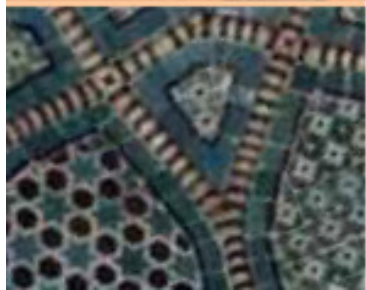
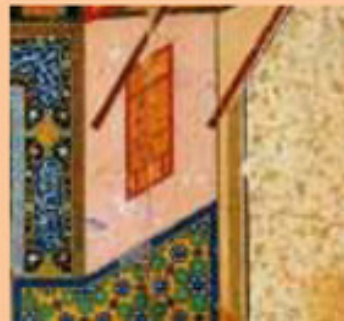
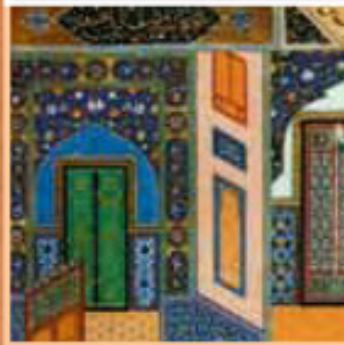


Ш. М. Шукуров

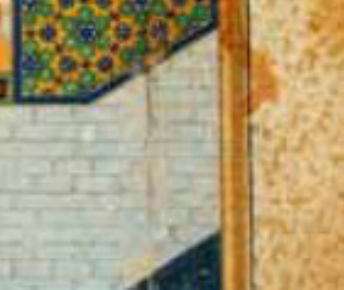
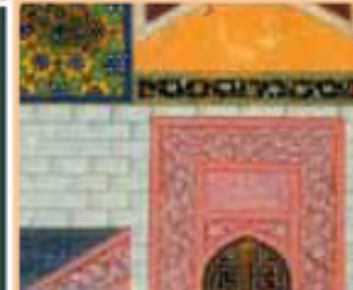
Хорасан



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 Шираза 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
Часть 2	50
Глава II	74
Часть 1	74
Часть 2	100
Глава III	135
Часть 1	135
Часть 2	193
Часть 3	217
Глава IV	263
Часть 1	263
Часть 2	285
Приложение. Иллюстрации к книге	302
Заключение	392

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»¹. 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»².

Этнос, о сложении которого мы говорим, – это восточные иранцы³, 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 этноса⁴. Заговорив об этносимволических ценностях, не следует упускать из вида насыщенность исторических событий, которые с древнейших времен происходили на территории Хорасана⁵. 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»⁶. 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»⁷ («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»⁸.

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 Сины⁹. 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 Багдада¹⁰. 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 Ирана¹¹. 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»¹².

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 пор¹³. 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*¹⁴. 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 (Тахириды¹⁵, 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 Казвин¹⁶. Современные специалисты пишут о глубоком продвижении Большого Хорасана на запад до Исфагана¹⁷. 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-Багдад¹⁸. 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 районы¹⁹. 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 завоевания²⁰. 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 нарастать²¹.

С укреплением арабов в Мавераннахре произошло одно событие, о котором непременно следует упомянуть: без военной помощи хорасанской армии Абу Муслима Хурасани²² 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-)²³, 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 уничтожена²⁴. 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»²⁵.

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)²⁶. 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 именуется 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 Khurāsān²⁷), 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 Ширази 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 единства²⁸.

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 исследователями²⁹. 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 дни³⁰.

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, формами³¹. 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 Грабаром³². Второй том с монгольского времени и по XIX в. принадлежит перу Ш. Блэр и Дж. Блума³³. 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 Ирана³⁴. 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 форм³⁵.

В этой же связи следует отметить и последнюю книгу О. Грабара³⁶. 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 неумной тяге к изображению³⁷. Но память, как сказал Бланшо, является свободой от прошлого³⁸. 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*)³⁹. 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»⁴⁰.

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 тюревтике. 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 изошренной 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 (визирей¹): 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»².

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 предупредим 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)³, 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 Нишапура⁴ 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 образ⁵. 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*⁶), 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-джароглу⁷. 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 вещи⁸. 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 иконичности⁹. 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 исследовании¹⁰. Одним из выводов этой работы было заключение о том, что саманидские художники обладали безукоризненным чувством отвлеченной формы. Ниже мы предлагаем рассказ о таком примере.

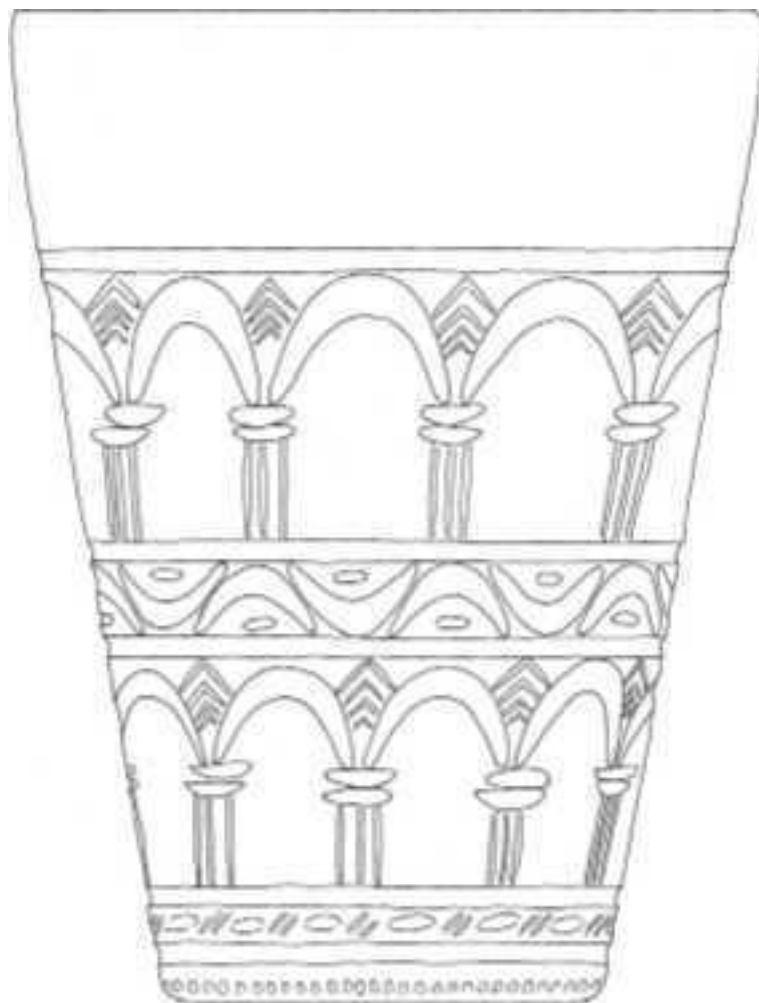
На одном из блюд X–XI вв. из Самаркандского государственного музея изображается инжир, преподанный в разных плоскостях среза плода (ил. 1). Мелкие изображения блюда похожи на еще не созревшие плоды, срезанные по вертикали. Четыре крупных изображения инжира демонстрируют продольный срез. Складывается 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» вещи¹¹. 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»¹².

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 изделий¹³. 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*¹⁴. 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 восприятия¹⁵. 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» художника¹⁶. 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 видения¹⁷.

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»¹⁸. 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»¹⁹.*

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)²⁰. Чувственный образ тем самым становится следом многомерного дистантного воздействия силового поля вещи и вещей²¹. 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 реальностью 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 Иерусалиме²².

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 ней²³.

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 недостаточным свидетельство 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 (Бланшо²⁴), но и весь мир (Подорога²⁵). 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 писца²⁶.

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-локонам 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 Другого²⁷, 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 Истину²⁸. 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 имажинативной²⁹. 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 Филадельфии³⁰. 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 письма³¹. 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 изображениями³². Первую он называет «элитистской» (elitist), а вторую – «популистской» (populist). Соображения Бюе были тут же решительно и, на наш взгляд, справедливо опровергнуты турецким исследователем О. Панджароглу³³. 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 времени³⁴.

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)³⁵. 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 исламским³⁶. 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 поэтическим 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 Нишапура³⁷, 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 орнаментации³⁸.

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.

Хорошо известен бронзовый котелок из Герата, датируемый 1163 г., который некогда принадлежал графу Бобринскому, ныне он хранится в Эрмитаже³⁹ (ил. 9). Известен автор котелка и мастер богатой инкрустации, его имя Мухаммад ибн Абд ал-Вахид Масуд ибн Ахмад ал-Наккаш. Котелок инкрустирован проволокой из серебра и меди, тулово котелка разбито на 8 горизонтальных поясов с арабскими надписями, а также буквенными начертаниями, которые заканчиваются антропоморфными фигурами. Надписи выполнены на ручке, в том числе благопожелательные начертания, изображения фигурок всадников, игроков в нарды, музыкантов, людей, пьющих вино и т. д., а также орнаменты. Гератский котелок не единственный, но самый ранний образец аналогичных бронзовых изделий с нанесением арабских фраз, которые заканчиваются фигурами людей. Французский иранист Меликиан-Ширвани в своей книге об иранском металле, упоминая более поздние металлические изделия из Хорасана, Западного Ирана и Фарса, справедливо пишет об особом значении эрмитажного котелка⁴⁰.

Итак, в саманидское время в известных керамических центрах Самарканда и Нишапура была выдвинута идея обобщенного образа человека. Эта идея вполне согласовывалась с антропологическим вкусом исторического Ирана в древности, в сасанидское и согдийское время, наследником последнего *de facto* была культура Саманидов. Вместе с тем заслуживает внимания продолжение визуального дискурса иранцев в условиях арабского завоевания, и закрепление этого дискурса проходило на традиционных носителях (керамика, металл), кроме бумаги, к которой иранцы перейдут чуть позже.

Уточнения: О ментальном видении

Прежде чем завершить наш разговор об арабском письме и иранском модусе видения письма и отдельных каллиграмм в произведениях искусства и архитектуры, зададим вопрос, имеющий прямое отношение и к нашей проблеме. Как человек видит вещь, т. е. входит в нее – при помощи чувства или разума? Это извечный вопрос, встающий и перед философами, и перед историками искусства. Скажем, Авиценна посвятил этому вопросу несколько страниц трактата «Метафизика»⁴¹. Видение вещи, удовольствие от ее созерцания, говорит он, целиком и полностью зависит от разума, а не от чувства. Аналогичные рассуждения бытуют и в философии древних греков, у них существовало устойчивое выражение «умственное видение»⁴². Ментальное видение могло в античности даже исцелять от болезней, при этом исцеление происходило внутри святилища⁴³. Архитектурная среда при этом имела особое терапевтическое значение. Архитектура и изобразительное искусство восточных иранцев, в свою очередь, в полной мере отвечали стратегии «видения вещи разумом»⁴⁴. Читатель сможет сполна убедиться в этом по мере углубления в книгу. Однако не следует торопиться в немедленном успокоении чувств и разума после слов Авиценны.

Предвкушение, удовольствие – это подача вещи самому себе до какой-либо ангажированности вербальным телом, т. е. задолго до наслаждения от вещи, от возникших правил, риторики и идеологии. Имеет смысл сказать и еще об одном, что продолжает становление поэтологии вещи: само возникновение вербального тела сопряжено с активизацией памяти и воображения. Во время знакомства с известным по книгам городом нас увлекает его неизменная пластика, нами овладевает предвкушение от встречи с чаемым памятником, но извивающиеся улицы томительно отдалают от встречи с ним. И наконец наступает миг, когда мы можем именовать то, к чему шли, к чему ноги несли сами. Встреча состоялась, предвкушение и удовольствие удовлетворено самой вещью; с вещью, знакомство с которой происходит вне времени, но только в пластичном пространстве города. Это впечатление только усиливается, если ты еще не видел карты города, еще не измерил его с птичьего полета, только в этом случае почти бессмысленного дрейфа все неожиданно, все нежданно. Вот только здесь, в этот момент обладания вещью в действие вступает слово, имя и имена, мы начинаем мыслить уже совершенно другими категориями. Как только мы именуем образ, мы начинаем вспоминать и воображать, т. е. подключаем временную шкалу, прошлое и будущее.

Именно в этот момент, в момент перехода от удовольствия к наслаждению в дело вступают стереотипы и одновременно возникает новое – будущие формы и смыслы; изображение сталкивается с насилием слова.

В «Образе Храма» мы специально останавливались на том, что слова и значения дают о себе знать в тот момент, когда возникает разделение между Логосом и Топосом, т. е. появляется знак и знаки. Силовые поля, своей энергетикой составляющие внутренний дискурс вещи и ее пластическое своеобразие, могут лишь указать на будущие значения и смыслы, мимо которых можно легко пройти; подобные указания следует понять, а затем воспользоваться ими, дабы составить не просто значение вещи, а ее внешний дискурсивный порядок. Без установления должного порядка значений вещь как пластическое целое, как носитель внутренней дискурсивности неминуемо исчезнет, она попросту не состоится, ибо она обязана ответить на вопрос «что это?».

Итак, вещь как таковая опережает свое же вербальное тело, которое возникает после появления вещи. Однако достоянием культуры по преимуществу остается последнее. Кажется, что мы не в состоянии понять вещь прошлого без специальных пояснений. Так мыслили и сами древние, тратившие много сил на практику комментирования. Но так ли обстоит дело в средневековом искусстве, где роль интерпретирующего слова весьма велика? Для нас остается совершенно очевидным то, что, скажем сгущенный и порою навязываемый знаковый характер поэзии, миниатюры и музыки иранцев, тем не менее, воспринимался

таковым только во вторую очередь. Да, процветал жанр стихотворных, изобразительных и музыкальных интерпретаций (*shark*), да, каждая газель и, видимо, миниатюра и музыка, немедленно облекались в вербальное тело. Но вместе с тем все они заведомо обладали еще и важнейшей сферой чувственного предвкушения встречи с прекрасным. Это чувство было терминологически зафиксировано – *zawq*⁴⁵ (предвкушение и наслаждение). Нам уже приходилось давать подробную характеристику этого состояния. Вот что говорится об этом в одном из многих специальных словарей:

«Заук является начальной степенью обнаружения и раскрытия Истины пред взыскующим [Истину], пребывающим в состоянии блеска сияния Любви, и это обнаружение, согласно восприимчивости взыскующего, его природе и характеру, является предпочтительной степенью»⁴⁶.

Соответственно, осмысленному восприятию логосного значения бытия (*wijūd*) вещи предшествует его предпонимание и предвкушение (*wajd*). Мы видим, что даже в суфизме, полностью настроенном на многоуровневую интерпретацию вещи, бесспорное преимущество отдается воспитанной интуиции, сначала постигающей вещь как таковую. Вещь должно безотчетно любить, будучи вовлеченным в пространство ее бытия, именно любить, ибо любовь к вещи есть знак внутреннего сияния Любви вышней.

Нечто подобное в понимании смысла вещи и статуса слова мы находим в саманидском искусстве. В результате археологических раскопок на городищах саманидского времени на свет появились множество изобразительных и скульптурных образов птиц, об этом мы говорили выше. Отличительной чертой при изображении или пластической проработке образов птиц является их формальная отвлеченность. Другими словами, мы не всегда в состоянии понять видовую принадлежность птиц, чаще всего саманидские художники и скульпторы дают их родовую принадлежность. Это – птица. О. Грабар, говоря о визуальной характеристике образов саманидских птиц, пишет о существовании в это время идеи птиц, формальном абстрагировании их изображений и скульптур⁴⁷.

Родовое обозначение «птица», таким образом, соответствует большинству образов птиц, а иначе говоря, изображенная или пластически оформленная вещь может существовать без дополнительного видового обозначения. Назначение таких изделий в форме птиц в большинстве случаев утилитарно. Встречаются, например, мелкие скульптурные образы птиц, служащие наверху (ил. 14). Позднее в XII–XIII вв. утилитарное назначение малой скульптурной формы птиц и других животных на территории Большого Хорасана и Ирана расширяется, а вместе с тем их видовая орнитологическая форма становится более и более прозрачной.

Неудивительно, что в истории искусства существуют примеры, когда не вещь порождает слово, а забытое слово-повествование, вызвавшее к жизни изображение, становится для позднего наблюдателя почти неразрешимой загадкой⁴⁸. В Древней Греции существовали многофигурные вазы, не иллюстрирующие ничего, кроме своего неясного сюжета. Их расшифровка, разгадка ранее произнесенного слова могла вестись посредством угадывания функциональных качеств тех или иных персонажей. Ваза отдавала лишь толику своего содержания, заставляя наблюдателя импровизировать, искать выход из лабиринта. Нечто подобное можно увидеть и в иранской миниатюре Бехзада и в сефевидский период. В многофигурных композициях миниатюры очень часто присутствуют дополнительные сюжеты, помимо иллюстрируемого. В силу того, что новый, воображаемый рассказ занимает основное место на миниатюре, именно он становится основным. Это – тоже загадка, которую может разгадать не каждый. Следовательно, вещь далеко не всегда может быть обременена вербальным телом, нередки случаи, когда даже носителям культуры, современникам вещи, оно неподвластно⁴⁹. Зритель подобных изображений должен постоянно дрейфовать между изоб-

ражениями и словами, чтобы попытаться выбраться из этого лабиринта и составить связное повествование.

Своеобразным тормозом в этом деле оказывается именно вещь, до той поры пока зритель не обнаружит меру и порядок вещи. Но верно и следующее: как только мы начинаем понимать вещь, мы ее теряем, обретая нечто другое.

Созерцание вещи, дабы оно сохраняло необходимую меру транспарентности, должно обладать некоей динамической силой, с помощью которой «умное видение» обретает свою адекватность вещи. Итак, мера, транспарентность и динамика. Однако динамика представленных зрителю образов не должна превышать установленную культурой и восприятием зрителя меру. Так, например, некоторые из керамических изделий из коллекции Халили, датированные саманидским временем, не соответствуют ни стилистическим, ни сюжетобразующим персонажам. Речь идет о блюде с изображением несоразмерного персонажа (под названием «Бурак»), взятого, как представляется, современными керамистами из более позднего изобразительного репертуара Ирана⁵⁰.

Пример: Мера в письменности и архитектуре.

Опыт Авиценны

Мы еще ничего не сказали о времени, с движением которого осуществляется любое пролегание. Именно в иранской среде в творчестве Авиценны (Абу Али ибн Сина) возникает суждение о протяженности времени благодаря трансформативной силе того, что мы назовем Другим (ап)⁵¹. Авиценна упоминает этот термин в разделе о времени, ап собственно и есть время, мгновение времени в арабских и персидских словарях. Итак, арабское название главы звучит следующим образом: 'Fī bayān amr al-ān' «Пояснения к обстоятельствам смысла слова ān», что в английском параллельном переводе звучит как «Explaining the instant». Согласиться полностью с переводом МакГинниса, следующим за арабскими словарями, не представляется возможным по одной причине – слово ān, как мы увидим это ниже, превосходит обычные словарные значения в арабских словарях, оно обладает не только временной, но и пространственной природой, трансформируя в одинаковой степени и пространство, и время. Однажды Авиценна назовет явление ān в природе времени «нечто», что говорит исключительно об одном: о неопределенности этого явления для его обозначения в среде вещей, семантически определяемых довольно строго. Именно поэтому мы называем его Другим с его операциональными возможностями по отношению к существующему пространству и времени.

Прежде чем мы займемся протяженностью времени, нам следует понять, что означает арабское слово ān и почему мы назвали его Другим, и Другим по отношению к чему?

В отличие от времени, говорит Авиценна, Другое не имеет примет существования, и у него нет того, что соответствует предлогу «перед» (lā qabl lahu), а его небытие оказывается «перед его бытием». Следовательно, Другое все-таки располагает предлогом «перед, до», но этот предлог будет носить исключительно смысловую нагрузку (wa yakun zalika al-qabl ma'na). Вслед за сказанным следует кардинальный вывод: перед нашим временем существует еще время, а Другой одновременно разделяет и соединяет оба временных потока.

В отличие от времени, говорит Авиценна, Другое не имеет примет существования, и у него нет того, что соответствует предлогу «перед» ((lā qabl lahu), а его небытие оказывается «перед его бытием». Следовательно, Другое все-таки располагает предлогом «перед, до», но этот предлог будет носить исключительно смысловую нагрузку (wa yakun zalika al-qabl ma'na). Вслед за сказанным следует кардинальный вывод: перед нашим временем существует еще время, а Другой одновременно разделяет и соединяет оба временных потока.

Небезынтересным представляется пусть даже отдаленно сходное слово appa- в хеттском языке с очевидным временным значением прошлого, минувшего, что может говорить о про-

цессе смыслообразования в языковой среде индоевропейцев и семитов⁵². Однако не просто о значении термина следует думать, много интереснее, считает Авиценна, выявить этимологическую структуру термина. Заранее следует предупредить, что, если значение термина *ān* подтверждается словарными экспликациями равно в арабских и персидских словарях, то этимологически-транспарентную мотивировку слова много яснее дают толковые словари персидского языка⁵³. Вслед за пояснением толкового персидского словаря «Гийас ал-Лугат» обратим внимание читателя на то, что арабские словари далеко не всегда дают те же значения, что словари персидские. Это различие не просто лексическое, но общекультурное, персидская лексика отражает существующее положение дел в культуре. Вслед за пояснениями предисловия напомним, что Авиценне иранский мир обязан появлением персоязычной философской и научной лексики.

Сначала мы обращаемся к разъяснениям словаря XVII в. «Бурхан-е Кате'», пояснения которого, как известно, весьма близки к этимологии слов. После общеупотребительного упоминания значения слова *ān* в качестве времени, отрезка времени, мгновения, следует редчайшее пояснение – «особенности восприятия чувств»⁵⁴. Однако, как оказывается, этого недостаточно, поскольку исходное слово обладает дополнительными значениями. Словарь «Гийас ал-Лугат» отмечает значения «*ṭawṭ va andāz*», что означает среди прочего, исходя из другого и чрезвычайно полезного персидского словаря, изданного на основе старых толковых персидских словарей, «количество, мера, предел, граница, все, что разделяет два объекта»⁵⁵. Таков семантический круг персидского слова *ān*, из которого Авиценна вывел свой этимологический горизонт слова, в котором семема «разделения» (*qut' al-zamān* и *judākunanda* в таджикском переводе) отмечается философом в первую очередь⁵⁶.

Авиценой, на самом деле, ведется речь о проблематизации Другим времени и сущего. Философ говорит, что во времени существует нечто, которое мы называем *ān*, оно находится в движении и неделимо. Другое, оставаясь умозрительной вещью творения (*mawjūd*), проблематизирует любое множество, поскольку любое исчисление находится в его ведении, это слово означает меру. Возникшее в творении, обретает свои границы исключительно посредством *ān*. Любая протяженность свершается во времени, но эта протяженность не может быть непрерывной, ибо *ān* способствует разрыву временного потока. Ведь существуют разные времена и отрезки времени, мы живем не в непрерывном временном потоке, а ощущаем себя сегодня, помним о вчера, думаем о завтра, мы знаем прошлое и будущее, восход и закат. Все эти разделения и привносит Другое в форме движения. Следовательно, *ān* доисламского времени в Большом Хорасане разительно отличается от *ān* саманидского времени, второе никак не может быть выведено из первого. Современные сторонники идеи возрождения в саманидское время не знали о рассуждениях Ибн Сины.

Когда Авиценна хочет объективировать Другое, сообщить ему вещное соответствие, он обращается к примеру, который может быть распространен и на искусство письма (*khatt*). В определенный момент своего рассказа о Другом философе переходит к его пространственному измерению на примере линии (*khatt*) и точки (*nuqtat*)⁵⁷. Философ предлагает представить себе точку, как предел движущейся вещи. Линия, говорит Авиценна, обязана точке не потому, что точка образует ее, а поскольку точка соединяет и одновременно разделяет внутривложенные линии точки, внося не только различия, но и единство. Вот почему бухарский философ говорит о возможности возникновения бытия после *ān*, что может поставить вопрос о его действительном (*bilfe'l*) существовании, поскольку оно пребывает в постоянном осуществлении⁵⁸.

У нас есть все основания перевести рассуждения философа о линии и точке в область письменности и, в частности, каллиграфии. Арабские слова «хат» и «нуктат» обозначают собственно письменность, а также каллиграфическую точку. Старшим современником Авиценны был каллиграф родом из Багдада по имени Abu AH Muhammad ibn Ali ibn Muqla Shirazi (или

Фарси) или просто Ибн Мукла (885–940). Ему принадлежит честь кодификации существовавших в его время арабских почерков на основе точки, и изобретение стиля «пропорционального письма» (al-khatt al-mansub). Ибн Мукла оставил после себя сочинение «Трактат о письме и каламе» (Risālat al-khatt wa'l-qalam).

Точка в форме ромба послужила ему мерой каждой буквы и, соответственно, всего письменного ряда, а также основой пропорционирования и эстетического образа каллиграфии. Нельзя сомневаться в том, что Авиценна был осведомлен о нововведениях Ибн Муклы, мы хорошо знаем о каллиграфических изысках восточных иранцев именно в это время. Наше предположение отражает реальное положение дел не просто в культуре Саманидов, Большого Ирана, но и всего халифата.

Точка движет конкретное письмо в пространстве длительности письменности, а также и Письма как всей целостности наличной и будущей письменной практики. Движение точки рождает все новую и новую вещь, вводит Письмо и письменность в процессуальное единство. Скажем то же другими словами. Одновременно нелишне напомнить, что точка в каллиграфии есть мельчайший отрезок времени – миг, и одновременно мера, согласно которой возникает статичная форма букв и динамичная форма письменность.

Точка проблематизирует письменность и Письмо тем, что вносит разделение, различие, прерывность в непрерывное по определению. В этом смысле точка операциональна, а не креативна. Точка не есть творец письменности и Письма, точка является тем, что процессуально «скрепляет письмо воедино» (в персидском переводе трактата Авиценны используется слово *waslkunanda*). Точка является и точкой имманентности Творения. По отношению к пространству Творения точка, словно разгоняя его, придает ему необходимое ускорение и, соответственно, явление все новых и новых образов.

В культуре Саманидов существовали предметы большого и малого размера с изображением точки, заключенной в круг или, что встречается не реже, когда вместо круга вокруг точки вьется спираль. На сайте музея Метрополитен такое сочетание точки и круга названо магическим; а примером тому приводятся несколько пуговиц в 1,5 см диаметром из расписанной кости. Посреди вьющейся спирали просверлены точки, что может указывать на еще одно назначение этих «пуговиц»: они могут быть и пряслицами. Для нас очевидно одно: семантический ареал точки широк, но нас интересует другое. Не значение точки интересует нас, а глубина ее распространения в культуре иранцев – от магии до философии.

Арабское слово *harf* – величина пространственная, оно означает слово «сторона» в первую очередь, и только во вторую – обозначает букву. Слово *harf* называют буквой только потому, что она есть сторона слова. Словарным значением слова *harf* являются понятия силы, мощи⁵⁹. Вот так пространственная сущность слова оказывается имманентна ему самому. Мы имеем дело, таким образом, с пространственной силой буквы, письменности, каллиграфии, и абстрактного понятия Письма также. Поскольку точка является неотъемлемой частью буквы, то и ей присуща операционально-пространственная сила.

Видение точки может состояться только при одном условии, когда богатейшим контекстом точки окажется все вышеизложенное. Одновременно именно контекст точки является его имплицитным составляющим, которое позволяет точке обрести функции вещи, заслуживающей благочестивого созерцания. Составленная из таких точек надпись обретает функции сакрализованной вещи. Для примера приведем геометрические композиции, составленные из точек (медресе Улугбека в Самарканде (1417–1420)) (ил. 16) и в медресе в селении Харгирд (1436) близ Мешхеда (столица иранской провинции Хорасан).

Точка не сакральна, но сакрализована только потому, как мы видели выше, она имманентна как линии, так и письменному ряду и рядам. Точка имманентно и Письму, и письменности также. Одновременно точка в каллиграфии мусульман репрезентирует свои возможности, составляя тело каждой буквы, включая сюда и диакритические знаки. Арабское слово точка

(nuqta) в ираноязычной среде приобрело многочисленные словообразования посредством присоединения слова видеть (дидан).

Другое в понимании Авиценны в целом отлично от понимания Другого в современной философии, но сходно в том, что оно является имманентным Событием по отношению к появлению в Творении протяженности, разделения и единства времени, а следовательно, заложенности в Другом проблематизации любого процесса и любой вещи.

Безусловно, все сказанное требует своего развития на материале изобразительного искусства и даже архитектуры, требует других методологических и теоретических поворотов, но эта работа дело будущего, в настоящей работе эта тема не может быть развернута столь широко. Проблема точки требует специального обращения.

Перед тем как продолжить наш разговор об искусстве саманидского времени на примере керамических изделий с изображением хорасанских воителей, мы предлагаем обратиться к античной философской традиции, столь щедро подпитавшей культуру Восточного Ирана в древности и Средневековье. Тем более, что творения Платона, Аристотеля и Плотина стали неотъемлемостью иранской философии и литературной поэтики во все времена, начиная с эпохи Саманидов.

Уточнения: У истоков иранской мудрости

Эллинская мудрость оказала сильнейшее воздействие на философию, и в целом на культуру Восточного Ирана, и Ирана в целом. Об этом тем более следует говорить в связи с тем, что издревле иранская и греческая античность были интеллектуально связаны⁶¹. Естественно, это не было прямое, непосредственное влияние, оно было опосредованным, в значительной степени унаследованным, а потому и трансформированным. Немаловажно отметить и то, что основные понятия и образы греческой античности были восприняты иранскими философами и просто образованными людьми, о чем мы и будем говорить более подробно.

Следует знать еще и о том, что необходимость вовлечения в культуру мусульман древних, доисламских знаний была закреплена институционально. Существовал специфический вид знания 'ulum al-awail, т. е. наука о первоначалах. Вот что входило в эту сферу знаний: математика, астрономия, физика, геодезия, медицина, грамматика, философия, законоведение... Эти науки изучались в ведущих университетах в Каире и в Багдаде, назывались они Дар ал-Илм – Дом Науки. Знания древних, таким образом, по определению и с необходимостью должны были входить составной частью в кругозор образованного человека. О появлении медресе мы расскажем в следующих главах.

Большой Хорасан – это пространство и одновременно примечательное место. Гений места Хорасана заполнен множеством различных пространств, число которых весьма велико и растянуто во времени. Греки, буддисты, манихеи, несториане, тюрки, мусульмане разных толков – все это достаточно хорошо видимые, а порою невидимые вовсе пласты единого пространства Хорасана. В этом структурно упорядоченном историческом пространстве нас интересует сейчас только античность. Древние греки оставили заметное наследие в области искусства, архитектуры и философии. Кроме того, что до нас дошло множество скульптурных (монументальная скульптура и мелкая пластика – корропластика) и настенных изображений, например, в эллинистическом городище Ай-Ханум, – на границе Афганистана обнаружен фрагмент сочинения в диалоговой форме об идеях неустановленного авторства, но очевидной принадлежности к школе Платона⁶². Тема идей и образов, как мы знаем, интересует и нас.

Присутствие отчетливых философских следов Аристотеля в творчестве Ибн Сины общеизвестно, однако, существуют и менее известные факты воздействия идей Платона и

*Плотина в сфере философии и теории искусства при Саманидах*⁶³. Следует напомнить, что Плотин испытал в своем творчестве явное влияние иранских идей⁶⁴. Легко различимые следы Платона, Аристотеля и Плотина вошли не только в тело нарождающейся культуры иранцев, это произошло, конечно, вместе со всей культурой мусульман Магриба и Маширика. Усиленное и долговременное переживание греческого наследия восточными иранцами не может не быть отмечено и при становлении искусства и архитектуры. Чтобы убедиться в том, что греческий след явился для всей культуры иранцев их наследием и одновременно фактом порожденной ими культуры, следует выявить эксплицитные и имплицитные формы их бытования в среде, где царили не только идеи Ибн Сины, но и он сам. Мы переходим к процедуре сведения и разведения иранских и греческих по происхождению идей, образов и форм в искусстве и архитектуре Восточного Ирана. Обязательно при этом памятуя о предостережениях исследователей о существовании в «чистоте» иранской идеи заметного следа «западных» воздействий, вспомним только о некоторых из них: одним из действующих в Древнем Иране языков был арамейский (семитский), вторжение Александра Македонского навсегда оставило на всем просторе иранских земель весьма ощутимый след греческого языка, философии и даже скульптуры (Греко-Бактрия, Парфия). Семитская волна вновь окатила Иран во время завоеваний арабов, что заставило иранцев считаться с этим фактом, невзирая на мощное сопротивление присутствию арабской культуры в языке, поэзии, искусстве и архитектуре⁶⁵.

Значение Ибн Сины (Авиценны) чрезвычайно велико для культуры Ирана как во время расцвета и упадка Саманидов, так и для всей позднейшей культуры иранцев. Самая значительная величина обще-иранской культуры, он волею судьбы проехал весь иранский мир от Бухары и Гурганджа Хорезмийского, далее до Гургана, что находится на юго-востоке Каспия, и, наконец, прибыл в западноиранский город Хамадан, а после этого в Исфаган. Повсюду, где бы Абу Али ни был, он лечил людей, писал трактаты, служил визирем... Какой вывод мы можем сделать из сказанного? Авиценна в новом и разделенном иранском мире был первым из тех, кто интеллектуально продемонстрировал возможности единения этого мира.

Вслед за Фараби философ столичной Бухары открыл путь вне-теологического обсуждения проблем знания и познания. Его перипатетизм был вовсе не оболочкой для мистического созерцания, он встал на путь продолжения и переосмысления греческой традиции только затем, чтобы проблема знания не оставалась под флером теологов. Философия встала во весь свой исполинский рост именно в Восточном Иране благодаря деятельности Фараби и Ибн Сины. Отныне стало ясным, что теология не есть единственный путь обретения общего и частного знания. Благодаря Фараби и Авиценне стало очевидным, что греческая философия и частные ее проблемы не завершены, креативное возрождение эллинской философии происходило не просто в исламском регионе и в Иране, а именно в Мавераннахре. Без преувеличений можно сказать, что философия Восточного Ирана нашла свое отдохновение под отеческой крышей эллинства, понятие «отчий дом» в отношении философии Платона, Аристотеля и неоплатоников было для восточных иранцев не пустым звуком. Еще не однажды философам и поэтам именно восточного Ирана придется вспоминать об «отчем доме» и о столпах эллинской мудрости (перипатетизма и неоплатонизма)⁶⁶.

Приведем небольшой пример. Для тех, кто даже в наше время занимается теорией образа, невозможно переоценить уточнения Аристотеля о силе представления (*phantasia* у Аристотеля и *khayal* у Авиценны), а также догадки (*wahm*), влекущими за собой память и воображение. Используя язык современной гештальт-теории, скажем, что Ибн Сина гештальтировал образ, показав его эстимативную и творческую (*al-musawwirah*) силу преобразования в саморазвивающуюся целостность.

Греческая философия как таковая и в избранных именах неоднократно проговорена/пронисана в сочинениях хорасанских перипатетиков и неоплатоников, однако мы убеждены

в том, что немалая часть этого наследия осталась непроговоренной⁶⁷. Имена и творчество Платона и Аристотеля всегда оставались в поле зрения иранских интеллектуалов как достойный пример для решения философско-поэтологических задач. В философии Ирана существовали специальные трактаты, поясняющие сущностную неразделимость позиций двух греческих философов. Мусульмане знали труды греков не понаслышке, они, как известно, обнаружили их для себя, перевели их на арабский язык, усердно читали, а Европа позднее переводила на латынь многие греческие трактаты, но в переводе с арабского. Это – исторические факты. Недостаточно проясненным, однако, остается следующий вопрос: в каких пределах следует говорить о соотносительности правил построения образа в греческой традиции Платона и Аристотеля и у иранцев в исламское время?

Существует один довод в пользу обращения к античному пониманию образа. В диалоге Платона «Софист» говорится, что, прежде чем обратиться к цели рассуждений, следует рассмотреть менее важное и более легкое. Рассуждения Платона и Аристотеля не назовешь ни менее важным, ни более легким, но очевидно предваряющим наш приступ к пониманию образа в творчестве иранцев предметом. В работах исмаилита Абу Йакуба Сиджистани⁶⁸ (вторая половина X в.) и известного поэта, философа и исмаилитского проповедника Насира Хусрава (1004–1088) о связи греческой философии с исмаилитским вероучением, проблема природы образа и искусства рассматривается с учетом позиции Платона и Аристотеля⁶⁹. Существеннее, однако, и еще одно: Насир Хусрав говорит о необходимости следовать за логикой (*таптіқ*) греческих философов. Согласно этой логике, автором много места отводится вопросам и ответам о том, что такое ремесло, искусство и образ, следовательно, диалоговая форма философских сочинений, начиная с найденных в Ай-Ханум, существует в Хорасане больше тысячи лет. Не столь важны, однако, дефиниции, которые сейчас можно интерпретировать по-разному, гораздо существеннее понять логику, согласно которой подается образ и существует само искусство. Воспользовавшись этим руководством, мы попробуем понять степень близости образной структуры произведения искусства и архитектуры тому, что об этом говорили Платон и Аристотель. Поскольку теория образа в искусстве иранского мира разработана слабо, наши последующие замечания будут носить сугубо экспериментальный характер. Мы не собираемся переносить греческое понимание образа на иранскую почву, это – заведомо абсурдное дело, нас будут интересовать, во-первых, основные аспекты понимания и видения образа в античности и, во-вторых, правила развертывания дискурса в искусстве и архитектуре иранцев с учетом их знания греческой мудрости. Мы начинаем издалека, но не издалёка.

Совсем не зря выше был приведен пример с расческой и расчесыванием. Этот мотив встречается и у Платона в «Софисте». В диалоге Чужеземца и Теэтета ведется речь о назначении ремесла, искусства и поэзии, и, в частности, в самом начале приводится пример с ткачеством, прядением, чесанием и даже переплетением (идей, логоса⁷⁰). Поясняется следующее: основное, что объединяет все эти искусства – это разделение, искусство отличать подобное от подобного, нить от нити, форму от формы. Речь, например, составлена из переплетения её частей (лат. *pars orationis*), а мы обязаны различать эти части⁷¹. Принцип тождественного и процедура уподобления опасны для вещи, ибо они оставляют вещь в покое. К этой проблеме мы еще не однажды возвратимся на примере становления как архитектуры, так и изобразительного искусства восточных иранцев.

Греки хорошо это понимали, порицая идолопоклонство и вообще поклонение статуям и изображениям⁷². Они, следовательно, видели различие между скульптурой и ее поклонным образом. Отделение же подобного от подобного есть очищение, буквальное и образное, фактическое и духовное. Дело вовсе не в том, что персидский образ расчесывания вещи и тайны находит прямые параллели в глубинах эллинской философии, все дело в том, что в иран-

ской культуре сохраняется мотив, репрезентирующий логику практически-духовного очищения вещи и выявления различия в подобном и расподобления статике тождественного.

Приведем весьма показательный пример тому, как иранцы вводят различие даже в местоимение «я». В «Житии святых» Фарид ал-Дина Аттара (1146–1221) из Нишапура⁷³ уже к казненному Мансуру Халладжу (по прозвищу «Чесальщик Тайны») приходит дьявол с вопросом: почему, когда ты сказал «я», ты обрел божественное благословение, а я лишь проклятие? Мансур ответил: ты утвердил свое «я», а я его удалил прочь. В данном случае, как можно догадаться, автор говорит не только о процедуре введения различия для понимания «я» человека, но и об очищении «я» от самости. «Я» человека неподобно его истинному «я», для того чтобы достигнуть неподобного «я», человек должен пройти путь очищения.

Различение и есть мера очищения, способствующая желаемому стремлению во что бы ни стало уйти от подобия⁷⁴. Обладая способностью различать, человек очищается, ибо он сбрасывает с себя шоры, не позволяющие ему видеть в подобных вещах их принципиальное различие. Подобие – это фантазм, призрак. Такими уцербными свойствами, продолжает Платон, в особенности отличается изобразительное искусство. В X книге «Государства» Платон поясняет, что Бог создает не вещь, а ее идею⁷⁵, то есть, скажем, кровать как таковую. Ремесленник, плотник в свою очередь выделяет собственно вещь, согласно ее идее. Вещь и ее образ все же не могут состояться без эйдоса. Для теории искусства необходимо делать различие между идеей и эйдосом. В основе идеи находятся такие понятия, как ее происхождение, нравственное начало, что представляется в образе, носимом в душе. Эйдос же имеет дело с пифагорейским учением о геометрии и связывается у Платона с внутренней формой, имманентной структурой вещи. Во время соединения идеи и эйдоса идея становится носителем мысли, которая в адекватном образе и при его посредстве постигает реальную форму, которая в свою очередь эмануирует из эйдоса⁷⁶. Итак, собственно эйдос располагает той праиконичностью, той праформой, тем праобразом, чье совокупное силовое поле предreshает конкретную форму и структуру. Тем не менее Платон весьма нелицеприятно говорит о художниках.

Известный теоретик искусства Т. Митчелл, рассуждая о природе образа, говорит о платоническом термине эйдолон, который отличается от сверхчувственного эйдоса своей чувственностью, и имеющий отношение исключительно к деятельности художников⁷⁷. Эйдолон – это репрезентант идеи. Митчелл справедливо пишет, что греческое слово идея связано с видением. По этой причине эйдолон – это то, что делает изображение соответствующим его идее.

В соответствии идеи и видения в саманидское время мы могли убедиться выше, когда говорили об абстрактном образе птиц на керамике. Надо думать, что изображения на керамике саманидского и раннего сельджукидского времени в полной мере соответствуют греческому визуальному образу идеи, то есть эйдолону. Ниже последует пространное обращение к антропоморфным изображениям саманидских воинов, построенным по этому же принципу.

Следует думать о метаиконичности истоков той сферы, которую сейчас принято именовать «художественным творчеством». Литература в целом, архитектура и изобразительное искусство оперируют одной образной системой, главным признаком которой, согласно Платону, является различие между ее истинностью и симулятивностью. Качество отличия образа от его идеи стоит между ними. Согласимся, что от суждения об универсальности образов не так далеко и до модных в наше время соображений о междисциплинарности. Рассуждения Авиценны в трактате «Логика» о взаимодействии наук между собой учитывают состояние дел в точных науках (арифметика, геометрия, физика, астрономия), что, однако, не снимает актуальности сказанного и по отношению к современным наукам гуманитарного цикла⁷⁸. Ибн Ста формулирует свои соображения следующим образом:

«Итак, наука, в которой имеется определенный вопрос, помогает науке, в которой этот вопрос служит посылкой, что осуществляется тремя способами. Первый – это когда одна наука находится под другой наукой и когда низшая наука берет свое начало в арифметике, подобно медицине, начала которой лежат в физике. А все науки берут свое начало в первой философии»⁷⁹.

Метафизика Аристотеля – philosophia prima – была для Авиценны ценнейшим источником его становления как философа, он долго не мог понять трактат, покуда случайно не купил на базаре разъяснения

Абу Насра Фараби. Как хорошо известно, именно в этом трактате (Книга VII, 8–9 главы) Аристотель критикует воззрения Платона на искусство и обсуждает проблему природы искусства. Целостность универсального знания, полагающаяся на априорные положения – это метафизика, органичным вопросом которой является и далеко не всегда очевидная суть искусства⁸⁰.

Пример: Утверждение и отрицание в панрелигиозном мышлении

Любая книга об искусстве мусульман сталкивается с непониманием неподготовленных читателей, непониманием того, что Ислам прокламирует, полностью отрицая якобы изображения живых существ и одновременно утверждая их в книжных миниатюрах или настенной живописи. На наш взгляд, объяснить с таким читателем следует и нам, но своеобразно, используя вышеприведенные рассуждения о природе образа. Этот вопрос может быть обращен и к автору этих строк по одной причине: именно в искусстве Большого Ирана (Greater Iran) в исламский период истории количество изображений животных и людей столь велико, что это обстоятельство требует дополнительных разъяснений. Почему иранцы из года в год, из столетия в столетие упорно выписывали изображения живых существ на разных носителях: скалах, металле, дереве, стекле, бумаге? Ответ может быть однозначным и более того парадоксальным, ибо мы сначала обратимся к христианской иконе.

Утверждение и отрицание, тождество и различие составляют необходимо-сбалансированную модель даже для религиозных догматов. Например, в христианстве догмат Троицы отправляется от сущностного триединства трех ипостасей, в то время как внутренняя связь между ними основывается на отрицании полного подобия, – утверждается труднодостижимое понятие неподобного подобия. Сплетение двух утверждений – да и нет – составляет ядро религиозно-изобразительного дискурса. Икона, в христианском понимании, всегда является не изображением, а именно образом, неподобным подобием Изображаемого – она отделена от Вещи, однако принимает необходимую меру Его святости. Это образ как таковой, он безоговорочен, икона не может существовать по-иному, иначе она обратится в идол или просто в «картинку». Христианская теория иконы ищет различия в тождественном. Икона помнит взгляд, брошенный тем, кого она изображает, собственно это и позволяет ей миметически выводить именно взгляд изображаемой персоны, а не лик, ведь лик и весь остальной антураж иконы вторичны по отношению к взгляду.

Вообразим себе хорошо знакомую ситуацию. Икона помещается в музей, оказываясь не просто в нем, а в совершенно чуждом себе пространстве. Сколько бы мы не уверяли себя в том, что музей является храмом искусств, разница между присутствием иконы в Храме и музее велика. Это различие пролегает даже не между двумя пространствами, а, как бы это ни показалось странным, оно, различие, пролегает внутри смысловой целостности самой иконы. Неверно утверждение, что икона при перемещении осталась самой собой, под воздействием музейного изменяется только ее статус: из священно-храмовой вещи она обращается в экспонат. Между двумя вещами, бывшими единым и нерасчленимым целым, отныне пролегает дистанция, разграничивающая пространства – храмовое и музейное, священное и мирское.

Храмовое сознание вполне сказывается и в пространстве музейном, но инаковым образом, не прямо, не согласно теологической причинно-следственной диалектике. Если, по Плотину, красота подобна теплу и ей свойственно охлаждение, то и красота иконы в музее остывает, ее сакральная сила исчерпывается до той поры, пока она вновь не окажется в силовом поле Храма. Если станется, что выбраться иконе из музея невозможно, поскольку объятия музеев столь цепки, мы должны говорить о смене храмового дискурса чем-то иным. Эхо действующей теологической риторики не проникает за стены музеев, ибо там разворачивается совершенно другой мир, выстроенный по другой мерке. Пролегающая дистанция не позволяет сомкнуть оба пространства. Итак, образу одной вещи, помещенной в разные пространства, свойственно раздвоение в силу пролегающей между ними дистанции. Мы настаиваем на том, что основной разлом различия пролегает именно в двух измерениях иконы, ставшей экспонатом: в ее теле и ее внутреннем значении. Как только иконы переносятся из храмов в музеи, проблематичной становится, казалось бы, незыблемость сути иконы. «Внутри средневекового рыцаря в Греческом зале – наши опилки» – говорил Аркадий Райкин в своей насмешке над музеями.

Свидетельство Веры в Исламе формулируется следующими словами: «Нет [иного] божества, кроме [единственного] Бога, и Мухаммад – посланник Бога». Первоначальное отрицание, позитивное отрицание уравнивается утверждением, утверждением предшествующей позитивности отрицания. Все, что сказано после жизни Мухаммада и кодификации Корана о неприятии изображения, это риторика тех, кто отяготил веру дополнительными извилами «прямого пути»⁸¹, когда стали появляться довольно поздние хадисы, которые приписывали речениям Пророка. Это была риторика чистого отрицания изображений, без толики столь необходимого утверждения. Мы должны помнить, что границы Ислама и Имана (вера) полностью не совпадают, Ислам шире Имана, а, быть может, и глубже. Иман возникает на основе Ислама, а не наоборот. Утвержденная позитивность отрицания немедленно отражается и в изобразительном искусстве: в Исламе существуют изображения, но не может быть икон, поскольку, с точки зрения мусульман, это прямой путь (*siṛāt al-mustaḳîm*) к изображению идолов, иных богов. Прямой запрет на изображения в Коране отсутствует.

По этой причине именно в границах Ислама, а не Имана возникают изображения, которые могут проникать под разными предлогами даже в пространство мечети, что происходило особенно отчетливо в Иране и Турции.

Пребывая на пути позитивного отрицания, мусульмане, тем не менее, делают все возможное, чтобы найти необходимый баланс для утверждения. Путь познания для них состоит в преодолении различия в образе во имя достижения утверждения одного образа в Другом – образа Мухаммада⁸² в образе Всевышнего. Процесс религиозного утверждения пророка Мухаммада никак нельзя путать с христианизированным процессом неподобного уподобления. Исламский пророк всегда остается человеком, никак не посягая на божественное. В мусульманской религиозной и внерелигиозной среде по этой причине не может быть поклонного образа, а категория образа в культуре Ислама не стабильна, ибо метафорична; ее следует обнаружить, буквально «зацепить», с тем, чтобы окончательно понять суть различий в значении метафоры – основного тропа в культуре. Если слова Евангелия ясны как день, то для правильного восприятия текста Корана средневековая традиция разработала комментарий к тексту (тафсир). Комментируется текст Корана, а не Коран, ибо Коран – это вещь, и его происхождение безоговорочно, пояснять следует слова Священного Писания⁸³.

Переходя на поэтическую терминологию иранцев, отметим вновь: расчесывание кос возлюбленной – самый лучший пример сказанному. Метафорический дискурс письменного, архитектурного и изобразительного творчества мусульман должен быть взвешенно отмерен с тем, чтобы сначала обнаружить правила актуализации метаиконического образа (эйдос), и затем –

правила репрезентации частного образа (эйдолон). Метафора должна умереть, чтобы субъект мог предельно близко подойти к тайне образа – его смыслу.

Часть 2

Введение в историю искусства Восточного Ирана

Эпоха Саманидов:

рыцарский дискурс и визуальный образ

Поводом для появления нижеследующего раздела послужила монументальная книга американского автора⁸⁴, посвященная творчеству Бехзада, в связи с чем автором этих строк была написана статья об основных идеях этой книги⁸⁵. Наше обращение к работе американского автора оправдывается тем, что он аккумулировал в своей работе многие позиции современного западного искусствознания как по отношению к конкретной вещи, так и в связи с возможностью теоретической оценки искусства и архитектуры. Ниже мы попытаемся понять, в чем состоит ценность не отмеченной, опущенной и упущенной частности по отношению к целостности всего искусства Ирана в Средневековье. Верно, опустить нечто частное порою означает упустить и саму целостность. Казалось бы, частность, но она представляет на поверку крайне значимое для всего искусства Событие. Отсутствующее оказывается более существенным, нежели упомянутое присутствующее.

Американский автор, задавшись целью описать становление фигуративного искусства средневекового Ирана, неоправданно опускает образы людей и животных на саманидской керамике Самарканда и Нишапура⁸⁶, в первую очередь. Между тем эти образы заслуживают самого внимательного обращения к ним, поскольку они ярчайшим образом характеризуют фундаментальные основы иранской визуальной культуры, культуры обращения с образом человека. Более того, в саманидское время формируется и формулируется визуальная стратегия искусства Ирана, существо которой необходимо продемонстрировать с неперенными указаниями на его дальнейшее развитие.

Надо признать, что упомянутый автор не одинок, большинство историков искусства Большого Ирана, занимаясь миниатюрой, не обращают никакого внимания на саманидскую керамику только потому, что ее изображения закреплены на другом носителе, т. е. не на бумаге. Да и время Саманидов отстоит на несколько веков от укрепления дошедшей до нашего времени книжной миниатюры. К истории искусства – единого и нерасчленимого процесса – подходят, подобно ботаникам, разделяя его на виды и подвиды. Между тем изображения на саманидской керамике с ее широчайшим спектром изображений – каллиграфические надписи, изображения людей и животных – должны быть включены в концептуальную часть общей истории изобразительного искусства Ирана, что делается исключительно при публикации обзорных работ либо специальных исследований об образе человека в искусстве Ислама⁸⁷.

Встает, однако, вопрос: как это сделать? После всего сказанного в этой главе ответ на поставленный вопрос можно предугадать. Мы намерены ввести часть изображений на саманидской керамике в русло определенного дискурса, т. е. некоторым образом «расчесать» эти изображения, чтобы понять, какого рода образы использовались художниками-гончарами. То, что в большинстве случаев это были не простые ремесленники, видно невооруженным глазом. И еще раз: именно дискурс, вводя определенные меру и порядок, позволяют исследователям не «причесать», а именно, как это метафорически предлагал иранский поэт Хафиз, «расчесать» вещь, прежде всего выявляя необходимые и ценностно окрашенные формы и смыслы.

К фигуративным изображениям на саманидской керамике имеет прямой смысл обратиться, дабы понять начала визуальной антропологии Саманидов, понять то, что много позже явило столь мощную фигуру Бехзада. Кроме сказанного, давно пора уразуметь не просто изобразительную фактуру эпохи Саманидов, но и перейти к введению этого искусства в доминирующие дискурсы эпохи. Эти цели и задачи никем и никогда не ставились, мы до сих пор тео-

ретически не освоили огромное количество артефактов в наследии Саманидов. Невнимание к сути вещей не позволяет исследователям добиться верных оценок, хотя сам изобразительный материал позволяет делать те или иные выводы, которые зачастую оказываются ложными ходами. Собственно материал способен задать ложные ходы для рассуждений исследователей. Упомянутый выше американский автор не однажды идет на поводу изобразительного материала, не вдаваясь, однако, в суть проблем, которые обязаны сопровождать этот материал, дабы он был концептуально прозрачен, «расчесан».

М. Бэрри уделяет внимание истокам фигуративного искусства мусульман, и в первую очередь иранцев. К этой работе исследователь приступает в самом начале своего исследования, что справедливо – об истоках смыслоформ следует говорить сразу, дабы укрепить основные позиции последующего изложения. Две первые подглавки главы II «Парадоксы царского искусства» и «Придворное, а не этническое искусство» призваны направить внимание читателя на значение «царского искусства» для формирования как

традиции изготовления царских рукописей, так и особого дискурса внутри культуры Ислама. В качестве дополнительного материала, призванного служить неоспоримым свидетельством сказанному, автор приводит несколько иллюстраций с изображением царственных особ из «Китаб ал-Агани», пенджикентской настенной живописи и тронных сцен из ранней торевтики Восточного Ирана в мусульманский период.

Автор далеко не первый, кто говорит о царственном характере отдельных изображений на металле и в рукописях исламского, а особенно иранского искусства. Это общее место для многих работ, однако привычная для многих тема царственного искусства заслуживает более пристального взгляда. Кроме того, имело бы смысл затронуть вопрос об особенностях непрекращающейся изобразительной традиции Ирана в мусульманское время.

На самом деле Royal Art – это редуцированный образ целостного стиля и большой темы рыцарского искусства. Проблема состоит вовсе не в арабском царственном образе и даже не в халифатском институте футувва или его иранском варианте джаванмарди⁸⁸, а в эпическом дискурсе культуры Восточного Ирана, берущем свое начало в доисламское время. Сакральное авраамическое рыцарство футувва и джаванмарди, разумеется, связаны с рыцарями централизованного государства Саманидов, но косвенно, на уровне наиболее общих рассуждений о культуре. Мы можем на этом уровне сравнить историю чаши Грааля и чаши шаха Джамшида (jām-e Jam), но ничего, кроме общих рассуждений об истоках и значении образа священной чаши, это не даст. На самом деле много существенней представляется этническая идея рыцарства, исстари существующая именно в Восточном Иране и не имеющая прямого отношения к сакральной и надэтнической рыцарской идее авраамизмической традиции.

Военная структура армии Саманидов в целом повторяла сасанидскую модель. Особое положение в государстве и армии занимал слой сыновей землевладельцев (dihkān⁸⁹) и имущих людей из городов. Им и обьязано происхождением и величием государство Саманидов⁹⁰. Их называли свободными и благородными (āzādān⁹¹) и при Сасанидах, и в саманидское время. Слово āzād является основополагающим, цивилизационным термином даже для современных иранцев Ирана, Афганистана, Таджикистана. На примере этого слова и в контексте вышеприведенных пояснений Бенвениста отчетливо проступает иранское отношение к прошлому, тело благородного человека напоено прошлым его рода. Прошлое для него не слова, не сказания о героике прошлых лет, прошлое в нем, славное прошлое рыцарского или интеллектуального рода это – он. Уже при Сасанидах «благородные» жили не только в своих поместьях, но и в городах⁹². Вымывание слоя «благородных дихкан» в X–XI вв. совпало с необычайным взлетом визуального и текстуального превозношения именно иранских по происхождению рыцарей. Уже Рудаки с горечью замечает:

Mādari āzādagān kam ārad farzand
Мать высокорожденных приносит скудное потомство.

А поэт Хакани говорит о том же так:

Guftī, ke gujā raftand ān tājvarān īnak?
Z'īshān shikam-e khāk ast ābistan jāvidān⁹³.
Спросил: куда же ушли венценосные цари,
Лоно земли вечно беременно ими.

Мы называем рыцарями тех, кто еще в ахеменидской, парфянской и сасанидской армии входили в элитные подразделения воинов благородного происхождения на службе у государства⁹⁴. Рыцарское сословие в иранских армиях с древности до Саманидов настолько показательно, что мы ненадолго остановимся на истории зарождения этих подразделений. Тем более, что речь идет не просто о воинах, а о тех, кто прямое отношение имеет к космогонической и космологической структуре мира: вечная беременность «лона земли» и одновременно, как надо полагать, ее же «бесплодность» наводит на тему «небесного, духовного, мистического воинства», столь подробно рассмотренного в работах Анри Корбена с обсуждением института духовного рыцарства (джаванмарди / футувва)⁹⁵.

В иранских армиях существовали части высокорожденных «детей» (pasti у Ахеменидов), при профессиональной армии сасанидского шаха Хосрова Ануширвана также было организовано подразделение «детей», руководителя которого называли Pāyugān Sālār⁹⁶. Понятие «дети» вновь в иранской военной истории возникает в до-саманидское и саманидское время, на этот раз в хорасанской армии, имевшей прямое отношение к возникновению халифата Аббасидов. Арабское слово abnā' (дети) характеризовало военные подразделения хорасанцев, расположившиеся в Багдаде и в известном гарнизоне г. Ракка, которая одно время была фактической столицей империи⁹⁷. Когда мы встречаем во множестве изображение воителей на керамике Самарканда и Нишапура, можно полагать, что воины из хорасанской знати (āzādagān) вполне могут быть именованы на западный манер рыцарями – профессиональными воинами на службе сюзерена.

Существовало немаловажное обстоятельство, повлиявшее на modus vivendi восточных иранцев в постсаманидское время. Восточно-иранской культуре довольно скоро пришлось столкнуться с массивным присутствием тюрков. Дабы понять глубину эсхатологических и эмоционально-эстетических переживаний восточных иранцев, остановимся на поэтических свидетельствах. Хорасанские поэты выбрали два пути адаптации к неизбежности тюркского присутствия. Фирдоуси избрал линию противостояния, для него Иран и Туран⁹⁸ это всегда «огонь и вода», таков был жанр эпического повествования и такова эсхатологическая составляющая иранского мирозерцания. С запада пришли арабы, с востока – тюрки, но дело война продолжать бой до самого конца. Однако вот что интересно: бой иранских воинов не может быть остановлен, ибо он эсхатологичен. Иранец отстаивает устои культуры, он готов биться с варварами до конца существования своего мира.

В разговоре о тюрках не следует преувеличивать их воздействие на культуру Саманидов и арабского халифата. Арабский историк и географ ал-Иакуби (IX в.), например, обратил внимание на одну особенность бытования тюрков в Самарре: тюрки не имели права жить рядом с арабами и представителями других этнических групп. Им отводились специальные резервации".

Лирическая поэзия разработала еще один образ тюрка, он, как и у Фирдоуси, оказывался другим по отношению к иранцу: тюрк предстал в образе идола (but, sanam, nigār) – синоним

возлюбленного (как правило, юноша кравчий, слуга)¹⁰⁰. Эротизм ситуации заключатся в том, что тюркский мальчик оказывается сексуальным партнером иранца, а потому тюрк всегда Другой, даже если с течением времени он может оказаться тобою. От Рудаки до Хафиза лирическая поэзия иранцев сформулировала образ той, за красоту которой можно было бы отдать Бухару и Самарканд в придачу. В словах поэта нельзя сомневаться, слова поэта – истина в последней инстанции. Вера в поэтическое слово сложилась еще в ранней индоевропейской поэзии¹⁰¹.

Активной зоной обитания восточных иранцев стала необозримая территория интеллектуального труда – поэзия, наука, философия, высокая теология, архитектура, миниатюра... Фигуры восточно-иранских визирей Бал'ами (отца и сына) при Саманидах и Низам ал-Мулька при Сельджукидах достойные примеры тому. Однако, когда тюрк мог равноправно ступить на эту территорию, он мог оказаться учеником (Абд ал-Рахман Джами был шейхом Алишера Навои¹⁰²) или учителем, как это произошло с комментарием Фараби к Аристотелю, который открыл горизонт понимания молодому Авиценне¹⁰³.

Как отмечает Босворт, в армии дихкане занимали должности, сравнимые с современными полковниками, т. е. возглавляли большие подразделения, состоящие в том числе из наемных воинов, среди которых были борцы за веру (*ghāzi*, *fityān*), а также вооруженные группы, как правило, из простонародья ('*ayyār*)¹⁰⁴. Наршахи сообщает об этикете при бухарском дворе, суть которого состояла в том, что каждый утро по 200 сыновей дихкан являлись ко двору перепоясанные золотыми поясами и возвращались в свои поместья только вечером¹⁰⁵. А у Саффаридов существовал обряд вхождения в военное сословие «благородных»: юноша должен был показать свое умение обращаться с оружием, затем его просили рассказать о прошлых заслугах, былом служении, после чего он получал новое оружие, обмундирование из рук самого эмира. Сказать, что к рыцарской эпохе доисламского и саманидского времени прямое отношение имеет изобразительное искусство, очень мало.

Прежде всего следует упомянуть о дошедших до нашего времени памятниках настенной живописи из Балалык-тепе¹⁰⁶, Варахши¹⁰⁷, Афрасиаба¹⁰⁸ и Пенджикента¹⁰⁹, а также об уникальных находках в селении Орлат в 50 км от Самарканда¹¹⁰. Не менее интересны находки на юге Таджикистана (Хульбук) (XI в.). Образцы изобразительного искусства постоянно находят в различных районах Согда и Тохаристана – в последнее время в крепости Тавка (VII–VIII в.) и городище Шуробкурбан (IX в.).

Пять костяных пряжек для ремней, найденные в кургане Орлата, весьма интересны гравировкой сцен битв и охоты, а также единоборств животных (ил. 17, 18). Датировка костяных пластин разнится от II до V в. Может казаться, что не стоит ждать от орлатских изображений глубины их образной структуры. Хотя появление этих рисунков на пряжках воинов говорит об их церемониальном характере, будь то парадные, воинские или иные функции. Налицо также высокое художественное значение этих рисунков. Тщательное исследование показало, что рисунки выполнены с учетом повествовательных и выверенных пространственно-композиционных построений¹¹¹.

Для целей наших рассуждений важным представляется то, что орлатские находки в значительной степени понижают временную шкалу и укрепляют даже самые поверхностные впечатления для понимания истоков рыцарской идеи в Согдиане и, шире, в Восточном Иране¹¹². Не столь существенно, выполняли ли эти изображения церемониальные функции, служили образным воплощением реальных событий или ранних форм эпического сказания. Основной интерес для нас представляет углубление поэтологических истоков этих сцен из Орлата. Это позволяет судить о склонности ранних согдийцев к повествовательным изображениям, что закрепляется соответствующими сценами «пира и ристалищ» из настенной живописи Пенджикента. Значительным для формирования визуальной истории рыцарской идеи является их

находка и введение в научный обиход. Задолго до появления первых редакций текста «Шах-наме» именно в изобразительном искусстве появляются повествовательные сцены рыцарского характера¹¹³.

Следует быть внимательным к тому, как, каким образом иранцы пестовали свои этнические ценности. Несомненно, царь, иранский шах в «Шах-наме» Фирдоуси и в реальности всегда оставался центральной фигурой рыцарского круга, подобного рыцарям «круглого стола» шаха Кай Хосрова или короля Артура¹¹⁴. Здесь нам следует более внимательно присмотреться к ведущей дискуссии между медиевистами о происхождении западных эпических сказаний. Выводы Дж. Койаджи о связях «Шах-наме» и кельтского по происхождению цикла короля Артура находят дополнительные небезынтересные аргументы. По до конца не проверенным данным, следы иранского эпоса благодаря крестоносцам пришли во Францию в 1180 г. (Кретьен де Труа), а затем появляются в Германии (Вольфрам фон Эшенбах), в последнем случае используется либо французская версия, либо эпические сказания конца XI в. о рыцаре Барзу – сыне Сухраба и внуке Рустама (Барзу-Наме)¹¹⁵. Однако все изменилось, когда иранское происхождение антропологии французского героического эпоса было предпринято с новых теоретических позиций¹¹⁶. Проблема происхождения французского романического эпоса была скорректирована отечественным исследователем Е.М. Мелетинским, который отменил генетический подход в западных исследованиях и отстаивал стадийный подход в решении вопроса о бесспорных сходствах между иранским и французским эпосом¹¹⁷. При этом надо заметить, что Мелетинский не является прямым специалистом в этом вопросе. В любом случае, злободневные вопросы сюжетного и антропологического сходства более раннего иранского эпоса и романических сказаний по отношению к соответствующим западным формам не вызывают сомнения. Стоит именно здесь отметить, что параллельно с различным характером эпических сказаний возникает проблема сходства архитектурных конструкций (нервюр), которая также окончательно не решена. О последней теме см. главу III. Мы возвращаемся к нашей основной теме, которую мы формулируем как визуальный образ рыцарства.

Царь, шах представлял собой, воплощал рыцарскую идею, оставаясь центральной персоной рыцарского круга. Именно по этой причине в искусстве Востока и Запада рыцарская идея была редуцирована, изображалась персона, воплощавшая собой саму идею рыцарства. Поэтому, когда многие отечественные и зарубежные исследователи приводят в пример изображения из восточно-иранской торевтики и настенной живописи Пенджикента, все они никак не могут помочь понять суть эпического стиля Восточного Ирана. Все эти примеры остаются иллюстрациями для непонятой исследователями рыцарской идеи Большого Хорасана.

«Шах-наме» Фирдоуси манифестировал рыцарский и этнический дискурс иранства. Однако еще до распространения самого текста «Шах-наме» Фирдоуси в искусстве Саманидов и Газневидов X – начала XI в. уже существовали изображения витязей – настенные и на керамике¹¹⁸. Сам Фирдоуси говорит о времени окончания поэмы -1009/10 г., когда династия Саманидов была низвергнута Махмудом Газневи. Таким образом, до и во время появления поэмы Фирдоуси изобразительная практика при Саманидах хорошо знала образы рыцарей.

Стены многих дворцов и жилых домов Нишапура, Самарканда, а затем и Лашкар-и Базара, Хульбука (ил. 19) знали практику настенных росписей с изображением рыцарей. Если настенные росписи могут лишь подтвердить высокий статус изобразительной традиции при Саманидах, то многочисленные изображения воинов на керамике вне зависимости от текста «Шах-наме» Фирдоуси позволяют отнести к ним со всей возможной серьезностью. Впрочем, следует признать, что опыты составления авторского эпоса существовали и до Фирдоуси¹¹⁹.

Имело бы смысл сравнить не просто образность эпического стиля текста «Шах-наме» и изображений, а предобразный статус героев, феноменологию универсального рыцарского дискурса на примере обращения к подчеркнутой телесности этого стиля. Мир «Шах-наме»

наполнен телесностью иранских витязей, мы никогда ничего не узнаем об индивидуальных чертах героев, но зато каждый раз мы сталкиваемся с монументальной фигурой того или иного богатыря, обладающего полнотой могучего тела. Это тело скрыто латами, что только подчеркивает его значимость и для текста, и для всей восточно-иранской культуры. Эпический стиль в полной мере отражен и в фигурных изображениях витязей на керамике из Мавераннахра и Хорасана в саманидский период и, прежде всего, на керамике восточно-иранских городов Самарканда и Нишапура, которая существовала до, во время и после возникновения текста «Шах-наме» Фирдоуси¹²⁰ (ил. 20,21,22,23, 24).

Представления о теле человека и, конечно, изображения такого человека равнодостоинственно воображению о человеке, а также тому, каким этот человек видит себя¹²¹. Сказанное имеет прямое отношение к эпической телесности саманидского искусства. Начнем с того, что телесный мир саманидской керамики явно вытесняет пространство. Пространства попросту нет в наличии, его заменяет фон. Фон безучастен, а пространство совсем не равнодушно к погруженным в него вещам. В жизненном пространстве для изображений преисполненных телесности, оказывается, нет нужды. Как мы говорили в начале главы, рыцари пребывают в пределах некоей длительности, обновляемой в каждом новом керамическом изделии. Не существует конкретного времени, все фигуры и их вещное окружение погружены в некую абстрактно длящуюся телесную длительность, перетекающую из одного керамического изображения в другое.

Антропологический горизонт саманидской керамики был занят исключительно телесностью, телесными фигурами, в полной мере совпадая с эпической телесностью «Шах-наме». Художники старались не столько заполнить изобразительное поле той или иной фигурой, сколько передать именно телесные характеристики персонажей, их жесты, но никак не мимику. В любой ситуации, будь то бой, пир, охота или танец, лица героев саманидских сцен оставались безучастными, лишеными каких-либо эмоций.

Как может рыцарь обойтись без замков! Таковых в регионах Мавераннахра и северного Хорасана было вполне достаточно, чтобы говорить о тенденции¹²². Безусловно, эти замки не были теми, что принадлежали независимым рыцарям в домусульманскую эпоху. Заслуга саманидского двора состояла в централизации освоенной территории, что не замедлило отразиться и на ослабевшей укрепленности замков. Но они существовали, а их внутреннее убранство заслуживает внимания. Согласно данным раскопок археологов и суждению историков архитектуры, полы в ряде таких замков были вымощены обожженным кирпичом, помещения были сводчатыми и купольными. Стены были украшены росписями различного содержания: от изображений воинов до представления настенной росписи с колонно-арочным рядом и полуобнаженными женскими фигурами музыкантов. Нетрудно вообразить, что и керамика с изображением саманидских витязей или каллиграфических надписей присутствовала на стенах сводчатых комнат. Мы знаем фигурные изображения и на керамике с представлением сводчатого колонного ряда, о чем шла речь в начале настоящей главы (см. с. 35). Быт и стиль эпохи должен быть выдержан до конца, ведь проблема рыцарства при Саманидах и позднее носила комплексный характер, одно вытекало из другого.

Оптический строй изображений в саманидской керамике был настроен на крупноформатные фигуры, незначительно модулируемые оттенками цвета и рисунка. Полнота присутствия телесных изображений в керамике является следствием избранного оптического строя. Читатель и зритель воспринимают мир таким, каким его задает монументальный стиль эпохи, преисполненный телесности. Налицо полнота эпического тела как на керамических и настенных изображениях, так и собственно в тексте «Шах-наме». Повествование Фирдоуси многократно подчеркивает мощь и монументальность эпического тела (*badan, tan*) своих витязей.

Самое время ввести новое терминологическое обозначение: следует судить о телесной гравитации, смысл которой состоит в стягивании к антропоморфным фигурам различных объ-

ектов – животных, крайне условные элементы растительности, отдельные графемы и каллиграфически выполненные начертания. Отсутствие проработанного пространства в фигурных изображениях саманидского времени заменяла телесная гравитация.

Терминологический оборот «телесная гравитация» формально соответствует гештальт-ному выражению «пространственной близости» (*proximity*), что некоторым образом отвечает и данному положению дел, но с определенными коррекциями. Когда пространство заменяет фон, то предельная близость фигур обусловлена именно телесной гравитацией, которая в случае с саманидскими изображениями выполняет и другие функции. В зависимости от характера изображения, сила телесной гравитации притягивает к основной фигуре рыцаря целый ряд иных атрибутов действия, которые разнились в зависимости от ситуации – охоты, пира, сражения. Вот одна из ее характеристик – внешняя кромка тела рыцарей обладала особой активностью, именно она находилась в ближайшем контакте с дополнительными атрибутами действия. Мы имеем дело с ситуацией гаптической напряженности рыцарских сцен, что придает силе телесной гравитации еще большую выразительность.

Хотя, надо признать, саманидские керамисты прекрасно осознавали и прелесть пустой плоскости, посреди которой появлялись изящные по рисунку фигуры животных или графические и псевдографические начертания. Более того, саманидские художники владели безукоризненным чувством абстрактного рисунка, точно передающего характер изображения (ил. 28). Наступило время понять, где лежат истоки телесного представления этих изображений.

Итак, человек в саманидское время преподносится художниками действительно в эпической манере, напоминая нам настенные росписи из Пенджикента. Однако те, кто часто рассуждает в известной манере заимствования, забывают о более существенных обстоятельствах.

Суть дела не во влиянии доисламских образцов на саманидские изображения Восточного Ирана, если даже керамические изделия происходят из Самарканда. В Самарканде и находящемся недалеко Пенджикенте археологами раскопано множество настенных изображений доисламской эпохи. Изображения на известных сасанидских серебряных блюдах передавали образы именованных персонажей, шахов во время их охоты и пира. Фабулы сасанидского времени в мусульманское время сохранились, а вот их трактовка нет – саманидских художников-керамистов, по-видимому, привлекали отвлеченные, церемониальные образы персонажей. Действительно, имеет смысл говорить не о сюжете в саманидской керамике, а об эпической фабуле этих изображений. Хотя в одном случае под ногами коня изображен царский венец с крыльями царской славы (фарр, хварно). Можно полагать, что венец, осиянный фарром, снят, и его заменил другой головной убор – боевой шлем. Аналогичными распростертыми крыльями обладает изображение птицы слева рядом с крупом боевого коня. Видимо, это также воплощение царского фарра, образом которого является и птица, и огонь в виде нимба. Искусство эпохи Саманидов знает и нимбоносные фигуры, представленные на настенных росписях.

Все подчинено единому эпическому стилю, пронизывающему поэзию, музыку, архитектуру и изобразительное искусство, порождающему и переходному времени. Этот стиль органично вписывается в отвлеченный дискурс Иконосферы, буквально захвативший иранцев, с самого начала их творческой деятельности в мусульманский период, он возымел действенное воздействие на сельджукидскую керамику. Безусловно, память о прошлом сохранялась в саманидское время, однако истоки этой памяти основывались вовсе не на заимствовании.

Авиценна говорил, что воображаемые и памятливые формы вещей лишены их материи, однако они сохраняют свои акциденции, которые и приводят их к обретению новой «материи телесности» (*la matière des corps*)¹²³. Две разные вещи в их различной сущности, говорит Ибн Сина, отчетливо принадлежат к различным онтологическим единствам и разному времени, если же им надлежит встретиться в одной форме, то модус их существования, тем не менее, оказывается различным¹²⁴. Сказанное Авиценной – это еще один пример того, что при встрече вещи прошлого и вещи настоящего при условии сходства их формы, между ними,

тем не менее, располагается различие, простираясь всей своей мощью. Сказанное бухарским философом должно послужить уроком для тех, кто буквально понимает слова о возрождении прошлых ценностей, либо обуюн теорией заиствоования.

Телесная организация, как мы видим, и в этом случае вновь выходит на первый план. Больше того, именно телесная организация обладает тем силовым полем, о котором мы говорили в предыдущих разделах настоящей главы. Мы выносим еще одну характеристику телесной организации изображений на саманидских блюдах. Телесное присутствие характеризуется тяжестью, о которой говорит Подорога: «Тело есть тяжесть»¹²⁵. Мы переводим феноменологическую характеристику философа в модус оптики, теории видения. Саманидские художники, выдерживая до конца эпический стиль изображений, видят антропоморфные и зооморфные тела облеченными силой тяжести. Это не просто тяжеловесность, а эпическая сцепленность тел, крайняя плотность этой сцепленности, это и овнешнение тотального присутствия телесного. Овнешнение и есть модус оптического распознавания внутреннего присутствия телесного. Монументальные фигуры рыцарей являются проявлением, выражением присутствия телесного. В этом случае, конечно же, вновь вспоминается телесная организация в тексте «Шах-наме» Фирдоуси. Повествование эпоса оваяно ощущением тяжести и плотности во взаимодействии тел. Однако сила тяжести может уступить противоположной ей силе легкости, когда один из мощнейших витязей поэмы (Зал-е Зар, Златокудрый Зал) неожиданно становится легким до чрезвычайности, взбираясь в покои будущей жены Рудабе из Кабула по ее косам. Видимо, прав Нанси, говоря о возможности трансформации силы тяжести в свою антитезу¹²⁶. Однако эта антитеза являет собой проявление (скажем, визуальное) исходной силы тяжести. Воспарение тела есть не превращение силы тяжести в нечто другое, а ситуативное обращение в ту легкость, которая априорно является внутренним измерением тяжести. Легкость и тяжесть соизмеримы, подобно внутреннему и внешнему измерению образа. В начале этой главы мы говорили об этом же на другом примере.

Приведенные выше умозаключения Ибн Сины не следует рассматривать как руководство к действию художников и ремесленников. Очевидно, что лучшие саманидские блюда с рыцарскими сценами не были дешевым продуктом и изготовлялись для людей имущих и образованных. А они не могли не быть вовлечены в интеллектуальную атмосферу эпохи одновременного зарождения новой философии, поэзии, архитектуры и искусства. Наконец, для нас, людей своего времени, интересны всевозможные пути развертывания толкований различных аспектов искусства и архитектуры Средневековья. Особенно уязвимым на этом пути является отношение средневековых людей к памяти и воображению. Мы намерены преподнести читателю целый ряд средневековых и современных нам соответствующих воззрений. Вот еще один пример.

В музее Лувра (Париж) и Государственном музее народов Востока (Москва) хранятся два расписных блюда из Восточного Ирана (Нишапур и Самарканд), смысл композиций которых только на первый взгляд различается. На блюде из Лувра представлена в первом приближении не упорядоченная композиция, составленная из множественных атрибутов охоты: здесь и ловчие птицы, и животные, но тут же изображены и оседланные кони с гепардом на крупе (ил. 32). Если взглянуть внимательнее, то окажется, что вся композиция изображения представляет собой движение по спирали справа налево, центром этой спирали является треугольник. Верхней частью этой композиции является каллиграмма (надпись или псевдонадпись).

На блюде из московского музея изображен убранный в латы боевой конь (ил. 30). Что может быть общего между двумя изображениями? Это – отсутствие всадников в обоих случаях. Отсутствующее присутствие всадников подразумевается, как, впрочем, и в вышеприведенном блюде с изображением гепарда в прыжке во время рыцарской охоты. Это обстоятельство еще раз говорит о значительной доле не просто отвлеченных от конкретного сюжета изображений, но и об абстрактном мышлении художников этого времени. И на стенах, и осо-

бенно в керамике изображался не кто-то, а некто, целиком и полностью соответствующий доминирующей при Саманидах идее рыцарства.

Несколько слов скажем о боевых конях. В «Шах-наме» Фирдоуси коням основных героев даны клички, некоторые из которых утвердились в богатой именной структуре иранской культуры¹²⁷. Эти имена переходили на коней реальных людей иранской истории. Назовем некоторые из имен боевых коней: у Рустама коня звали Рахш, у Сиявуша – Шабранг, у Кай Хосрова – Бехзад... Напомним еще раз – текст «Шах-наме» предназначен не для памяти о прошлом, он создавался во имя нерушимости рыцарской идеи в прошлом, настоящем и будущем. Эта идея жила в культуре иранцев во все времена, а именная структура эпоса является до сих пор свидетельством этого.

Над боевым конем на блюде из Московского музея изображена летящая птица. В Самаркандском государственном музее хранится блюдо X – начала XI в. с образом летящей птицы, довольно близко напоминающей птицу из Московского музея (ил. 31). В который раз в нашей книге мы сталкиваемся с изображением птиц, как сопутствующих образам рыцарей, так и представленных автономно. Птица олицетворяет удачу, славу (перс, фари или араб, баракат), что столь необходимо воинам.

Цель творческого цеха эпохи династии Саманидов состояла вовсе не в заимствовании прошлого, а в продолжении того эпического стиля и дискурса, посредством которых смог осуществиться легко узнаваемый облик различных памятников культуры. Сказанного мало, ибо, как блестяще показал М. Мерло-Понти, восприятие есть не воспоминание, а углубление в избранный горизонт прошлого и последовательное развитие предпочтенных перспектив¹²⁸. Такой перспективой в этническом сознании иранцев и был эпический дискурс, одним из воплощений которого и были сцены, которые сейчас называют тронными.

И еще об одном.

Неустрашимый фактор телесности в сюжетах саманидской керамики и настенных изображений X-XI вв. в домах и дворцах Хульбу-ка, Самарканда, Нишапура и Лашкар-и Базара (Афганистан) в сопряжении с эпическим стилем телесности преподает нам в полной мере их «наглядный характер». Что такое наглядный характер? Это понятие уникальности, итогового восприятия, феноменологического усвоения вещи, все это было названо Хансом Зедльмайром наглядным характером (“anschauliche Charakter”, разработанный и заимствованный автором терминологический оборот у Георга Зиммеля¹²⁹). Именно наглядный характер телесности саманидских изображений наделяет гештальтом всю целостность и упорядоченность эпического дискурса саманидского времени – керамические и настенные фигуры, как и позднее возникший текст «Шах-наме».

Таким образом, телесность фигур на саманидской керамике имманентна эпическому дискурсу в том смысле, что оптика позиционирования тел позволяет органично перейти к восприятию воображаемого эпического сказа, который вместе с тем является истинной средой их обитания. Единая среда эпического стиля могла состояться из-за резонирующих отношений между изображениями на керамике и эпическими сказаниями. Назовем эту черту стилистическим резонансом.

Больше того, мы можем с твердостью судить о плотном метаисторическом пласте, объединяющем парфянские эпические сказания, практику нанесения сцен битвы на воинские пряжки, изображения рыцарей на стенах и керамике. Все это заключается составлением авторского эпоса Фирдоуси. А. Ригль сказал бы, что за всем этим скрывается определенное (das) Kunstwollen. И он был бы прав. Зедльмайр писал в специальной статье о том, что Kunstwollen является последней остановкой на пути к метаистории искусства¹³⁰. Зедльмайр говорит также и о том, что позитивистки настроенный историк искусства непременно пропустит эту оста-

новку, она не для него. А вот не эмпирик истории искусства обязательно сумеет не проехать остановку под названием Kunstwollen.

В саманидскую эпоху проблема личности, эпическое Я встало во весь свой исполинский рост. Социально-психологическая проблема личности может быть интересна и в отношении саманидских изображений. Существовало Я поэтов – эпическое и лирическое, Я ученых, философов, купцов, а также архитекторов и художников, вставших на путь поисков нового в технике и образной системе строительства и изобразительности. В этой связи возникает вопрос: изображенные на саманидских блюдах рыцари – это Я или Ты с позиций тех, кто располагал ими? Кто это с точки зрения определения именного местоимения? Как обозначить именное существование и социальное место-присутствие этого тела? Если мы согласны с тем, что эти блюда были предназначены для людей имущих или знающих, то это, безусловно, Я. Саманидский рыцарь способен воспринять изображение воина как свой обобщенный образ. Знающие же цену метафоре, распустившейся как бутон розы в саманидской поэзии, также могли иносказательно соотнести свой образ с образом ратника на ниве пера поэта, философа, ученого, каллиграфа. Для всех них презентация воинского духа и тела витязей – это Я. Другое дело купец, в руках которого тоже могли находиться блюда с изображением рыцарей. Образцом для саманидских купцов мог послужить пример их согдийских братьев по цеху, чья предприимчивость была известна и в Китае, и в Византии. Археологи то и дело находят следы согдийских колоний. Саманидские купцы продолжили славное дело согдийцев, что усугублялось тем, что они, судя по росписям из Пенджикента, были вовлечены в сквозной эпический дискурс, перешедший и в эпоху Саманидов.

Здесь мы должны несколько отвлечься, дабы пояснить сказанное другими словами. Верно то, что телесность изображений на саманидской керамике существует не изолированно, телесность помещена не просто в определенную среду, собственно тело, его расположение, жесты, одежда и пр. провоцируют возникновение определенной среды эпического сказа восточных иранцев. Следовательно, теория «situated body, situatedness»¹³¹ (тела, детерминирующего определенную среду или ситуацию) имеет прямое отношение и к обстоятельствам с изображениями на саманидской керамике. Само тело порождает те или иные ситуации, в которых оно может оказаться. «Вопрос состоит не в различии ситуаций, но в различии помещенности тела в определенную ситуацию»¹³². Смысл состоит в порождающих функциях тела, тело не безучастно, не аморфно, оно предельно активно в пробуждении активности восприятия зрителя. Еще Мерло-Понти прозорливо указывал на то, что «бытие – это бытие в ситуации»¹³³.

Так и в нашем случае различные ситуации и состояния тела на саманидской керамике – рыцарское тело в бою, в пиру, в танце, за трапезой – порождают совокупное тело рыцарской культуры Саманидов. Восприятие подобных изображений не непосредственно, оно опосредовано всей существующей средой рыцарской культуры эпохи Саманидов. Воспринимается целое, благодаря ситуативной активности частности, и частность конституирует целое. Из сказанного мы выводим одно следствие – специфика визуальной культуры в эпоху Саманидов дает нам возможность понять специфику рыцарской социальной среды этого времени. Этот вывод следует сделать даже в том случае, если мы ничего не знаем об исторических обстоятельствах эпохи, не знаем текстов, даже не знаем о существовании текста «Шах-наме» Фирдоуси. Появление текста эпоса является свидетельством меры и порядка восприятия совокупного рыцарского образа в саманидской керамике.

Отдельный образ, погруженный в определенную ситуацию, должен восприниматься, следовательно, в рамках совокупного тела состоявшегося дискурса рыцарской идеи Хорасана. Вне рыцарского дискурса совокупного тела образы на саманидской керамике распадутся на отдельные изображения, что позволяет некоторым исследователям вводить эти изображения в ошибочные семантические темы, подобные «Royal Art». Основной мерой визуального рыцар-

ского дискурса является его отвлеченность, отсутствие связи с конкретным текстом. Главное – это внетекстовая и визуально-ситуативная составляющая этого дискурса.

Визуальную антропологию Ирана невозможно исследовать без демонстрации непрерывности стилистических и концептуальных связей между изображениями на керамике, металлических изделиях и миниатюре. Ведь сочетание нимбов и пустых, не прорисованных лиц дает нам совершенно другие перспективы для понимания смысла этой сочетаемости¹³⁴. Возникновение нимбов в иранском искусстве некоторыми исследователями поясняется воздействием византийского искусства; вместе с тем проводится аналогия о влиянии византийцев на Омейядов. Сохранение эпической стилистики и образности выражается, в частности, в наделении героев эпического и изобразительного повествования в саманидское и сельджукидское время сиянием божественной славы (*farr*, *farr*), факт известный. Иранцы восточных и западных регионов прекрасно знали о значении божественного сияния над головами не только царственных особ, но и в целом над родом человеческим. В «Шах-наме» Фирдоуси, столь популярном сочинении этого времени, довольно подробно рассказывается о «сиянии славы» не только над шахами, но и героями эпического повествования.

Особенности эпического стиля и целостного эпического дискурса в целом сохранились и в последующее время. Саманидами был разработан мощный стиль, однако даже он был подвержен коррозии. Хотя во многих ранних сельджукидских изображениях на керамике продолжается когда-то избранная линия отвлечения от текста. Однако существенные изменения произошли при сохранении в целом тематики предшествующего времени. Об этом можно судить по многим, в том числе повествовательным изображениям на керамических сосудах в XII–XIII вв., а также много позднее – по ширазским и табризским миниатюрам к ряду рукописей «Шах-наме» 1330–1350 гг. Эти изменения в первую очередь касаются восприятия художниками и их зрителями поэтических текстов, на первый план выдвигаются собственно иллюстрация. В первую очередь, конечно, иллюстрировался текст «Шах-наме», что означало только одно: отвлеченный рыцарский дискурс времени Саманидов был утрачен, его сменил логоцентричный дискурс Сельджукидов с особенным пристрастием к иллюстрированию текста¹³⁵. С иконоцентричным дискурсом пришлось на время распрощаться.

Столь позднее обращение художников к тексту может быть связано с несколько запоздлым появлением в Иране иллюстрированных рукописей. Первая известная нам иллюстрированная рукопись «Варка и Гулынах» датируется началом XIII в. (см. подробнее в главе II). Многие исследователи считают, что иллюстрированные рукописи попросту не дошли до нашего времени.

Однако возможно и другое объяснение: рукописи до XIII в. не могли появиться по причине главенствования дискурса, который не предполагал обращение к тексту. По этой причине основным носителем изображений в саманидское и раннее сельджукидское время оставались стены дворцовых и частных помещений, а также керамика.

Вместе с тем на первый план вышло еще одно направление логоцентричного дискурса, прочно связанное с именем Низами и всей последующей романтической струей в персидской литературе. Что касается поэтики Низами по отношению к поэтике «Шах-наме», то надо отметить отчетливое нарастание у Низами индивидуального начала при описании героев. Вместо статической презентации героев на всем протяжении рассказа Фирдоуси, у Низами персонажи представлены в динамике, в развитии их психологической характеристики. И, наконец, у Низами пространство действия персонажей значительно расширяется.

Этот дискурс, а не собственно текст, в немалой степени повлиял, прежде всего, на книжную миниатюру¹³⁶. Наконец миниатюра обрела самостоятельное визуальное пространство, а визуальная антропология Ирана к концу XIV в. перешла к своему второму этапу. Кульминация этого этапа приходится на время Бехзада. Однако до возникновения гератской миниатюры в

самом конце XIV в. в джалаиридском Багдаде появились два превосходных миниатюриста – Абд ал-Хайй и Джунайд, которые в полной мере освоили пространство всей рукописной страницы. Логосфера рукописной страницы полностью отступила, отдав свое пространство Иконосфере, которая со временем переступит границы самой рукописи, книги, выплеснувшись, например, на ткани, в которые облачались модницы. О взаимоотношении глубинных дискурсов Логосферы и Иконосферы позднее, уже в сефевидское время скажет Казн Ахмад в специальном трактате о художниках и писцах. Именно он разделил когда-то единый калам на перо писца и перо художника, отчетливо выделив два доминирующих дискурса – Логоцентричный и Иконоцентричный (см. об этом специально в следующей главе).

Примечания

1 О саманидских визирях см.: Ноджи М. Фарханг ва тамаддуни Исломи дар каламрави Сомониён. Ройзании фархангии сафорати Джумхурии Исломии Душанбе: Эрон дар Тоджикистон, 2011 (эта объемная книга о Саманидах написана иранским исследователем и переведена на кириллицу). С. 299–339.

2 Ноджи. Фарханг ва тамаддуни Исломи. С. 310.

3 Об урбанизации при Саманидах см.: Bulliet R.W. Pottery Styles and Social Status in Medieval Khurasan // *Archaeology, Annales, and Ethnohistory*. Cambridge, 1992. P. 75–76.

4 О найденной в Нишапуре в результате раскопок под эгидой музея Метрополитен из Нью-Йорка см.: Wilkinson Ch.K. Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.

5 Wilkinson Ch.K. Nishapur: Pottery of the early Islamic Period. New York: Metropolitan Museum of Art, 1967, P. 21.

6 Hanns-Peter Schmidt. Simurgh // *Encyclopedia Iranica*. 2009 (online version).

7 Наше намерение поддерживается серией публикаций отменного по мысли исследователя из Турции: Pancaroğlu O. Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan (статья взята со страницы автора на Academia.edu). Ниже, по ходу исследования мы укажем и на другие работы автора.

8 См. об этом: Диноршоев М. Натурфилософия Ибн Сины. Душанбе: Дониш, 1985, С. 179; Dahiyat I.M. Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle: a critical study with an annotated translation of the text. Leiden: Brill, 1974, P. 42. Надлежит сделать терминологическое уточнение, для слова «представление» перипатетик Ибн Сина использовал арабское слово khayāl, а Аристотель использовал греческое слово phantasia. Нам необходимо так или иначе разъяснить соображение Авиценны. Для этого сначала зададимся вопросом, что это означает, дабы потом последовало вопрошение о том, какое же отношение к словам Ибн Сины имеет вещь в искусстве или в архитектуре. Воспользуемся пояснениями Ж. Лакана на аналогичное утверждение Гегеля «Понятие является временем вещи»: «Конечно, понятие не является вещью в плане того, что есть вещь, по той простой причине, что понятие всегда находится там, где вещи нет, понятие замещает собой вещь, подобно слону, которого однажды я привел сюда через посредничество слова “слон”. /.../ Что же может быть здесь от вещи? Это ни ее форма, ни ее реальность, поскольку в действительности все места заняты. Гегель заявляет об этом со всей строгостью – понятие является тем, что позволяет вещи присутствовать там, где она отсутствует» (Лакан Ж. Семинары. Работы Фрейда по технике психоанализа. Книга I. М.: Гнозис-Логос, 1998. С. 316–317).

9 Об иконичном представлении образа см. в когнитивной поэтике: Freeman M.H. Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity // *Cognitive poetics: goals, gains, and gaps* / eds. Brone G., Vandaele J. Berlin-New York: Mouton de Gruyete. P. 171–172.

10 Shukurov Sh. Art History as a Theory of Art. Bihzad and the Visual Anthropology of Art // *Ars Orientalis*, 36, 2009.

11 Развитие структуры мимесиса и выделение «внутреннего мимесиса» принадлежит отечественному философу и мыслителю Валерию Подороге: Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Культурная революция. М.: Логос, 2006. С. 10–11.

12 Абу Али ибн Сина / Авиценна. Сочинения. Т. 1. Душанбе: Дониш, 2005. С. 673.

13 Kröger J., Nishapur: glass of the Early Islamic Period. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995. P. 156–157, ill. 209, 211.

14 Об этом см. в одном из сборников серии «Cahiers de l'Imaginaire» в университете Монпелье им. Поля Валери (Montpellier III): *Transversalités festives*. Sous la direction Philippe Joron. № 19, décembre 2000. P. 7.

15 Alitto H. J., Usrey & W. M. Spatial attention and visual processing in the lateral geniculate nucleus // *Journal of Vision*, 8(17), 2008.

16 О феноменологии «пристального взгляда» см.: Sheldrake R. The Sense of Being Stared At // *Journal of Consciousness Studies*, 12, No. 6, 2005.

17 Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. Sheldrake, The Sense of Being Stares At. P. 39–41; Thompson E., Palacios A. and Varela F.J. Ways of coloring: Comparative color vision as a case study for cognitive science // *Behavioral and Brain Sciences*, 15, 1992.

18 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 58–59.

19 Azizoddin Nasafi. le livre de l'Homme Parfait (Kitab al-Insan al-Kamil). Recueil et traités de soufisme en persane publiés avec une introduction par M. Mole. Teheran-Paris: 1962. P. 144. О трактате автора см. также: Шукуров Ш. Совершенный Человек и богочеловеческая идея в Исламе // *Совершенный Человек: теология и философия образа*. М., 1997; Recueil de traités de soufisme connu sous le titre de Le livre de l'homme parfait: Kitab al-insan al-kamil (L'Espace interieur), Paris: Fayard, 1984; Lloyd Ridgeon. L.: Aziz Nasafi. Routledge Sufi Series, 1998; Lloyd Ridgeon. *Persian Metaphysics and Mysticism: Selected Works of 'Aziz Nasaffi*. Routledge: Curzon Persian Art & Culture, 2002.

20 Плотин. Избранные трактаты, I, М., 1994, С. 124.

21 Вот какие выводы делаются Диди-Юберманом о близких к нам соображений Бенямина об ауре: «Следовательно, ауратическим является такой объект, появление которого расщепляет, помимо его собственной видимости, то, что мы должны назвать его образами: созвездия, облака его образов, которые преподносятся нам в виде множества родственных фигур, возникающих, приближающихся или удаляющихся, чтобы поэтизировать, выткать объект, раскрыть его облик и значение, сделать его произведением бессознательного» (Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 124). О силовых полях, формирующих образ, и об образе как силе см.: Флоренски П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 104–108.

22 Krautheimer R. Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture" // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 5, 1942.

23 Ср. со словами М. Фуко: «Описывать – значит следовать предписанию проявлений, но это также – следовать внятной очевидности их генеза; это знать и видеть в одно и то же время, так как говоря о том, что видится, его произвольно интегрируют в знание. Это также – учиться видеть, поскольку это дает ключ к языку, удостоверяющему видимое» (Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. С. 176).

24 См. об этом: Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 22–23.

25 Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. М., 1995. С. 125–130.

26 Диван Хафиза, Тегеран, 1372, № 184, С. 134. Мы благодарны доктору Сафару Абдулло за отсылку к отмеченному изданию. Два бейта газели посвящены одной теме – стремлению вскрыть непрозрачность слов, что требует их упорядочения, включения в упорядоченный дискурс. Вот только один пример: слово *andīsha* переведено нами как мысль, однако у этого слова есть еще значения – сомнение, беспокойство, страх, боязнь. В этом случае можно полагать, что слово, речь, с которой следует снять покров тайны, одновременно может означать необходимость придания словам поэта однозначности, покоя, отсутствия каких-либо сомнений.

27 О дискурсии Другого, за спиной которого находится Другой Другого, см. подробно в лекциях Лакана: Лакан Ж. Семинары образования бессознательного (1957–1958). Книга 5. М., 2002. Психологическое обоснование этой темы у Лакана находит свое подтверждение не только в религиозной практике, но, самое главное, в поэтике, на уровне обсуждения проблем образа и дискурса.

28 О входе в вещь и процедуре расчесывания см.: Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999.

29 Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980 P. 54. E. Romero, B. Soria, *Cognitive metaphor theory revisited* // *Journal of Literary Semantics*, 34, 2005. Не так давно появился и русский перевод книги: Лакофф Дж., Джонсон М. *Метафоры, которыми мы живем*. УРСС, 2004. В книге Лакоффа и Джонсона речь о концептуальной сущности метафоры, которая воздействует на мысль и мышление человека и культуры. Как это происходит, мы видели в нашем рассказе о каламе-гребне, который может быть проведен не только по поэтическим строкам, но и по всем стратам культуры.

30 DADA. *Catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition DADA présentée au Centre Pompidou*. Paris: 2005. P. 383, ill. 3.

31 Подробно о процессе иконичного сопровождения арабских графем см.: Шукуров Ш.М. *Искусство средневекового Ирана. Формирование принципов изобразительности*. ГРВЛ, 1989.

32 Bulliet R.W. *Pottery Styles and Social Status in Medieval Khurasan* // *Archaeology, Annales, and Ethnohistory*. Cambridge, 1992. P. 79.

33 Pancaroglu O., *Serving Wisdom: The Contents of Samanid Epigraphic Pottery* // *Studies in Islamic and Later Indian Art from the Arthur M. Sackler Museum*. Harvard University Art Museums. Cambridge, Mass., 2002. P. 66–67.

34 Minorsky V. *A Persian Geographer of A. D. 982 on the Orography of Central Asia* // *The Geographical Journal*. Vol. 90, No. 3, Sep., 193.7 P. 259–264.

35 Об этом стиле псевдонадписей см.: Don Aanavi. *Devotional Writing: 'Pseudoinscriptions' in Islamic Art* // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. V. 26, No. 9, May 1968; Don Aanavi. *Islamic Pseudo Inscriptions*. Phd Thesis,

Columbia University, 1969. О «восточном куфи» см. книгу известного исследователя: Déroche F. *The Abbasid Tradition. Qur'ans of the 8th to the 10th Centuries A.D.* / *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, Vol. 1. Oxford.

1992. И более раннее, основополагающее исследование: Grohman A. *Anthropomorphic and Zoomorphic Letters in the History of Arabic Writing* // *Bulletin de l'Institut d'Égypte*. Le Caire, 1955-56.

36 Что такое искусство и архитектура Ислама? Безусловно, доминанта религиозного начала и торжества Корана знаменуют единство культуры от Бухары и Дели до Кордовы. И в этом смысле Ш. Блэр и Дж. Блум правы в своей формулировке: «Понятие Ислам имеет отношение не просто к религиозному началу, но и к громадной культуре с доминантой Ислама – но не единственно из практикующих религий. Исламское искусство не может быть приравнено к таким понятиям, как христианское или буддийское искусство только потому, что они по своей сути религиозны.

Христианское искусство, к примеру, не полностью включает все искусство Европы между падением Рима и Реформацией, так же и буддийское искусство не в состоянии объять искусство всех стран от Кушан до Киото» (Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom. *The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field* // *The Art Bulletin*, 85(1), 2003, P. 153). И чуть ниже авторы пишут: «Это очень легко определить как то, что не есть это: это не область, не школа, не движение или династия, однако, это – визуальная культура произвольно взятого места и времени, где люди (или их лидеры) исповедуют определенную религию» (там же).

37 Обжиговые печи во множестве окружали раскопанные объекты в Нишапуре (см. об этом подробнее: Wilkinson C.K. *The Kilns of Nishapur* // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*», New Series. Vol. 17, № 9, 1959; а также, например, на материале Тепе Мадраса: Wilkinson C.K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1973. P. xxx и фотографию 3-х печей на стр. xxxvii-xxxix). Из последних и методически прогрессивных работ по керамике Нишапура см.: Bulliet R.W. *Pottery styles and social status in medieval Khurasan Archaeology* // *Annales and Ethnohistory*. Ed. by A.B. Knapp, Cambridge University Press, 1992.

38 Sourdél-Thomine J. *L'écriture arabe et son évolution ornementale* // *L'écriture et la psychologie des peuples: Avec la collaboration de Marcel Cohen, Jean Sainte Fare-Garnot, Raymond Bloch, Alphonse Dain... etc.* Paris: Armand Colin, 1963. В этой же связи см. отечественное исследование: Куделин А.Б. *Средневековая арабская графическая культура: от изобразительных фигур к рисуночному письму* // Куделин А.Б. *Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. Языки славянской культуры*, Москва, 2003, особенно стр. 245, 249–251; и в этой же связи см.: Шукуров Ш.М. *Искусство средневекового Ирана. Формирование принципов изобразительности*. М.: Восточная литература, 1989.

В этой книге мы выдвигаем терминологическое выражение «графический стиль мышления», что, однако, должно быть скорректировано в связи с описанным выше обращением графем в орнамент. Графическое мышление арабов в иранской культуре не может существовать без значительных, преобразующих элементов визуального мышления.

39 См. о котелке подробно: Гератский бронзовый котелок 559 года гиджры из собрания гр. А.А. Бобринского. СПб., 1910; R. Ettinghausen. *The Bobrinski «kettle»: pattern and style of an Islamic bronze* // *Gazette des Beaux Arts*, 24, 1943.

40 Melikian-Chirvani A. *Islamic Metalwork from Iranian Lands (8th-18th Centuries)*. L.: Victoria and Albert Museum, 1982.

41 Абу Али ибн Сина. *Избранные произведения*. Т. 1. С. 143–145.

42 См.: Holmes V. *The symptom and the subject: the emergence of the physical body in ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2010. P. 17.

43 Petsalis-Diomidis A. *The Body in Space: Visual Dynamics in Graeco-Roman Healing Pilgrimage* // *Pilgrimage in Graeco-Roman & Early Christian Antiquity. Seeing the Gods*. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 185.

44 Абу Али ибн Сина. *Избранные произведения*. Т.1. С. 144.

45 Общие и специальные словарные значения слова см.: Lane E.W. *An Arabic-English Lexicon in eight parts. Part 3*. Beirut-Lebanon: Library du Liban, 1968. P. 988.

46 Мир'ати ушшак (словарь суфийских терминов) // Бертельс Е.Э. *Суфизм и суфийская литература*. М.: Восточная литература, 1965. С. 151 (Шукуров. *Искусство и тайна*. С. 39–40).

47 Grabar O. *The Visual Arts* // *Cambridge History of Iran. The Period from the Arab Invasion to the Saljuqs*. Vol. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. P. 354.

48 Гусейнов Г.Ч. *Грифос: предметное и словесное воплощение греческого мифа* // *Контекст – 1986. Литературно-теоретические исследования*. М., 1987.

49 В этой связи мы можем вспомнить о книге Ж.-П. Сартра «Что такое литература?». Вещь принято именовать, без имени она ничто. Однако, как уже говорилось, вещь становится

словом только в устах интерпретатора. Следовательно, абсолютной поэтической ценностью обладает вещь, пока еще эта вещь не обратилась в слово. Видеть вещь и говорить о ней не одно и то же. Вещь и только вещь, говорит Сартр, обладает креативной силой, влекущей за собой слово (Сартр Ж.-П. Что такое литература. СПб.: Алетейя, 2000).

50 Об этом изображении см.: Grube E.J. Cobalt and Lustre. The First Centuries of Islamic Pottery // The Nasser D Khalili Collection of Islamic Art. Vol. IX, London 1994, cat. 37, pp. 48–9; J. Rogers M. The Arts of Islam. Masterpieces from the Khalili Collection, London, 2010, cat. 35.

51 Абуали ибни Сино, Осори мунтахаб. Ч. 3. Душанбе: Ирфон, 1985. С. 144–155. Кроме таджикского перевода мы пользуемся недавним параллельным англо-арабским изданием Книги исцеления Авиценны: The Physics of the Healing. Books 1 & 2. A parallel English-Arabic text translated, introduced, and annotated by Jon McGinnis. Brikham Young University, Provo, Utah, 2009.

52 Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon by A. Kloekhorst. Leiden: Brill, 2008. P. 173.

53 Словарь «Г(gh)ийас ал-Луг(gh)ат» говорит о том, что следует отличать значение слова ān в персидском языке от его значения в арабском языке (Гиёс ал-Лугот, чилди 1, Адиб, 1987. С. 28). Автор словаря Мухаммад Гийас ал-Дин ибн Джал ал-Дин ибн Шараф ал-Дин Рампури жил в XIX веке, словарь тем самым является очередным индийским толковым персидским словарем. Вот перечень толковых словарей XVII в.: шесть толковых словарей – «Фарханг-и Джахангири» Инджу Шерози, «Фарханг-и Рашиди» Абдуррашида Таттави, «Маджма-ул-фурс» Мухаммадкасима Кашани, более известный как Сурури, «Бурхан-е кате'» Мухаммадхалафа Табрези, «Сурма-и сулаймани» Такиуддин Авхади Балйани и «Фарханг-и Джафари» Мухаммадмукима Туйсиркани (см. об этом: Гиясова Ф.Н. Способы описания форм и лексических единиц в персидско-таджикских словарях XVII века. Автореферат диссертации. Худжанд, 2006).

54 Бурхан-е Кате', Тегеран, 1341. С. 61. Автором словарь является Мухаммад Хусайн Табрези.

55 Dictionary, Persian, Arabic and English by F. Johnson. Published under the Patronage of Honornorable East-Indian Company. L., 1852. P. 824.

56 Арабский текст: The Physics of the Healing. P. 237; Абуали ибни Сино. Китаб аш-шифа. С. 144. О том же говорит и философский словарь: Dictionary of Islamic philosophical terms (<http://www.muslimphilosophy.com/pd/default.htm>), где слову ān придаются следующие и не совсем точные значения – «мгновение или настоящий момент как разделенность между прошлым и будущим».

57 The Physics of the Healing, P. 243–244.

58 Для расширения горизонтов восприятия ān у Авиценны проведем одно сравнение с рассуждениями Валерия Подороги об актуальном искусстве с позиций значения древнегреческого бога Кайроса – бога счастливого, судьбоносного мига. «Это мгновенная вспышка, удар, время между двумя мигами» (Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013. С. 34). Одновременное разделение и соединение точкой текущего времени (нанесения линии, к примеру) у Ибн Сины сродни той вспышке, удару, о чем пишет Подорога.

59 Насреддинов Ф. «Тафсири Сурободи» и его лексические особенности // Иран-наме, 2012, 1. С. 109. Деххуда также значение слова «harf» в первую очередь называет «стойной» «kanār, kanāra, lab, pahlū, taraf» (<http://www.loghatnaameh.org/dekhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2K3YsdmB>).

60 Jung M. Pre-Seljuk wall-pantings of Masjid-e Jomeh at Isfahan // ICAANE, 6. Proceedings of the 6-th International Congress of the Ancient Near East. V. 3, Islamic Session. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010. P. 111–127.

61 Вольф М.Н. Ранняя греческая философия и древний Иран. СПб., Алетея, 2007; в книге Вольф приводится полная библиография вопроса, а также следующая книга: West M.L. *Early Greek Philosophy and the Orient*. Oxford: Oxford University Press, 2002; кроме рассуждений о воздействии иранских представлений о времени на греческую философию, см. также: Р. 165–201.

62 Пичикян И.Р. Культура Бактрии: Ахеменидский и эллинистический периоды. М., 1991, С. 266; Дёмин Р.Н. «Платонизм» Гунь Сун Лена и трактат об идеях из Ай-Ханум // АКАДΗΜΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. Выпуск 7. Издательство С.-Петербургского университета, 2008. С. 153–156.

63 Теория самопознания, восприятия себя у Авиценны и Сухраварди зиждется на воззрениях Платона (Marcotte R.D. *L'aperception de soi chez Shihāb al-Dīn al-Suhrawardī et l'héritage avicennien* // *Laval théologique et philosophique*. Vol. 62, № 3, 2006. Р. 531–532).

64 См. об этом классическую статью: Pubch H.C. *L'Iran et la philosophie greque* // *La civilisation iranienne*. Paris, 1952; а также о Плотине в иранском контексте см.: E. Panoussi. *La théosophie iranienne source d'Avicenne* // *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 66, № 90, 1968. Р. 242; Об общих проблемах присутствия Плотина (Фалутинус или Шайх ал-Йунани) см. книгу интереснейшего автора, живущего в Париже, с отдельной главой о Плотине: Abd al-Rahmān Badawī, *La transmission de la philosophie grecque au monde arabe*. Vrin, 1987. Р. 46–56. Бадави подробнейшим образом рассказывает о проникновении 4, 5, 6 частей «Эннеад» Плотина в арабоязычную среду под именем «Теологии» Псевдо-Аристотеля, особо отмечает воздействие идей Плотина на Фараби и Авиценну (Р. 51–53).

65 Vausani A. *Muhammad or Darius? The Elements and Basis of Iranian Culture* // *Islam and Cultural Change in the Middle Ages*. Ed. S. Vryonis. Wiesbaden: Otto Harrossoviz, 1975. Р. 44–45.

66 См. о неоплатонизме Авиценны специально: Gaskill Th.E. *The Complementarity of Reason and Mysticism in Avicenna* // *The Perrenial Tradition of Neoplatonism*. Ed. J.J. Cleary. Leuven: Leuven University Press, 1997. Как и весь сборник, статья рассказывает об отношениях между разумом и мистикой у Авиценны. Для наших нужд несомненный интерес представляет суждение Авиценны о том, что наука логика представляет собой знание о мере, балансе, масштабировании, все остальные науки имеют дело с приобретением и утратой. Именно логика способствует не только правильному усвоению знания о Бытии, но и освобождению, спасению.

Авиценна использует в последнем случае слово *gastagārī* (Р. 444). По этой причине особое значение для философа на его пути от перипатетики к мудрствованию приобретает трактат «Логика восточников».

67 О проговоренности и непроговоренности см.: Tyler S. *The Said and the Unsaid: Mind, Meaning, and Culture (Language, thought, and culture)*, 1978. *The Unspeakable*. University of Wisconsin Press, 1988.

68 Walker P.E. *Early philosophical Shiism: the Ismaili Neoplatonism of Abu Ya'qub al-Sijistani*. Cambridge Cambridge University Press, 1993. Точные даты жизни Сиджистани (ал-Сиджзи) неизвестны, но автор также говорит о его влиянии на формирование мировоззрения Авиценны. Хорошо известно что Авиценна родился в исмаилитской семье. Кроме Сиджистани, следует назвать еще двух представителей «иранской школы» философии, развивавшейся под воздействием Плотина, это – Мухаммад ал-Насафи и Абу Хатим ал-Рази. См. полезную статью о ранних исмаилитских философах: Shin Nomoto. *The Early Ismāilī-Shī'i Notion of the World-Maker: The Intellect, the Soul, and the Lord of Creation and Revelation* // *Horizons. The Journal of the College Theology Society*. Vol. 3, No. 2, 2012.

69 Nasir Khosraw. *Kitab-e Jami al-Hikmatain. Le livre réunissant les deux philosophie Grecque et de la philosophie ismaïlienne* // *Texte persane édité pré liminaire en français et en persane par H. Corbin et M. Moin*. Tehran-Paris, 1985.

70 О сплетении частей в одно целое логоса, или сплетение идей см.: Benardete S. Plato. The being of the beautiful. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984. P. I.170, II.115.

71 Benardete. Plato. The being of the beautiful. P. II.158.

72 Подробнее см. об этом: Nightingale A. Greco-Roman Poetics, Art and Aesthetics // The Humanities at Work. International Exchange of Ideas in Aesthetics, Philosophy, and Literature. Kathmandu: Sunlight Publication, 2008; а также: Фуллертон М.Д. О чудотворных образах в античной культуре // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996,

С. 11–13. Сначала греческий, а затем иранский этнический гений сближает особая приверженность к поэзии. Об отношении древних греков к поэзии см.: Nightingale. Greco-Roman Poetics. P. 284–285. Автор пишет о сложении к V в. до н. э. орального характера древнегреческой культуры.

Поэзия и риторика доминировали в Древней Греции, об этом блестяще писали С.С. Аверинцев и М.Л. Гаспаров. Начиная с поэзии в период Саманидов и Газневидов, история повторылась, поэзия и риторика вновь встали на первый план, но уже у иранцев.

73 См.: Tadhkiratu' l-Awliya (Memoirs of the Saints) of Muhammad ibn Ibrahim Farid'ddin 'Attar. Edited in the original Persian, with preface, indices and variants, by Reynold A. Nickolson. L.: Leide, 1905, part 2. P. 145.

74 Какое же отношение имеет все сказанное к искусству Ирана? Самое прямое. В иранской средневековой миниатюре в пределах одной иллюстрированной рукописи один герой в разных миниатюрах представал разноликим (См. об этом в нашей книге «Искусство средневекового Ирана (принципы формирования изобразительности)» М., 1989.). Другими словами, одна и та же вещь изображалась по-разному только с тем, чтобы не возникало искушения приравнять ее к имени собственному.

Перед иранцами не стояла задача приравнивания имени и вещи; по этой причине задача портретирования принципиально не была актуальна.

Внутренний образ человека назвать невозможно, а внешний образ не заслуживает именования, отсюда апофатичность живописного представления героев в изобразительном искусстве Ирана. Расподобление в миниатюре являлось методом обращения не просто с персонажами, а с собственно вещью. Между именем и вещью сознательно не ставился знак равенства, иранцы со временем стали понимать недостаточность подобной позиции, постепенно они стали склоняться к идее тождества имени и изображения. Во второй половине XV в. в Герате стали возникать предпосылки к появлению портретных изображений, а с XVI в. все изменилось – восторжествовал портрет. Культура пошла против себя самой и закончилось это плачевно. Под влиянием западного искусства появились не только портреты, но и фотографии. Мы подробно расскажем об этом во второй части нашей работы.

75 На наш взгляд, Э. Панофски в книге «Идея» слишком плоско воспринял платоновское соответствие между идеей и образом. Дело вовсе не во взаимоотношении между идеей и образом, а в мере этих отношений. Панофски упускает меру различия, которая вводится Платоном в поэтику образа. Урок учителя развил Аристотель в «Топике», о чем мы поговорим ниже.

76 Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 742–743.

77 Mitchell W.J.Th. Iconology: image, text, ideology. L.: The University of Chicago Press, Ltd., 1987. P. 5–6; особенно примечательна статья Митчелла, поражающая своей остротой и объемом вложенной мысли: Mitchell W.J.Th., What is an Image? // New Literary History. Vol. 15. No. 3,

1984. В заслугу методологии Митчелла по сравнению с иконологией Панофского следует отнести его особенное внимание к лингвистике и закономерностям формирования языка и

образности. Именно это делает его взгляды близкими к нашим экспериментам с языком и поэтическим текстом здесь и далее.

78 Абу Али Ибн Сина (Авиценна). Сочинения, т. 3. Душанбе: Дониш, 2006. С. 120–121.

79 Ибн Сина. Сочинения. Т. 3. С. 120. А вот зеркальное суждение Канта: «Чрезвычайно важно обособлять друг от друга знания, различающиеся между собой по роду и происхождению, и тщательно следить за тем, чтобы они не смешивались со знаниями, которые обычно связаны с ними в применении. То, что делает химик, разлагая вещества, то, что делает математик в своем чистом учении о величинах, в еще большей мере должен делать философ, чтобы иметь возможность точно определить долю, ценность и влияние особых видов знания в разнообразном применении рассудка. Поэтому человеческий разум, с тех пор как он начал мыслить или, вернее, размышлять, никогда не обходился без метафизики, но в то же время не мог изобразить ее достаточно очищенной от всего чужеродного» (Критика чистого разума. Философское наследие. Т. 118. М., 1994. С. 491).

8 °Ср. с характеристикой метафизики: «На долю человеческого разума в одном из видов его сознания выпала странная судьба: его осаждают вопросы, от которых он не может уклониться, так как они навязаны ему его собственной природой; но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят возможности человеческого разума. В такое затруднение разум попадает не по своей вине. Он начинает с основоположений, применение которых в опыте неизбежно и в то же время в достаточной мере подтверждается опытом. Опираясь на них, он поднимается (как этого требует и его природа) все выше, к условиям более отдаленным. Но так как он замечает, что на этом пути его дело должно всегда оставаться незавершенным, потому что вопросы никогда не прекращаются, то он вынужден прибегнуть к основоположениям, которые выходят за пределы всякого возможного опыта и тем не менее кажутся столь несомненными, что даже обыденный человеческий разум соглашается с ними. Однако вследствие этого разум погружается во мрак и впадает в противоречия, которые, правда, могут привести его к заключению, что где-то в основе лежат скрытые ошибки, но обнаружить их он не в состоянии, так как основоположения, которыми он пользуется, выходят за пределы всякого опыта и в силу этого не признают уже критерия опыта. Арена этих бесконечных споров называется метафизикой» (Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. С. 7).

81 В суре Корана «Мухаммад» (в переводе И.Ю. Крачковского) приводятся следующие слова: «А тем, которые пошли по прямому пути, Он усилил прямоту и даровал им богобоязненность» [47.19 (17)].

82 См. последние работы по теме пророка Мухаммада: Grabar O., Natif M. *The Story of Portraits of Prophet Muhammad* // *Studia Islamica*, 96, 2003.

83 Среди лучших знатоков Корана и его экзегетов много восточных иранцев, вот только три прославленных имени: Абу Джафар Мухаммад ибн Джарир ал-Табари (838–923) с комментарием к Корану «Джами ал-байан аш та'вил ал-Куран» (Тафсир Табари); и Абу ал-Касим Махмуд ибн ал-Замахшари (1075–1144), он родом из хорезмийского города Замахшар, но всю свою жизнь провел в Бухаре, Самарканде, Багдаде; шиитский комментатор Мухаммад ибн ал-Хасан ал-Туси (ум. в 1067).

84 Barry M. *Figurative Art of Medieval Islam and the Riddle of Bihzād (1465–1535)*. Flammarion, 2004.

85 Shukurov Sh. *Art History as a Theory of Art. Bihzad and the Visual Anthropology of Art* // *Ars Orientalis*. Freer Gallery of Art.; University of Michigan. Department of the History of Art.; Smithsonian Institution, 36, 2009; и на русском языке: Шукуров Ш. История искусства как теория искусства. Бехзад и визуальная антропология Ирана // *Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства*, 1–2, 2011.

86 Основан Нишапур сасанидским шахом Шапуром I в III в. и Шапуром II в следующем столетии. В V столетии в Нишапуре располагался епископат Несторианской церкви, а также

один из важных зороастрийских центров. Нишапур при Саманидах имел статус столичного города, таковым он был при Тахириде Абдаллахе.

87 Вот последний пример тому: Baer E. *The Human Figure in Islamic Art. Inheritance and Islamic Transformation*. California: Mazda Publishers, 2004. В этой книге упоминание саманидских изображений приводится в связи с проблемой существования антропоморфных изображений. Эта проблема кажется актуальной только для тех, кто ничего не знает или не хочет знать об искусстве Ирана, и искусстве Ислама в Средневековье в целом. В настоящее время исследователи заняты вопросами аналитического свойства и, что примечательно, в связи с интересующей нас сейчас керамикой Хорасана (Daneshvari A. *Cup, Branch, Bird and Fish: An Iconographical Study of the Figure Holding a Cup and a Branch Flanked by a Bird and a Fish // The Iconography of Islamic Art*. Ed. B. O'Kane. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).

88 О «chevalerie spirituelle et javānmardī» писал и Н. Corbin (*En Islam iranienne*. Т. I. Paris, 1972. P. 409–420). Корбен пишет об авраамическом (tradition abrahamique) рыцарстве, подразумевая javānmardī. Мы же говорим об этническом рыцарстве Саманидов. Сказанное упомянутыми авторами верно, но недостаточно в конкретной обстановке саманидского Ирана, а также возможностей теоретического обоснования изображений на керамике этого времени. Также см. недавнюю диссертацию на эту же тему: Loewen A. *The Concept of Jawānmardī (manliness) in Persian Literature and Society* (Department of Near and Middle Eastern Civilizations of the University of Toronto). Toronto, 2001. Работа полезна, выполнена на современном теоретическом уровне с хорошим знанием современной персидской литературы по теме диссертации.

89 Традиционная власть дихкан в конце саманидского времени была значительно поколеблена. Бюрократизация государственной власти приводила к тому, что государство скупало земли благородных родов Бухары, Самарканда, Нишапура. Утрата земель сопровождалась увеличением вакфов (Frye R. *Samanids // The Cambridge History of Iran*, v. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. P. 153–153). О дихканах при Саманидах см.: Бартольд В.В. *Туркестан в эпоху монгольского нашествия // Бартольд В.В. Сочинения*. М.: Восточная литература, 1963. С. 238–239. Бартольд отмечает, кстати, что разногласия между центральной властью Саманидов и дихканами привела к возвышению тюрков. В этой же работе Бартольд приводит согдийский обычай, взятый им у Табари. Один раз в год для лучшего витязя Согда выставлялся стол с яствами и вином, тот, кто имел смелость прикоснуться к еде, должен был выйти на смертный бой с первым витязем Согда (С. 240). О «noble society» в мусульманизованном Согде см.: Vaissière. *Sogdian traders*. P. 284–287 (автор пишет об угасании согдийского и хорасанского в целом дворянского сословия, составляющего интересующий нас рыцарский пласт в культуре Саманидов).

90 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*. Cambridge. V. XI. L., 1973. P. 55.

91 Это древнее персидское слово, восходящее к Авесте. Вот что пишет об этом Бенвенист в главе «Свободный человек»: «Наконец, последнее наименование для понятия 'свободный' мы находим в древнеиранском āzāta (перс. āzād). Оно означает, в сущности, 'рожденный в потомстве', приставка а- передает нисхождение в направлении и (вплоть) до теперешней точки. И здесь рождение в непрерывной цепи поколений обеспечивает положение свободного человека.

Прослеживая историю этих терминов, мы приходим к все более определенному заключению, что названия разрядов общественного положения и классов часто связаны с понятиями личного и индивидуального, такими как 'рождение' или термины дружественных отношений, подобных тем, которые утверждаются между членами узких групп. Эти наименования отделяют членов этих групп от чужестранцев, рабов и вообще тех, кто не '(благо)рожден'» (Бенвенист Э. *Словарь индоевропейских социальных терминов*. М.: Прогресс, 1995. С. 215–216).

Об этом же см.: Chaumont M. L., Toumanoff C. *Āzād* // *Encyclopaedia Iranica*, v. 3, 1989 (online version).

92 Chaumont, Toumanoff. *Āzād*. А. Кристенсен отмечал, что дихкане в целом и *āzādān* в частности ведут свое происхождение от первочеловека – Каюмарса (Christensen A. *L'Empire des Sassanides. Le peuple, l'état, la cour*. København, 1903. P. 44).

93 Vausani. *Muhammad or Darius?* P. 51.

94 Римляне на манер легкой кавалерии иранцев (парфян и сасанидов) организовали аналогичные конные части у себя. Назывались они всадниками «*clibanarii*», это слово происходит от иранского «**grīwbānar* < **grīwbānwar* < **grīva-pāna-bara*» в значении горжета, защищающего шейную часть облачения воина (Shahbazi A.Sh. *Army. I. Pre-Islamic Iran* // *Encyclopaedia Iranica*. Vol. II, Fasc. 5, 1986. PP. 489–499). Горжет у французов и англичан был признаком рыцарства в Средневековье и много позже.

95 Как мы говорили выше, Корбен причисляет к «небесному воинству» институт джаванмарди (*javānmardī*) (Corbin H. *Cyclical Time and Ismaili Gnosis*. L.: Kegan Paul International, 1983. P. 32, 57, 66; его же, *Spiritual Body and Celestial Earth From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*. Princeton: Princeton University Press, 1977. P. 14, 28, 105, 368. Например, Корбен говорит о дне парусии сокрытого Имама во главе рыцарей в полном воинском облачении.

96 О воинских подразделениях «благородных» и «детей» в сасанидской и ранней исламской структуре армии см. одну из интереснейших книг: Mohsen Zakeri. *Sasanid Soldiers In Early Muslim Society: The Origins of Ayyaran and Futuwwa*. Wiesbaden, 1995 (о детях в исламское время см. с. 265 и далее, и специально о хорасанских «детях», с. 274–276). Автор полагает, что подразделения «детей» были теснейшим образом связаны с подразделениями «благородных» (*āzād*). Когда шах Хосров вошел в Йемен, то его армию из иранцев называли *abnā' al-fārs* (детьми Фарса) (P. Crone, *The Abbasid abnā' and Sasanid cavalrymen* // *Journal of Royal Asiatic Society*, part 1, 1998. P. 2. О воинских доблестях отрядов «детей» в парфянском войске см.: Никоноров В.П. К вопросу о парфянском наследии в сасанидской армии: военное дело // *Центральная Азия от Ахеменидов до Тимуридов: археология, история, этнология, культура. Материалы международной научной конференции*. СПб., 2005. С. 142. Автор рассказывает о «молодых парфянских воинах знатного происхождения».

97 Hugh Kennedy. *The Prophet and the Age of the Caliphates: the Islamic Near East from the sixth to the eleventh century*. L.: Pearson Education Limited, 2004. P. 144. В книге заметное место уделяется Большому Хорасану.

98 Согласно повествованию Фирдоуси, Туран всегда оставался иранским уделом, Фаридун, как известно, отдал восточные области Ирана своему среднему сыну Туру. Туран является географическим обозначением, ведущим свое происхождение от имени собственного. Однако уже у Фирдоуси, а далее по нарастающей, Туран ассоциировался с отрицательным началом и в какой-то момент просто с тюрками. Так было весьма удобно, а антропонимическая составляющая географического названия Туран способствовала полному совпадению с этнонимом тюрк.

99 Ал-Йакуби. *Книга стран (Китаб ал-Булдан)*. Пер. Л.А. Семеновой, отв. редактор Д.В. Микульский. *Восточная литература*. М., 2011. С. 35.

100 Tetley G.E. *The Ghaznavid and Seljuq Turks. Poetry as a Source for Iranian History*. London and New York: Routledge. P. 22.

101 См. реконструкции: Watkins C. *How to kill a dragon: aspects of Indo-European poetics*. Oxford: Oxford University Press, Inc., 1995. P. 85.

102 Кроме Навои, был еще один персоязычный поэт тюркского происхождения по имени Бадриддин Хилали, его стихи входят в песенно-инструментальный цикл «Шаш-макам» и с восторгом цитируются до сих пор. Он был казнен Шейбани-ханом за сатиру на него.

103 Сведения об этническом происхождении Фараби разнятся, часть из них говорит об иранском происхождении будущего философа (якобы его отец был иранцем); другие источ-

ники свидетельствуют о тюркском происхождении Фараби (см. подробно статью известного автора с указанием необходимой литературы: Dimitri Gutas. *Fārābī* // *Encyclopaedia Iranica*. Vol. IX, Fasc. 2. P. 208).

104 Bosworth E. *The Armies of the Šaffārids* // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. University of London. Vol. 31, No. 3, 1968. P. 540–541. Войска различных династий Великого Хорасана, как можно понять, не были однородными. Кроме собственно рыцарей и бойцов за веру (гази и джаванмард), в войско могли входить и сорвиголовы, люд с большой дороги. В «Истории Систана» их называют *sālūkāni Khurāsān* (Та’рих-и Систан. Пер., введение и комментарий Л.П. Смирновой. М.: Восточная литература, 1974. С. 224–225; а также: Bosworth. *The Armies*. P. 537–538). Гази, джаванмарды составляли корпус младших офицеров, хотя в стихах Рудаки встречается обращение к эмиру как джаванмарду, а также азадагону. В образе джаванмарда сплетены воинская героика и его духовное начало, в отличие от героев-богатырей (*pahlawān*) в «Шах-наме» Фирдоуси, включая даже образ Сиявуша.

105 Мухаммад Наршахи. Бухары. Пер. Н. Лыкошина. Ташкент, 1897. С. 15–16.

106 Альбаум Л.И. Балалык-тепе. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Ташкент, 1960.

107 Шишкин В.А. Варахша. М., 1963.

108 Шишкин В.А. Афрасиаб – сокровищница древней культуры. Ташкент, 1966; Альбаум Л.И. Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975.

109 Беленицкий А.М. Монументальное искусство Пенджикента. М., 1973. Обобщающую работу по основным художественным центрам Средней Азии см: Bussagli A. *Painting of Central Asia*. Genève, 1963. А также см. сводную работу по согдийской живописи: Azarpay G. *Sogdian Painting. The Pictorial Epic in Oriental Art*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1981; а также: Mode M. *Sogdian Art* // *Encyclopaedia Iranica* (<http://www.iranica.com/articles/sogdiana-vi-sogdian-art>).

110 Эти находки были сделаны экспедицией Г.А. Пугаченковой, и первые публикации принадлежат также ей: Пугаченкова Г.А. Образ кангюйца в согдийском искусстве (Из открытий Узбекстанской искусствоведческой экспедиции // Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1987; Mode M. *The Orlat battle plaque and the roots of Sogdian art* // В. Marshak *Festschrift*. Eran ud Aneran. Venice: 2003 (<http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/mode.html>). (<http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/mode.html>); Ilyaso J. *Covered Tails and “Flying” Tassels* // *Iranica Antiqua*, XXXIII, 2003 (там же см. библиографию вопроса).

111 Mode M. *The Orlat battle plaque*. Автор подозревает и конкретный исторический контекст этих изображений, не отбрасывая, вместе с тем и эпизод из эпического сюжета

112 Бартольд В.В. К истории персидского эпоса // *Сочинения*, т. VII. М., 1974. Идея автора состоит в локализации места зарождения эпических сказаний и авторского эпоса. Это – Восточный Иран при парфянах и Саманидах.

113 См. о причинах появления иллюстраций к «Шах-наме»: Grabar O. *Why was the Shahnama Illustrated?* // *Iranian Studies*, Vol. 43, Issue 1, February 2010. P. 91–96 (этот том журнала посвящен «Шах-наме»); а также: *Shahnama – the Visual Language of the Persian Book of Kings*, ed. R. Hillenbrand. Edinburgh: Ashgate, 2004. Если в первом издании выделяется статья О. Грабара, то во втором представлены работы ведущих специалистов по искусству и архитектуре Ирана и других исламизированных регионов (Р. Хилленбранд, Дж. Блум, Ш. Блэр, М. Симпсон).

114 См. об этом: Coyajee J.C *Studies in Shahname*. Bombay, 1939; а также: Ethé H. *Die höfische romantische Poesie der Perser* // *Romanische Forschungen*. Vol. 89, 1911. Особое внимание следует обратить в этой связи на венскую школу, широкий библиографический обзор

приводится в статье Austria в Энциклопедии Ираники (http://www.iranica.com/newsite/articles/ot_grp7/ot_austria_ii_20050210.html).

115 Глухие упоминания о «восточных корнях» европейских сказаний о Персивале и Граале см. в престижном издании: *Lexicon des Mittelalters*. Stuttgart, Weimar, 1990. S. 1616–1619. Существует целый ряд статей представителей венской школы об иранском происхождении героических сюжетов: F. von Suhtscheck. *Pârsiwalnâme* // *Forschung und Fortschritt*, № 10, 1931 <http://ylamy.free.fr/IMG/pdf/Parsiwalnameh2.pdf>. Suhtscheck. *Herrn Wolframs von Eschenbach gereimte Parsivalnama* // *ZDMG (Zeitschrift der Dt. Morgenländischen Gesellschaft)*, Bd. 84, 1930; Unger M. and Baker Th. *The Cradle of the Parsifal Legend* // *The Musical Quarterly*. Vol. 18, No. 3, 1932. А также: M. Unger, *The Persian Origins of 'Parsifal' and 'Tristan'* // *Musical Times Publications Ltd*, 1932.

116 Gallais P. *Perseval et l'Initiation. Essais sur la dernier roman de Crétien de Troyers, ses correspondences «orientale» et sa signification anthropologique*. Paris: L'Agrafe d'Or, 1972. Gallais. *Genèse du roman occidental. Essais sur le Tristan et Iseult et son modèle persan*. Paris, 1974. Для тех, кому интересна библиография последнего автора, следует взглянуть на его предварительные статьи: P. Gallais. *Recherches sur la mentalité des romanciers Français au Moyen Age* // *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, no. 4, 1964 (no. 4, 1970).

117 Мелетинский Е.М. *Средневековый роман. Происхождение и классические формы*. М.: Наука, 1973. С. 58–59, 138–172.

118 О существовании сведений о «Шах-наме» в X в. в среде сикхских воинов, которые называли себя героическим эпитетом Рустама «nahang» (крокодил) см.: *The Shah-Name Echo in the Sikh Scriptures and the Sikh Institution of the Nahangs* // *Bulletin of the Asia Institute*, v. 16, 1981.

119 Об этом см.: Бертельс Е.Э. *История персидско-таджикской литературы*, М.: Восточная литература, 1960. С. 164–167.

120 Весьма пространную характеристику керамики этого времени, а также хороший подбор иллюстраций см.: Ettinghasen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. *Islamic Art and Architecture 650–1250*. New Haven and London: Yale University Press, 2001, P. 116–120; а также см. недавнюю книгу: O. Pancaroglu со множеством аналогичных иллюстраций из частной коллекции: *Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*. Cambridge: Yale University Press, 2007.

121 Holmes. *The symptom and the subject*. P. IX.

122 Обобщающий раздел о замках Мавераннахра в саманидское время IX–X вв. с подробным описанием и планами приводится к книге Хмельницкий С. *Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX–X вв.* Берлин-Рига: 1992. С. 231–242.

123 Avicenne. *Livre de la Genese et de la Retour*. Traduction française integrale Y.J. Michot, Oxford, 2002. P. 10–11. Акциденция в понимании Ибн Сины носит особенный характер и иллюстрирует характер взаимоотношений между конкретной экзистенцией по отношению к ее сущности или специфической форме.

124 Avicenne. *Livre de la Genese et de la Retour*, P. 8–9; Rahman F. *Ibn Sina // A History of Muslim Philosophy*. Edited and Introduced by M.M. Sharif, vol. 1. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963. P. 485. Сходные рассуждения см. в «Метафизике» Аристотеля (Книга 2, глава 10).

Историческая память позволяет сохранить в изображении рыцарей их жесты и динамическую статуарность, композиционное расположение центрального персонажа и его сопровождение, что ведет к возобновлению стиля прошлого, т. е. материально-телесной составляющей сцен на саманидских блюдах. Возобновляется стиль, но не время и не бытийственность, в которую погружены изображения на саманидской керамике. Силовое поле телесной организации является органичной составляющей по отношению к экзистенции изображений и на керамике, и одновременно в полной мере затрагивая модус существования и текста, и повест-

вования «Шах-наме» Фирдоуси. Не заимствование у прошлого, а более тонкая процедура взаимного воздействия памяти и воображения основополагает стилистическую и иконографическую канву саманидских изображений. Никогда две вещи, принадлежащие двум историческим эпохам, какими бы схожими они ни казались, не обретут единого существования, экзистенции.

125 Подорога В. Эпоха Corpus'a? // Вопросы и наброски к беседе с Ж.-Л. Нанси. Москва-Страсбург, январь 1996 г. С. 182, 205.

126 Подорога В. / Нанси Л. Эпоха Corpus'a? С. 205.

127 См. по этому поводу: Дж. Наджмиддинова. Военная лексика сочинения «Адаб ал-харб» Мубаракшаха (XII–XIII). Душанбе, 2012. С. 137–139.

128 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 48.

129 Zimmel G. Das Problem des Portraits // G. Zimmel. Zur Philosophie der Potsdam: Kunst, 1922.

130 Sedlmayr H. The Quintessence of Riegl's Thought // Framing Formalism: Riegl's Work. New York, 2001. P. 14. Русский перевод Kunstwollen как «художественная воля» не точен, ибо Зедльмайр поясняет, что термин Ригля означает энергию, внутренний импульс в искусстве и архитектуре.

131 См. об этом специальный номер Janus Head, 9 (2), 2007, а также вводную статью к номеру: Shaun Gallagher. Introduction: The Arts and Sciences of the Situated Body. Надо добавить, что отправной точкой для создания теории situated body является книга М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия», М., 1999 (раздел «Теория тела и теория восприятия»).

132 Gallagher. Introduction. P. 293.

133 Мерло-Понти. Феноменология восприятия. С. 324.

134 См. об этом: Шукуров Ш.М. Совершенный Человек и богочеловеческая идея в Исламе // Совершенный Человек. Теология и Философия образа. М., 1997. С. 106–108.

135 Бартольд писал: «...полный упадок военной аристократии и полное развитие городской жизни относится к XI–XIII вв.» (Бартольд. К истории персидского эпоса. С. 393).

136 Аналогичную типологию литературного и визуального дискурсов см. Swietochowski M. The development of traditions of book illustration in preSafavid Iran // Iranian Studies, v. 7, № 1, 1974.

Глава II

Kunstwollen в изобразительном искусстве Хорасана

Часть 1

Визуальная сила и отдаленный смысл

Уточнения: О духовной молитве

Как мы теперь знаем, искусство и поэзия иранцев начиная с эпохи Самапидов подчинялись рыцарскому этикету, дискурсу «ристалища и пира» (*razm-i-bazm*); довольно быстро и вплоть до эпохи Сефевидов рыцарская культура уверенно вошла в еще один дискурс, прочно связанный с суфийскими представлениями о мироздании. Рыцарство и суфизм, помноженные на поэзию, философию и архитектуру – дискурсы, вместе характеризующие метафизические основания высокой культуры Ирана. Рыцарский изобразительный дискурс благополучно продолжал быть востребованным не только на керамике, но и в настенных росписях и рукописных миниатюрах сельджукидского, хулагидского, тимуридского и сефевидского времени. А. С. Меликиан-Ширвани находит в поэзии следы существования иллюстраций к «Шах-наме» в караханидский период¹.

Кроме «Шах-наме» Фирдоуси, эпический размер мутакариб организовывал повествование любовного романа «Варка и Гульшах» поэта Айуки, жившего при дворе Махмуда Газневи. В 1250 г. рукопись этого романа из библиотеки Топкапы была щедро проиллюстрирована в хорошо известном по изображениям в саманидской керамике эпическом стиле (ил. 33)². Примечателен бокал с иллюстративной передачей дастана «Бижан и Манижа» из галереи Фрира (ил. 34).

Мы имеем дело с большим изобразительным стилем, а не с различными ситуативными фактами иллюстрации «Шах-наме» Фирдоуси, как много их ни было бы. Непременно следует вести работу по поискам отдельных фактов визуализации эпоса, но не менее важна и другая исследовательская линия, направленная на выявление большого стиля и крупных дискурсов в истории изобразительного искусства средневекового Большого Ирана.

Анри Корбен говорил об иранском рыцарстве и суфизме другими словами, называя локус приложения этих дискурсов – *Mundus Imaginalis*, это пространство, где царит особый тип восприятия – когнитивное воображение³. Этот локус ненаходим, знаменитый французский иранист Анри Корбен подчеркивает, что вопрос о том, «где» находится этот внепространственный локус, неправомочен. Он нигде относительно земной топографии. Он подобен миндалине внутри оболочки, образно говорит Корбен. Поэтому трудно, почти невозможно в точности указать приметы *Mundus Imaginalis* в персидской поэзии, искусстве и архитектуре, он находится там, где его лексическое и визуальное присутствие не находит своего проявления. Это проявление не невидимого, а рассеянности латентной визуализации, когда обычное восприятие не в состоянии схватить это нечто, разлитое в каждом значении слова, в незначительном на первый взгляд изображении, пластике архитектурных форм. Речь должна идти о присутствии того, что наглядно в принципе, о преобразовательной силе, располагающей гравитационным полем; оно распространяется на общее и на частности, формальное выражение которых может порою показаться тривиальным. По этой причине несколько позже мы введем в наш терминологический оборот новый мятежный дискурс. Усилия Корбена по формулировке имагинальной стратегии основ ирано-суфийского мышления находят свой отклик

в современных исследованиях по активности воображения, визуализации, управляемой фантазии, сновидения (*imagework*)⁴. Наша задача в этой главе, равно как и во всей книге, состоит в обнаружении проявленных идей, образов и форм в том, что невидимо и до поры неосознанно. Это нечто требует своего именованья, потому мы столь внимательны к терминологии и называнию того, что еще не имеет своего имени.

Миметические основания искусства и архитектуры восточных иранцев в саманидское время, о которых говорят много, не должны пониматься буквально. Говорить о подражании искусства при Саманидах некоему изобразительному и архитектурному пластику в прошлом по меньшей мере неразумно. До сих пор не выработано критериев, согласно которым можно сравнивать мир вещей в прошлом, условно говоря, с настоящим. Эти критерии должны носить методический и теоретический модусы. В главе I мы говорили об инновативности, экстенсивности и интенсивности при подходе к искусству и архитектуре при Саманидах. Мы продолжаем разрабатывать эти критерии, которые в первую очередь связаны с фактором видения.

Суждения о мимесисе не могут не иметь отношения к соответствующему дискурсу. Именно рыцарский дискурс «ристаллица и пира» (*bazm-i-razm*) связывает домусульманский и исламский периоды в жизни иранцев. Только поэтому столь похожи изобразительные и архитектурные иконографические схемы сасанидского и саманидского периодов, и исследователи неоправданно говорят о влиянии первых на вторых. Между тем, и об этом мы упоминали в главе I, отношение к форме и образу вещи в саманидское время полагалось не на теорию влияния, а на более тонкие рассуждения о характере памяти и воображения, взаимодействие которых приводит к появлению новой «материальной телесности» (Ибн Сина). Об этом, опираясь на рассуждения бухарского философа, мы говорили в связи с явлением «эпической телесности» в изображениях на саманидской керамике.

Значение философского (психология, теория гештальта) взгляда на все эти проблемы невозможно переоценить. Философия в этом случае является не инструментом познания, а доминирующим принципом отношения к визуальной антропологии иранцев, той антропологии, которая, по сути, отлична от теонтологии мусульман. Это различие касается не только восприятия образа, но и твердого осознания метафизического, имагинативного дискурса, уходящего к «восточной философии» Ибн Сины и Сухраварди и обнимающего прошлое и будущее собственно иранского отношения к отдельным образам. Этот же дискурс имеет прямое отношение к стечению разных потоков образов на протяжении многих столетий. Даже отношение к молитве отличало восточных иранцев и арабов во времена Авиценны, он различал дисциплинарную и духовную молитвы, последняя для него была предпочтительной⁵. Предпочтительность духовной молитвы, то есть активизация внутренней созерцательности, будь то активная деятельность хакимов или в философской традиции Ибн Сины и его сподвижников, вполне соответствовали интенсивной, а потому и инновативной культуре Саманидов. Подробнее об этом см. в Предисловии, в главах I и III.

В этом разделе мы продолжим начатое, нас будет интересовать динамичная и неоднозначная природа образа, а также возможности выявления специальных дискурсивных практик в искусстве и архитектуре различных регионов исламского мира. В книге «Искусство и тайна» мы предложили различать два этноцентричных пласта в культуре исламского мира: семито-арабское и арийско-иранское начала. Разность двух установок в одной культуре коренится в принципиальном различии между арабским и иранским языками. Семитские и индоевропейские языки отличны по отношению к глаголу «быть». В семитских языках бытийствование и сам модус существования, присутствия вещи предопределен свыше. Индоевропейцам же свойственно ощущать собственно бытие каждой вещи как данность, как присутствие. Вещь, с которой имеют дело сейчас и здесь. Если в бого-откровенной культуре арабов любая вещь есть следствие существования божественного Бытия, Бытия в качестве Бытия, то мусульмане Ирана, начиная с Ибн Сины, продолжали со всем возможным вниманием отно-

ситься, во-первых, к различию между сущностью, бытием (араб. *wujūd*, и перс. *hasī*) и сущим (*tawjūd*), а также к существованию каждой отдельной вещи⁶. Сущее интересовало Авиценну в первую очередь, оно было явлением интеллигибельным. Специфика этнического мышления и языка заставляла его носителей относиться к Бытию и существованию особым образом, несмотря на разделяемую арабами и иранцами религиозную установку.

В этой же связи категория становления вещи в семитской и иранской ойкуменах существенно различается. Если процесс становления в семитской образности преимущественно соотносывался с движением вещи по вертикали, сверху вниз, то иранцы предпочитали оставаться в рамках движения по горизонтали. Эта процедура оставалась действенной даже после завоевания мусульманами иранских земель. Арабы не смогли поколебать доминантных, этноцентричных установлений иранцев как собственно в Иране, так и в его восточных владениях⁷.

Арабы стали именовать иранцев не просто чужеземцами, дело обстояло много интереснее: они стали называть иранцев словом 'аџат в значении неясный, непонятный, иностранец. Слово 'аџат было немедленно освоено иранцами в творческом духе – так стали называть все ираноязычное пространство как антагонистичное понятие по отношению к арабам. Вот как говорил об этом Фирдоуси, предварительно сказав о многих невгодах:

Ajam zinda kardam badin Pārsī
Возродил я Аджам своим персидским.

И еще – Фарид ал-Дин Аттар рассказывает о некоем человеке из арабов, попавшем в иранский город:

Mānd az in shahr-i 'Ajam andar aĵab.
Аттар
Пришел в изумление от этого города Аджам.

Со сказанным связывается и еще одно обстоятельство. Если культурный опыт иранцев ориентирован на язык, слово, поэтическую и поэтизированную речь, за которыми тут же выступали образ и образы, то арабы-мусульмане, вслед за предыдущими традициями авраамических культур, целиком и полностью ориентированы на священную Книгу и сунну, вслед за которой выступает и ее сакральный язык. Соответственно, язык, ориентированный на поэтическое высказывание, отвергает принцип тождества и отношение к вещи, согласно процедуре подобия, ибо за языком и словом скрывается еще один пласт – эзотерический язык, метаязык; в то время как Книга обязывает относиться к вещам согласно установленным правилам тождественности и подобия⁸. Во втором случае мистицизм уступает натиску позитивной теологии. Слово арабов звучало ясно и четко, чего не скажешь о слове иранцев, метафорическая вязь которого сродни вязи орнамента, когда вместо ускользающего смысла появлялся либо встречный вопрос, либо пустота. Тем более высокое поэтическое слово иранцев почти всегда требовало разъяснений, толкований.

Именно иранцы расподобили священные начертания каллиграфии, как только они оказались в зоне ее культурного опыта. Это был важнейший опыт в истории арабской письменности в мире Ислама. Арабская каллиграфическая вязь перестала быть подобной себе, как только она переступила границы Ирана, арабские каллиграммы обращались в орнамент и образы животных и людей. Только в иранской среде каллиграфия смогла сродниться с изображениями людей и животных. Арабы не могли себе представить такого отношения к воплощению Слова, а тем более к появлению известного на весь мир визуального опыта иранской культуры, когда стены мечетей и медресе украшались персидскими стихами.

Св. Писание же, как хорошо известно, никогда не молчит, на то оно и Писание. Его слова служат уже не образом, а образцом поведения, с него снимают мерку при установлении правил общежития. Если образ многолик и преодолевает любое смысловое начало, то образец, ведущий свое происхождение от образа, статичен и в полной мере полагается на этос культуры. Уже не далекий смысл, а конкретное значение образцовых слов постоянно обсуждается, им часто придается статус общепринятых изречений. Образец, покинувший пределы образа, становится изречением. Для воспроизводства значений Корана существует даже специальный жанр толкований именно смысла – тафсир. Только Пророк знал истинный смысл образа, сколь бы многоликим он ни был, остальным же оставались образцы и значения. Иранцы же, оставаясь мусульманами, предпочитали комментировать (шарх) стихи своих поэтов, лучшие из комментаторов выступали в роли базовых текстов для всей культуры, ибо только им был ведом отдаленный смысл. Потому-то лучшее поэтическое произведение Джалал ал-Дина Руми (1207–1273) называлось «Поэма смысла» (Masnavi-i Ma'navi). Иранцы называли эту поэму персидским Кораном, для высокой степени этнического превосходства требовался свой собственный Коран, который непременно должен был носить поэтическую форму. Вот в эту орбиту толкования со временем вступила и книжная иллюстрация.

Слово, выговоренное или писанное, зачастую молчит в тот момент, когда оно встречается на своем пути иллюстрацию. Казалось бы, слово и слова продуцируют форму и смысл, который немедленно подхватывает иллюстрация. Иллюстрации к Библии, как правило, следуют этому правилу. Однако в развитой иранской миниатюре сложилась другая ситуация, когда подразумеваемое значение слова обращалось в визуальную фигуру, опрокидывающую правило соответствия словесного и визуального образа. Между поэтическим словом и иллюстрацией, скорее, не существовало абсолютного подобия, в дело вмешивалось различие. Принцип отношения к иллюстрируемому тексту в Иране заметно различался во второй половине XIV и в XV в.

Следующий пример призван показать, сколь неоднозначны границы соответствия между подразумеваемым и реальным.

Пример: «Готовое слово» в поэтике иранского искусства

Появление и утверждение своеобразного «schinoiserie» в домонгольском, монгольском и постмонгольском Иране тема важнейшая и вместе с тем весьма ответственная. Ведь китаисты пишут об очевидных признаках воздействия иранского искусства на Китай⁹. Появление китайской бумаги и фарфора в первую очередь в Хорасане – в Самарканде, а также убежденность в неотъемлемом присутствии китайского эстетического начала в Иране, служило для саманидских и сельджукидских художников весомым признаком хорошего вкуса. Те же Саманиды (и даже их предшественники¹⁰) наряду с Багдадом или Табаристаном имели дипломатические связи с Китаем, а степень воздействия китайского вкуса также неоспорима¹¹. На стенах Афрасиаба, древнего Самарканда, сохранились остатки настенной росписи с изображением китайских и корейских послов с дарами и принцессой, все это было подношением царю Афрасиаба. Таким образом, связи с Дальним Востоком существовали до арабского завоевания.

Вилкинсон (вслед за Дж. Поупом) в классической книге о керамике Нишапура подчеркивает немаловажное обстоятельство: керамика и бумага попали в Среднюю Азию в VIII–X вв. непосредственно из Китая¹². Не вызывает сомнения убеждение автора в изготовлении керамических образцов в стиле иранского «шинуазри». Другими словами, уже в саманидское время в Большом Хорасане сложилась практика копирования, а затем и воспроизведения китаизированной керамики. Налицо креативное начало, овеянное памятью о китайских мотивах и своеобразном китайском стиле. В саманидских и много более поздних проявлениях иранского «шинуазри» следует видеть не просто пустое заимствование, но не менее острое и здободнев-

ное миметическое воспроизведение того, что постоянно тревожило горизонт памяти восточных иранцев Хорасана. Встает, однако, вопрос: что же это за память, не позволяющая иранцам Самарканда и Нишапура продолжать копирование китайской керамики? Такую память В. Подорога в своем двухтомнике «Мимесис» о философии литературы называет «внутрипроизведенческой»:

«... внутрипроизведенческий, указывающий на то, что литературное произведение самодостаточно и не сводимо к достоверности внешнего, якобы реального мира. По своему строению произведение подобно монаде, которая, как известно, “без окон” и “дверей”, ее внутренние связи намного богаче внешних, ведь в самой монаде записан весь мир. [...] Да, произведение активно отражает в себе действия внешнего мира, но только в той степени, в какой способно их воссоздать, присвоить и развить до уровня коммуникативных стратегий. И, в конечном счете, обратить против мира»¹³.

Ниже мы рассмотрим сложение теоретико-поэтологических приемов – коммуникативных стратегий, – которые позволят оценить существование действительно внутреннего мимесиса в иранском искусстве на протяжении всего времени его существования. Начало же зарождения такого мимесиса, как мы помним, мы относим к керамике саманидского времени. Под воздействием технологически модифицированной хорасанской керамики изменилась керамика и в остальных исламских центрах, как, например, в Ираке¹⁴.

В иранском искусстве IX–XV вв. мы сталкиваемся с долговременным присутствием китайских изобразительных мотивов, художники использовали их для передачи некоего образа, смысл которого остается неясным. Напомним, иранские художники на основе китайского визуального образа создали внутренний, собственно иранский образ и сделали это довольно рано. В иранской поэтической лексике утвердились такие термины, как *nigārkhana-i Chin* или *nigāristan-i Chin* в значении «китайской картинной галереи», или *ārāyish-i Chīn* (китайский орнамент)¹⁵. Этот дискурс существовал в плотном слое иранской культуры со времен непосредственных контактов с китайскими художниками, которые появились в Иране задолго до монгольского завоевания. Ничто не мешало иранским художникам после владычества Хулагидов и непосредственной связи с художниками империи Сун создать свой визуальный образ китайского искусства. Интерес к Китаю и китайским вещам был столь высок, что иранские художники по высочайшему велению отправлялись туда. Свидетельством тому, например, является посольство, отправленное Шахрухом в Китай, в число посланников входил и гератский художник Гийас ал-Дин Наккаш¹⁶.

Многие мотивы иранской миниатюры и изображений на керамике в постсаманидское время обладают явным налетом дальневосточного вкуса, это – трактовка деревьев, облаков, скалистых гор, ряби волн при изображении рек или водоемов, орнаментальных мотивов в целом. Создается впечатление о весомой доле остаточного груза, который сохранился после начальных контактов с китайским творческим духом, а позднее и властью монголов, вместе с которыми в Восточный и Западный Иран проникли дальневосточные художники. Однако не все так просто, как часто бывает в истории искусства. Сделаем небольшое отступление.

Искусство Древности и Средневековья, безусловно, связано со словом. Но как, каким образом? Было бы наивным думать, что иллюстрация целиком и полностью полагается на текст. Лучшие художники опираются на текст только с тем, чтобы подчинить его своему воображению. С этой целью художники разрабатывают правила отношения к тексту и к этой реальности, которая, собственно, и продуцирует сам текст. Об одном из таких правил, сформулированных в искусстве средневекового Ирана на основании одного слова, мы и поговорим. Это правило нигде и никем не прописано, его следует извлечь из самого изобразительного материала. Прежде, однако, мы должны понять статус слова, встающего перед автором (поэтом, художником и даже архитектором).

А.В. Михайлов, выдающийся специалист в области поэтики литературы и искусства, непревзойденный переводчик, сформулировал одно из правил риторического подхода к вещи:

«Главное – что слово встает на пути автора, и всякий раз, когда автор намерен о чем-либо высказаться, особенно же, если он желает сделать это вполне ответственно, слово уже направляет его высказывание своими путями. /.../ Можно говорить о культуре готового слова. Суть риторики заключается в том, чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного»¹⁷.

Как можно заметить, нам трудно согласиться с аргументациями многих авторов об абсолютной степени китайского влияния на искусство Ирана. Когда говорят о влиянии отдельных форм или стиля, забывают о воспринимающей стороне, которая всегда обладает своеобразным адаптационным механизмом по отношению к чужому. Исследователи, зараженные вирусом идеи влияния, плохо отдают себе отчет в тонкостях восприятия чужого, а иные историки иранского искусства не ведают о той силе, которой обладает трансмутирующий мятежный дискурс иранцев.

Д.С. Лихачев назвал аналогичный процесс воздействия Византии на Русь «трансплантацией», которая охватила не только литературную традицию, но и икону, и настенные росписи церквей:

«Памятники пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому, как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке»¹⁸.

Дальневосточные элементы в искусстве керамики и миниатюры задолго до и после монгольского периода, однажды проникнув в Иран, явились элементами собственно иранской культуры, ибо восприятие этих элементов привело к их введению в сферу творческого восприятия и воображения художников. А память и воображение, входящие в состав восприятия, способны преподать в своей культуре урок чужакам, урок обращения с их же формами и смыслами. Скажем и еще: дальневосточные изобразительные элементы не принимали деятельного участия в формировании визуальной антропологии Ирана, хотя художники с успехом использовали их для придания окружающему пространству особого привкуса. Можно подумать, что изобразительные элементы китайского происхождения воспринимаются художниками как некая диковина, призванная придать пространству стилистическую изысканность, внешнюю неповторимость. Таким примером, без сомнения, служит изобразительный образ драконов, его с особенным пристрастием художники изображают в ярко выраженной китаизированной манере (ил. 37).

Постсаманидское искусство, приобретшее значимый опыт обращения с керамикой в стиле иранского «шинуазри», не ведало о том, во что выльется этот опыт в дальнейшем. В XIV–XV вв. мы сталкиваемся с «планом интенсификации следов прошлого опыта»¹⁹. Надо знать, что для этой цели персидские художники использовали тонкости персидского языка по отношению к готовому персидскому слову «чин» (chin, и реже chlnestan), которое в подавляющем числе случаев переводится только как «Китай». Для любителей китайского влияния в сотворчестве персидского языка и изобразительного искусства существует весьма забавная ловушка. Одна из семантических групп слова «chīn» кроме собственно Китая в классической персидской литературе являет значение сплетенности, сгиба (rīch, cham), узла и одновременно сплетенного орнамента (gīreh) и даже волны (mawj), а также еще с одним семантическим сближенным словом shikandje (боль, мучение)²⁰. Таким образом, иранские художники, во-первых, в полной мере использовали возможности родного языка для передачи тех форм, которые действительно похожи на китайские, и, во-вторых, обращение к слову наравне с изобразительной формой явилось полновесной коммуникативной стратегемой, с помощью которой художники устанавливали связь со зрителем таких изображений.

Эта фигура в поэтике ('ilm al-badi') называется «tadjnīs-e tām» (полный tadjnīs), когда два слова совпадают по написанию и произношению, но отличаются по значению²¹. Впрочем, существует и еще одна фигура, которая называется ḥām, суть которой состоит в наличии одного слова с двумя значениями – одно из них распространенное, а другое редкое²². Слово Китай (китайский) иранские художники могли использовать в указанных двух значениях. Сейчас мы не знаем, какую из фигур использовали художники, очевидно другое: они активно пользовались правилами и фигурами поэтики.

В языковой форме, которую можно принять за обозначение Китая, и в соответствующих этому слову визуальных формах таится различие, которым и воспользовались иранские художники²³. Они словно припасли очередную загадку для простаков, которые покушаются на знание их языка и искусства. Часто сходство принимается за подобие²⁴. При этом нельзя забывать и о таящемся внутри этого сходства различии-в-воображении. Сходство в воображении, а не подобие, основанное на различии, – вот принцип отношения к слову и к визуальным формам. Поэтому различие не разводит, а напротив, сближая, единит то, что разведено. Различие – это призывающее, говорит Хайдеггер:

«Различие доводит, приводит мир к его мирскости, вещи к их вещности. Единясь, они доводятся друг до друга. Различие предполагает не просто связывающую середину. Различие опосредует середину мир и вещи, доводит до их сущности, приводит друг к другу в единении единого»²⁵.

Но самое главное состоит в том, что, придав визуальным формам статус, соответствующий фигурам в персидской поэтике, в результате мы обнаружили образы, которые не так-то просто было обнаружить. Это образы, основанные на преображении дальневосточной традиции, образы, которые освоили чужие формы и значения, придав им статус своих. Чужое и свое, будучи различными, но не разведенными, едины в визуальном образе, который, следуя риторическим правилам, единит их в готовом слове.

Именно слово, трансформированное, однако, в изобразительную форму, является ключом к коммуникативной стратегии, которую разработали поэтологи средневекового Ирана. Больше того, как мы видели, данная коммуникативная стратегия разработана достаточно рано, при Саманидах, но совершенно очевидно, что она была направлена в будущее и блистательно реализована на материале более поздней керамики и рукописной миниатюры. Следует непременно помнить, что устремление теоретических постулатов коммуникативной стратегии в будущее является условием единства прошлого и будущего в средневековой культуре Ирана, единства Большого Хорасана и Ирана.

Подражание китайщине сталкивается с готовым персидским словом, которое находится в распоряжении художников. В этом случае зритель должен направить свое воображение так, чтобы переключить восприятие изобразительной формы на готовое слово. Образованный зритель подобных визуальных образов обязан был помнить еще об одном правиле поэтики, которую сформулировал еще Фараби:

«Подражание же высказыванием представляет собой составление высказывания, в котором содержатся или высказываются вещи, подражающие вещи (о которой идет речь), посредством указания на другие вещи, подражающие этим вещам. /.../ Таким образом, подражания посредством высказывания делятся на два вида:

1. Воображение вещи в самой вещи.
2. Воображение наличия вещи в другой вещи»²⁶.

Перед нами встает еще один вопрос: что такое язык, но не в своей сущности, а в вещности, о которой говорил еще Хайдеггер в только что цитированной работе «Язык». Язык вызывает вещи, язык и вещь сопричастны. Визуальный образ и готовое слово своим сопричастием в именованной вещи порождают новое Событие. Это Событие характеризуется не

привычными отношениями визуального образа и слова, а соприсутствием слова и изображения в форме готового, риторического слова. Такое Событие всегда риторично, оно опосредованно правилами взаимоотношения изображения и готового слова.

А вот еще один вывод: именованная визуальная фигура, название которой «chīn», в полной мере обращается в именованную поэтическую фигуру, значение которой не совпадает с тем, что мы видим. Именование образа оказывается не столь простым делом, образ, как говорил Джалал ал-Дин Руми, является обманщиком, разбойником (rāhzan), ловушкой для тех, кто склонен целиком и полностью полагаться на его оболочку²⁷. Действительно, зримый образ может являться лишь оболочкой, скрывающей нечто различное, не подобное и даже не сходное. Следовательно, восприятие вещи может полагаться на установленные факторы схватывания, и наоборот, нельзя полагаться лишь на зрение, полагая, что, если ты видишь стилизацию дальневосточных мотивов, то так оно и есть. Восприятие в Средневековье всегда обучено, оно интеллектуально и пользуется фигурами мышления, в нашем случае это было мышление поэтологов, а также данность толковых словарей. Интеллектуализм никогда не мешал восприятию, напротив, он ограничивал и одновременно придавал восприятию особенный смысл, когда человек мог отличить в вещи ее редкое значение, хотя все иные могли видеть в вещи то, чем вовсе она и не является.

Нельзя не согласиться со следующими словами весьма почтенного специалиста в области теории и истории искусства Ирана:

«Понятно, что персидская живопись была искусством весьма наученным, правда, лишенным каких-либо учебников или открытого изъясления своих основных принципов, однако, обладающая закрепленными правилами, которые использовали как художники, так и их патроны, впрочем, и все те, кто выказывал интерес к нему»²⁸.

О. Грабар не противоречит сказанному нами выше. Действительно, специальные трактаты о художниках и каллиграфах появились у иранцев поздно, в сефевидское время. А до того времени специальных правил составления визуального дискурса не было, но художники не полагались на случай, они пользовались установленными в культуры правилами риторики, а точнее, литературной поэтики. Надо знать культ поэтического слова в Иране, чтобы отдавать себе отчет в первенстве выведенных и внедренных в толщу культуры правил использования фигур поэтики.

Для того чтобы выразиться еще яснее, сопоставим сказанное нами о проблеме языка и письменности с позициями западного искусствознания. Для известного иконолога А. Варбурга центральной задачей оставалось «восстановление естественного родства, сцепления слова и изображения»²⁹. Как мы видели в главе I, позиции «слова и изображения» в иранском искусстве находились не на одной плоскости. Мятежный дискурс иранцев требовал абстрагирования словесного образа, то есть отвлечения изображения от слова и выведения новой и более глубокой структуры изображения. Сказанное еще раз подтверждает, что даже для средневекового искусства не существовало заведомого, универсального, что часто делается по отношению к культуре Запада и Востока. Известная позиция отечественного ученого Ю.М. Лотмана об «эстетике тождества» не находит никакого подтверждения в среде тех, кто вплотную занят философским, психологическим, поэтологическим исследованием древнего и средневекового искусства и архитектуры. Структурную самостоятельность изображения можно иллюстрировать примерами, взятыми из достаточно поздней иллюстративной традиции. В них мы увидим, сколь существенным остается дискурс Иконосферы, берущий свое начало при Саманидах.

В сефевидское время торжества оторгнутой от текста иллюстрации в рукописях, страницы которых были в основном заняты Логосферой, из-под текста пробивались иллюстрации. Таковы изображения к рукописи «Куллийат-и Ахл-и Ширази» 1575 г. из Британской библиотеки. Мы можем судить о визуальной толщине рукописной страницы, нижний уровень кото-

рой занимает изображение, а уровень текста надстраивается над ним (подробнее см. ниже в специальном разделе). Та же идея может быть преподана и другим способом, когда изображение, помещенное в центре рукописной страницы, создает оптический эффект перспективного углубления в толщу текста. Вывод остается прежним: начиная со времени Саманидов, иранские художники осознавали силу визуального дискурса Иконосферы, они не переставали находить все новые и новые приемы для выявления возможностей противодействия тотальности текста и Логоцентричного дискурса.

Мы продолжаем взятую выше тему с некоторым смещением. Начатый разговор об иранской китайщине и странном образе гор может быть продолжен на материале гератской и более поздней миниатюры с новым семантическим наполнением.

Пример: Химеры-обереги

Вот одна из особенностей по отношению к вещи: друг должен быть одиноким, чтобы обрести дружбу с вещью. «Я» человека особенно тщательно культивировалось в дружественной среде иранцев. А это была действительно среда, составленная из взаимоотношений человека с другим, а также с вещью. Ведь долгое рассматривание иранцем вещи, будь то сосуд, пенал с повествовательным изображением

или подсвечник в полумраке ночи с орнитоморфным навершием ручки, плодотворно только наедине с вещью.

Подобного персонажа, долго просидевшего в музейном подвале Дрездена во время американской бомбежки, прекрасно описал Курт Воннегут. Он стал одиноким другом вещей в долгой ночи, отличая в полной темноте и на ощупь сунскую бронзу от танской, не став, как говорит автор, при этом искусствоведом. Следовательно, не столь важно видеть вещь, ее тактильное начало вполне может заменить ее же видение. Дабы полюбить вещь, достаточно быть другом вещи, а не историком искусства. Тактильное и дружественное одиночество с вещью способно вывести к большему знанию о вещи, нежели ее ведение, которое обязательно влечет за собой излишние слова о ней. Слова подводят вещь к иным стратегиям ее бытования в мире, в то время как пластика вещи, даже невидимая, раскрывает все новые и новые формальные и ментальные образы собственно вещи.

Одиночество, как известно, креативно; добавим, что эта креативность всегда остается любознательно-дружественной, любящей вещь. В этом же положении оказывается иранец, рассматривающий иллюстрированную рукопись. Плодотворно миниатюру можно разглядывать только в одиночестве, приближаясь к ней вплотную, дабы рассмотреть мельчайшие детали и прочесть мелкий почерк, или несколько отстраняясь, чтобы увидеть ее всю, в целом. Любопытствующий, просматривая иную миниатюру вскользь, бегло, не увидит того, что предстанет другу миниатюры, смотрящему долго и внимательно. Столь же плодотворно одиночество во время близкого знакомства человека с иранскими металлическими изделиями, насыщенными сюжетами и различными мотивами с неоднозначным содержанием.

Одиночество, однако, способно породить в своем воображении и химеры. Возникновение химер является одним из результатов видения. В отличие от шизофренических видений, во время которых горный ландшафт может представлять реальную угрозу для человека, в здоровых силах (человека, общества) всегда обнаруживается защитный перцептивный механизм, способный отразить угрожающую его жизни активность элементных сил (земли, ветра, сияния, восходящего солнца и т. п.)³⁰. Несмотря на то, что эти силы приобретают очевидный вид биоформ, они парадоксальным образом не в состоянии испугать человека. Здоровый человек защищен, но, в отличие от шизофреника, защитным механизмом ему служат именно эти биоформенные силы.

Видимо, именно такую функцию носила демоническая серия иранского художника по имени Сийах Калам (ил. 38). В нашем случае неважно, где он жил и работал – в Средней Азии

или Западном Иране; не установлено и точное время изготовления этих миниатюр (начало или конец XV в.). Важнее другое: иранцев совершенно определенно интересовали демонические изображения, будь то реалистически переданные изображения Сийах Калама или аллегорические изображения на миниатюрах в виде устрашающих животных, к которым мы и переходим.

Похоже, что сама природа этих изображений в персидской миниатюре уводит нас к китайским и восточно-туркестанским изображениям³¹. Воздействие китайского искусства, привнесенного на плечах монголов, неоспоримо, хотя еще раньше, в саманидское время, подражания китайским образцам уже существовали. Китайцы оставили свой след в персидском искусстве в основном в периферийных аспектах построения изобразительных сюжетов. Это были и специфические облака, которые никогда не покидали визуального оформления неба в персидских миниатюрах, и иллюзионистическая передача пространства в некоторых образцах, и, наконец, изображения водяной ряби и скал в виде устрашающих изображений лиц и даже целых фигур. Первые из таких изображений появляются в миниатюрах к двум рукописям «Джами ал-Таварих» Рашид ал-Дина (одна рукопись принадлежит Королевскому Азиатскому обществу, Лондон; вторая же – из Эдинбургского университета). Нам, однако, интересен вопрос не эволюции, а способов адаптации этих изображений в персидской миниатюре.

При внимательном взгляде уже в гератских миниатюрах XV в., а особенно в XVI и XVII веках, частые изображения причудливых гор обращаются в терраморфные и только иногда антропоморфные профили и анфасные изображения (ил. 39). Даже на наружных стенах сефевидского дворца Чихил-Сутун можно увидеть пасторальные сцены, фоном которых служат холмы в виде крупных змеевидных существ. Эти изображения не назовешь образом в привычном смысле этого слова, ибо невозможно сказать, образом чего они являются. Можно говорить обо всей миниатюре как образе или образах отдельных и узнаваемых ее деталей. Например, изображенное дерево есть именуемый образ дерева реального или вымышленного. Несуществующее же в природе не есть образ несуществующего, отсутствующего. Несуществующее есть нечто, чему нет имени. Это нечто прячется под именем «гора» и изображением горы, в то же время горой не являясь. Быть может, это и есть образ горы, сама суть горы, у которой нет имени, но существует только изобразительное тело, форма без идеи. Существует изображение того, что есть это изображение, и не более того. Без изображения это нечто не реально.

Безусловно, изображение химер существовало во все времена истории искусства. Их изображения, скажем, на готических соборах манифестировались и наделялись совершенно определенным содержанием. Как мы увидим ниже, подобные изображения химер и монстров существовали в искусстве и архитектуре мусульман начиная с миниатюр монгольского времени. Однако в иранской миниатюре появляется некий вид химер, рядящихся под безжизненные горные скалы и холмы. Можно сказать и иначе – горы и холмы в иранской миниатюре нежданно оживают, оказываясь на самом деле химерами. Следовательно, согласно данным персидской миниатюры химеры, облекаясь в надлежащую им форму страшных животных, рыб, дельфинов, оказываются безжизненной горной породой, просто землей. Они вырастают из земли, они есть, и их, как это странно ни прозвучит, нет.

Мы приходим к новому выводу: в мире изобразительных форм и значений существуют вещи, не имеющие своего изобразительного бытия. Это не гора, а что-то другое. Это нечто другое, чему нет имени собственного. Такие вещи могут рядиться под нечто узнаваемое и именуемое, ловко минуя ритуал имянаречения. Вот парадокс: нет вещи, нет имени, а изображение в форме горы существует. Как только мы отнимем у такого изображения гору, исчезнут и химеры. Ибо они и есть химеры. Истинным прибежищем химер является пустота, откуда они являются в мир изображений и куда проваливаются. Химеры – это то, что усилием воли должно быть преодолено, забыто как плохой сон.

Мы убеждены в том, что подобные изображения оживленных гор не имеет смысла расшифровывать, вводить их в вербальную ткань миниатюр. Они намеренно отстранены от иллю-

стрируемых рассказов, появляясь там, где ждать их вовсе не приходится. Они появляются в сценах охоты, отдыха, битв, встречи влюбленных. Химеры вездесущи, они – оборотная и зафиксированная сторона этого мира, с ними нельзя не считаться. Без них мир ничто, но и вне мира химеры лишатся избранного ими места и в целом существования.

Обратим внимание и на отчетливую пластичность формы подобных гор, которые могут оказаться вовсе и не горами, а холмами с едва намечаемыми чертами терраморфизации. Для художников существенным оказывается само присутствие химер в виде гор или возвышенностей, на фоне которых происходит то или иное действие. В том же случае, когда отсутствуют признаки химеризации гор, мы понимаем, что сама форма гор указывает на их скрытое присутствие. Вновь обращаем внимание на то, что форма указывает на себя в результате пластического освоения фона. Когда художник решает, что пришла пора явления химер, он пластически оформляет хорошо известную в изобразительной традиции форму. Пластика нагружает форму вовсе не значением, а дополнительным измерением ее возможностей пластического модуса формообразования; следовательно, пластика обладает силой репрезентации (ил. 40)

Вследствие доминаты силы пластического начала мы удостоверяемся в принципиальной гомогенности изобразительного пространства, начиная с миниатюр тимуридского периода. Подчинение различных форм единому пластическому началу оказывается решающим шагом в разработке гомогенного пространства, что, безусловно, усиливается цветовым созвучием изображений.

Прежде чем предпринимать попытку интерпретации, следует задуматься о том, какой же силой обладает мятежный дискурс Иконосферы, если он нацелен на буквальное преобразование пластической ткани изображения, воображаемого мира миниатюры. Химерные горы суть плоды мятежного дискурса Иконосферы, не прекращающего свои блуждания внутри вещи. Прежде чем все-таки перейти к интерпретации, мы попробуем выяснить феноменологический статус этих изображений. Как мы увидим, без последующих замечаний интерпретация химер в персидской миниатюре невозможна.

Отчего так, отчего же большая часть химерных изображений представлена в форме грозных животных и вдобавок отодвинута на периферию композиций? Ведь персонажи миниатюр ничуть не испуганы, они просто-напросто не обращают никакого внимания на соседствующих с ними химер. Как будто бы их нет, и в то же время, как будто их присутствие необходимо. Нежели дискурс Иконосферы в своих блужданиях не фактически, а концептуально возвращает нас к началам искусства? Для такого вывода существуют основания. Мы делаем попытку именованного неименованного. И еще: мы отсылаем ниже к работам по ранним формам искусства не с целью найти следы тотемического начала у иранских мусульман. Нас в первую очередь будут интересовать правила организации пространства там, где обнаруживается присутствие животных.

Недавно исследователь первобытного искусства П.А. Куценков отметил, что первобытные изображения животных или отпечатков рук на скалах или в пещерах прекращают бытование изобразительной плоскости камня в качестве только камня. Скала становится тем самым местом, которое будет носителем, следом пребывания человека, это – место пребывания человека. Отныне это место отмечено, а сама мета, однажды поставленная, «открывает поистине безграничные возможности для последующих усложнений и инверсий». Вот здесь и следует искать, говорит Куценков, начало тех процессов, которые приводят к появлению последующего искусства и храмового сознания³². «То самое место» в первобытной жизни, следуя блестящей догадке Куценкова, на самом деле является первым в истории человечества процессом территориализации. С момента осознания «того самого места» возникают первые зачатки искусства и архитектуры как установление границ своего дома, будь то отдельная территория или то, что невозможно назвать ни композицией, ни упорядоченностью, но, тем не менее, оно присутствует как неотъемлемость для последующих поколений. Отмеченность, собственно,

и задает тон для образования последующего и позднего порядка. Надо отдать должное могучей философской интуиции современных философов. Делёз и Гваттари, не являясь специалистами в области первобытности, первыми проговорили важнейшую мысль о территориализации как первом опыте по упорядочиванию пространства и, соответственно, первом шаге к созданию искусства человеком³³. С обеих точек зрения понятие территориализации и дома человека нераздельны. Одно подразумевает другое. Не менее важно и еще одно соображение: изображение животных неотъемлемо от установления первобытной онтологии установления границ «того самого места». То самое место вместе с человеком обживают и животные. Делёз и Гваттари говорят, что искусство одержимо животным началом. Так было в глубокой древности, так обстоит дело и сейчас.

И все же мы должны отдать должное интуиции классиков искусствознания. Первым, кто заговорил о «памятном месте», был Г. Земпер. Сделал он это не столь изошренно, как последующие поколения философов и историков искусства, однако существованием проблемы выделения памятных мест, начиная с первобытности, мы обязаны именно Земперу³⁴.

Во всем сказанном есть свой резон и по отношению к искусству Ирана. Как мы говорили выше, искусство иранцев с самого начала было особенно внимательным к рядоположению антропоморфного и животного начал. Так было при Ахеменидах и Сасанидах, иранцы не изменили себе и позднее – при мусульманах. Многочисленные изображения птиц и иных представителей животного мира занимали видное место как в керамике, архитектуре и миниатюре, так и в обиходе, всевозможной утвари иранцев (ил. 41). Надо ли теперь удивляться, что и горы в миниатюрах носили отпечаток животного начала? Речь должна идти о границах территориализации иранцев, в границы «того самого места» иранцев вмещалось все – от изысканного быта до животного начала, от сказочного и духовного мира до мистериальных представлений с химерами в узнаваемом облике, но безымянном образе животных. В ранних образцах иранской миниатюры животным и антропоморфным противникам рыцарей отводились непременно горы, зоной обитания самих героев оставались долины³⁵. Как мы видим, ситуация осложняется, и в последующих образцах миниатюры возникли дополнительные поводы для изображения в горах уже не узнаваемых чудовищ, а неузнаваемых химер. Быть может, внутри мятежного дискурса иранцев утвердилась практика изображения охранителей своего пространства – будь то жилище или лужайка для отдыха? Пространство человека должно оберегаться. Так должно быть, ибо к этому ведет логика представления своего дома, своей территории. Кстати, мусульманские города часто охранялись рельефными изображениями змей и драконов на стенах³⁶. Это было вызвано тем, что божественный закон сообразовывался с талисманом, который прикреплялся к воротам города против злых сил³⁷. Из этого средневековые люди делали парадоксальный вывод: божественный закон (шариат) походит на злокозненных людей, ограждая добропорядочных людей от влияния злых сил. Существенным подспорьем для развития этой темы являлась практика изготовления дверных колец и ручек в виде оберегов – сильных и злых животных (львов, пантер).

Следует чуть задержаться на сугубо архитектурном образе средневековых стен городов. Стена и линия – образы одного порядка. Ведь архитектор начинает свою работу не просто со стены, а именно с прочерчивания линии. Сигнификантом линии является и алфавит, и письменность, и дом, и все то, что полагается в основы культуры. Культуропорождающие функции линии дополняются ее ограждающим началом³⁸. Культура немислима без линии, без вычерчивания множества образов и силовых линий культуры.

Животные, какими бы страшными они ни были, ограждали хозяев от непрошенных гостей. Аналогичным образом, видимо, следует понимать появление тетраморфных существ на посохах даже у духовных особ; наверху посохов заканчивались крестом, который с двух сторон охватывали драконы. И в этом случае драконы не противостояли кресту-знамению, напро-

тив, они охраняли, оберегали покой креста и обладателя посоха. Мы приходим к еще одному выводу: химеры-горы составляли оболочку-заграду, предотвращающую проникновение зла:

«Оболочки ограничивают зло. Без них оно растеклось бы по всему миру. Причина оболочки страх»³⁹.

А вот еще один пример: на окраине Исфагана до сих пор действует мост (Пул-и Х(в)аджу, середина XVII в.), одновременно служивший и своеобразным торговым центром. С обоих концов мост фланкируют скульптурные фигуры устрашающих львов (ил. 42). Теперь мы можем с твердостью сказать, что фигуры львов на исфаганском мосту призваны охранять покой людей и торгующих. Львы-обереги, подобные львиной персонификации имама Али, появляются и на портале «Шердор» (Львиные врата) в Самарканде (ил. 43). Изображение Льва-Али, сказавшего: «Я – врата знания», олицетворяет две функции – вход в медресе-источник знаний и охрану, погруженных в знания верующих. И в этом случае представление львов-оберегов на портале самаркандского медресе очевидно. Еще ранее изображения льва и солнца были размещены на тимпанах айвана дворца Тимура в Шахрисабзе (близ Самарканда) – аналогия и генетическая связь с предыдущим примером очевидна. В 1456/7 гг. в тимпанах мечети в Анау (близ Ашхабада) изображаются спаренные драконы, из пасти которых изливаются растительные побеги. И, наконец, в бухарском медресе начала XVII в. Надир-Диван-беги, что на Лабихауз, изображаются спаренные симурги, волшебные и грозные птицы, не однажды спасавшие героев иранского эпоса.

Традиция обязательного присутствия монстров в виде драконов продолжается и в миниатюре: во фронтисписном изображении к рукописи Китаб ал-Дирйак из Северной Месопотамии (Парижская национальная библиотека) за тронной фигурой, окруженной ангелами, изображены два дракона. Они призваны не напугать, напротив, охранить персонажа на троне⁴⁰.

Традиция вынесения оберегов на стены мечетей, медресе, дворцов, как мы видим, не ограничивается границами Средней Азии, Ирана, Армении, аналогичные примеры можно увидеть и в османской Турции⁴¹. Однако еще в сельджукидский период по бокам от портала медресе «Два минарета» (1253 г.) в Эрзеруме запечатлены рельефные изображения пальметт, которые при внимательном рассмотрении оказываются хтоническими образами⁴². Даже изображенный там двуглавый орел при изменении оптического режима превращается в антропоморфизированное чудовище; ситуация повторяется и с растительным орнаментом колонн портала, который опять-таки обращается в антропоморфное изображение бородатого монстра (ил. 44). Двуглавый орел является оболочкой чудовища, что теоретически можно сформулировать следующим образом: в средневековой изобразительной традиции за внешне безобидным, но значимым объектом действия, может скрываться его смысловая противоположность. Так мы вновь возвращаемся к изображениям гор в персидской миниатюре; они – лишь оболочка, за которой прячутся обереги.

Смысл же эрзерумских изображений остается тем же: это антропоморфные и хтонические обереги, вынесенные на фасад здания медресе. Они призваны не пугать учащихся медресе, но ограждать их от превратностей судьбы. В этой же связи необходимо упомянуть аналогичное убранство многих турецких крепостных построек (хан⁴³) общественного назначения с вынесенными на порталы изображениями змей и прочих чудовищ (Чардак-хан, Каратай-хан, Сусуз-хан, Инчир-хан и многие другие). На портале последнего из упомянутых ханов размещена фигура льва с солнечным диском, выполненная в высоком рельефе.

Не менее примечательны кирпичи западных замков: на каждом из 500 или 1000 которых наносились следы волчьих лап – оберегов владельцев замка (например в Кёнигсберге). Подобная практика была известна и в Древней Руси – возле храма Покрова на Нерли найдены скульптуры львиных образов, которые могли нести те же охранительные функции, что и подобные изображения на стенах Дмитровского собора во Владимире. Не столь важна сейчас одна

из последних интерпретаций А. Лидова эсхатологического назначения Владимирских рельефов⁴⁴. Ведь поливалентность средневековых образов хорошо известна.

В каком из видов искусства впервые появляются хтонические изображения? Безусловно, это зодчество, на стенах городов, на дверных ручках домов и, как мы видели, довольно рано на стенах зданий медресе появляются химеры и монстры. Мы можем сказать и еще определеннее: зодчество и градостроительство в древности и Средневековье не могут существовать без оберегов в форме животных и монстров. Животное начало, о котором писали Делёз и Гваттарри, продолжает будить воображение зодчих, скульпторов и художников вновь и вновь.

Во всех видах искусства существует некое внеязыковое начало, которое оформляется исключительно пластически и зачастую за пределами сферы имянаречения. Функция подобных изображений состояла в ограждении изобразительного или архитектурного пространства от вторжения злых сил, это были обереги. Коль скоро выше мы заговорили об иранских львах-оберегах, приведем один исторический пример. Мы расскажем о династийных символах иранских Бундов, которые правили Центральным и Южным Ираном в X–XI вв. Это была династия, которая пошла по стопам бухарской династии Саманидов – память о древнеиранском наследии, иранский национализм (*shu'ubiya*) объединяли их. Именно Бунды вошли в Багдад, и с тех пор Ирак входил в состав их владений. Так иранцы вновь после захвата Багдада отрядами хорасанцев во главе с Абу Муслимом, возвестивших о рождении новой династии, напомнили арабскому халифу о своем политическом существовании.

Бунды вели свою родословную от патронимического образа льва, имя *shir* (лев) являлось необходимым именовым компонентом многих Бундов и их предков. Один из прославленных шахиншахов Бундов по имени Адуд ал-Даула назвал своего внука патронимическим именем Ширдил (Львиное Сердце). На груди Адуд ал-Даула висела пектораль с изображением лодки, на которой восседал лев⁴⁵. Пектораль, как ни странно, украли агенты фатимидского халифа. Буссе считает, что это похищение имело своей целью унижение монаршего достоинства Адуд ал-Даула. Безусловно, пектораль была похищена в качестве оберега не просто ее владельца, но и всей враждебной династии.

Мы возвращаемся к началу раздела.

Страшные химеры, появившиеся во множестве на тимуридских и далее на сефевидских миниатюрах, выполняли эти же функции. Герои изобразительного повествования остро нуждались в оболочках-оберегах в виде тетраморфных фигур, а люди, взирающие на миниатюры с любопытством и удовлетворением, видели своих защищенных героев. Быть может, функции изображений-оберегов воздействовали и на соответствующее психологическое состояние тех, кому доводилось раскрывать иллюстрированные таким образом книги. Мы возвращаемся к упомянутому выше драматическим изменениям образа человека в миниатюре.

Уточнения: О визуальной наррации

Мы переходим к выводам, смысл которых вполне может быть распространен на всю нашу книгу. Итак, со времен Саманидов в изобразительном искусстве Хорасана и Ирана существовало два изобразительных дискурса: первый целиком и полностью исходил из повествовательности эпического сказа, просто текста любого уровня, как, например, смешения прозы и поэзии у Саади; второй же носил в достаточной степени отвлеченный, абстрагированный характер перцептивного воображения, как отдельных фигур, так и постепенно складывающихся многофигурных композиций. Олег Грабар в книге об основах изобразительного искусства и миниатюры Ирана совершенно справедливо начинает мусульманский период с хорасанской (Самарканд и Нишапур) керамики⁴⁶. Весьма впечатляющим примером сказанному может послужить повествовательный ряд сцен, взятых из дастана «Шах-наме» «Бижсан и

Манижа» и закрепленных на небольшом бокале из Кашана (галерея Фрира в Вашингтоне, XII в.) и множества других повествовательных или абстрагированных сцен на керамических изделиях из Кашана и Рея. Такие изображения на одноцветной и полихромной люстровой керамике Ирана справедливо названы «миниатюрным стилем»⁴⁷.

Для повествовательного искусства Большого Хорасана, начиная с эпических текстов «Шах-наме» Фирдоуси и соответствующих иллюстраций к нему недостаточно простой констатации фактов. Существенно понять, к какому типу повествовательной структуры относится не только тот или иной текст, но и иллюстрация. Иллюстрация определенным образом входит в существующий нарратив, передающий в изобразительной форме исходное повествование текста. Если в саманидское время изобразительный нарратив имел преимущественно абстрагированный характер, то в сельджукидскую эпоху мы встречаемся с фактами смены «вкусов эпохи». Это касается изменения структуры изобразительного нарратива и перехода к повествованию: изображения к «Варка и Гульшах»⁴⁸, а тем более иллюстрированные рукописи и отдельные изображения к «Шах-наме» последней трети XIV в. из Табриза и Шираза могут служить примером тому. В то же самое время параллельно эпико-изобразительной наррации возникают устойчивые образцы исторического повествования.

На одном из блюд разворачивается многофигурная осада крепости с надписанными именами героев сражения – весьма известное, но оставшееся вне поля зрения историков изображение⁴⁹. Изобразительный нарратив выстраивается из 4–5 параллельных рядов многофигурной сцены. Можно полагать, что в данном случае задействован эпико-хроникальный режим изобразительной наррации. Художник смело брал на себя дополнительные функции хроникера происходящих событий.

Мы должны увидеть, как, каким образом продолжают выстраиваться взаимоотношения между буквой и изображением.

Уточнения:

Антропограммы в искусстве Саманидов

Следует помнить, что различие не имеет инструментального характера, это различие сущностное, теологи, художники и архитекторы прибегали к нему для выведения нового строя вещи, ее нового измерения. Когда мы делаем различие между человеком и его портретом, то с тем, чтобы в портрете увидеть черты, никак не предусмотренные ранее. Художник проводит различие не во имя различия самого по себе, а во имя внутреннего движения, ради вскрытия новых горизонтов той же вещи.

Именно так встретились буква и изображения людей и животных в изображениях на металле в начале XII в., о чем мы коротко рассказали в главе I. Это произошло в Хорасане в то время, когда восточные иранцы не переставали выдвигать новые идеи, которые затем перетекали в районы буидского, а затем и сельджукидского Ирана. Мы вновь обращаемся к котелку 1163 г., который купил в Герате граф Бобринский (так называемый Гератский котелок) (см. ил. 9 к главе I). Напомним, что внешняя поверхность котелка разделена по вертикали на несколько рядов, заполненных надписями, над верхней частью которых надстроены изображения людей и животных. На сегодняшний момент известен целый ряд подобных композиций на металлических изделиях из разных музеев мира.

Сельджукидские изображения на металле явились развитием более ранних примеров перехода букв и слов в изображения животных и птиц в саманидское время. Визуальная антропология Восточного Ирана, начиная с изображений на керамике Саманидов, складывалась в теснейшем взаимодействии слова и изображения. Однако мы немедленно делаем одно корректирующее замечание: никак нельзя говорить об эмансипации изображения в результате слияния букв (или слов) и фигурного изображения. Поскольку фигурное изображение и буква

(или слово) являются структурным дополнением друг друга, то должно судить о слиянии графемы и фигурного изображения в одно неразделимое целое.

Антропограммы – так можно назвать отдельные фигуры и записи, составленные из букв и изображений людей. Много позднее в искусстве Ирана и империи Моголов Индии продолжали множиться подобные антропограммы, однако в Хорасане X–XII вв. они знаменовали собой самое начало процесса отделения изображения от буквы. В саманидское и сельджукидское время антропограммы существовали наряду с изображениями, занимающими все поле керамического блюда. Можно подозревать, что именно на антропограммы ложилась задача выработки будущего взаимоотношения текста и изображений. Во второй половине этой главы мы расскажем о творчестве Камал ал-Дина Бехзада, именно он завершил процесс отделения изображения от текста в миниатюрах.

Антропограммы или, что встречается также часто, зоограммы и орнитограммы не имеют какого-либо значения, что легко объяснимо – отдельно буква или фигурное изображение обладают определенной семантической нагрузкой. В тот момент, когда буква и фигурное изображение сливаются воедино, в первую очередь исчезает возможность надления этой вещи каким-либо значением. Зато возникает сила, которая наделяет изображение «гравитационным полем», вполне сравнимым сриглевским всепроникающим *Kunstwollen*⁵⁰. В свою очередь и в том же издании Х. Зедльмайр, опираясь на высказывания Ригля о существовании *Kunstwollen*, говорит о переходе от истории к метаистории искусства и о том, что *Kunstwollen* – это внутреннее «побуждение к искусству», это сила⁵¹. Далее Зедльмайр обрушивается с беспощадной критикой на Панофского, который «посмел» наделять *Kunstwollen* значением. Напротив, говорит Зедльмайр, еще в 1924 г. в одной из работ *Kunstwollen* был охарактеризован как сила, а также как то, что неизменно сохраняет свое присутствие в имманентном плане вещи⁵².

Самость искусства и архитектуры, да и культуры в целом, можно вполне сравнить с *Kunstwollen*, подразумевая под этим вовсе не стиль, а идею стиля, силу явления. Саманидское и постсаманидское искусство органично подпадает под концептуальный и стилевой охват, а также метаисторическую силу *Kunstwollen*.

Иранский творческий дух был активен не только в мятежном дискурсе видения вещи, но и в эстетической рефлексии на манифестируемые позиции культуры – философию, поэзию, архитектуру, каллиграфию и миниатюру. Султан Али Машихади (1432–1520), известнейший каллиграф своего времени, мастер каллиграфического почерка насталик написал трактат об искусстве каллиграфии⁵³. Сила письма настолько сильна, что сам Султан Али вспоминал: «Еще не зная букв, он в воображении своем писал»⁵⁴.

Суммируя все необходимое, что следует знать о правилах письма и его истоках, каллиграф, историк и теоретик каллиграфии Кази Ахмад написал трактат, в котором рассказывает о существовании двух каламов: калама каллиграфов и калама Логосферы, калама живописцев и калама Иконосферы⁵⁵. Заметим, что вновь речь заходит о каламах, один из которых одновременно, как мы можем судить, является и метафорой расчески у Хафиза (см. главу I). Это – обычное писчее перо, которым до эпохи Сефевидов пользовались все. Кисть же художников долгое время не удостоивалась понятийного и терминологического признания.

Кази Ахмад повествует о различном происхождении двух каламов. Если происхождение первого калама обязано тростнику, то второй калам, калам художников и орнаменталистов изобрел последний «праведный» халиф Али. Второй калам берет на себя функции первого калама, следовательно, Иконосфере назначено не вытеснить, а, скорее, заместить Логосферу, оставив последнюю на периферии. Письмо, действительно, устремляется к овецищенности и выявлению своего чистого смысла. Того горизонта смысла, за которым не существует никакого значения. Понять опыты сефевидских и современных иранских калли-

графов, выписывающих, на первый взгляд, хаотические начертания каллиграмм, невозможно и никогда не удастся. Это – опыт, предпринятый во имя опыта, опыт как таковой. Поскольку прочитать подобные начертания нельзя, то есть невозможно ввести их в область Логосферы, то на смену ей приходит чувство красоты, чувство пластики самой страницы, убранной неудобочитаемым почерком. Это та пролегающая красота, о которой и говорил Плотин.

Уточнения:

Принцип расподобления и «мятежный дискурс» в иранской культуре

Мы переходим к обсуждению новой для книги логики рассуждений. Суть их заключается в том, что мера неоднозначности вещи имеет свою семантическую стратегию. В случае с неоднозначной антропоморфной пластикой в мечетях мы не в состоянии вербализовать вещи, хотя не можем не признать, что эти вещи являются образами, отвлеченными от вещи⁵⁶. Но образом чего? Наше предложение сводится к следующему: подобные образы, действительно, не имеют достигаемого, ближайшего и, возможно, временного значения, но они, тем не менее, обладают отложенным и отдаленным смыслом. После слов о риглевском Kunstwollen много легче пояснить, что отдаленный смысл и есть та сила, которой обладает искусство и вся культура, стоящая за ним, подобно мощной, но всегда проницаемой стене. Отложенный смысл не может быть метафорой, поскольку произвольно взятая метафора является очередным значением вещи. Но мы говорим о силе смысла, и этот смысл должен восприниматься не в семиотическом понимании, а, скорее, в феноменологическом. Отложенный смысл – это отдаленный смысл, практически недостижимый для большей части современников данной культуры, смысл истинного бытия вещи, которая по разным причинам не может или не вправе даже условно означать себя, намекнуть на свое участие в знаковой сфере культуры. Подобные вещи только задают параметры истинного и объемного смысла. Строго говоря, отложенный смысл (т. е. Другой) отсылает в свою очередь к Другому Другого, стоящему далеко за вещью и, быть может, за ближайшими горизонтами культуры. Не надо думать, что отсылка к Другому Другого ведется прямо, напротив, она извилиста и многоступенчата, подобно спиралевидной форме.

Мы часто употребляем слово «значение». Даже в том случае, когда мы путаем значение вещи и имя вещи, поверхностное значение вещи может оказаться обманчивым⁵⁷. В нашем понимании стратегия отложенного смысла нивелирует однозначность значения, как глубоко субъективной позиции человека, который всегда видит нечто, он непременно устремлен к чему-то конкретному, раз и навсегда установленному. Иранцы в средневековый период их истории в полной мере обладали «видением как», они стремились уйти от окончательного, символического и любого другого значения вещи. Их интересовала сила отложенного смысла трансмутирующей в бесконечность вещи. Известное укоренение мусульманской культуры иранцев в давно ушедшем прошлом на самом деле является одним из горизонтов «видения как», одним из ракурсов отложенного смысла. Феноменологический смысл, а не конкретное значение прошлого, интересовал иранцев.

Поэтому вслед за Дж. Гибсоном (Экология восприятия) слову «значение» мы придаем статус допустимости, возможности. В этой главе мы уже видели результат подобного подхода в соображениях о мнимости иранской «китайщины». Траектория «значения» движется по касательной, лишь отчасти задевая объект означения. Ясно, что по этой причине, к примеру, мы отказываемся от идеи Лотмана об «эстетике тождества». Такая эстетика в «видении как» Средневековья состояться не может, ибо она сугубо прагматична и оперирует предустановленными правилами отношения к вещи.

В этом случае мы имеем дело с особым статусом Другого, который перестает быть приманкой, соблазном пред взором наблюдателя. Другой геистальтирует пространство видения, неразделимого пространства зрителя, изображения и того, что составляет невяжущую

смыслоформу бесконечного и мятежного дискурса. Мятежный дискурс не позволяет остановиться, передохнуть на пути выявления смысла, который в конце пути может оказаться самим собой⁵⁸. То есть обратиться в непреходящую антропологическую доминанту мышления. Такую формулу дискурса обрисовал Фарид ал-Дин Аттар в «Мантик ал-Тайр», когда с невероятными тяготами пути добравшись до цели тридцати птицам Симуург пояснил, что они и есть цель, они и есть «*si tirgh*» (тридцать птиц).

Следует признать правомерным суждение о том, что для средневекового иранца в поэзии, искусстве и архитектуре много важнее оптика и горизонталь (пути), нежели онтология и вертикаль.

Образ подобен тени не потому, что он указывает на солнце, напротив, тень существует из-за сияния солнца. Справедливо, однако, заметить: не может существовать и света без его парадоксального образа, тени⁵⁹. И еще раз: тень не просто указывает, а удостоверяет зримое присутствие солнца. По этой причине тень не означает ничего дополнительного, ибо истинным смыслом обладает свет, рождающий тень. Образ-тень лишь удостоверяет силу света и силу смысла. Не надо думать, что изложенная теория образа теологична. Так очень легко мнить, когда ты рожден среди вещей почти сплошь обесцененных и обесмысленных, или, напротив, перегруженных некими символическими значениями. На самом деле, Джалал ал-Дином Ру ми в «Маснави» в сопоставлении тени и солнца уточняется стратегия поэтико-философского понимания взаимоотношений между образом и смыслом, и проблематизируется она вопреки тому, к чему привыкли мы, к чему нас долго приучали.

Даже теологическая стратегия суфизма говорит нам нечто похожее на сказанное. Человек не может с точностью обрисовать Первосмысл, откуда он находится «на пути к Богу», но, приблизившись к Цели, он продолжает «путь в Боге». Вновь поиски семиотически означающего не приводят к позитивному результату, человек остается на пути поисков отложенного для него Смысла. И, наконец, возможна ситуация, когда суфий вынужден принять, что искомая Цель оказывается расподобленной, различающейся в самой себе, но, что самое удивительное, целью оказывается сам взыскующий. Об этом, как мы говорили выше, Фарид ал-Дин Аттар рассказывает в известнейшей поэме «Мантик ал-Тайр»⁶⁰. Человек обязан обладать видением вовсе не знака вещи, а ее далекого смысла, об этом Саади сказал так:

Har ān nāzir, ki manzūre nadārad,
Charāghi davlatash nūre nadārad.
Всяк тот, кто зрит, но не способен видеть,
Светильник жизни его лишен Света

В связи со сказанным надо понять, что иранская средневековая культура прекрасно осознавала ценность того, что мы называем отложенным смыслом. Его незримому, но ведаемому присутствию обязано появление любой формы, семантические возможности которой ограничены. Образ постоянно находится под угрозой растворения хотя бы потому, что за ним высится смысл, не позволяющий образу и всей образной системе культуры находиться в безмятежном покое. Отсюда и проистекает главный троп культуры – метафора, важнейшей реальностью которой становится пустота, пустота смысла. Метафоре суждено не стать символом, как это полагал Рикер, а раствориться в объятиях смысла – ловушке метафор. Сам же смысл пуст – вот в чем смыкается теория значений у теологов, поэтов и философов. Это – апофатическая пустота, чистая пустота, парадоксально преисполненная смысла, смысла, бьющего через край; смысла, визуальные и все прочие координаты которого обнаружить невозможно, поскольку он не дается логике сходства и тождества.

Отложенный смысл – это аристотелевское «ради чего» призвана существовать и осуществляться культура в ее целостности, у отложенного смысла нет альтернатив, отло-

женный смысл сам является альтернативой существования человека. Отложенный смысл есть возвышенное в прямом и переносном (возвышенное) значении этого слова. Он, действительно, настолько возвышен, что добраться до него не представляется возможным. Нам приходится каждый раз отказываться от своих умозаключений, ибо ни одно из них не может в полной мере характеризовать ту отложенность смысла, к которой мы устремлены. Суфии предлагают для определения отложенного для них смысла раствориться в нем, совершить путешествие в Нем, дабы оказаться в той недостижимой дали, о существовании которой они твердо знают. Только одним из этапных путей к возвышенности отложенного смысла в искусстве мусульман и является неявный антропоморфизм архитектурных образов.

Надо непременно заметить, что отложенный смысл отложен не только для чего-то внутрисположенного. Он отложен для всего того, что есть и будет. Отложенный смысл открыт миру, взятому в ракурсе становящихся образов, категорий, понятий. Собственно по этой причине, по причине открытости мира отложенного смысла позиция наблюдателя, равно как читателя или слушателя, – экстатична. Человек встречает этот мир восторженно, ибо перед ним раскрываются невидимые границы самореализации, самоутверждения, становления его Я.

Итак, отложенный смысл назначен не для понимания, а, как мы уже говорили, для прозрения немногих знающих, для тех, кого явно не устраивает теологическая векторность мышления, но, скорее, удовлетворит нелинейность понимания вещи, а не знака. Он, смысл, актуализирован, а не манифестирован. Ожидание и предвкушение Другого, быть может, и догадка (*waht*) о его присутствии, но не точное его узнавание, пожалуй, характеризуют указанную выше иконоцентричную пластику арабской мечети. Действительно, большинству носителей культуры невозможно оценить отложенный смысл в векторе логоцентричного дискурса. Неоднозначная привязанность подобных образов к пластике дискурса Иконосферы может быть манифестирована в режиме нелинейного мышления. Отложенный смысл и есть стратегия мышления, ведущего свой путь к основам сознания, а в нашем случае с различными образами мечети – к имманентности храмового сознания.

Отложенный смысл – это сила, которую следует пробудить, прежде обнаружив топологический состав ее образа и образов. Было бы неверным смешивать отложенный смысл с идеей, которая покоится внутри или вне объекта исследования. Отложенный смысл находится за пространственными и временными границами идеи в той или иной культуре, и он не есть данность теологии или философии, он – их пред-данность, его границы не очерчиваются строгими пределами отдельно взятой культуры. Напротив, культуры обязаны своим формированием этому неуловимому смыслу, который каждый раз и наново обнаруживает свое формальное присутствие. Отложенный смысл и не архетипичен, он утопичен. Например, кому отдать пальму первенства в возникновении подкупольных нервюр – иранцам, мавританцам или французам? О появлении нервюр в иранском зодчестве XII в. мы расскажем в главе III.

Ничего не зная о бытовании двух модусов мышления, двух факторов становления в культуре Ирана, Делёз выдвинул предположение в «Логике смысла» о возможности существования в одной культуре двух языков, один из которых достаточно подчинен законам меры, а другой мятежен (*affolé*)⁶¹, мятежно созерцателен, он одновременно интенсивен и экстенсивен, постоянно охватывая внутренние и внешние измерения вещи. Отсюда у нас возникает суждение о сопоставлении двух типов дискурса в искусстве и архитектуре Большого Ирана. Однако прежде чем перейти к существу дела, должно сказать: мы помним, что собственно язык и есть образ. Поэтому мы не будем говорить о связи естественного языка и искусства с позиций семиотики. Мы будем говорить в нашей книге не о языке искусства, а об искусстве и архитектуре как своеобразной мере образа естественного языка, быть может, даже опережающей и формирующей саму меру языка (см. об этом подробнее выше).

Мерность и мятежность дискурса, по Делёзу, естественно, суть метафоры, способные охарактеризовать касательство человека или субкультуры к вещи, к пониманию границ ее бытования и бытия в мире и, наконец, могущие понять отношение этого человека к будущему, к будущему через посредство образа этой же вещи. Эту же дихотомию можно пояснить следующим образом: мерный дискурс в достаточной степени активен, организовывая вещи в пределах векторного времени теологов; мятежный дискурс – парадоксально реактивен в статике своих нацеленных, а потому динамизированных блужданий внутри вещи. Трансцендентное понимание происхождения вещи дополняется имманентными страстями ее становления. Проект возникает в тот момент, когда мера трансценденции и мера имманентности встречаются, результатом этой встречи и является человек познающий. Человек отныне облечен указующим дискурсом, который, словно нить, выводит его из лабиринта. Не потому ли в искусстве и, особенно, в архитектуре Ирана священные для традиции имена и фразы заключены в геометрическую фигуру лабиринта?

Аналогичный тип мышления соответствует идеям древних греков (и особенно Аристотеля), когда они противопоставляли две риторические категории этоса (ἦθος) и патоса (πάθος). Этос и патос противостоят друг другу, если этос обозначает спокойствие, рациональность, упорядоченность, то патос – беспокойство, иерархичность ценностей, соответственно – неупорядоченность, иррациональность, аффективность.

В культуре дискурсы меры и мятежности существуют не раздельно, можно говорить о степени преобладания одного над другим. Ницше, рядопологая Аполлоническое и Дионисийское начала греческой культуры, говорил о том же. В нашем случае мерный дискурс соответствует культуре пауз и остановок, культуре классической каллиграфии, письма, следующего законам, законам тождества и уподобления. Такому дискурсу свойственна и трансгрессия, например, захват позиций каллиграфией в архитектуре. В этом смысле в арабской культовой архитектуре принцип тождества и процедура уподобления соблюдались неукоснительно и, напротив, иранцы делали все возможное, чтобы уйти от этого. Введение четырехайванной архитектурной композиции сначала при создании медресе, а затем и иранского варианта планировки мечети, один из ярких примеров тому. Такая плановая схема возникла в христианской Сирии, но для исламского зодчества концептуально она была оформлена именно в восточно-иранских землях (см. об этом в главе III).

Мятежный дискурс возникает в культуре иранцев, культуре, уходящей от уподобления и законов возможного, культуре, настроенной на изменчивость правил, на встречу неожиданного и даже виртуального (т. е. не предусмотренного, действующего вне сферы возможного и подобного) в проработке насущного состояния любой вещи. Мы показали действие этого правила на вышеприведенном примере об интеллектуальных возможностях интерпретатора при видении китаеобразного мотива. Да и трансформация изобразительного образа инжира в архитектурный образ колонного ряда вряд ли может ввести в сферу подобного и даже возможного.

Мятежный дискурс, в отличие от мерного, интенсивен, он работает имплицитными слоями вещи – не только видимыми или осязаемыми, но и подразумеваемыми, неоднозначными. Первому также свойственна трансгрессия и экстенсивность поисков, но поначалу все это происходило исключительно в пределах самой вещи. Собственно дискурс и различные дискурсивные практики служат основаниями для проработки самости бытия вещи, его различных состояний, к чему мы вернемся позднее. Манделштам сказал об этом другими словами: «Вино старится- в этом его будущее, культура бродит – в этом ее молодость»⁶². Покуда культура и наполняющие ее образы будут подвластны мятежному брожению, они молоды и способны к творческому преобразованию сущего, но, как только брожение заканчивается, мы можем быть уверены в завершении миссии этой культуры и этих образов. Вино будет выпито без остатка. Другими словами, занимаясь условиями возникновения и укрепления искусства

Большого Хорасана, мы не можем не задаваться вопросами о том, как, каким образом оно отзовется в будущем, после XV в., когда все усилия хорасанцев оказались под ударом.

Итак, имеет ли сказанное прямое отношение к искусству и архитектуре Большого Ирана? Да, и непосредственное, если мы вспомним о взаимоотношении искусства Тимуридов Большого Хорасана и сефевидского Ирана. Искусство и архитектура Самарканда и Герата, подобно молодому вину, бродили и соответствовали мятежному дискурсу. В то же время официальное искусство и архитектура Сефевидов являлись экстенсивным развитием инноваций Большого Хорасана. Рефлексия высокого уровня – вот удел искусства Сефевидов, ведь, как мы помним, именно в то время появились первые сочинения о генезисе каллиграфии и искусства.

Уточнения:

Дружба и влюбленность

Греческая философия оставила неизгладимый след и в культуре средневекового Ирана не только в связи с изложенными выше историческими обстоятельствами. Иранский дух был готов к встрече с ней, он был предрасположен мыслить и чувствовать в близких концептах философского умозрения. Мы приведем только один, но весомый пример. Французская философия усилиями Бланио, Фуко, Делёза и Гваттари выявила один из имманентных персонажей, позволивший грекам перейти от сакральной мудрости к собственно философскому дискурсу. Это – имманентный концепт «друга»:

«Быть может, словом “друг” обозначается некая интимность мастерства, как бы вкус мастера к материалу и потенциальная зависимость от него, как у столяра с деревом, – хороший столяр потенциально зависит от дерева, значит, он друг дерева? Это важный вопрос, поскольку в философии под “другом” понимается уже не внешний персонаж, пример или же эмпирическое обстоятельство, но нечто внутренне присутствующее в мысли, условие самой ее возможности, живая категория, элемент трансцендентального опыта. Благодаря философии греки решительно изменили положение друга, который оказался соотношен уже не с иным человеком, а с неким Существом, Объектностью, Целостностью»⁶³.

Французские философы считали, что столь насыщенное выявление концепта дружбы, дружественности и друга присуще исключительно грекам. Это легко понять, ведь они обращались к истокам европейской культуры в век индивидуализма и машинерии. Быть может, они поторопились с последним выводом о первенстве греков в выявлении имманентности «друга». Древность иранцев, ознаменованная торжеством мифологемы «друга», о чем мы расскажем позднее, позволило им воспользоваться тайниками своего сознания и в мусульманское время.

В средневековом Иране всю теологическую, философскую и поэтическую мысль пронзает обращение к некоему «другу». «Ei dūst» (О, друг) – это риторическое обращение не просто к читателю или слушателю, это – категория умозрения, обращение к миру, в котором живут друзья, даже если они в частной жизни быть могут и врагами:

«Come, come, for you will not find another friend like me», – восклицает Джалал ал-Дин Руми⁶⁴.

Друг – это абстракция умозрения иранцев, которая, однако, каждый раз конкретизировалась, захватывая различные объекты в теологии суфизма, философии, поэзии. Обращение к миру неизменно должно быть дружеским, в этом состоит одна из наиболее существенных парадигм отношения иранцев и к Другому, и Другому Другого, да и к самому себе. Другой и «друг» нежданно предельно сближаются только потому, что все мироздание является иранцам дружественным. «Я» иранца становится другом и Другим самого себя. «О, друг» (Ai dūst) является онтически утверждением своего Я, где находится достаточно места для обращения и к возлюбленной, и к Всевышнему, и к недругу. Это так, поскольку в том случае, когда

обращение направлено к Всевышнему, тем не менее, мятежная дискурсия иранцев не позволяет остановиться только лишь на этом. «О, друг» – это и просто друг, и, в частности, друг по порочной любви, и, конечно, возлюбленная, и, быть может, непримиримый противник. Все дело в риторической направленности обращения, а не в его адресате. Позиция адресанта и адресата скреплена риторическим утверждением неизменности дружественных отношений. Все они – друзья поэтов и философов.

Характер иранского обращения к «другу» независимо от его возможного теософского наполнения имеет тенденцию к дрейфу в сторону более интимных отношений, за другом часто прячется возлюбленная или возлюбленный (ил. 45). «Друг» и «возлюбленный» почти всегда синонимы. Между возвышенным поэтическим образом Возлюбленной, то бишь Богом, и влюбленным исчезает расстояние, Она есть он. Иначе влюбленность теряет смысл. Это – влюбленность в желанных, будь то прекрасная дама или прекраснокудрый виночерпий, Бог или вещь; влюбленность, которая оборачивается дружеским единением с объектом, утратой субъектно-объектных связей, которые в состоянии разорвать дружеские отношения. Их слова сливаются в единый монолог, поскольку говорят они об одном.

«Ai dūst, miyāne mā ‘Ai dūst ‘ namegunjad»
 (О, друг, между нами не вмещаются /слова/ «о, друг»,
 – говорит Джалал ал-Дин Руми.

Друг в иранской культуре становится поистине истоком истинного понимания интимной близости ко всему, что находится в пределах досягаемости и недостижимости. Слова «О, друг» обращены к человеку, но и к любой вещи только потому, что все они вырисовывают горизонты поисков и находжений, счастья обладания и горечи утрат, растворения в вещи и высвобождения с тем, чтобы вновь произнести слова «О, друг». Разве не другом иранца становится калам, чернильница, перал и прочее, и прочее, с чем он любовно обращается изо дня в день? Риторика такого обращения гасит теологическую заостренность, позволяет отстраниться даже от векторной дружбы-влюбленности суфийских шейхов во имя разрыва дистанции с миром и перехода к объемным и интериорным блужданиям в тайниках памяти и воображения⁶⁵.

Отсюда особая сокровенность интимного философского и поэтического разговора, не постулирование истин, а их терпеливый поиск с тем, чтобы вместе с другом составить ясное представление о категориально-понятийном составе Бытия. Это – нахождение все новых и новых образов, именование их и соотнесение между собой. И еще раз: сам язык становится в этом случае образом. На этом пути логоцентричная позиция слишком слаба, чтобы удовлетворить желания друзей. Намного важнее сокровенная беседа (guft-u-gī, sihbat), за которой следуют поиски вещей, примирение или столкновение которых способно «обрисовать картину» общезжития друзей. Вот как иллюстрирует эту мысль известный суфий Ала’уддаулае Семнани:

Если бы не было беседы /друзей/, не было бы
 и этих поисков.
 Коли не было бы поисков, как же она
 явила бы свой Лик?⁶⁶

Нельзя не сказать, как было обещано выше, об иранских истоках понятия дружбы. В древнеиранской мифологии существовало стойкое представление о «друге», выработанное посредством одного из центральных божеств индоиранского пантеона – Митрой, чье имя означает договор, согласие; имя Митра в свою очередь восходит к индоевропейскому

корню, имеющему прямое отношение к идее мира, согласия, дружбы. Авеста называет Митру «выпрямителем границ», что актуально и для социальных отношений, и в космическом значении. Ассоциации Митры с солнцем достаточно прочны, ведь солнце друг-спутник человека, а потому Митра и союзник, и безопасная гавань, и причал⁶⁷. Имя ведийского бога Митры означает также «друг»⁶⁸. Бенвенист делает существенное уточнение, которое удачно согласуется со всем сказанным выше о «друге» в персидской культуре: «...речь идет не о дружеских чувствах, а о договоре, основывающемся на обмене»⁶⁹. Друг всегда надеется на ответное чувство друга. В новоперсидском языке трансформированное имя Митры (*mehr*) закрепилось в значении приветливости, милосердия, нежности, а также солнца. Как мы видим, в языковой практике средневековых иранцев сохранился субстратный пласт значений древнеиранского Митры, однако одновременно и в полной мере выявились субъектно-объектные связи, о которых говорил Бенвенист. Нельзя оставаться приветливым, милосердным и нежным человеком без толики ответного чувства со стороны того, к кому обращены эти чувства. Ритуал перешел в риторику общественного поведения.

Нельзя не заметить немаловажной разницы между иранцами и греками в отношении дружбы (*philia*) и/или любви к богам⁷⁰. Если для греков означенная ситуация была невозможна, то иранцы с легкостью называли Бога своим другом, Бог и есть Друг. Суть дела состоит не в том, что греки знали философию как таковую, а иранцы могли судить о ней сквозь спектр исламской теологии, существенно окрашенной хорошими знаниями о греческой мудрости. Мятая дискурсия иранцев тщательно охраняла высокую степень антропоцентризма своей культуры. Мерой этого дискурса был не просто человек, но человек, воспринимаемый как друг, вне зависимости от привходящих жизненных обстоятельств. Человек априори являлся другом всему, что попадало в поле зрения.

Итак, имманентность идей друга и чувства дружбы, памятливо воспринятые мусульманизированными иранцами из своей же древности, были обогащены активностью философов и суфиев, о «дружбе» которых мы еще скажем. Следует, однако, не забывать одного – митраизм резко выступал против чувственности, это был культ решительности, а не пассивной созерцательности, силы, а не мягкосердечия. Одно то, что в Риме митраизм стал солдатской религией, говорит именно об этом. Митра призывал к дружбе и согласию, но то была другая дружба и иного рода согласие по сравнению со средневековым Ираном.

Только теперь, после знаний об истоках иранского понимания друга и дружбы мы движемся дальше.

Какое же отношение все сказанное о «друге» имеет к искусству, истории и теории искусства? Нет ничего более существенного в мире вещей, нежели «друг». В этом смысле имманентность понятий друг и дружба вплотную граничит с тем, что мы говорили о *Kunstwollen*. А это означает, что *Kunstwollen* как идея стиля и этоса, вплотную прикасается к идее интимной дружбы, столь распространенной в искусстве книжной миниатюры. Больше того, следует знать, что о стиле пристало говорить, не сужая его границ в пределах одного искусства или архитектуры. Стилль – это этос (адаб) искусства и культуры в целом⁷¹. Персидские поэты говорят о «пространстве адаба» (*басат-е адаб*, *лавх-е адаб*). Именно поэтому имманентная идея *Kunstwollen* покоится в недрах стиля как этоса культуры.

Имя собственное оказывается лишь бледной тенью много более объемного и точного имени «друг». Для греков, берущих в руки вазу с безымянным изображением, ваза становится другом, с которым надобно сдружиться, дабы наконец разгадать ее загадку-грифос (см. об этом выше). В похожей ситуации оказываются иранцы: мир их быта был переполнен разного рода вещами, мелкими на первый взгляд, но существенными для понимания отношения к ним. Такие вещи, как бронзовые подсвечники, чернильницы, различного рода сосуды с изящными ручками и без них, пеналы, ткани, очень часто носили антропоморфные и зооморф-

ные черты; не менее часто на эти вещи наносились повествовательные изображения (бронза, рукописи, пеналы, ткани), которые требовали своего отношения к ним. Иранец, как известно, был в душе интерпретатором, однако желание узнать о вещи больше, чем она есть, требует не просто эстетического отношения, эти вещи следует дружески любить. Любить и дружить у иранцев от Бухары и Самарканда до Шираза выражается одной фразой – *dust dashtan*. Дружба с вещью значительнее интерпретации, интерпретация или прочтение вербального тела вещи – это работа, а любование вещью сравнимо с дружеским отношением к ней, чувство, о котором хорошо знают работники музеев. Дружба – это сила, способствующая выявлению вовсе не значения вещи, а горизонтов ее бытования в мире. Отношение иранцев к вещи отразилось даже при их обращении к арабской каллиграфии (см. об этом ниже).

Не менее примечательны вошедшие в обиход дружеские практики. В нашем случае суть вопроса не в форме проблематизации дружественных практик, как это предлагал Фуко⁷². Дело даже не в том, что в обиходе иранцев были закреплены разнообразные дружественные собрания поэтического (от дворцовых состязаний в мастерстве поэтов до частных салонов) и интимного характера. Много интереснее то, что сложившаяся практика активно визуализуется, она находит свое ярчайшее отражение в персидской миниатюре. Начиная с XV в. интерьерные и пленэрные сцены буквально захватили миниатюристов. Художники фиксировали все: от встречи влюбленных до коллективных пирушек. Даже гомосексуальные отношения порою выставлялись миниатюристами напоказ, не потому что такие связи, как известно, входили в обиход высших слоев общества, но поскольку разные типы дружеских практик были одним из важнейших измерений частной и социальной жизни иранцев⁷³. Гомосексуальные отношения манифестировались в контексте общепринятых представлений о любви и дружбе, о единственном друге, с которым тебя сводит коварная судьба; некоторым подспорьем для этого служил один из хадисов пророка Мухаммада⁷⁴ (ил. 49 – миниатюра из рукописи «Мир Али ал-Хусайни ал-Катиб ал-Харави», Бухара, 1529, Folio 41v). Ведь дружбе свойственны и эмоциональные всплески. Иранским литературным кругам была свойственна организация литературных салонов, на которых вместе со стихами звучала музыка. Другой формой встреч образованных людей, а тем более людей интеллектуально не искушенных, были пирушки, за которыми происходили встречи разного характера. Чем, спрашивается, отличается влюбленность слушающих в поэта, певца, виночерпия от очарованности прелестным юношей, ведь и то, и другое могло происходить одновременно? Лишь разные степени влюбленности, различающие активизацию душевного влечения, конкретизируют ту или иную ситуацию. Как сказал Семнани, задушевная беседа приводит к поискам желанного лица. Не лишено вероятности, что разные типы дружественных практик могли иметь некое и некие значения, однако много существеннее имманентная идея дружбы и друга; она была одним из основных концептов тематики персидской миниатюры. Оговоренная выше суфийская идея о близости (*qurb*) явление того же феноменологического порядка, хотя в этом случае всегда следует помнить о конечной цели суфиев. Их суждения о любви и близости носили сугубо теолого-экстатический характер, когда теологическая рациональность и мистическая эмоциональность были неразделимы. По этой причине лучшими влюбленными и самыми искренними друзьями были суфии. При всем сказанном следует помнить, что именем возлюбленного Абсолюта у поэтов и суфиев всегда оставался Друг (кроме указанного слова *dust*, еще и слово *Yar*).

Тем же суфиям лишь мнится, что они влюблены в Бога, на самом деле их любовь неотличима от самой искренней дружбы, на какую способен влюбленный. Все дело в том, что было отмечено еще Аристотелем, когда он в «Метафизике» говорил о дружбе как причине возникновения Бытия. Дружба, соединяя вещи в единое, уничтожала все оставшееся⁷⁵. Сказанное вполне совпадает и с мнением Аристотеля о дружбе и любви. Он учил тому, что любовь исходит из дружбы, а дружба и есть главная цель любви⁷⁶. А как мы знаем, восточные и западные

иранцы были прекрасно осведомлены об интеллектуальных и душевных свойствах дружбы у Аристотеля. Мы знаем, что персидская интеллектуальная элита, куда всегда относимы и суфийские шейхи, хорошо знала основные трактаты Аристотеля.

Известно, однако, и то, что некоторые из очень известных суфиев были замечены в порочной любви⁷⁷. Все дело в том, что с сакрализованной мудростью особенно не подружишься, в сакральное влюбляются. Жрецы Иерусалимского Храма называли себя любовниками Иерусалима и Храма. Как мы видим, даже в сакральном существует изрядная толика женского начала, чтобы чувствовать себя его любовником⁷⁸. Потому-то и следует отличать суфийскую любовь-дружбу от дружбы философов, поэтов, художников и архитекторов. Порою, как мы видели, трудно провести различие между двумя чувствами. В утонченных культурах прошлого и настоящего времени можно встретить много примеров, когда дружба интеллектуалов сильного пола вытесняется искренней, но порочной любовью. Итак, телеологическая любовь есть то, что вытесняет бескорыстную дружбу. Дружественная интериорность отношений более не востребована, когда существующие отношения перешли в свою порою грубую манифестацию любви.

Искусство каллиграфии, как мы знаем, развито в Иране не меньше, чем в арабских странах. И даже каллиграф, внесший в каллиграфию необходимые правила исполнения Письма, был иранцем с материнской стороны. Это – Абу Али Мухаммад Ибн Мукла (886–940)⁷⁹. Сочетание двух этнических начал позволило ему, не умаляя пиетета арабов к арабской письменности, привнести в нее то, что было подвластно только иранцу. Сделал он это с истинно иранской способностью к дружескому проникновению в законоустроительное бытие вещи, он проработал, дружески расчесал (используем вновь метафору Хафиза) каллиграфическое письмо, ввел нормы его исполнения, показал, на что способна каллиграфия, обратил каллиграфию поистине в многомерное Письмо⁸⁰. Ибн Мукла стал поистине другом не просто письменности, а выявленного им порядка Письма, исполненного введенными им правилами. Быть в дружеских отношениях с арабской письменностью невозможно, она такова, как есть, но расчесать письменность, обернув ее в Письмо, может только ее друг, влюбленный в объект своего любования. Ибн Мукла привнес в Логосферу арабской письменности необходимые и с этих пор укоренившиеся в ней отчетливые черты Иконосферы, действующей отныне на основании различия. Мерой арабской письменности Ибн Мукла избрал точку – как пластическое средоточие Письма и письменности во всех ее почерках. Собственно точка вносила в письменность необходимую ему меру Иконосферы (см. выше пример с точкой у Батая). С изложенных выше позиций Авиценны, точка и есть Другое, вводящее в письменность движение, а также разделение и искомое единство. Точка была объектом влюбленности Ибн Муклы, взаимоотношения каллиграфа и точки преобразили существовавшие представления о том, что такое письменность и собственно Письмо.

Фуко, обращаясь к порядку дискурса, говорил, что превзойти какую-либо дискурсивную форму подвластно творческой силе «основополагающего субъекта»⁸¹. Чтобы логоцентричная письменность арабов приобрела иконоцентричные основания, действительно понадобился талант одного человека, открывшего для письменности новые горизонты смысла, одним из которых оказалась антропоцентричность уже не письменности, а арабского Письма.

Таким образом, в каллиграфии Ибн Муклы в равной степени присутствуют Логосфера и Иконосфера, дискурс мерный и дискурс мятежный. Каллиграфия иранского мастера репрезентирует две этноцентричные силы: трансцендентальность Логосферы арабов и имманентность Иконосферы иранцев. Справедливости ради заметим, что и в арабских странах к каллиграфии относились особо, выделяя в ней тонические (зооморфные и антропоморфные) черты. Каллиграфия была максимально креативна, она дружески приглашала мастеров видеть в ней источник многообразия мира. Однако следует помнить, что все это стало возможным

только после открытий Ибн Муклы. Говорить о каллиграфии следует специально, а потому мы пока оставляем этот разговор.

Часть 2

Камал ал-Дин Бехзад. Визуальная организация рукописной страницы

Камал ал-Дин Бехзад (Kamāl al-Dīn Behzād) родился в Герате между 1450–1460 гг. Он рано потерял родителей и был отдан на обучение знаменитому каллиграфу по имени Амир Рухаллах Мирак Наккаш. Иногда считают, что Наккаш и был отцом Бехзада. Учителю Бехзада принадлежала большая часть каллиграфических надписей на архитектурных постройках Герата. Ему Бехзад обязан владением высоким искусством каллиграфии и орнаментики, что не замедлило отразиться и в его работах. В это время жил художник Мавлана Вали Аллах, который обучил Мирака Наккаша искусству изображения и способствовал его возвышению в качестве руководителя библиотеки при султানে Хусайне Байкара. Когда мы видим рисунок Бехзада с надписью о том, что он повторил рисунок Мавлана Вали, мы понимаем – выбор Бехзада не был случайным. Творчество Мавлана Вали оказало на Бехзада сильнейшее влияние⁸². Бехзад отличался скромностью, застенчивостью, во всех отношениях приятным характером. Он никогда не был женат, вел затворническую жизнь. В Герате он жил в келье ханаки великого суфия Х(в)аджи Абдаллаха Ансари. Скромное одеяние Бехзада отражено на портрете художника, сделанном его учеником Махмудом Муззахибом (ил. 57). Нет ничего удивительного, что в Тебризе при Сефевидях, куда его перевез Тахмасп сын шаха Исмаила, его признали Божиим избранником, «The Friend of God, Favorite of God» (wall). Место его могилы в точности неизвестно, либо он похоронен в Тебризе рядом с могилой известного ираноязычного поэта Камал и Худжанди (du Kamal), либо в родном Герате в 1535–1536 г.

Миниатюр, подписанных Бехзадом достаточно много, но они, однако, не поддаются однозначной атрибуции. Еще самим иранцам было известно, что творческий почерк его учеников был предельно близок к манере письма самого Бехзада⁸³. До настоящего времени установление критериев авторства Бехзада остается первостепенной задачей исследователей⁸⁴. Мы предлагаем свой взгляд на удостоверение творческого почерка Бехзада.

Проблемой атрибуции работ Бехзада, на наш взгляд, является не только достоверность его миниатюр, а также отчетливое понимание правил построения структуры его изобразительного письма, которая, как это ни парадоксально, должна коснуться не его рисунка или цвето-построения (все это могут подделать). Не менее существенно отношение Бехзада к рукописной странице, к иллюстрируемому тексту и пространственно-композиционной (tarkīb⁸⁵) проработке изобразительной плоскости и ее различных элементов (usūl⁸⁶), что с необходимостью подразумевает также пропорционирование (nisbat⁸⁷ или mansub). В последнем случае следует говорить не только о пропорционировании отдельных тел, но также и о следовании определенным правилам соответствия между фигурами, изображением и текстом. Бехзад был хорошо обучен каллиграфии, а потому использование каллиграфической терминологии в целях увязывания изобразительной ткани с известными терминологическими особенностями представляется делом первой необходимости. Для предстоящего рассказа об искусстве Бехзада и гератской миниатюры XV в. чрезвычайно существенным представляется коррелирование значений той терминологии, которая описывает суть инноваций художников этого времени.

Итак, вслед за тремя терминами (tarkīb, usūl, nisbat) логично выставить на обсуждение еще один термин: их зеркальность по отношению к друг другу. Зеркальность различных аспектов пропорционирования не стоит абсолютизировать, но в то же самое время ни в коем случае ею нельзя пренебрегать. Мы имеем дело с тремя разными терминами, описывающими раз-

личные правила построения визуальной среды, но одновременно обладающими аналогичной по ряду параметров семантической стратегией, что помогает им в определенной мере разнообразно отнестись к изобразительной или каллиграфической композиции. Кроме сказанного, немаловажно обратить внимание на то, что линейная система взаимодействия трех терминов при введении их зеркального отражения на визуальной плоскости порождает нелинейную систему связей. Нелинейная система связей помогает понять ценность трансформированной объемно-пространственной композиции по отношению к тексту. Эту модальность изобразительной композиции смог представить в полнейшей ясности только гератский художник Камал ал-Дин Бехзад.

Абсолютно достоверными считаются 4 миниатюры к рукописи «Бустан» Саади (1488) в Национальной библиотеке Каира (ил. 53, 54, 55, 60), а фронтиспис к этой рукописи принадлежит, вероятно, руке Мирака Наккаша⁸⁸. Писцом этой рукописи был также хорасанец Султан Али ал-Катиб ал-Машхади. Прежде чем обратиться непосредственно к творчеству Бехзада, мы должны пройти определенный путь, который должен подвести к миниатюрам великого гератского мастера кисти-калама. Уже при жизни художник был признан образцом мастерства, «риторической фигурой для сравнения» с его собратьями по кисти и перу⁸⁹.

Иранцы не сразу поняли преимущества мятежного дискурса в практике пространственных решений. Необходимость возникновения новой образной системы появилась в Иране в конце XIV в. До этого в миниатюре и даже в архитектуре в основном господствовала привычная для этого исторического времени ограниченность визуального поля в миниатюре и полихромных облицовок в зодчестве, а самое главное – явная стесненность в решении пространственных задач. Например, еще в XIII в. не могло быть и речи об изменении светового и цветового режима, иранцы и думать не могли о массивованном введении пересекающихся подпружных арок и щитовидных парусов, расширивших внутреннее архитектурное пространство, столь же немислимо было и богатейшее цветовое оформление внешней плоскости стен мечетей и медресе. Все это пришло во второй половине XIV и начале XV вв. Ниже мы и остановимся на новых задачах, встающих перед иранцами в это время. Начнем с миниатюры.

Кардинальные изменения коснулись не просто тектонической трактовки пространства миниатюры, но и положения самих миниатюр на плоскости рукописного листа, что, как мы помним, обозначается термином *tarkīb*. Если до конца XIV в. миниатюра занимала на плоскости листа достаточно скромное положение, то теперь большая часть рукописной плоскости отдается изображению. Первенство в утверждении нового художественного мышления должно быть отдано багдадскому мастеру миниатюры Джунайду ас-Султани, который иллюстрировал диван Х(в)аджу Кирмани «Хумай и Хумайун» (1396, Британский музей, Лондон) (ил. 46). Дело не только в том, что иллюстрации Джунайда занимают всю рукописную страницу. Подобная тенденция порою имела место и в более ранних рукописях – расшитой ныне рукописи «Шахнаме» Деммота и в рукописи «Джами ал-таварих» Рашид ал-Дина 1306 г. (Библиотека Эдинбургского университета).

Обязательно следует различать концептуальное освоение всей рукописной страницы и простое расширение изобразительной рамки. В последнем случае рамка просто раздвигается, никак не влияя на визуальные приемы изображения человека и его окружения. Когда же художники с конца XIV в. решаются на освоение всей рукописной страницы, они полностью изменяют и свое отношение ко всем фигуративным элементам (*usūl*). Не менее интересно тектоническое обрамление архитектурных композиций, что заставило художника придать фигурам персонажей большую элегантность, вытянутость. Мы видим, как новый порядок тектонических членений архитектуры влечет за собой и наращивание цветосветовых эффектов, и динамическую дробность единого пространства изобразительной композиции. Архитектура из фона в миниатюрах первой половины XIV в. превращается в пространственную среду обитания, новых отношений между изображенными персонажами (*nisbat*). Отсюда мы выводим одно

следствие, касающееся новых правил восприятия рукописной иллюстрации. Человек, открывающий иллюстрированную рукопись, становится не только читателем, но и зрителем и, соответственно, самостоятельным толкователем текста и изображения.

И это еще не все; зритель теперь не просто видит изображение в сопряжении с текстом, отныне сама миниатюра, вне сопряжения с текстом, становится основным объектом восприятия для читателя и зрителя. Текст отступает под мощнейшим и концептуально насыщенным натиском изображения. С этого времени в миниатюре мы имеем дело с введением новой дискурсивной практики, с переходом от дискурса мерного к дискурсу мятежному.

Во второй половине XIV в. выявилась проблема, обостряющая подход к глубине пространства всей рукописной страницы. Суть ее заключается в появлении новых тектонических задач, вызванных резким расширением природного и архитектурного обрамления. Кроме упомянутого выше опыта Джунайда ал-Султани, блестящим примером освоения архитектурного и природного ландшафта являются иллюстрации к «Калиле и Димне», изготовленные предположительно в Тебризе в середине XIV в. (Университетская библиотека Стамбула)⁹⁰. В этих иллюстрациях впервые выявляется тектоника архитектурного фона, в результате чего художник, быть может, впервые столь осознанно и целенаправленно создает пространственную глубину изображений. Еще одним результатом этих преобразований является все более и более настойчивое пропорциональное соизмерение человеческих фигур, архитектуры и пейзажа.

Следует еще раз заметить, что оба упомянутых мастера создают глубину пространственной среды, что позволяет им достаточно подробно фиксировать домашний быт, своеобразие природного и архитектурного ландшафта вплоть до попыток предельно индивидуализировать лица некоторых персонажей. Чтобы понять истоки всех новообразований во второй половине XIV в., необходимо взглянуть на трансформацию структуры всей рукописной иллюстрации. Ведь упомянутые выше новообразования не могли бы состояться без соответствующего отношения к установленным ранее пропорциональным отношениям на рукописной странице между текстом и иллюстрацией.

Уточнения:

Рукописная страница.

Опространствливание пространства

Сказанное нуждается в пояснениях и с позиций традиционной терминологии, фиксирующей статичную структуру рукописной страницы. Текст (matn) находится в центральной части рукописной страницы. Мати заключен в рамки, за которыми остается свободное на первый взгляд пространство. Эта часть рукописной страницы имеет свое название – khashiye (хашийе, хашийат). Взаимоотношение между мати и хашийе было до конца XIV в. структурно предопределено: свободное от текста-мати пространство, как правило, заполнялось комментариями или дополнительным (в том числе авторским) текстом⁹¹. Словом хашийе, впрочем, издревле назывался и собственно комментарий, представляющий собой отдельное сочинение (см. примеры в указанной арабской традиции). Это был термин-понятие, обозначающий, как свободную пространственную зону страницы, так и пространство комментирования текста-мати в самостоятельном сочинении. Таким образом, пространство комментирования было свободно по существу, вплоть до отделения от текста. Между пространствами текста и комментирования часто располагалась еще одна зона – посредствующая узкая кромка, очерченная двумя рамками, которая обозначалась термином tashir, что означает тень, тенистое место. Неправду, это узкое пространство, обтекающее пространство текста, подобно тени, находящейся под сенью одновременно текста и свободного пространства.

Нельзя не отметить поразительное сходство между структурой рукописной страницы и структурой иранского ковра с двумя бордюрами. На некоторых коврах количество рамок

резко увеличивается. Подобно рукописной странице, пространство ковра также заполнено визуальными элементами растительного и геометрического рисунка. Даже когда в поле красивейшего охотничьего шелкового ковра XVI в. из музея Метрополитен появляются «сцены терзания», мы понимаем, что ничего конкретного эти сцены не означают (ил. 50). В целом «сцены терзания» связаны с идеей царской власти.

Взаимная сотканность структуры ковра и его визуальных элементов занимает внимание современных исследователей⁹². Процесс ткачества и одновременного выделывания абстрактных элементов рисунка понимается как непрерывный метафорический процесс. Отвлеченные растительные и геометрические мотивы суть плоть от вытканной ковровой плоти. Для взаимоотношения рукописной страницы и пространства ковра интересно то, что с сефевидского времени книжные миниатюры начинают напоминать изображения в поле ковра. Ковер перестает оставаться визуальным полем для абстрактных элементов и превращается в изобразительное поле, которое покрыто повествовательными сюжетами.

Вводимые в пространство текста иллюстрации, как мы говорили выше, до второй половины XIV в. занимали достаточно скромное место. Однако по мере распространения изображения сначала замещалось пространство матн, а с течением времени та же участь постигла и пространство хашиий. Избранные строки текста все чаще оставались уже в качестве иллюстрации для миниатюры. Может показаться, что изображение (*taznir* – однокоренное слово со словом *surat*, образ) по существу замещает пространство текста-матн, плавно перетекая в пространство хашиий. На самом деле, изображение явно стало выполнять функции комментирования текста художником, т. е. на самом деле оно взяло на себя функции хашиий. Изображение, строго говоря, стало нести функции хашиий, а не просто заняло место комментирования. Сейчас можно сказать, что дефрагментация рукописной и иллюстрированной страницы была продумана с терминологической точки зрения. Иранцы отдавали себе отчет в комментирующих функциях изображений. Так окончательно свершилась структурная реорганизация плоскости страницы. Безусловно, в истории изготовления иллюстрированных рукописей существовало множество примеров сохранения традиционной структуры, однако они, как правило, относимы к рукописям провинциальных городских центров. Таковую картину можно увидеть, скажем, в иширазских иллюстрированных рукописях XV–XVI вв.

Принцип нового отношения к рукописной странице основывается на пространственных сдвигах по отношению к традиционному пониманию не только собственно страницы, но и не столь явной переакцентировке ее терминологической оснастки. Сложившееся отношение к рукописной странице изменяется под воздействием пространственной силы визуального поля изображения. Не собственно визуальное поле, а имеющееся в его распоряжении пространство полностью дефрагментирует устоявшуюся структуру страницы в свою пользу, оно разбивает эту структуру во имя собственной пространственной доминанты. Рамка, разделявшая ранее матн и хашиий, отныне с успехом преодолена, хотя довольно часто, в качестве анахронизма, рамочная конструкция, отмечающая основной сюжет миниатюры, может и присутствовать, решая, как может показаться, композиционные задачи. Слово хашиий обозначает еще и границу, рубеж не просто страницы, а в нашем случае и пространства книги. Сказанное означает факт преодоления пространством иллюстрации реальной границы собственно книги, что очень быстро и произошло: иллюстрация целиком или в виде ее отдельных элементов выходит за пределы книги, распространяясь по всему телу культуры. Об этом на примере иранских ковров мы уже говорили.

На самом деле рамка объективирует часть изображения только для того, чтобы вынести его когда-то наружу, за порог страницы и книги, в другую пространственную среду. Говоря словами философов, рама опространствливает (*spacing, espacement*) вещь, заставляет пространство прийти в движение и расположиться там, где его вовсе не ждали. Ран-

ним и тем более показательным примером происходивших процессов в иранских иллюстрированных рукописях является опыт с изображением пасторальной сцены на всю страницу с сохранением всех положенных и упомянутых выше рамок.

Еще одним заметным фактором опространствливания промежуточной зоны страницы рукописи является ее текстура. Во многих рукописях свободное пространство покрывается растительной арабеской (ил.). Достаточно неожиданным оказывается то, что текстура свободного пространства рукописи совпадает с аналогичной текстурой оболочки архитектурных объектов – мечетей, мавзолеев и медресе. Их отличает лишь разница хроматического заполнения. В архитектуре мы встречаем полихромно орнамента, а в рукописи доминирует монохронность, которая не должна быть идентичной полихромной миниатюре.

Вопрос о поэтике движущегося, опространствленного пространства в персидской культуре XV–XVI вв. заслуживает более подробного разговора, ибо новации в первую очередь коснулись организации пространства.

Отметим, что в эту же переломную эпоху XIV–XV вв. окончательно складывается и изобразительный метод расподобления (*tanzih*) образа человека, то есть наличествуют принципы визуальной апофатики. Облик героя во множестве миниатюр одной рукописи не может быть одним и тем же. Репрезентация образа, согласно мышлению иранца, не в состоянии оставаться тождественной самой себе, она должна быть непременно расподоблена, а значит, мы вновь сталкиваемся с преодолением границ, внутривложенных границ текстуального образа. Вместо этого художниками предлагается визуальный дискурс, в основе которого – особое внимание к лицам персонажей изображений, будь то представление многоликости героев в пределах одного изобразительного цикла рукописи или наступившая в XV в. все большая и большая индивидуализация отдельных персонажей.

По отношению к гератской школе миниатюры разумнее говорить не о возможностях появления портретных изображений, а о различной степени индивидуализации персонажей изобразительных композиций⁹³. Следует полагать, что проблема критериев визуальной идентификации персонажей оказывается между «образами подобными» (*surat-e tashbih*) и «образами расподобленными» (*surat-e tanzih*)⁹⁴. Как и любая другая вещь, индивидуализация изображений располагает степенью визуального отдаления или, напротив, приближения к объекту изображения, будь он образом мысленным или реальным. Индивидуализация всегда альтернативна, а портрет – нет, он безальтернативен, ибо построен по принципу тождества двух образов – изображенного и изображаемого.

Тенденция к визуальной индивидуализации персонажей обрела особенную устойчивость в гератской миниатюре первой трети XV в. и позднее в творчестве Камала ал-Дина Бехзада⁹⁵. Художник принадлежал к гератской школе миниатюры, и одновременно он и его ученики явились основоположниками сефевидской миниатюры XVI в. Бехзад обладал высочайшим мастерством рисовальщика, и ему долгое время приписывали самые ранние портреты в искусстве иранской миниатюры. Интересно для нас то, что современники наделили его двумя эпитетами – Мани как идеал художника, и «открывающий лик» (*chehragushai*), то есть портретист. Действительно, как мы говорили, художник обладал тончайшим каламом в мастерстве передачи индивидуальных характеристик своих героев.

Творчество Бехзада неоднозначно, многие иллюстрации к различным рукописям сейчас рядом специалистов по его творчеству считаются сомнительными. Приписываемые ему традиционно портреты ныне отвергаются. Недавняя же книга Бахари, снабженная прекрасными иллюстрациями и учитывающая почти все отклоненные работы Бехзада, не считается научно добросовестной (характеристика Грабара в вышеуказанной книге). Хотя качество анализа упомянутого автора превосходит даже лучшие работы западных авторов. Теперь без сомнения авторство Бехзада приписывается только четырем иллюстрациям к рукописи Саади «Бустан» (1488 г.), хранящейся в Каирской Национальной библиотеке, поскольку на всех

миниатюрах осталась его подпись (ил. 53, 54, 55, 60). Все остальные рукописи считаются стилистически близкими к письму Бехзада и его школы.

Вопрос об атрибуции миниатюр Бехзада возникает в тех случаях, когда миниатюры остаются без его подписи. Вряд ли можно ждать безусловной атрибуции индивидуального письма художника. Однако решение этого вопроса может быть найдено в отношении художника к единству всего изобразительного пространства. Миниатюры к рукописи «Бустан» Саади показывают склонность Бехзада к разреженному пространству, он любит писать, оставляя достаточное расстояние между персонажами для того, чтобы фигуры могли «дышать», двигаться без стеснения, без угрозы соприкосновения с соседними персонажами. Сказанное касается и отношения персонажей к архитектурному обрамлению или фону. По этой причине логично отнести к письму Бехзада не «Зафар-наме» 1480 г. (Балтимор, университет Джона Хопкинса), что считается безоговорочным, а некоторые иллюстрации из «Хамсе» Низами 1494/5 г. (Лондон, Британский музей). Достаточно сравнить изображение из «Зафар-наме» со строительством мечети и изображение из «Хамсе» Низами со строительством замка Хаварнак (ил. 59), чтобы понять одно: эти миниатюры делали разные художники. Рукопись из Британского музея Бехзад, скорее всего, иллюстрировал не один, только некоторые изображения могут быть приписаны его кисти.

Бехзад виртуозно овладел тонкостями решения изобразительного пространства. Он и его ученики проработали пространственное единство миниатюры настолько интенсивно и детально, что окончательно стало ясным: изображение принципиально перестало вмещаться в рамку и в плоскость рукописного листа. Изображение все более и более приобретало самостоятельность, претендуя на полную автономность от сопутствующего текста. От независимости регулярного поля изображения и автономности отдельных изображений остается один шаг до появления портретных изображений.

Миниатюра Бехзада буквально наползает на текст, прикрывая его почти полностью и оставляя лишь необходимые для понимания сюжета вставки (ил. 56). Художник словно провозглашает: с текстом отныне покончено, не слова дают ключ к повествованию сюжета. В этой же миниатюре из каирской рукописи «Бустан» Бехзад выступает непревзойденным мастером архитектурной композиции, развернутой почти на всю рукописную страницу. Плоскостная трактовка фигур двух персонажей сюжета дается художником внутри трехмерного изображения интерьера и экстерьера дворца в несколько этажей. Юсуф и Зулейха оказываются, таким образом, на фоне и внутри тектонического архитектурного обрамления. Срез дворца по вертикали выдает хорошего знатока построения архитектурных интерьеров. Это – одна из лучших миниатюр Бехзада и всего XV в.

Для атрибуции письма Бехзада не менее значимым является выстраивание художником особых отношений между текстом и иллюстрацией. В том же изображении соблазна Юсуфа Зулейхой архитектурная композиция не просто наползает на текст, она прикрывает его, позволяя лишь ключевым фрагментам текста буквально «пробиться» сквозь слой изображения. Таким образом, между текстом и изображением существует некий невидимый глазу зазор. Назовем этот эффект двухслойной толщиной визуального поля рукописной страницы.

Появление архитектурного фонаря, расположенного за текстовым слоем, позволяет говорить уже о трехслойной толщине, составленной из текста и изображения. Текст оказывается встроенным между двумя пластами доминирующей толщины визуального поля. Более того, не просто текстовые фрагменты, вставленные в верхний слой изобразительной плоскости, а любой текст потенциально готов подчиниться воле художника. С приходом в гератскую миниатюру Бехзада Логоцентризм окончательно уступает свое место Моноцентризму, и, как можно полагать, отныне мы должны твердо осознавать, что толщину визуального пространства поддерживает именно изображение. Это было нововведение Бехзада, развитое в полной мере в миниатюре сефевидского времени. Бехзад раскрывает глаза весьма утончен-

ной культуре Герата, а затем и Ирана, он указывает на то, что прежде у художников байсункуровской библиотеки было видно не столь ясно, отчетливо, взвешенно. Он окончательно и бесповоротно разделяет область текста и область изображения.

Было бы опрометчивым суждение о безусловном первенстве Бехзада в выявлении толщины рукописной страницы и особой структуры изобразительной композиции. В конце XIV века в гератской миниатюре много было сделано для того, чтобы точка схода взглядов персонажей перестала оставаться единственной. Ранее в ширазской и тебризской миниатюрах XVI в. единая точка схода взглядов участников изобразительного действия приковывала и взгляд зрителя. В Герате же начала тимуридского времени жили художники, начавшие работу по дезорганизации рукописной миниатюры⁹⁶. Уже при правлении Шахруха (1405–1447), сына Тимура, и при деятельном участии чрезвычайно одаренного принца Байсункура (Гийас ад-Дин Байсункур ибн Шахрух, 1397–1433), внука Тимура, произошел отчетливо заметный переход к новому пониманию изобразительной композиции. Похоже на то, что лично принц Байсункур-мирза участвовал в переоценке размеров, орнаментации, цветовых предпочтений книги и структуры рукописной страницы⁹⁷. Многие исследователи отмечают воздействие джалаиридской (западно-иранской) миниатюры в проработке деталей, пропорции изображения человека и композиции миниатюры⁹⁸.

В отличие от предшествующих нововведений, ранние гератские художники окончательно расстаются с плоскостной композицией, решительно вводят глубину действия, одновременно завысив его горизонт, и, как следствие, композиция распадается на несколько независимых микропространств. Художники Герата, а особенно работавшие под руководством Байсункура, были поистине инновативны, что не замедлило отразиться на принципах освоения рукописной страницы и собственно композиции во второй половине XV в. и, в частности, в работе Камал ал-Дина Бехзада.

Кроме собственно историко-искусствоведческих штудий, Д. Роксбург – видный исследователь иранского искусства – пишет о Мога-Иа самого Байсункура и одновременно широко использует столь популярный сейчас термин *persianate* по отношению к культуре эпохи сыновей и внуков Тимура". Справедливо ли называть иранизированной культуру, в большой степени продолжающую достижения саманидских времен в области языка фарси, поэзии на этом языке и многих других ценностей, включая значительные наработки в визуальной сфере? Да, после Саманидов иранцы больше никогда не приходили к политической власти, однако именно иранцы олицетворяли столь необходимую для существования государства Сельджукидов, монголов и Тимуридов интеллектуальную функцию визирей и прослойки бюрократов, представителей суфийских общин, и, конечно же, архитекторов и художников. Можно сказать решительнее – поэтическая и визуальная культуры продолжали жить по духу и правилам, воспитанным еще при Саманидах.

Иранизированной может считаться культура и иллюстративная традиция могольской Индии или османской Турции. Но не миниатюра Герата, которую по праву можно включить в непрерывный визуальный дискурс культуры Хорасана. Скажем вновь вслед за Владимиром Минорским, отстаивавшим «географический», а по существу антро-позеографический фактор (см. введение) в изобразительном искусстве Большого Ирана¹⁰⁰, что значение иранской культуры Большого Хорасана невозможно переоценить. Следуя за литературоведами, использующими в характеристике стилевых направлений географический фактор, назовем и изобразительное искусство Большого Хорасана IX–XV вв. «хорасанским стилем» (*sabk-i khurasani*). Скажем больше и точнее. Это тот самый принцип стилеобразования, который Ригль назвал *Kunstwollen*, это – сила внутреннего побуждения к искусству, целиком и полностью вросшая в персидский язык, независимо от течения времени и существования различных тюркских, монгольских и постмонгольских династий. Именно пространственная простер-

тость (*baslt*) такой культуры на громадные расстояния могла вызвать появление термина *persianate* по отношению и к Большому Ирану. Прервать простертость иранской культуры Большого Хорасана могла только катастрофа, что и произошло в XVI в.

Библиотека, артистическое ателье (*kitābkhāna*) Байсункура, обладала первоклассными каллиграфами (*khattāt, askhāb-e khatt*), иллюминаторами (*tizahhab*) и художниками (*naqqash*). До нашего времени из найденного Отчета перед принцем дошли сведения о некоторых из них: каллиграфы – Мавлана Джафар Табризи¹⁰¹, которого принц привез из Табриза, где он вел кампанию против конфедерации племен Кара-Койунлу, Мавлана Шаме, Мавлана Кутб, Мавлана Саад ал-Дин, Мавлана Мухаммад-и Мутаххар; художники – Х(в)аджа Гийас ал-Дин Наккаш, один из представителей китайского стиля, он был послан с дипломатической миссией в Пекин; Мавлана Али, Амир Халил, Сайид Ахмад Табрези, Шамсуддин Султани¹⁰².

Центральной фигурой среди художников байсункуровской библиотеки был Амир Халил, который вошел в историю гератской школы миниатюры не только благодаря своему мастерству, но и из-за близких отношений с сиятельным принцем¹⁰³. Из «Арзадаит» мы узнаем, что Амир Халил работал над одной из миниатюр к рукописи «Гулистан» Саади, благополучно дошедшей до нашего времени и хранящейся ныне в библиотеке Честер Битти в Дублине. Авторство художника установлено и, следовательно, мы достаточно уверенно можем приписать ему еще одну миниатюру из этой же рукописи – «Поэт Саади беседует с юношей» (ил. 61). Музею Метрополитен в Нью-Йорке принадлежит рукопись «Хамсе» Низами 1430 г., миниатюра с изображением Лайлы и Маджнуна в школе предположительно также принадлежит руке Амира Халила. Художник байсункуровской мастерской изыскан, его отличает чувство ритма в построении композиции; если даже персонажи сгруппированы, тем не менее художник делает все, чтобы сохранить дистанцию между ними. Амира Халила отличает также ритм цветопостроения, построенный на непременно сочетании контрастных цветов при изображении сцен из двух и более персонажей. Герои изобразительного повествования художника круглолицы, их головы покоятся на подчеркнута стройной шее.

Появление монографических исследований и ряда статей о Бехзаде неожиданным не назовешь. Это – некая тенденция, которую можно охарактеризовать как уточнение исторического значения творчества Бехзада в рамках иранской миниатюры в исламский период. Подобную работу следовало бы проделать, ибо итоговые обзоры жизни и творчества Бехзада, скажем, в двух изданиях Энциклопедии Ислама (Р. Эттингхаузен), а также в Энциклопедии Праники (77. Сучек) хорошо демонстрируют, что ничего существенного, кардинального о художнике больше сказать нельзя.

Сказанное чрезвычайно важно в отношении двух недавних пространственных исследований, посвященных творчеству Бехзада. Это – весьма объемные сочинения А. Бахари¹⁰⁴ и М. Бэрри¹⁰⁵. Книга первого автора достаточно спокойна, скромна и выдержана в испытанном, традиционном жанре искусствоведения XIX в. Не столь важно, что Бахари чрезвычайно расширяет список работ Бехзада, это делают многие. Он отдает его кисти все, что можно было бы рядоположить с иллюстрациями к единственной, не подлежащей сомнению рукописи «Бустан» Саади (Каир, Национальная библиотека).

Итак, мы намерены рассмотреть пространственно-композиционные приемы художника, точнее, постараться уразуметь методы его творческого восприятия и, соответственно, видения. Кроме сказанного выше, взаимоотношение текста и иллюстрации в силу постановки новых задач должно быть также специально оговорено. Основная задача Бехзада состояла в проработке родившейся до него Иконосферы миниатюры. Что это означает? Бехзад, полностью освоив заданное до него изобразительное пространство, прорабатывает уже визуальную среду миниатюры, сообщая ей непрерывность замысла и воплощения. Дело в том, что Бехзад не удовлетворяется восприятием пространства действия, он прорывает его,

вовлекая пространство миниатюры в самостоятельную, непрерывную и целостную среду¹⁰⁶. Однако, в отличие от той среды мира, в которой мы живем и на которую указывает Гибсон, искусство и архитектура отличны одним. Эта среда внутри отдельного произведения искусства или архитектуры komponуется из отдельных и непременно взаимосвязанных пространственных зон. Произведение искусства и архитектуры характеризуется не просто наличием различных пространств. Важна непрерывность пространственных зон, входящих в характерную для каждого памятника среду.

Вот две примечательные черты этой среды: проницаемость и перегородчатость, которые структурно связаны с архитектурным пространством Бехзада в его миниатюрах к «Бустану» Саади; они характерны для всех изображений, кроме второй миниатюры – «Царь Дарий и пастух». Визуальная среда обязана быть проницаемой, с утверждением вертикализма изобразительного пространства в миниатюрах уже в архитектурных композициях возникают сквозные оконные проемы или распахнутые двери и калитки. Перегородки в композициях Бехзада и после него состояли из проницаемой деревянной конструкции. Проницаемость и распахнутость изобразительной среды, а не просто пространства, обладает очевидным концептуальным зарядом, подключающим как уже известные, устоявшиеся, так и новые образы и композиционные схемы.

Первым обратил внимание на концептуальный смысл «стиля перегородок» В. Беньямин¹⁰⁷. Беньямин говорил о нарождающейся буржуазии Франции в середине XVIII в. и возникновении в ее жизни интереса к различного рода шкатулкам, чехлам и футлярам для тапочек, термометров, карманных часов. Однако в Герате середины XV в. все было много серьезнее. Явление нового дискурса проницаемой среды требовало соответствующего отклика и при выдвигании правил построения композиций. Первым это начал делать Бехзад.

Появление новых изобразительных мотивов и персонажей в персидской миниатюре требовало определенных правил сведения всех частных в единое целое. В этих целях художниками был разработан композиционный прием перегородчатого пространства, что повлекло за собой несколько последствий. Во-первых, из простого интерпретатора текста художник становился мастером импровизации. Во-вторых, в этих условиях от художника требовалось особое мастерство, поскольку любые огрехи его рисунка, композиции, взаимодействия цветовых пятен становились видными много яснее, нежели раньше. В-третьих, работа художника требовала изрядного понимания принципов архитектурного пропорционирования и конструирования хотя бы в случаях изображения архитектурных построек в 2 или 3 этажа.

Образцом неподражаемой организации перегородчатого пространства в гератской и последующей миниатюре становится последняя миниатюра к рукописи «Бустан» – «Зулейха соблазняет Юсуфа». Вся композиция разбита на целый ряд независимых и непроницаемых микропространств. Этого требует авантюра поэтического сюжета – происходящее соблазнение Юсуфа должно происходить без свидетелей. Бехзад для создания непрерывности композиции и создания целостности прибегает к построению лестницы, пронизывающей все три этажа архитектурной постройки.

Чуть раньше Бехзад а к аналогичному «стилю перегородок» прибегает величайший архитектор Кавам ал-Дин Ширази. Он окончательно канонизирует сводчатую систему архитектурных построек, разбивая когда-то монолитные тромпы на множество небольших и взаимопересекающихся пространственных парусов (squinch-net), основанных на пересекающихся подпружных арках. Зодчий при создании сводчатой системы использовал утвердившийся опыт кирпичной кладки, которая позволяла осваивать криволинейность, а также преломление по оси парусов любой сложности. Щитовые паруса формируются в единое пластическое целое для перехода к куполу на пересечениях с кривизной арок. Образцы архитектурных перегородок в сводах Герата и Мешхеда были для Бехзада и примером, и опытом, но и той сре-

дой, которая не могла не послужить ему «наглядным» и концептуальным основанием для его изысканий.

Именно Кавам ал-Дин Ширази показал, что и конструктивные детали – пересекающиеся и пространственные паруса – должны отвечать общей орнаментальной программе архитектуры Тимуридов. Бехзад усвоил значение орнамента для восприятия целого¹⁰⁸. Кроме орнаментации архитектурных композиций в миниатюрах к рукописи «Бустан» в качестве элемента орнамента он вводит и свою подпись. Тем самым подпись входит в контекст особого, концептуального характера «орнаментального гештальта», о котором говорил А. Ригль¹⁰⁹. Как показали основоположники гештальт-теории, смыслоформы должны резонировать, откликаться в параллельных им вещах, что мы видим и в архитектурных композициях Бехзада. Подписи Бехзада явно резонируют по отношению к существующей архитектурной практике, овеянной «орнаментальным гештальтом». Подпись оказывается фактором особой приобщенности автора к существующей орнаментальной программе, что отчетливо видно по подписям более позднего сефевидского времени.

Надписи с именем Бехзада имеются на целом ряде изображений, которые мы могли бы назвать портретными в силу высокой степени индивидуализации некоторых персонажей. Однако исследователи справедливо ставят атрибуцию гератского художника под вопрос. Знаковая для гератской культуры фигура Бехзада могла оправдать опыты, не соответствующие мастерству и таланту художника. На самом ярком, условно говоря, портрете, мы остановим внимание читателя.

Многие и давно связывали появление самой идеи портретирования с соответствующим опытом знаменитого венецианца Джентиле Беллини, который прибыл в Стамбул по приглашению султана Мехмеда Завоевателя, и портретировал его. Беллини не ограничился портретом султана и сделал одно изображение молодого писца за работой. М. Бэрри (стр. 33–44) излагает одну версию, суть которой состоит в том, что иконографические копии портрета молодого писца кисти Беллини были распространены по всему ирано-индийскому художественному миру¹¹⁰. Хотя существуют основания относить это изображение и круке Ибн Муазнина (таково арабизированное имя другого итальянского художника – Констанцо де Феррара¹¹¹). Как полагает, однако, Бэрри, среди тех, кто ознакомился с портретом венецианского мастера, был и Бехзад. Все эти обстоятельства послужили видимой причиной для исследователей отдать должное традиции – согласиться с авторством Бехзада по отношению к блистательному портрету молодого художника конца XV в. (Галерея Фрир, Вашингтон)¹¹² (ил. 65). Но представим, что если Беллини мог в самом деле рисовать с натуры человека и это был действительно портрет, то в случае с Бехзадом такой уверенности нет. Если отсутствует портретируемый, а художник на свой страх и риск создает изображение человека, то это уже не портрет.

Гератский художник обладал другой выучкой, его отношение к модели было иным, нежели у европейских художников. Если опыт Бехзада можно назвать портретом, то весьма условно, поскольку, как мы помним, метод его творческого отношения к реальности (будь то текст или реальная персона) был привержен не уподоблению, а индивидуализации модели. Метафорическое мышление Бехзада и художников его времени не позволяло ему остановиться на процедуре уподобления.

Различие в сходстве – вот путеводная звезда культуры, в которой вырос Бехзад.

С выводом Бэрри о принадлежности последнего портрета руке Бехзада трудно спорить, ибо уровень исполнения последнего портрета столь высок, что мало кто, кроме него, мог бы написать самое лучшее в иранской миниатюре портретное изображение анонима. Быть может, стоит принять под определенным вопросом авторство Бехзада. Однако сказанного мало, слишком мало для понимания причин обращения Бехзада (или кого-либо из гератского

круга миниатюристов) к самой процедуре портретирования. Бехзад был ко времени исполнения этой работы столь изоцирен и серьезен, что для такого шага требовались крайне важные обстоятельства. О них мы и поговорим, возвратившись к сказанному выше.

Концептуальные основания проницаемости и перегородчатости порождает в гератской миниатюре индивидуальные характеристики людей – обитателей отдельных пространственных ячеек. Иранские художники и до гератской миниатюры вполне владели мастерством передачи, как правило, обобщенных, типизированных черт лица. Даже Амир Халил, о творчестве которого мы уже говорили, ограничивался типическими чертами лиц, быть может, слегка индивидуализируя их. Задача иллюстрирования сюжета не требовала внимания к индивидуальным чертам лица персонажей. Целью художников всегда оставался сюжет текста. Как только миниатюрное изображение занимает практически всю страницу и разбивается на отдельные микропространства, встает вопрос о необходимости детализации лиц. Индией-дуализированное пространство словно приглашает художника к индивидуализации лиц и одежды персонажей. Одно невозможно без другого. Это надо понять, дабы проблема влияния на сложение в гератской миниатюре отдельных индивидуализированных персон (Джентиле Беллини, османский опыт) не ставилась столь остро и бескомпромиссно. В недрах самой миниатюры уже сложились необходимые предпосылки для появления подобных изображений.

Личный опыт Бехзада по выявлению нового образительного дискурса в иллюстрациях к «Бустану» Саади и предположительным миниатюрам из других рукописей позволил ему поставить вопрос о новых горизонтах при формировании визуальной антропологии. Поэтому, когда появились портретные изображения из Стамбула, Бехзад и его ученики были вполне готовы воспринять этот исторический факт не сам по себе, а дискурсивно. Разработка Иконосферы миниатюры не позволяла им остановиться даже на формальном сходстве изображаемого и изображенного. Логика мышления, погруженная в творческую созерцательность, попросту не была в состоянии в полной мере перейти к тому опыту портретирования, которым уже давно обладало искусство живописи на Западе. Однако, как известно, все имеет свой конец.

В сефевидской миниатюре случилось то, что не могло случиться ранее: во множестве стали появляться действительно портретные изображения, создаваемые по принципу «подобных образов» (*surat-i shabih*). Это были уподобленные образы, полагающиеся на достаточное соответствие изображаемого и изображенного. Наконец вместо различия в иранской миниатюре появляется подобие.

Сефевидская миниатюра продолжала оставаться в лоне того визуального дискурса и той же визуальной антропологии, которым положил начало Бехзад. Ничего, кроме начатого великим гератским мастером и его учениками, сефевидская миниатюра предложить не смогла. Она, миниатюра времени Сефевидов, не смогла даже повторить той архитектурной пластики, которую сконструировал Бехзад. Я бы назвал сефевидскую миниатюру великим симулякром, она не смогла в полной мере развить опыт гератской школы в области построения пространства и освоения визуальной среды, оставаясь преемницей гератской миниатюры. Единственное, что сумели сделать сефевидские художники, это продолжить дискурс уподобления, от которого Бехзад благополучно отказался. Чем это закончилось, мы знаем – появилось множество портретов, стали проникать западноевропейские сюжеты и стилистика, распространилась фотография, с успехом заменяющая миниатюрный портрет. И, наконец, возникла станковая портретная живопись эпохи Каджаров.

Напомним, что начало заката несравненной традиции персидской миниатюры восходит к Бехзаду, хотя сам он прямого отношения к этому процессу не имел. Сефевидские художники не смогли поддержать Бехзада в его постоянных инновациях, роскошь сефевидских миниатюр

оставалась таковой и не более. Парадоксально, но Бехзад окончательно подытожил весь ход эволюции миниатюры, существовавший до него.

В этом отношении Бехзада можно сравнить с Абд ал-Рахманом Джами, жившим в Герате в то же время. Джами был последним из великих иранских поэтов, плеяда великих персоязычных поэтов начинается с Рудаки и заканчивается Джами. Были хорошие поэты и позднее, были и в сефевидскую эпоху хорошие, очень хорошие художники. Однако титанов в поэзии и миниатюре больше не случилось.

До Бехзада никто не решился показать концептуальную зависимость текстового пространства от внутрисположенного пространства изображения. Все, что было сделано художниками в мастерской (*nigār-khane*) Сефевидов, которой руководил Бехзад, перевезенный из Герата в Тебриз, не содержало в себе ничего нового по сравнению с гератским периодом мастера.

Не менее важным является то, что Бехзад и его соратники прорабатывали не просто изобразительную плоскость, а визуальную бытийственность сюжета, парадоксально совпадающую с реальным бытием культуры. Мы можем судить о раскрытии и утверждении новых горизонтов визуальной антропологии. Отныне художник вел за собой читателя, превращая его преимущественно в зрителя. Дискурс поэзии уступил место дискурсу визуальному, и читатель был вынужден воспринимать текст сквозь призму изображения. Проекция визуальных образов на образы поэтические предредила будущее иранского искусства – его соскальзывание в область отвлеченных от текста изображений, что произошло довольно быстро и неотвратно.

Читатель/зритель появляющиеся персонажи и бытовые детали, не предусмотренные текстом, вполне мог соотнести с насыщенной реальностью. Художника интересовал не только поэтический сюжет, как это было ранее, но прежде всего совокупность признаков текущего времени – подлинная одежда, конкретная обстановка того или иного пространства и, наконец, индивидуализация изображаемых героев. Репрезентация текущего времени, казалось, не позволяла увидеть ничего другого, кроме насыщенной реальности. Однако, как мы уже говорили, в иранском искусстве всегда присутствовало другое время и другое пространство¹¹². Заблуждением является мнение, что другое время и другое пространство надстраивались над пространственно-временной картиной текущей насыщенности. Насыщенная реальность была теснейшим образом переплетена со столь же реальной жизнью героев изобразительного повествования, но в другом измерении изображения. Вторая реальность этого бытия совпала с суфийским учением, столь распространенным, как уже говорилось, в высших слоях гератского и особенно сефевидского общества. Мы можем сделать вывод, что образ в дискурсе Иконосферы мог быть привязан не только к вещи в ее бытовом и социальном облике, но и к определенным идеологемам. Как мы увидим ниже, все эти особенности иранской миниатюры XV–XVI вв. окажут недобрую услугу всему последующему искусству.

Бехзад, его учитель Ширак Наккаш и художники их круга усложняют повествовательную ткань иллюстрируемого сюжета (Хамсе). Несомненной заслугой Бехзада следует считать введение не просто «лишних» вещей, а ситуативных характеристик основного сюжета, не имеющих прямого отношения к тексту. Сказанное не означает, что художник вольно отступает от текста. Напротив, следуя за текстом в целом, Бехзад вводит в изобразительное пространство множество дополнительных сцен и сценок, отсутствующих в тексте, но направленных на более точное и глубокое понимание неоднозначного изобразительного повествования. В творчестве Бехзада и Ширака мы сталкиваемся с появлением новой визуальной культуры, рожденной в конце XIV – начале XV в. и существенно укрепленной в библиотеке принца Байсункура. О творчестве главного художника этого времени Мира Халила мы рассказывали выше.

Надо еще раз заметить, что дополнительной разработке подвергался даже не сам сюжет, а визуально окрашенное понимание текста. Все чаще и чаще в гератской и последующей миниатюре почти невозможно точно указать иллюстрируемую сцену, рядоположенную среди других микросюжетов, которые поясняют первую и не имеют прямого отношения к сопутствующему тексту. Миниатюра превращается в своеобразный экспромт на заданную текстом тему. Художник отныне свободен от пут текста, и его свобода немедленно отразилась на восприятии новых границ, поставленных временем перед художниками. Как мы знаем, персоной, поставившей новые задачи перед художниками, был Байсункур-мирза – человек-Событие для исторической, поэтической и художественной жизни тимуридского Герата.

Новый визуальный режим выковывает новый тип зрителя/читателя, буквально принуждая его видеть и, соответственно, мыслить не только самостоятельно, но также используя в значительной степени абстрагированный режим видения. Этому способствует как отвлеченность большинства композиций, разнесенных на всю рукописную страницу, так и богатое использование орнамента. В XV столетии именно в Герате наступила новая эпоха в искусстве оформления рукописи, за сто лет сформировался новый тип зрителя и были созданы все предпосылки не просто для дальнейшего развития миниатюры, но и для появления нового типа художников. Иллюстрация не просто увеличилась в размере, она посягнула на основную задачу нарратива, когда часть встала вместо целого (pars pro toto) – хорошо известная характеристика синекдохи, литературного трона¹¹⁴.

Пример:

Актантная структура живописного повествования

Все сказанное прежде выявляет еще одну особенность новых горизонтов визуальной антропологии, возникшую во всей культуре на рубеже XIV–XV вв. До этого времени миниатюра с легкостью схватывалась зрителем, ее, так сказать, прочтение не занимало много времени. Миниатюра в полной мере была причастна к логоцентризму текста, она не оставляла ни малейшей возможности для отвлечения от текста. Текст полностью владел изобразительным повествованием.

С раздроблением живописных сюжетов на множество микросюжетов, а самое главное, с укреплением толщины визуального пространства, восприятие изобразительного ряда требовало времени. Эффект медленного чтения, или еще точнее – медленного разглядывания, был реакцией на усложненность изобразительного ряда. Незатейливое и быстрое просматривание иллюстрации сменилось долговременным созерцанием масштабных сцен пира, баталлий и прочих развернутых сюжетов, что только усугублялось с течением времени. В сефевидскую эпоху медленное разглядывание изобразительных композиций в миниатюрах и настенных росписях стало приоритетным. Похожие сцены переносились на художественный металл, и чтобы понять развернутое повествование, человеку приходилось подолгу вертеть сосуд в руках. Складывался дискурс медленного чтения и разглядывания не только изображений, но и архитектурных композиций с богатым использованием цвета.

Аналогичный переход к медленному чтению был замечен и в поэзии. В отличие от простоты и прозрачности поэтического языка Рудаки, усложненная речь Хафиза требовала повышенного внимания и времени, дополнительного знания технической суфийской терминологии и, как следствие, медленного чтения. В условиях необходимости пояснений такого рода поэзии возросло значение специального жанра толкования (шарх). В персоязычных городских центрах существовал институт толкователей сложных стихов поэтов. Смысл этих толкований состоял в интерпретации не языка, а речи – отдельных слов с богатейшей коннотацией значений, а также устойчивых выражений (лексем), которыми так богат персидский язык. И все же отметим наперед одно обстоятельство: интерпретации подвергается не логосная природа

языка, а иконичная природа персидской речи, когда на первый план выходят метафорические образы зрительного ряда.

Поэтическое растолкование текста (шарх) тем самым является прямым следствием медленного считывания поверхностных и глубинных смыслов поэзии, своеобразным и внетекстовым продолжением собственно поэтического текста. Шарх был процедурой медленного чтения, он институализировал это общекультурное явление. Это было не просто толкование текста, а создание объемно-иконичной среды из поэтических мотивов, тем, повествовательных рядов. Если книга, как это подмечает Подорога, является ловушкой для времени, то шарх – воистину ловушка для пространства, объемного пространства развертывания текста в иконично-пространственную среду. Читая книгу, мы действительно теряем наше реальное время, время переходит в пространство и иное время книги. Ситуация радикализуется, когда в дело вступает шарх. Слова поэта разносит не время, а пространство шарха, распределенное по разным видам искусства. Шарх пренебрегает временем, он замедляет, практически останавливает ход времени, дабы слово поэта могло разнестись и глубоко проникнуть во все сферы сущего. Время для шарха имело сугубо инструментально-количественное и календарное значение, пространство же всегда оставалось сущностным, радикальным для осознания четырехмерного пространства основ культуры в ее материальном и духовном измерениях.

Любой текст в пространстве Ислама является свидетельством не только авторским, но и божественным, не зря текст открывается коротким или пространным славословием Всевышнему и Пророку. С этой позиции задачей шарха является одновременно подтверждение и углубление этого свидетельствования. В таком случае какова роль иллюстрации, возникающей рядом с текстом? Подобно шарху, иллюстрация дублирует свидетельствование текста, но этого мало, свидетельствование иллюстрации в конце концов отстраняет логосную природу текста и представляет свое свидетельство, основанное на торжестве иконичности. А зритель вынужден с этим смириться, он отныне составляет свои представления о свидетельствовании текста с позиций визуального свидетельства иллюстрации. По этой причине, когда мы говорим о герменевтических свойствах иллюстрации, мы должны помнить, что она есть толкование-свидетельство.

Иллюстрация располагала еще одной особенностью, на которую после Тынянова не обращалось должного внимания. Тынянов разъясняет отличие фабулы от сюжета с тем, чтобы пояснить природу иллюстрации:

«Дело в том, что одно – фабула, другое – сюжет. Фабула – это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет – это та же связь и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем фабульную деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: “погоня за героем”. Фабульная значимость ее ясна – она “такая-то” в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста – деталь может занимать в развертывании сюжета (термин Викт. Шкловского) то одно, то другое место – смотря по литературному времени, уделяемому ей, и по степени ее стилистического выделения. Иллюстрация знает фабульную деталь – никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет»¹¹⁵.

Фабульность персидской миниатюры с момента ее зарождения бесспорна. Загромождение изобразительной фабулой поэтического сюжета очевидно, что, однако, усиливается развитием фабульной детали сценами, вовсе не предусмотренными сюжетом. Следовательно, расширение границ изображаемого сюжета уже таило в себе латентное преодоление границ не только самой страницы, но, что немаловажно, и книги также. Таким образом, свидетельство персидской миниатюры обращено не только к читателю и зрителю, но и ко всей культуре.

В гератской миниатюре фабула иллюстрации была существенно дополнена медленным разглядыванием сцен, персонажей и обстановки, не предусмотренных в иллюстрируемом

сюжете. Фабула поэтического произведения разворачивалась в новый сюжет иллюстрации. Можно сказать еще определеннее – в фабуле текста, перешедшей в миниатюру, зарождаются ростки новых сюжетов. Иллюстрация зачастую не была более привязана даже к фабуле текста, лишь обозначала ее в ряду других изображаемых сцен. Визуальность отныне торжествовала, полностью обретая даже не относительную свободу в едином пространстве текста и книги, а самостоятельность, обогащая сюжет и даже фабулу текста.

Существует термин «визуальная нарратология»¹¹⁶, смысл которого имеет прямое отношение к сложившейся в Герате XV в. ситуации в рукописной миниатюре. Собственно говоря, структура миниатюры, окончательно сформированная Бехзадом, не есть наррация в силу ее, во-первых, достаточной автономности от текста и, во-вторых, в силу решительного ухода от повествовательности. Сложился новый *scopic regime* с появлением изрядной доли абстрагирования от поэтической наррации. Модус видения и то, что видимое обладает новым эпистемологическим модусом, новыми структурными и познавательными критериями, существенно отличает видение, подвластное устной или письменной наррации IX–XIV вв. Народившемуся в Герате типу «визуальной наррации» свойственна обновленная реальность, выходящая за пределы иллюстрируемого текста. Новым измерением «визуальной наррации» визуального уподобления как воспроизведения текста и переход к равновесию между уподоблением и расподоблением.

У нас появляется дополнительная возможность для суждения о своеобразии взаимоотношений между текстом и иллюстрацией XV в., основательно закрепленных в творчестве Камал ал-Дина Бехзада. Мы обращаемся к актантной структуре рукописной книги так, как она была модифицирована еще Байсункуром и его артистическим окружением. Актант – это герой-субъект разворачивающегося действия. Такой персонаж прежде всего интересен нам в контексте разворачивания событийного ряда в мифологическом или сказочном сказании (ср. с актантной теорией В. Проппа и А.-Ж. Греймаса), литературном тексте, а в нашем случае в связи с разворачиванием изобразительного действия в гератской миниатюре.

Актантом-субъектом изобразительного действия в гератской миниатюре, как мы теперь знаем, кроме основного персонажа действия, функции которого весьма ограничены, сужены до фабулы иллюстрируемого текста, становится сам художник. Например, Бехзад. Именно художник XV в. в Герате создает все предпосылки для того, чтобы счесть его за центральное Событие по формированию изобразительной ткани миниатюры. Как показывает Греймас, актант обладает несомненной энергичностью и инерционностью в силу модальности его внутреннего опыта¹¹⁷, переносимого на постоянно обновляемую структуру миниатюры. Сила инерции субъекта-актанта сказывается в процессе расширения границ его внутреннего и внешнего опыта. Бехзад пережил захват города узбеками во главе с Шейбани-ханом, но в 1510 г. после разгрома узбеков войсками Сефевидов Исмаила он оказывается в Тебризе – столице Сефевидов, где в 1522 г. назначается главой ателье миниатюристов. Таким образом, инерция внутреннего опыта Бехзада сказалась не столько на организации работы миниатюрной мастерской Сефевидов, сколько на утверждении личного и гератского *Kunstwollen* в новой культурной среде Тебриза и государства Сефевидов.

Уточнения:

Типология пустого места

Инерция внутреннего опыта художника-События, художника-актанта сказалась в том числе и на чрезвычайном расширении изобразительной ткани миниатюры. Не просто миниатюрные изображения, а собственно изобразительная ткань рукописной миниатюры получила инерционное распространение в XVI–XVII вв. От миниатюр до тканей и ковров, а также настенной живописи во дворцах и даже частных домах, эффект медленного разгля-

дывания зачастую обращался в отстраненную от любого поэтического текста репрезентацию укрупненных сцен и отдельных фигур. Любое событие, достойное упоминания, будь то поэзия или история, получало визуальное закрепление на любой поверхности.

Городская среда и скрытые от посторонних глаз стены домов являли собой единый иконочный образ, глубинной основой которого было медленное чтение в первую очередь персидской поэзии. В сефевидскую эпоху медленное разглядывание обратилось в род забавы, почти пустое времяпрепровождение перед развернутыми батальными сценами или отстраненными настенными «картинками» в частных домах и дворцах. До сих пор торцовые стены городов и весей Ирана заняты изображением почивших героев (шахидов) войны с Ираком. И здесь суть дела состоит не только в священной памяти иранцев о своих героях, что не подвергается нами сомнению, а еще и в существовании другой памяти, своеобразной, иконочной памяти предков. Ведь именно иранцы во времена Ахеменидов и Сасанидов заполняли пустоты скал и пустоты стен своих дворцов изображениями богов и сценами ратной и иной жизни.

Нечто типологически сходное происходило и в Византии. Начиная со времен Константина сцены битв и побед императора переносились на сцены публичных зданий, домов, дворцов. Храм Св. Полиевкта стал «жертвой» становящейся и закрепляемой традиции, остается только загадкой, на какой стороне стен наносились эти изображения, на внешней или на внутренней. Известно, что в период правления императора Юстиниана такие изображения, копии настенных, переносились и на одежду придворных. И даже император-иконоборец Константин V повелел, чтобы внешние стены публичных зданий были убраны изображениями императорских побед. Современники говорили, что толпа оставалась весьма довольной и таким зрелищем¹¹⁸. Остается только вообразить облик Константинополя, расцвеченный таким образом. Византийское пристрастие к подобного рода изображениям битв и охот, правда, на ипподроме, перешло и на содержание некоторых второстепенных мозаичных сцен Св. Софии в Киеве.

Архитектура и одежда – тема, к которой неоднократно обращались теоретики искусства и архитектуры начиная с Земпера. Однако если Земпер обратил внимание на родство двух слов *Wand* и *Gewand* (стена и одежда), то современные исследователи идут дальше. Возникает проблема взаимоотношения оболочки и внутреннего архитектурного пространства. Например, в блестящей работе А. Габричевский говорит:

«Совершенно так же, как в одежде, оболочка в архитектуре может восприниматься либо как покров для покоящегося, самодовлеющего индивидуума, будь то божество (центральное здание, греческий храм) или человек (Ренессанс XV века), либо как фиксация и выявление на поверхности оболочки внутренних моторных субстанциональных содержаний (барокко, рококо)»¹¹⁹.

Различные культуры Средиземноморья, надо полагать, всегда высоко ценили не просто связь, а субстанциальные отношения архитектуры и одежды. Несомненно и то, что эти отношения всегда подчеркивали, выносили на поверхность антропологическую константу любой культуры Средиземноморья. Можно запрещать изображение человека, но ничего нельзя поделат с неподвластными теологии процессами становления антропологии культуры, которые могут быть выявлены на примере отношений между архитектурой и одеждой.

Типологическую, а не временную и не сюжетную, схожесть постоянного желания покрывать пустые места изображениями (рельефами, мозаиками, настенными и напольными росписями, изображениями на одежде) легче всего объяснить в рамках теории влияний, а точнее, воздействием сасанидских имперских сюжетов на соответствующие сюжеты и сцены в Византии (так считал Андре Грабар). Как показал Н.П. Кондаков, а вслед за ним и другие исследователи, неоспоримым является факт восприятия византийской императорской средой восточно-иранской и сасанидской одежды¹²⁰. В Средневековье от Сасанидов до

Аббасидов иранская одежда получила громадное распространение по всему Средиземноморью¹²¹.

Напрашивающийся типологический ряд легко разнести во времени и в пространстве, когда аналогичные сцены царских охот и боев занимают искусство и литературу многих и многих народов Средиземноморья (Ассирия, Египет, Иран, Греция, Парфия, Рим). Это был громадный дискурс царя-воина/охотника с древности до приблизительно тимуридско-османского времени. Культура Ирана сумела предложить иные пути, когда рядом с сюжетной линией старого дискурса на стенах дворцов и частных домов возникли сцены лирического и суфийского содержания.

Пример:

Perception musicale в иранской культуре

В миниатюре и даже в поэзии скольжение метафорических образов по замысловатой кривой отсылает к новым визуальным образам. И, следовательно, в таком случае следует судить не о контекстуальности первичного образа, а о его интериконичности. Такой иконичности, которая парадоксальным образом распространяется даже на аудиальный строй персидской музыки. Этой теме мы посвятим данный раздел, но сначала коротко скажем о другом.

Как известно, в средневековой культуре восточных и западных иранцев поэзия занимала первостепенное место. Но то была поэзия, исполненная визуальных образов и интериконичной логики этнического сознания. Только по этой причине все сколько-нибудь значимые поэтические длительности (эпические поэмы, например) немедленно и многократно иллюстрировались в рукописях, в керамике, в металле, а также повторялись даже в архитектуре не для их чтения, а во имя непреложной идеи присутствия на виду у всех. Визуальные искусства составляли необходимое интериконичное пространство (а не просто контекст), власть которого неоспорима именно для иранцев, в отличие от арабов, а позже турков-османов.

Активизация дискурса Иконосферы и эффекта медленного разглядывания взаимосвязаны. Одно подразумевает другое, но вернее всего вот что: активность дискурса Иконосферы заставляет поэтов и художников усложнять образную, стилистическую и сюжетную ткань. Еще раз напомним, что в этом случае никак нельзя забывать и об архитектуре, ее подчеркиваемая красота, полихромия и усложненность формы заставляют относиться к ней не просто внимательно, а медленно, не считывать нечто, заостряя свое внимание только на одном, а разглядывать это нечто, не спеша и в целом. Отныне читатели и зрители, дабы понять сделанное, вынуждены не только считывать текст неспешно, но и собственно входить столь же медленно в пространство речи, неоднозначных сюжетов, замысловатых композиций. Тот же изобразительный экспромт художников, сходный с экспромтом музыкантов, призывал зрителей относиться к нему неторопливо и вдумчиво.

Целесообразно допустить, что «глубинное музыкальное восприятие» (perception musicale), о котором говорил еще Корбен¹²², может существовать в качестве одного из денотативных признаков миниатюры, и в целом всего визуального ряда в XV–XVII вв. Музыкальное восприятие выполняет объемно-семантическую роль по отношению к архитектуре и заполняющему ее внутренним и наружным стенам орнаменту. Это тот самый случай, когда мы можем говорить, что сами стены звучат. Вот итоговые слова Корбена, которые вполне могут быть обращены и к нашей теме:

«... мистик может петь, вместо того чтобы говорить, ибо мистическое чувство по преимуществу музыкально, оно, тем не менее, остается невыразимым. Едва мы дерзнем сообщить его, раскрыть то летучее мгновение, когда кажется, что “душа становится видимой телу”, тайна скрывается от нас»¹²³.

Мы видим это на последнем этаже дворца Али-Капу в Исфагане, где располагается комната с рельефными изображениями музыкальных инструментов на стенах (ил. 63). Объем дворца столь значителен, что он и рельефно-пластическое означение музыки буквально висит над исторической частью города. Пространственное соседство полихромии облицовок мечетей на центральной площади Шаха, соседствующих росписей дворца Чихил-Сутун и музыки видится не случайным. «Музыка» намеренно надстроена над визуальным строем, задавая видимое аудиальное сопровождение. Сказанное является лишь первым приближением к проблеме взаимодействия музыки и изображения.

Необходимо еще несколько слов сказать о месторасположении дворца Али-Капу. Он построен на главной площади Исфагана¹²⁴, названной в прошлом «Образ мира» Jahān (Naqsh-e Jahān), сам Исфаган был удостоен эпитета «Половина мира» (Nisf-e Jahān), что вместе взятое знаменательно само по себе. Кроме этого дворца на площади находятся еще две мечети – мечеть Шаха и царская мечеть Лутфулла. Дворец Али-Капу занимает на исторической карте Исфагана особое месторасположение, этот аудиенц-дворец открывал серию парков и других дворцов и павильонов, расположенных сразу за дворцом: дворец Чихил-Сутун, павильон «Восемь Райских Садов» (Chasht Bihisht) в саду Соловьев (Bāgh-e Bulbul).

Легко себе вообразить картину когда кроме музыкального речитатива муэдзинов, рельефы музыкальных инструментов под крышей дворца Али-Капу и настенные изображения музыкантов во дворце Чихил-Сутун подчеркивали образную несмолкаемость звуков макамной инструментовки на слова выдающихся персидских поэтов. Архитектура с полихромией мозаичного орнамента и каллиграфии, дворцовая живопись, поэзия были овеяны музыкой, будь то азан-ный речитатив или звуки макамной инструментовки и вокала. Организующая площадь «Образа мира» в глазах иранцев отвечала своему названию, ибо ее топонимическое и образное наполнение вполне отвечало этому названию.

Р.О. Якобсон достаточно подробно осветил известное различие между звуком и изображением. Он разводит природу аудиальных и визуальных знаков следующим образом:

«В системах аудиальных знаков в качестве структурного фактора никогда не выступает пространство, но всегда – время в двух ипостасях – последовательности и одновременно-сти; структурирование визуальных знаков обязательно связано с пространством и может быть абстрагировано от времени, как, например, в живописи и скульптуре, либо привносить временной фактор, как, например, в кино»¹²⁵.

Привычный взгляд на вещи часто оказывается излишне прямолинейным, а потому недостаточным. Нас, как можно понять, интересует возможность ощущения пространственного сближения между аудиальными и визуальными пластами средневековой культуры. Наше суждение состоит вовсе не в механическом, а стало быть, насильственном сведении в одном пространстве дворца аудиальных и визуальных знаков, а в процедурной дефрагментации живописи и музыки в объемной пространственной среде дворцовых зданий Исфагана и многих других городов Ирана. Воображаемая пластика движений хозяев и гостей дворцовых помещений, фоном которым служат изображения жеманных красавиц и ратников во дворце Чихил-Сутун, все это вместе взятое неслышно и наяву пропитывается звуками музыки. Вокальные и инструментальные звуки обнаруживают свое зримое присутствие в виде рельефных изображений музыкальных инструментов и воображаемого аудиального строя всей площади, составленного из звуков азана и духовной музыки дворца. Музыкальные инструменты, как мы говорили, буквально встроены в стены комнаты этого дворца, так что можно говорить об играющих и поющих стенах самого дворца; немаловажно и то, что рельефные очертания музыкальных инструментов вынесены с тыльной стороны дворца наружу, они видны издали. Образ застывшей музыки, таким образом, обрел пространственное измерение, он служил своеобразным риторическим приемом для метафорического, но не менее убедительного разнесения музыки по всему городу. Для обитателей дворцов и посетителей центральной части города присутствие

музыки ощущалось даже в полной тишине, музыкальной тишине дворцов и мечетей. Соответственно, целостный образ традиционного центра Исфагана основывается на формальном и неоднозначно смысловом сочетании всех перечисленных топосов, образующих знаменательную топологическую и обязательно пространственную рядоположенность, в которой музыка играла пространственно организующую роль.

Мы говорим о неотъемлемости присутствия музыки в архитектурных сооружениях, будь то Храм, просто дом или, как мы видим сейчас, дворец. Архитектура не может обойтись без музыки, музыка буквально вживлена в стены построек, соприродна зодчеству. Однако музыка по сравнению с архитектурой обладает особым феноменологическим и конструктивным статусом. Музыка оказывается духовным конструктом архитектурного здания, визуальное основоположено на аудиальном. Феноменологические основания музыкального восприятия, вспомним слова Корбена, уводят нас в непостижимое. Соответственно, и архитектура имеет прямое отношение к тому же.

Если вспомнить рассуждения Авиценны о времени и Другом (*digar*) и применить их к нашей ситуации, то измерением движения пространственного измерения времени является Другой по отношению ко всей визуальной программе средневековой культуры Ирана. Музыка является Другим не в смысле Чужого, а в значении явного и сокрытого измерения движения в длительности. Ведь музыка распространяется в пространстве длительно, а не механически, существует Другой Другого по отношению к музыке, что извлекает ее звучание, сама же музыка своею длительностью охватывает пространство близкое и далекое. Потому-то высокую музыку именует божественной.

Ибн Сина, как мы говорили в главе I, в качестве примера Другого приводит точку и письменность. Точка всегда остается органичным элементом письменности, буква и слова начинаются с точки. Ее роль сводится к движению вне пространства и времени, но в определенной длительности. Аналогичные функции исполняет и музыка в едином дискурсе визуальных искусств – миниатюры, настенной живописи, изображений на тканях, коврах, разнообразных металлических сосудах. Она является Другим по отношению ко всем составляющим единый дискурс иранского искусства, архитектуры и прочих видов творчества. Не следует думать, что музыка становится только креативным началом, побуждающей и преобразующей силой, нет, она, подобно точке в письменности, операциональна. Она, подобно некоему механизму, заводит все виды творчества, принуждает их вести свою, чаще всего метафорическую, игру в пределах целостного и развернутого пространственного дискурса архитектуры и искусства.

Небольшим, но значимым примером пространственного разнесения визуально-аудиальных образов по всему телу иранской культуры может послужить убранство тыльной лестницы во дворце Али-Капу Исфагана. Все ступени этой лестницы, а также подоконники оконных проемов, выстланы изразцовыми плитками, сплошь убранными растительным орнаментом (ил. 62, 64). Человек ступенька за ступенькой поднимается к музыкальной комнате или спускается, попирая облицовки роскошных орнаментальных плит. Неслышные или звучащие музыкальные ноты отзываются в ритме шага по орнаментальным плитам. Орнамент определенным образом корреспондирует как с внутренним музыкальным чувством, так и с реальными звуками музыки и пения.

Подытожим сказанное: иранцы жили внутри расцвеченного пространства, внутри своеобразной картинки, покрывающей стены и купола мечетей, медресе, стен частных домов, разноцветной посуды, пеналов, ковров. Человек внутри изукрашенного мира, будь то Бухара с Самаркандом или Шираз с Иездом, Герат с Мешхедом, или Исфаган с Кашаном, Нишапур с Тусом, или Казвин с Тебризом. То была городская культура, расцвеченная изнутри и одновременно манифестирующая свою полихромную телесность. Даже верхняя часть тентов для загородного времяпрепровождения представляла собой в XVI в. богатейший сюжет охотничьей сцены¹²⁶. Высочайшая степень эстетизма, основанного на иконоцентричном дискурсе, харак-

теризовала, казалось бы, атрибуты кочевой жизни, которой были привержены многие власти-тели иранского мира¹²⁷.

Вспомним о последствиях выхода миниатюры за границы своего обрамления. Распространение изображения по всей плоскости рукописной страницы можно обнаружить и в тканях. К середине XVI в. миниатюра со своими мотивами и сюжетами, а самое главное – запоминающейся стилистикой, переносится на ткани¹²⁸. Можно сказать и так: миниатюра не просто переносится на ткань, она детерриторизуется, изменяя условия своей бытийственности в книге, буквально социализируется, становится доступной не одному человеку, а многим. Отныне иранцы носили на себе то, что раньше можно было увидеть только в книге. Одновременно на тканых изделиях появляются и каллиграфические начертания, но как дань не Логосфере, а именно Иконосфере, ибо никто не собирался неучтиво читать выплеснутые из книг строки на теле иранских модниц – это был специфический, отдающий дань исламской традиции орнамент. Он украшал, а потому подлежал власти мятежной дискурсии.

Пластически-цветовое начало, таким образом, характеризовало иконоцентричный мир иранского города. Однако сказанного заведомо недостаточно для того, чтобы вообразить себе этот мир хотя бы в какой-то степени полноты. На этом пути нам вновь поможет Кандинский с его острым чувством цвета и пространства, во-первых, а также с его известным восхищением колоритом персидской миниатюры. То и другое немаловажно учесть при обращении к своему материалу. Самого пристального внимания требуют, между тем истоки творчества художника и мыслителя, а именно: его этнографические поездки на русский Север в самом конце XIX в. Вот что он пишет в своем путевом дневнике о посещении деревенских изб:

«...стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня». И позже он писал: «В этих чудесных домах я пережил то, чего с тех пор не испытывал. Они научили меня входить в картину, жить в ней всем телом и впереди и позади себя»¹²⁹.

Аналогично Кандинскому, испытывшему на себе вход внутрь картины, существовали и люди в иранских городских центрах Тимуридов и в особенности Сефевидов (XV–XVI вв.). Пространственно-цветовое пространство этого мира имело свою ширину городской застройки в виде по-лихромной архитектуры множества мечетей, мавзолеев и медресе. Над всем этим пространством сияло ярко голубое небо. Это же пространство владело и своей расцветченной глубиной частной жизни сколько-нибудь имущего горожанина, неотъемлемую часть которой составляли иллюстрированные рукописи, цветистые пеналы из бронзы и папье-маше с сюжетными изображениями, зеркала, ковры, ткани. Всего этого «добра» так много в больших и небольших музейных коллекциях, что можно судить об их чрезвычайной распространенности в самых разных стратах иранского общества.

Следовательно, имеет смысл судить и о глубине и толщине публично-приватного пространства всей иранской культуры от Бухары и Самарканда до Исфагана и Шираза. Умозрительный вертикальный разрез городского общества не может оставаться монохромным, он с необходимостью окажется пластичным, цветным и трехмерным, включая сюда же и четвертое, ментальное измерение дополнительных значений и смыслов. Это – четырехмерная среда обитания и человека, и культуры. Необходимо наконец отвыкнуть от мысли, что над всем, с чем мы сталкиваемся интертекстуально, довлеет текст и интертекст¹³⁰. Даже об отдельном изображении и визуальном ряде стали рассуждать, следуя за структуральными и семиотическими навыками, как об интертекстуальном явлении. А что делать, когда всюду мнится текст, его контексты и текстовое сознание?

В иранской культуре складывается пространственная среда интра- и интервизуальности, даже когда мы имеем дело с великой поэзией иранцев. Вовсе не забавы ради иранцы, начиная

с бухарской династии Саманидов и во многом вопреки арабской традиции, столь внимательно отнеслись к изображению, в том числе к изображению человека. Иконоцентризм иранцев, как было сказано выше, являлся кредо истории искусства и архитектуры (вспомним об искусстве ахеменидского и сасанидского периодов истории Ирана, Парфии, Согда, Хорезма).

Толща четырехмерного пространства пронизана и всемерно поддерживается аудиальным строем иранской культуры, включая сюда публичное звуковое пространство сакральных речитативов в мечетях и медресе, салонной музыки и домашнего звучания музыкальных инструментов. Следовательно, мы можем сделать и еще один вывод: аудиальность, не утрачивая при данных условиях свою темпоральность, оборачивается в дополнительную и резервную пространственность и иконичность. Музыка буквально «висит» в воздухе четырехмерного пространства, пронзая его толщу до самых глубин. Вновь напомним тем, кто не в состоянии понять это – в исфаганском дворце Али-Капу в стенах верхней музыкальной комнаты делаются выемчатые рельефные изображения музыкальных инструментов (ил. 63).

Оказавшись в среде, исполненной толщиной, человек становится несомненным субъектом, покушающимся на все четыре ее измерения. Значит, эта среда принципиально антропологична, она тотально обжита человеком и существует для и во имя человека. Центральным субъектом этого пространства является Совершенный Человек, как столб – *qutb*, центрирующий в нашем случае вовсе не космологические уровни мироздания, а именно сферическое четырехмерное пространство, пропитанное цветом. Надо обязательно помнить, что Совершенный Человек обладает своей телесностью и, соответственно, хроматическими свойствами¹³¹. Телеснохроматическая субстанция является как наполнением этого четырехмерного мира, так и его телесной поверхностью.

Мы вынуждены признать, что объемная иконическая среда иранской культуры и есть, согласно Зедльмайру, *Gesamtkunstwerk*, то есть совокупное художественное явление культуры. Это касается и имагинальной природы иранского искусства и архитектуры, и каждой сотворенной вещи в отдельности.

После всего сказанного мы возвращаемся к творчеству Бехзада. Начиная с гератской миниатюры XV в. и в особенности творчества Бехзада художник перестает быть только читателем, он превращается в полноценного и самостоятельно мыслящего толкователя текста. Это был толкователь, прекрасно знавший о глубинах цветового пространства, о четырех измерениях. Художник, подобно улитке и непременно медленно, ввинчивается в глубины текста, извлекая из него все то, что в нем рассказывается, а самое главное, и все то, что в нем вовсе отсутствует и может даже не предполагаться. Дополнительные образы препятствуют выделению основного, все чаще возникают ситуации и микросюжеты, когда значение изобразительного повествования связывается вовсе не с текстом; появляются основания твердо судить о суфийской подоплеке изобразительных композиций. Разглядывание, а не чтение, изобразительного ряда существенно замедляется, в частности, из-за введения в глубины сюжета суфийских мотивов. Миниатюра иллюстрирует не то, что есть в тексте, а то, что владеет художником и, как он предполагает, зрителями. Именно зрителями, поскольку лимит доверия к читателю исчерпан, читатель, образно говоря, «умер» в зрителе. Дискурс Иконосферы торжествует, его более ничто не уравнивает. В свое время мы увидим аналогичную картину и в архитектуре, когда относительно чистая плоскость экстерьера и интерьера начинает также дробиться, для этой цели вводятся новые системы сводов и изобретаются системы переходных парусов, так называемые щитовые паруса.

Иной историк искусства увидит в изобразительном усложнении повествования текста оригинальность композиции. На самом же деле мы сталкиваемся с изменением принципов и правил изобразительной наррации; речь должна идти о своеобразии не хода изобразительного повествования, а дискурса. Мы имеем дело с такой дискурсивной практикой, когда проработка изобразительной ткани может быть бесконечной, ибо художником движет не норма, а,

повторим, экспромт. Искусство достигает максимального напряжения творческой интенции, когда в пределах мятежного дискурса Иконосферы возникает искусство экспромта. Художники погружены именно в экспромтную интенсификацию наглядного и окружающего бытия, они строят не просто композицию, но следуют самой мятежности дискурса, они и сами вряд ли до конца знают, где и когда им остановиться. Иконосфера предоставляет необходимую глубину и широту пространства для ведения интенсивных поисков значений и смысла вещи.

П. Зюмтор, французский теоретик литературы, предлагает различать два поэтических дискурса: безличный и личный¹³². Безличному дискурсу свойственна повествовательность и направленность в прошлое. Такому дискурсу по преимуществу чужда субъективность, повествование ведется не от первого лица, автор подчеркивает свою непричастность к рассказу И, напротив, личному дискурсу свойственна субъективность, дискурс строится, как говорит Зюмтор, по принципу *hic et nunc* (именно здесь и теперь). Безличный дискурс исследователь называет дидактическим, а личный – лирическим.

Переходя к дискурсам Логосферы и Иконосферы, имеет смысл воспользоваться опытом Зюмтора. Дискурс Логосферы, безусловно, безличен, за ним стоит традиция, будь то традиционная каллиграфия или ранняя миниатюра, полностью зависящая от текста. В дискурсе Иконосферы, напротив, преобладает личное начало художников и, как мы увидим ниже, архитекторов. В той же каллиграфии Ибн Муклы личностное начало преобладает над традицией. Это начало скорее можно назвать эмоциональным, а не лирическим, как это предлагает Зюмтор. Эмоциональность присуща и работам Бехзада, но самое главное состоит в том, что вовлечение личностного начала и мятежности духа таких поэтов и художников, как Хафиз и Бехзад, общество принимало, буквально боготворило их. Тот же Бехзад при жизни был назван вторым Мани только потому, что творил чудеса в деле живописания.

Мы подходим к парадоксальному выводу. Порожденная гератской миниатюрой и Бехзадом манера изобразительности, внутренний и внешний изобразительный стиль (*Kustwollen*), открывающий путь к знаменитой сефевидской миниатюре, на самом деле есть начало разрушения классической миниатюры. Появление в персидской миниатюре множества ситуативных и личностных характеристик основного сюжета, на самом деле, разрушает повествовательную ткань не только иллюстрации, но и самого сюжета, который начинает восприниматься посредством не соответствующего тексту изображения. Дискурс Иконосферы покушается, захватывает и почти вытесняет текстовую область Логосферы и в конце концов детерриторизует миниатюру, она, как мы уже говорили, выплескивается на предметы обихода: ткани, пеналы для каламов, металлические изделия. Введение режима вербального тела весьма затруднено, ибо для этого необходимо обладать определенными познаниями. Для комментирования кроме знания иллюстрируемого текста необходимо владеть и познаниями в суфизме. И в этом случае иллюстрация остается «крепким орешком» даже для образованного человека.

Между тем, что мы назвали ситуативными характеристиками, появляются видимые глазом зазоры, представляющие набор отдельных сцен, готовых к отделению от основной композиции. Экстенсивность процесса влекла за собой выявление автономных, не связанных с текстом сцен все большего и большего размера. Появление ситуативных характеристик в миниатюре является верным признаком появления станковых картин, что и произошло в каджарское время. Образ человека окончательно автономизируется и индивидуализируется, занимая центральное положение. В иранском искусстве решительно формируются портретные изображения. Присоединенный к вещи образ окончательно деградирует, когда-то великое искусство персидской миниатюры буквально на глазах распадается.

Ненадолго остановимся на феномене портрета, который, как уже говорилось, не обошел персидское искусство, начиная с индивидуализации героев живописного повествования в миниатюрах гератской школы. Подчеркиваемые приемы ситуативной и социальной индивидуализации персонажей в гератских миниатюрах круга Бехзада позволяют некоторым исследо-

вателям неоправданно говорить даже об их портретности¹³³. Если даже мы согласимся с тем, что сам Бехзад и вся гератская школа в XV в. не знали отдельных портретных изображений, тем не менее все было сделано для перехода к ним. Художников все больше и больше стало интересоваться личностное начало. В шиитской среде Ирана возникли даже культовые портретные изображения, что парадоксально сближало искусство иранского Ислама с христианской практикой иконопочитания¹³⁴.

Ясно, что портретное изображение является приближением к пределу миметического антропоморфного образа. От христианской иконы к ренессансному портрету; от намеренного нежелания уподобить образ персонажа самому себе в ранних изобразительных циклах персидской миниатюры к подобному изображению объекта в поздних ее образцах – вот логика пути восточного и западного искусства. С позиций Платона, портрет есть предел процедуры уподобления. Однако предел всегда имеет свою альтернативу – бесконечность. Схватка предела и бесконечности заставила европейских художников XX в. перейти к расподоблению и даже к уходу от антропоморфизации и фигуративности. Следовательно, западная культура ввела необходимую меру различения, новую дискурсивную практику, что открывает путь к переосмыслению антропоморфного образа. Мы возвращаемся к искусству средневекового Ирана.

Следует обратить внимание, что начиная с XV века в миниатюре Ирана дроблению подлежит не просто сюжет. Гораздо важнее, что под угрозой явного распада оказывается собственно дискурс Иконосферы. Композиция, напротив, достигает совершенства, а силовое поле, составляющее дискурс Иконосферы, перестает воздействовать на изобразительный образ. Силовое поле, составляющее мятежный дискурс Иконосферы, перестает сдерживать необходимую статику образа, что приводит к возникновению гипердинамичного образа. Сдерживающая динамика дискурса Логосферы более не устраивала иранский образ, он перешел в противоположное и крайне обостренное состояние.

Основными характеристиками гипердинамичного образа являются его неумная экстенсивность и выброс на поверхность культуры явно симулятивных образов, противоречащих заповедям средневековой культуры, тонко балансирующей на границе между двумя типами дискурсивной практики – Логосферой и Иконосферой – и двумя образами – свободным от любой вещи и связанным с вещью, буквально погруженным в нее. Мятежный дискурс и созерцательность, как мы и говорили выше, в конце концов обратились в одновременно сложнейшую и упрощенную эстетизацию вещи. А присоединенный к вещи образ обратился в более или менее красивую вещь, лишенную управляющего ею дискурса. Процесс введения различия настолько захлестнул культуру, что она уже не делала различия между своей и чужой вещью.

Проблема заключается в том, что различие между искусством XIV в. и всем последующим временем состоит не в доминировании каких-то идей. Оно, различие, находится в недрах мятежного дискурса Иконосферы и внутри каждого образа, окончательно ушедшего из-под контроля Логосферы и живущего отныне по своим правилам. На пути к окончательной деградации дискурс Иконосферы подвержен разветвлению, вводятся все новые и новые образы и микросюжеты в изобразительную композицию. Идеологическая суфийская компонента была, безусловно, существенна, но она, скорее, являлась дополнительным катализатором всего того, на что был способен мятежный дискурс Иконосферы. Дискурс суфиев работал в режиме вербального тела вещи, суфий должен был знать не просто имена вещей, но еще и устанавливать характер именной связи между ними, обозначая стоянки и состояния на своем Пути. Кроме Ирана, где достаточно прочно утвердилась практика нанесения на стены благочестивых портретных образов религиозных лидеров, эта же тенденция распространяется и в османской Турции и ее провинциях в рамках суфийского ордена бекташи¹³⁵. Ниже мы приводим пример неумной силы мятежного дискурса в принципах визуализации странных образов, не предусмотренных значением и формой в изобразительном искусстве и архитектуре.

Итак, миниатюра с течением времени все с большей настойчивостью автономизируется от текста, превращается в самостоятельную «картинку» с упрощенным сюжетом, возникает все больше и больше портретных изображений на манер европейских моделей. Каджарское искусство портретирования служит примером этому. Поздние иранцы и индийцы увлечены европейским искусством и христианскими сюжетами. К тому же наступает пора фотографии. Создается такое впечатление, что носители культуры не видят разницы между изображением и фотографией. Эпоха различий между истинным и ложным образами прошла. Персидское искусство теряет свои ориентиры, обретая их не в своей культуре, а в чужой. Чужое принимается за свое и даже желанное. Эстетические идеалы разрушены и более никогда не вернуться в Иран.

Венцом утраты собственной изобразительной системы, основанной на взаимодействии двух дискурсивных практик и двух образов, является приход времен Хомейни и появление множества портретов политических лидеров. В иранском искусстве современности официально торжествует симулятивность. Гипердинамика образа и атопичность, рассеивание вероятностной логики дискурса Иконосферы довершила начатое Бехзадом и его школой миниатюры. Более не существовало строгой, вымеренной топологической логики Иконосферы, с утратой чувства меры и соответствующий ей дискурс покинул иранский мир. Не существовало его созерцательного начала; вместо этого пришел безоглядный эстетизм и безвкусица – торжество симулятивной системы. Отныне не может быть и речи о насыщенных денотативных и коннотативных признаках изобразительного образа; красота как неотъемлемый денотат классической миниатюры обращается в плоско понимаемую красоту вещи, а богатейший коннотативный ряд понятия красоты предстает исключительно однопланово, чересчур просто, представляя только то, что видится. Излюбленная Бартом игра между денотацией и коннотацией в этом случае невозможна. Сказано настолько мало, что и говорить о сказанном почти не приходится. Сложнейшая денотативная и коннотативная система признаков заменяется исключительно чувственным, эмоциональным восприятием изобразительного искусства в конце сефевидского и каджарского времени. Вещь классифицируется в своей предельной простоте, без излишеств и былого ответного мудрствования.

Вместо логики топологического убеждения, формирующей дискурсивную практику, пришла иная логика и система симулятивных образов. Это была, действительно, логика и система, стержнем которой всегда оставалась политическая риторика. Идеология стояла между человеком и вещью, заменив собой гуманизирующие тенденции эзотеризма – пристанища человека, вместилища его истинного Я. Можно ли при этих условиях существования искусства говорить об интраиконичности и метаиконичности образа? Решительно нет. Следует говорить об утрате самой образной системы. На «свято место» пришла личина – как след былого, как нечто остаточное и необязательное прежде, но насущное теперь. С этих пор именуется не сам образ, а только то, что изображено на бумаге, картоне, на стене. Именно идеологическая конъюнктура ввела представления о парадном портрете Каджаров, а до этого времени имелись лишь заказные миниатюрные портреты. Наряд и подобие внешнему стали много важнее, нежели взгляд сквозь образ и вокруг образа.

Примечания

1 Melikian-Chirvani A.S. *Le Shāh-nāme, la gnose soufie et le pouvoir mongole* // *Journal Asiatiques*, 272, 1984. P. 250 и далее.

2 Об этом романе и иллюстрациях к нему см.: Ates A. *Un vieux poème romanesque Persan: Récit de Warqah et Gulshāh* // *Ars Orientalis*, vol. 4, 1961. Автор на основании аналогий сразу определяет время изготовления рукописи и иллюстраций, он говорит о домонгольском времени (P. 144–145); Melikian-Chirvani A.S. *Le roman de Varqe et Golsah* // *Ars Asiatiques*, 22,

1970. Это издание монографично и считается по сию пору основным. А также см. издание о значении множества животных в миниатюрах рукописи «Варка и Гульшах»: Daneshvari A. *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah* (Oxford Studies in Islamic Art, 2). Oxford, 1986.

3 Для удобного ознакомления с идеей Корбена см.: http://www.hermetic.com/bey/mundus_imaginalis.htm.

4 Edgar I.R. *Guide to Imagework. Imagination-based research methods*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004, P. 8. Ср. в этой связи статью Корбена об имажинативной перцепции и сверхчувственном сознании суфиев Ирана Corbin H. *The visionary dream in Islamic spirituality // The Dream in Human Societies*. Berkeley: University of California, Berkeley, 1966. В этой связи написана статья известного исследователя суфизма В. Читтика: Chittick W. *Meetings with Imaginal Men // Sufi. Selected Articles*. Nimallahi Publications, 2002.

5 Arberry A.J. *Avicenna on Theology*. Hyperion Press, Inc., London, 1951. P. 62–64; Большой Хорасан в лице Абу Саида Абу-л-Хайра Майхани и Ибн Сина открыто противостоял аристотелизму и рациональности Багдада (более подробно см. Предисловие). О встрече двух мудрецов ходили легенды по всему Хорасану.

6 Mayer T. *Ibn Sina's "Burchan Al-Siddiqin"* // *Journal of Islamic Studies*, 12:1. 2001. P. 19. Также см: Goichon A.M. *The Philosopher of Being // Avicenna Commemoration Volume*, Calcutta, Iran Society, 1956; Marmura M.E. *Ibn Sina // Encyclopaedia Iranica* (<http://www.iranica.com/newsite/> (54 of 54)).

7 Вот что об этом намного резче говорит известный иранист Р. Фрай: «Arabs no longer understand the role of Iran and the Persian language in the formation of Islamic culture. Perhaps they wish to forget the past, but in so doing they remove the bases of their own spiritual, moral and cultural being [...] without the heritage of the past and a healthy respect for it [...] there is little chance for stability and proper growth» (Frye R.N. *The Golden Age of Persia*, London: Butler & Tanner Ltd., 1989. P. 236).

8 О значении Книги в авраамическом круге представлений см.: Шукуров Ш.М. *Образ Храма / Imago Templi*. М., 2002. С. 363.

9 René Grousset. *La Chine et son art*, Editions d'Histoire et d'Art, collection Ars et Historia. Paris: Librairie Plon, 1951.

10 Альбаум Л.И. *Живопись Афрасиаба*. Ташкент: Фан, 1975. С. 20, рис. 7.

11 Об импортной китайской и китаизированной керамике Нишапура см.: Wilkinson C.K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973. P. 254 и далее. Кроме этого см.: Watson O. *Chinese-Iranian Relations xi. Mutual Influence of Chinese and Persian Ceramics // Encyclopaedia Iranica*. New York, 1991, vol. V, Fasc. 5, pp. 455–457. О непосредственном воздействии китайского искусства на иранскую керамику и книжную миниатюру см. достаточно подробную книгу с приведением необходимой библиографии: Blair Sh., Bloom J. *The Art and Architecture of Islam (1250–1800)*. New Haven and London: Yale University Press, 1995. P. 26–28.

12 Wilkinson. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. P. 255. В связи с бумагой обязательно следует отметить и начало производства бумаги в Самарканде в результате пленения китайцев во время битвы с китайцами при Таласе в 751 году. После этого именно из Самарканды и Хорасана бумага получила распространение по всему исламскому миру. Кстати, первые из дошедших до нашего времени списки Корана на бумаге происходят из Рея (971–72) и Исфагана в 993 г. (см. специально о бумаге в исламском мире: Bloom J.M. *Paper before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic Lands*. New Haven: Yale University Press, 2001. P. 61–62).

13 Подорога В. *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*. Т. 1. *Культурная революция*. М.: Логос, 2006. С. 11.

14 Watson *Chinese-Iranian Relations*. P. 456.

15 Khaleghi-Motlagh D. Chinese-Iranian Relations. *China in Medieval Persian Literature // Encyclopedia Iranica*, v. V, 2011. P. 454; *Studies in Chinese and Islamic Art. II. Islamic Art. L.*, 1987.

16 Roxburgh D.J. The 'Journal' of Ghiyath al-Din Naqqash, Timurid Envoy to Khan Baligh, and Chinese Art and Architecture // *The power of things and the flow of cultural transformations*. Deutscher Kunstverlag. Berlin – Munich, 2010.

17 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М.: Наследие, 1994. С. 331–332.

18 Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 22. 19 Подорога. Мимесис, т. 2. С. 80.

20 Последнее значение дает персидский словарь *Burhān-e Qāte'*, Tehran, 1341. P. 410.

21 Rashīd ad-Din Watwāt, *Hadā'iq as-sihr fī daqā'iq ash-shi'r*, Tehran, без года. S. 230–229 (Указание страниц дается по русскому переводу приведенного персидского текста Н.Ю. Чалисовой: Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства. М., 1985. С. 89–91).

22 Чалисова. Рашид ад-Дин Ватват. С. 127–129 (персидский текст, S. 268–270). Важно знать, что Рашид ад-Дин Ватват (1080–1182) был родом из Балха, а Шамси Кайс Рази, другой автор персидской поэтики, родом из Мерва – вновь Хорасан.

23 Хотя известны случаи, когда сами иранцы атрибутируют композиции как китайские, в то время как они без сомнения являются персидскими (Roxburgh D.J. *Disorderly Conduct?: F.R. Martin and the Bahram Mirza Album // Muqarnas*, XV, 1998. P. 40).

24 О сходстве и подобии см.: М. Фуко. Это не трубка. *Художественный журнал*. М., 1999. С. 57.

25 Хайдеггер М. Язык. СПб.: Интеллектуал, 1991. С. 9 (<http://lib.mediaring.ru/HEIDEGGER/yazyk.txt> (9 of 15) [20.01.2008 20:31:28]).

26 Ал-Фараби. Трактат о канонах искусства поэзии // Ал-Фараби. Логические трактаты. Алма-Ата: Наука, 1975. С. 550–551.

27 См. в тематическом комментарии на поэму Джалал ал-Дина Руми «Маснави-е ма'анави»: *Karīm Zamānī. Mināgar-e Ishq. Sharh-e mavzū'ī Masnavī-e Ma'a»znavī mavlanā Jalāl al-Dīn Muhammad Balhī. Tehrān, 1382. S. 489*. Единственной ценностью остается не значение образа-мошенника, а смысл и форма. Возвышенное не позволяет приблизиться к себе посредством оглядки на образ, который всегда мошеннически уводит в сторону от отложенного смысла. По этой причине следует вывести необходимый дискурс, который поможет избежать воздействия подобных образов, и даже выправить их на пути к отложенному смыслу. Если мы согласимся с тем, что дискурс обладает своей телеологией, то отложенный смысл является тем, к чему устремлена не просто динамичная организация дискурса, а его мерное начало. Мера должна привести дискурс, исполненный образом и образами, к отложенному, но принципиально могущему быть реализованным смыслу. С этого момента мы можем ждать реорганизации собственно дискурса и выявления новых телеологических горизонтов. Ибо в этом случае мы непременно столкнемся с новой мерой.

28 Grabar O. *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. P. 140.

29 Warburg A. *L'art du portrait et la bourgeoisie Florentine*. Paris, 1990. P. 116.

30 Подробно об этом см.: Подорога В. Картография тела. Исследования по аналитической антропологии образа // *Теория образа*.

31 Эта гипотеза выдвинута в следующей статье: O'Kane B. *Rock Faces and Figures in Persian Paintings // Islamic Art*, IV, 1990–1991.

32 Куценков П.А. Рассеивания и конвергенция // *Храм земной и небесный*. Т. 1. М., 2004.

33 Делёз, Гваттари. Что такое философия? С. 235–241. Правда, первобытное искусство, вопреки мнению авторов, еще не предвидит архитектуры, но уже видит начатки храмового сознания, на чем специально останавливается Куценков в указанной работе.

34 Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 210–211.

35 См. об этом: Шукуров. «Шах-наме» Фирдоуси.

36 Шукуров. Искусство и тайна. С. 186–187.

37 В данном случае мы не включаем те изображения животных, которые связаны с конкретными практиками астрологии, астрономии и пр. См. об этом: Hartner W. «The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies», *Ars Islamica*, v. 5, 1938; Guitty Azarpay. The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature // *Journal of the American Oriental Society*, v. 98, 1978. К подобным изображениям, не имеющим к нам прямого отношения, можно отнести и иконографическое исследование скульптурных изображений животных на винных рожках: Melikian-Chirvani A.S. The Iranian Wine Horn from Pre-Achaemenid Antiquity to the Safavid Age // *Bulletin of the Asia Institute*, v. 10, 1996.

38 *Urban Memory: History and amnesia in the modern city* (Ed. M. Grinson). London and New York: Routledge, 2005. P. 34.

39 Давыдов А. Оболочка // *Комментарии*, 2001. С. 33.

40 О магических функциях этих изображений и подобных мотивах в черно-белой люстровой керамике см.: Al-Khamis U. The Iconography of Early Islamic Lustreware from Mesopotamia: New Consideration // *Muqarnas*, VII, 1990. P. 111. См. также об этих изображениях: Azarpay G. The Eclipse Dragon on Arabic Frontispieces Miniature // *Journal of American Oriental Society*, 98/4, 1978. Автор пишет и об астрологическом значении, о «protective magic» подобных изображений и на багдадских Вратах Талисмана (1221 г.) и прочих изображениях. Кроме того, автор говорит об изображении охранительных точек, например в мозаичном убранстве замка Хирбат ал-Мафджар (VIII в.) (P. 113).

41 *Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*, L., 1987. P. 158 (в подписи к изображению пары львов под сенью Древа делается осторожное предположение, что эти изображения на стенах мечети служили оберегами).

42 Yetkin S.-K. *L'architecture torque en Turquie*. Paris, 1962. P. 22–28, ill. XV–XVI.

43 Хан – это прямое соответствие рибатов с прямыми функциями караван-сараев в Мавераннахре и Хорасане. См. специальный сайт по сельджукидской архитектуре Анатолии ([www \ http \ Origins of the han.htm](http://Origins of the han.htm)).

44 Лидов А.М. О символическом замысле скульптурной декорации владими́ро-суздальских храмов XII–XIII вв. // *Древне-русское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*. М., 1997.

45 Буссе Г. Возрождение персидской монархии при Буидах // *Мусульманский мир. 950–1150*. М., 1981. С. 77.

46 Grabar O. *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000. P. 39.

47 О керамике и металле Хорасана и Ирана см.: Blair, Bloom. *The Art and Architecture of Islam*. P. 118–123, 171–178.

48 Khaleghi-Motlagh Dj. Аyyūqī, a poet of the fifth/eleventh century who versified the romance of Varqa o Golšāh // *Encyclopedia Iranica*, Vol. III, Fasc. 2. P. 167–168; Melikian-Chirvani A.S. Le roman de Varqe et Golšāh // *Arts asiatiques*, 22, 1970. Айюки был современником Фирдоуси, этим объясняется схожесть лексики, поэтических образов. Нельзя в этой связи забывать о предположении О. Грабара о возможном времени возникновения иллюстрированных рукописей, которые он относит к пространству Средней Азии в первые века исламского правления (O. Grabar. Why was the Shahnama Illustrated // *Iranian Studies*. Vol. 43, No. 1, February 2010. P. 94). Грабар указывает на богатейший опыт художников доисламского и исламского

во владении искусством визуального повествования, настенные росписи существовали в среде зороастрийцев и буддистов. Вот здесь-то и возникает кардинальный вопрос: могли ли существовать рукописи на бумаге в саманидское время? При наличии множества косвенных данных нет ни одного прямого доказательства. Можно лишь уповать на появление иллюстрированных рукописей в саманидское время, неважно в какой религиозной среде они могли появиться.

49 Подробно об этом блюде см. недавнюю статью известного ираниста Р. Холод; мы благодарны исследователю за незамедлительное ознакомление нас с ее статьей и всем номером: Holod R. Event and Memory: The Freer Gallery's Siege Scene Plate // *Ars Orientalis*, 42, Washington, 2012. Автор подчеркивает уникальность блюда, ведь оно снаружи также расписано – изображена сцена охоты. Р. Холод расшифровывает историческую канву и идентифицирует основных персонажей изобразительного сюжета. В результате она и датирует блюдо первой четвертью XIII в.

50 Ballantine A. Space, Grase and Stylic // *Framing Formalism: Riegl's Work*. New York: OPA, 2001. P. 96.

51 Sedlmayr H. The Quintessence of Riegl's Thought // *Gramig Formalism*. P. 14.

52 Sedlmayr H. The Quintessence of Riegl's Thought. P. 15; Автор отсылает читателя к следующей работе: Wind E. Zur Systematik der Kunstlerischen Probleme // *Zeitschrift f. Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.

XVIII, 1924. Статья Панофского о *Kunstwollen* вышла в английском переводе: Panofsky E. On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art // *Critical Inquiry*, 35, Autumn 2008.

53 Трактат по каллиграфии Султан-Али Мешхеди: исследование, публикация и перевод // *Восточный сборник*, Вып. 2. Л., 1957.

54 Трактат по каллиграфии Султан-Али Мешхеди. С. 158.

55 Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках. 1596–97 / 1005. Введение, перевод и комментарии Б.Н. Заходера, М., 1947. Предварительное описание и анализ теории Кази Ахмеда см.: Шукуров. Искусство и тайна. С. 132–133.

56 Хорошим примером сказанному является попытка неоднозначно антропоморфизировать архитектуру в арабском регионе исламских земель.

Об этом мы подробно рассказали в книге «Искусство и тайна». Скажем, мерлоны, бегущие по окружающим стенам в каирской мечети Ибн Тулуна, при некотором воображении напоминают сцепленные руками человеческие фигурки, а силуэт стоящего человека в михрабе кордовской мечети также не требует богатого воображения для своего распознавания.

Не менее примечательны минареты довольно поздней тегеранской мечети Сипахсалар, все туловище которых покрыто пасторальными сценами.

Удивительно не то, что минарет покрыт изображениями людей, лужаек, домиков, странно другое: все это существует и в наше время в условиях правления ригористов, теократов. Налицо, казалось бы, двойные стандарты современных идеологов Ирана, по существу, принимающих то, что противоречит их убеждениям. Не говоря уже о массе политических фото-портретов, разбросанных по стенам жилых и общественных сооружений всей страны. Таков Иран с его доминирующей мерой неоднозначности буквально ко всем вещам этого мира.

Подобных указанным выше мнимо антропоморфизированных вещей вполне достаточно и в арабской субкультуре Ислама, исходя из чего мы можем судить о достаточной распространенности пластической неоднозначности (*ambiguity*), О. Грабар говорил, что важен не собственно знак, а трансформация миметического знака в нечто другое: Grabar O. *The Mediation of Ornament*, Princeton University Press, 1992. P. 19.

57 См. в этой связи: Витгенштейн. Философские работы. С. 98–99.

58 В связи со сказанным интересен пространственный ответ Деррида на вопрос Кристевой о различии между концептом смысла в семиотике и феноменологии. Приведем лишь начало экс-

пликация философа: «Правда то, что объем феноменологического концепта “смысл” кажется сначала гораздо более широким, гораздо менее определенным. Трудно даже разведать пределы. Всякий опыт есть опыт смысла (Sinn). Все, что предстает сознанию, все, что вообще существует для сознания есть смысл. Смысл есть сама феноменальность феномена» (Семиология и грамматология, беседа с Юлией Кристевой // Жак Деррида. Позиции. Беседы с Анри Ронсоном, Юлией Кристевой, Жаном-Луи Удбином, Ги Скарпегга. Киев, 1996. С. 52. Далее в этой же беседе Деррида говорит следующее: «... смысл есть некая идеальность, умопостигаемая или духовная, которая при случае способна соединиться с чувственной стороной означающего, но сама по себе не имеет в этом никакой надобности» (С. 54).

59 Обо всем этом см. в тематическом комментарии на поэму Джалал ал-Дина Руми «Маснави-е ма’анаби»: Zamani. Minagar-e Ishq. S. 488–489.

60 Шайх Фаридаддин Аттар Нишапури. Мантик ат-Тайр. Критический текст доктора Ахмада Хатами. Тегеран, 1372 (на персидском языке). С. 391–401.

61 Прилагательное *affolé*, характеризующее у Делёза тип дискурса, безостановочного скольжения по тому, что он отражает, в русском переводе передано как «неуправляемый дискурс», что при всей его соблазнительности не передает внутреннего смысла напряженной метафоры автора книги *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969 (см. перевод: Делёз. Логика смысла, С. 16). Больше того, этот дискурс не столько скользит по поверхности, сколько мятежно вторгается внутрь вещи, поднимая к поверхности ее внутренние, имманентные ей пласты сознания. Мятежный дискурс имеет дело непосредственно с имманентностью.

62 Мандельштам О. Кое-что о грузинском искусстве // О. Мандельштам. Стихотворения, переводы, очерки, статьи. Тбилиси, 1990. С. 310.

63 Делёз Ж. и Гваттари Ф. Что такое философия? СПб., 1998. С. 11–12.

64 *Selected Poems*. P. 178–179. Друзья и враги связаны между собой, подобно дню и ночи, белому и черному. Единящий круг инь-ян в культуре китайцев прекрасно характеризует эту ситуацию неразделимости, но отчетливой несводимости. Ср. в этой же связи бейт из одной газели Хафиза, где поэт призывает виночерпия налить вина и не печалиться о друзьях и врагах, ибо они связаны (*ān shudu īn āmad*). Последнее выражение является устойчивым и обозначает взаимную связь, а не глаголы становления, прихода и ухода. Друг – категория фундаментальная, а позиция врага находится в становлении, изменчивости состояния. Потому-то Хафиз и призывает виночерпия не задумываться о проблеме друзей и врагов.

65 Следует все-таки отличать онтологическую позицию иранцев, их неумность в поисках друзей от заостренного суфийского обращения к единственному Другу, критерием, условием дружбы с Которым является техническое понятие курб (близость). Суфийская близость является одним из психо-соматических состояний на Пути к растворению в Боге (см. об этом: Ахмад Али Риджаи Бухараи. Фарханге аш’аре Хафиз. Тегеран. С. 541 и далее).

66 Landolt H. *Deux opuscules de Semnani sur le moi théophanique* // *Mélanges offerts à Henry Corbin*. P. 318.

67 См. об этом подробнее: Кюмон Ф. Мистерии Митры. СПб., 2000. С. 184–185.

68 См. более подробно с приведением необходимой библиографии вопроса: Топоров В.Н. Митра // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 154–155. Там же см. о связи Митры и Варуны в «Ригведе». Эту связь в контексте мифологического понимания дружбы можно было бы назвать космически-дружественной, априорно неразделимой.

69 Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995. С. 81 и далее.

70 Вот, что пишет Аристотель в «Большой этике» в пространном разделе о дружбе: «Дружба, утверждаем мы, имеет место там, где возможна ответная любовь, а дружба с богом не допускает ни ответной любви, ни вообще какой бы то ни было любви (*philein*). Ведь нелегко услышать от кого-то, что он “дружит с Зевсом” (*philein ton Dia*)» (Аристотель. Т. 4. М., 1984. С. 362).

71 См. об этом более подробно в книге: Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. Алетея. М., 1999. С. 93–96.

72 Фуко. Воля к истине. С. 281–282.

73 Примечательно, что в столь престижной Энциклопедии Ираника этой стороне жизни иранцев отводится заметное место, приводятся три статьи по гомосексуальности в доисламское время, в исламское время и в средневековой литературе: Rowson E.K. Homosexuality // www.iranica.com (<http://www.iranica.com/newsite/articles/v12f4/v12f4026c.html>).

Там же см. о гомосексуальности в поэзии и литературе.

74 То была, конечно, уловка. Надо заметить, что в иранской культуре особое место занимают трактаты о любви (Ишк-наме, Рисалаей-и Ишк), где, в частности, рассказывается и о порочности любви между мужчинами и любви к юношам. При этом указывается, что к пророческим словам «Ищи удовольствия твоих потребностей у обладающих прекрасным лицом» требуется правильное отношение, несовместимое с порочными желаниями (см. об этом в изданном и переведенном трактате Авиценны: Серебряков С.Б. Трактат Ибн Сины (Авиценны) о Любви. Тбилиси, 1975. С. 59–60).

75 Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения. М., 1975. С. 247.

76 Аристотель. Первая аналитика // Аристотель. Сочинения, М., 1978. Т. 2. С. 247.

77 См. об этом: Пурджавади Н. Коранические изящества на собраниях Сайф ад-дина Бахарзи // Суфизм в Центральной Азии. Зарубежные исследования. СПб., 2001. С. 89–90.

78 Bartal R. Medieval Images of “Sacred Love”: Jewish and Christian Perceptions // *Assaf. Studies in Art History*, 2, 1996.

79 Сведение об арабском отце Ибн Муклы и его рождении в Багдаде мы приводим по Мецу (Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1973. С. 91–92). Однако его истинное имя: Абу Али б. Мухаммад б. Али б. Хусайн б. Мукла ал-Байдави Ширази. Следовательно, каллиграф был родом из иранского Шираза, что позволяет многим считать его иранцем вовсе без арабской крови.

80 Прodelанное Ибн Муклой следует отличать от тех ранних процессов в арабской письменности, когда она воспринимала и принимала различные фигуры, становясь зооморфной и антропоморфной. Связь эта была присоединительной, осложняющей каллиграфию как стиль. Ибн Мукла же привнес меру, а не новый стиль (о четырехэтапной схеме усложнения каллиграфии см.: Шукуров Ш.М. Искусство средневекового Ирана (формирование принципов изобразительности). М., 1989).

81 Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 76.

82 Подробно об учителях Бехзада и творческой атмосфере его эпохи написано много, см. последнюю книгу: Bahari E. Bihzad. Master of Persian Painting. L., 2006. P. 35–43 и далее. Современные данные о художнике и обстоятельствах его творчества см.: Soucek P., Behzād, Kamāl-al-Dīn // *Encyclopedia Iranica*, Vol. IV, Fasc. 2. P. 114–116.

83 См. об этом, например: Arnold T. Mirza Muhammad Haidar Dughlat on the Harat School of Painters // *Bulletin of the School of Oriental Studies*. Vol. 5, part 4, 1930. P. 672.

84 См., например, одну из последних работ такого рода: D. Roxburgh. Kamal al-Din Bihzad and authorship in Persianate Painting // *Muqarnas*, 17, 2000. P. 121.

85 Значение слова таркиб указывает на сложение одного с другим, составление, смесь и, как следствие, этот термин также обозначает форму, возникшую в результате составления частей. Пример тому из поэзии Хафиза приводится в словаре (Фарханг. Т. 2. С. 330): Возьми кубок по правилам адаба, ибо он состоит (зон ки таркибаш) / Из черепов Джамшида, Бахмана и Кубада.

86 Этот термин зеркален по отношению к термину таркиб. Значение слова усул (асл), кроме понятий (родового) начала, основания, первопричины, вбирает также следующие семемы – дробность, часть целого, элемент.

Родовое и видовое начала (asl wa fasl) следующим образом комментируются в словаре Деххуда: *Lā asl lahu wa lā fasl* (<http://www.loghatnaameh.org/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2KfYtdmE>). Без родового начала, без первоначальной величины не существует составляющей целое дробности, но именно дробность предопределяет должное существование целого. Именно поэтому мы сказали, что термины таркиб и усул в определенной степени зеркальны.

87 Термин нисбат зеркален по отношению к термину усул. Первое, о чем говорят словари, нисбат является родовым началом (асл, насаб) вещи, и второе – причина и третье – отношение, соотношенность, близость (nisbat dāshtan). И, как следствие, слово нисбат соположено с такими тропами, как аналогия (qiyās), сравнение, что имеет прямое отношение к пропорционированию (словосочетание нисбат кардан сравнивать, взвешивать одну вещь с другой, уподоблять). Термин нисбат используется также и в литературной поэтике: Шамс ал-Дин Мухаммад ибн Кайс ал-Рази. Свод правил персидской поэзии. Перевод с персидского, исследование и комментарий Н.Ю. Чалисовой. М.: Восточная литература, 1997. С. 86.

88 Из последних работ на эту тему см.: Brend B., *A Kingly Posture: the Iconography of Sultan Husayn Bayqara* // *The Iconography of Islamic Art*. Ed. B. O’Kane. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. P. 81–82.

89 Это слова приведены в: Armenag Sakisian. *Les Miniaturistes persanes: Behzad et Kassim Ali* // *Gazette des Beaux-Arts*, 62, 1920. P. 215–33 (отсылка взята из статьи: Roxburgh, Kamal al-Din Bihzad. P. 119).

90 См. об этом альбоме: Bernard O’Kane. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. London and New York, 2003.

91 Самый подробный комментарий из всех известных нам персидских толковых словарей дает: Фарханги забони тоҷики. Т. 2, М., 1969. С. 754. Для справки см. также соответствующую статью на слово *هيشاح* в персидском толковом словаре Мухаммада Муина: Moin M. *A Persian Dictionary*, t. 1. Tehran, 1999. С. 1332; а также на примере классической арабской традиции см.: Халидов А.Б. *Арабская рукопись и арабская рукописная традиция*. М., 1985. С. 79, 144–145.

92 Alexander C., Ishikawa S., Silverstein & M. *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977; Alexander Ch. *An Introduction for Object-Oriented Designers* // SUNY Oswego / NY CASE Center, 1993.

93 Приходится до настоящего времени находить работы, в которых обсуждаются проблемы средневекового «реализма или условности» при изображении царственных особ: Brend. *A Kingly Posture*. P. 81–83.

94 Эта дихотомия имеет суфийское происхождение, см. об этом, например: Chittic W. *Death and the World of Imagination: Ibn al-Ārabi Eschatology* // *Muslim World*, 87, 1988. P. 52.

95 О Бехзаде написано много, см. новейшие работы о нем, в которых можно найти всю необходимую библиографию.: Soucek P. Behzad, Kamal al-Din // *Encyclopedia Iranica*, v. 2. P. 114–116; Bahari E. Behzad, *Master of Persian Painting*. L.: L.B. Tauris Publishers, 1996; Barry. *Figurative M. Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Heart, 1465–1535*. 2004; а также см. новую книгу Олега Грабара о персидской миниатюре с обзором творчества Камал ал-Дина Бехзада и работ о нем: O. Grabar. *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*, Princeton and Oxford, 2000; Shukurov Sh. *Art History as a Theory of Art. Bihzad and the Visual Anthropology of Art* // *Ars Orientalis*. Freer Gallery of Art.; University of Michigan. Department of the History of Art; Smithsonian Institution, 36, 2009.

96 Об этом времени и рукописных миниатюрах см., например: Lentz Th.W. *Painting at Herat under Baysunghur ibn Shahrukh*. Harvard University, 1985; Robinson B.W. *Fifteenth-century Persian Painting: Problems and Issues*. New York: New York University Press, 1991, P. 4–10.

97 Grube E., Sims E. *The School of Herat from 1400 to 1450 // The Art of the Book of Central Asia 14th-16th Century*. Shambhala Publications, 1979. P. 154. О значении гератской школы миниатюры Герата для последующей миниатюры см.: Grube E. *The classical style in Islamic painting: the early school of Herat and its impact on Islamic painting of the later 15th, the 16th and 17th centuries: some examples in American collections*. Venice, 1968; Lentz Th.W. *Painting at Herat under Baysunghur ibn Shahrukh*. Ph.D., Harvard University, 1985. Хорошее введение к характеристике времени Байсункура см.: Roemer, H. R. Roemer H.R., *Bāysonġor Ğīṭā al-Dīn b. Šahrūh b. Tīmūr (1397–1433), Timurid prince who played an important role as a statesman and a patron of art and architecture and was himself a first-class calligrapher // Encyclopedia Iranica IV, Fasc. 1, 1989*. Если Шахрух отдавал предпочтение историческим сочинениям и, соответственно, иллюстрациям к ним, то Байсункур всецело сосредоточился на создании рукописей поэтического содержания – Фирдоуси, Низами, Саади. Принц был крупнейшим библиофилом, каллиграфом, поэтом и знатоком персидской поэзии, его любимым поэтом был персидский поэт Амир Хосров Дехлеви.

См. также: Акимушкин О.Ф. *Китабхане Байсунгур-мирзы. Из истории культуры Ирана, Афганистана и Мавераннахр // Информационный бюллетень / Международная ассоциация по изучению культур Центральной Азии*. М., 1987; Акимушкин О.Ф. *Байсунгур-мирза и его роль в культурной и политической жизни Хорасанского султаната в первой трети XV в. // Альманах Петербургское востоковедение*. вып. 5, СПб., 1994.

98 Roxburgh D. *Baysunghur's Library: Questions Related to its Chronology and Production // Journal of Social Affairs*. Vol.18, No. 72, 2001. P. 6–9.

99 Roxburgh. *Baysunghur's Library*. P. 33–34. В 1999 г. Роксбург читает в Гарвардском университете курс лекций «Between Figuration and Abstraction: Persianate Painting (14th – 17th centuries)».

100 Minorsky V. *Geographical Factors in Persian Art // Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*. Vol. 9, No. 3, 1938. P. 621–628.

101 Мавлана Джафар Табризи был выдающимся каллиграфом. Как сообщает Дуст Мухаммад, шести основным почеркам Джафар Табризи был обучен Шамс ал-Дином Каттаби, а почерк насталик он освоил у Абдаллаха –

сына Мир Али Табризи, изобретателя этого почерка. Джафар Табризи работал при Шахрухе и был руководителем библиотеки Байсункура.

Известнейшей монументальной работой Джафара Табризи, кроме других рукописей, была каллиграфическая переписка текста «Шах-наме» по распоряжению Байсункура. Существуют убедительные подозрения, что знаменитый теперь Отчет (Арзадашт), найденный в Топкапы, принадлежал Джафару Табризи, которое он написал для сведения сиятельного принца (Wheeler M. Thackston. *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*. Leiden: Brill, 2001. P. 43–46).

102 В одной из статей Роксбурга обсуждаются итоги гератской миссии в Китай во главе с Х(в)аджой Гийас ал-Дин Наккашем: Roxburgh D.J. *The 'Journal' of Ghiyath al-Din Naqqash, Timurid Envoy to Khan Baligh, and Chinese Art and Architecture // The power of things and the flow of cultural transformations*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010. О художнике см. также: P. Soucek, *ĠĪĀT-AL-DĪN NAQQĀŠ // Encyclopedia Iranica/ Vol. X, Fasc. 6, 2012*.

103 Последнее хорошее описание взаимоотношений между принцем и художником сделано в следующей книге: Roxburgh D. *Prefacing the Image: the Writing of History in Sixteenth-century Iran*. Leiden: Brill, 2001 (см. раздел: Baysunghur and Amir Khalil: patron and painter). P. 167–169.

104 Bahari. Master of Persian Painting.

105 Barry. Figurative Art of Medieval Islam.

106 О понятии среда см.: Gibson J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin Company, 1979. Под средой мы будем понимать совокупность ментального и вещного мира искусства и архитектуры Ирана. В понятие среды для мира искусства входит как вещный мир образов, так и цветное и техническое сопровождение этого мира. Этого мало, поскольку в среду органично входят и сопутствующие представляемым образам невизуальные данные – мифологические, ритуальные, поэтические, литературные, исторические сведения. Это – информативный поток, из которого складывается образный строй отдельного произведения искусства и архитектуры.

107 Benjamin W. *Paris, Capitale du XIX-e siècle. Le Livre des Passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2002 (chapter Baudelaire). P. 247–404.

108 Bernard O’Kane в книге о тимуридской архитектуре ссылается на миниатюры, включая и опыт Бехзада в его архитектурных композициях Бехзада («Строительство замка Khawarnaq» в «Zafar-nāma») (Timurid Architecture Khurasan. Mazda Publishers and Undena Publications, 1987. P. 42–43).

109 Riegl A. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trans. E. Kain, annotated by David Castriota, Princeton, 1992; а также: P. Crowther. ‘More than Ornament: The Significance of Riegl’, *Art History*, 17, 1994.

110 Barry. *Figurative Art of Medieval Islam*. P. 33–44.

111 Об этом см.: Roxburgh. *Disorderly Conduct*. P. 39–40. Это изображение находится в Музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне, где имя художника обозначено как Джентиле Беллини.

112 Эта работа имела множество буквальных и вольных подражаний. Государственный музей народов Востока располагает одной из таких миниатюр сефевидского времени (Инв. № 1984 II).

113 См. об этом: Шукуров. *Искусство и тайна*. С. 163–182.

114 См. об этом и многом другом касательно правил нарратологии: *A companion to narrative theory*. Ed. J. Phelan, P.J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 29.

115 Тынянов Ю.Н. *Иллюстрации // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. Теория литературы. Кино*. М.: Наука, 1976. С. 317–318.

116 По этой теме существует много работ. См. диссертацию с полезным обзором истории взаимоотношения текста и изображения: Horváth G. *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*. Norwich: University of East Anglia School of World Art Studies and Museology. 2010; Huck Ch. *Coming to Our Senses: Narratology and the Visual // Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Ed. P. Huhn, W. Schmid, J. Schöner. Berlin, 2009. Нарратология (термин Цветана Тодорова) является дисциплиной, изучающей теоретические и практические структурные и эпистемологические закономерности сложения повествования. Нарратологией, по существу, занимался ОПОЯЗ. Нет ничего странного в том, что со временем изучение текста привело к изучению сопровождающего его изображения.

117 Греймас А.-Ж. *Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. М.: Прогресс, 2000. С. 169–170.

118 Обо всем этом см.: Грабар А. *Император в византийском искусстве*. М., 2002. С. 58–59.

119 Габричевский А. *Одежда и архитектура // Вопросы искусствознания*, 2–3/94. М., 1994. С. 395–396. По этой же теме см.: Подорога В. *Тело как оболочка. Наброски к теории мнезических автоматов // Комментарий*, 20, 2001; В. Подорога. *Пирамида памяти // Храм земной и небесный*. Т. I. М., 2004.

120 Elizabeth Piltz. *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*. Stockholm, 1976. P. 18–21. Sakkos – это разновидность туники, по крою сходная с пончо. Как обнаружил Кондаков, этот вид туники явно заимствован из восточного и сасанидского Ирана. Там же см. необходимые отсылки к старым и новым работам по этой теме. Не можем не выразить благодарности Р.М. Шукурову за постоянное внимание к любой работе автора и, в частности, к этой. Большая часть необходимых автору работ по культуре и искусству Византии получена из его личной библиотеки.

121 Piltz. *Trois sakkoi*. P. 21.

122 Corbin H. *En Islam Iranien*, v. 4. Paris, 1972. P. 292; Корбен А. Музыкальное чувство и персидский мистицизм // Корбен А. *Свет Славы и святой Грааль*. ВГ, 2006.

123 Корбен. Музыкальное чувство. С. 176 (перевод сделан с нашими поправками).

124 Исфаган был особым городом, граничащим с территорией иранского Хорасана (их разделяло пронизываемое для идей, образов и форм пространство пустыни Дашти Кавир), а потому остро воспринимающим любые инновации, идущие с востока, т. е. из Хорасана и Мавераннахра. Например, «восточная философия» Авиценны именно в Исфагане в конце концов нашла свое прибежище. Исфаган был известен еще при Сасанидах, в качестве военного укрепления. Хотя полноценное культурное и политическое значение города было выявлено еще при династии Буидов в X – начале XI века настоящий расцвет Исфагана пришелся на время правления Сельджукидов и Малик-шаха (1072–1092), когда город стал одним из ведущих центров суннизма. Об Исфагане написано очень много, см. обобщающую работу и приведенный список литературы: Walcher H.A. *Between Paradise and Political Capital: The Semiotics of Safavid Isfahan* // Yale University, *Bulletin of Middle Eastern Natural Environment*, № 103. P. 330–348. Особенно следует выделить книгу: Grabar O. *The Great Mosque of Isfshsn*. New York and London: New York University Press, 1990. В это время была предпринята перестройка соборной мечети (Масджид-е Джами) в органичный для Мавераннахра и Хорасана 4-айванный план, а в квартале Дардашт было возведено медресе Низамийа, по имени визиря Низам ал-Мулька. Одновременно возникли несколько царских садов – Баг-е Фаласан, Баг-е Бакр, Баг-е Ахмад Сийах, Баг-е Дашт-е Гур. Сефевидское время и особенно правление шаха Аббаса окончательно придало Исфагану столичный статус и величавость его образа. Исфаган является наиболее пластичным из всех городов иранского мира. Другой перл иранского мира – Бухара – многое потеряла за советское время. Именно в Исфагане в полной мере и целостно были воплощены и получили дальнейшее развитие пластически-конструктивные элементы архитектуры от четырехайванной планировки соборной мечети до сводчатой системы на основе ересекающихся арок и арок, до несравненной красоты городских садов и павильонов. Лишь Самарканд или Герат могли бы в принципе соперничать с Исфаганом, но если в первом случае город катастрофически пострадал от разрушений советской власти, то Герат подвергся разрушениям англичан и бомбардировкам советских войск. Кроме Исфагана и других исторических центров Ирана, города остального иранского мира сейчас в значительной степени руинированы и не передают прошлого блеска и архитектурной пластики в сочетании формы и цвета.

125 Якобсон Р. *Язык в отношении к другим системам коммуникации* // Якобсон Р. *Избранные работы*. М., 1985.

126 См. об этом: Blair Sh.A.S., Bloom J.M. *The Art and Architecture of Islam. 1250–1800*. Yale University Press, 1994. P. 175, ill. 217.

127 См. об этом подробно: O’Kane B. *From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design* // *Ars Orientalis*. Vol. 23, 1993.

128 См. об этом в первую очередь: Сазонова Н.В. *Мир сефевидской ткани*. М.: АКД, 2002. С. 17–20.

129 Публикацию путевых заметок Кандинского см.: Автономова Н. Этнографические исследования Василия Кандинского. Вологодская экспедиция 1889 года // Искусствознание. Журнал по теории и истории искусства, 1/04. М., 2004. С. 515.

130 Юлия Кристева, впервые выдвинувшая понятие интертекст, исходила из анализа сложения жанровой формы романа, двигаясь за рассуждениями Бахтина. Широкое внедрение этого понятия как термина смешало возможности адекватного восприятия образной, формальной и стилистической картины искусства и архитектуры не только в литературоведении, но и в философии, а также при аналитике искусства и архитектуры.

131 См. о этом: Шукуров Ш.М. Совершенный Человек и богочеловеческая идея в Исламе // Совершенный Человек. Теология и философия образа. М., 1997. С. 100–101. А также: Шукуров Ш.М. Образ человека в искусстве ислама. М., 2004 (глава 4).

132 Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003. С. 174–185.

133 См., к примеру, статью из редкой для нынешнего времени книги: Галеркина О.И. Миниатюра с изображением Алишера Навои и султана Хусейна в школе (из собрания ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде) // Камалиддин Бехзад (к 525-летию со дня рождения). Материалы научной конференции. Ташкент, 1984.

134 О проблеме портрета в позднесредневековом Иране см.: Шукуров. Искусство и тайна. С. 214–218 (там же см. необходимую литературу вопроса).

135 См. об этих редких изображениях XX в. в суфийских погребениях (тюрге) в Болгарии: Миков Л. Интериорна украса на Бекташките гробници в България (стенописи, картини, щампи) // Мюсюлманската култура по Българските земи. Изследвания. София, 1998 (там же большое количество декоративных и фигуративных изображений). Безусловно, в этих примерах мы имеем дело с отголосками прошлого. Также см. книгу того же автора с обобщающими наблюдениями: Любомир Миков. Изкуството на хетеродоксните мюсюлмани в България (XVI–XX век). Бекташи и къзълбаши/алеви. София, 2005.

Глава III

Часть 1

Перцептивная структура иранской архитектуры

Уточнения: Свет будущего

В этой главе мы намерены перейти от обычного восприятия к более сложному явлению, имя которому апперцепция. Пригодный к истории и теории искусства и архитектуры путь от перцепции к апперцепции очертил немецкий психолог Вильгельм Вундт. Восприятие является не просто психопознавательным актом субъекта, но также философским и даже культурологическим процессом, посредством которого вещи обретают как значение и структуру, так и глубинный простор метафизического горизонта существования. В отличие от перцепции как достаточно поверхностного, не осмысленного восприятия вещей, апперцепция, по Вундту, требует «внимания» и работает с углубленными горизонтами восприятия вещей¹. М. Мерло-Понти уточнил, что внимание является порождением восприятия, однако, вслед за этим «внимание развивает и обогащает восприятие»². Французский философ указывает на существенное свойство внимания:

«Таким образом, внимание не сводится ни к ассоциации образов, ни к возвращению к себе мышления, которое уже владеет своими объектами, внимание – это активное формирование нового объекта, которое проясняет и тематизирует то, что до сих пор существовало только в виде неопределенного горизонта»³.

Одним из порогов апперцептивного захвата вещей является их связь с прошлым. Внимание исследователя к вещи должно сопровождаться, таким образом, схватыванием двух горизонтов восприятия – прошлого и нового. Из сказанного следует, что новое и прошлое могут находиться в своеобразной апперцептивной ловушке, в результате чего два горизонта восприятия совмещаются в одной вещи. Именно поэтому в теории гештальта апперцепция понимается как структурная целостность восприятия. Об этом другими словами мы много говорили в главе I, и теперь нам надлежит развить все сказанное на новом материале – архитектуре Большого Хорасана и Ирана.

«Багдад есть Бухара» (Baghdād Būchārāst), – говорил Рудаки, используя апперцептивную метафору, основанную на реальных событиях его времени. Багдад есть Бухара по причине того, что именно аббасидский Багдад является олицетворением собственно исламского мира, но еще и потому, а это, пожалуй, главное, что Багдад – столица Аббасидов – обязан своим существованием Восточному Ирану. Столь неожиданная контаминация двух городов приводит к рождению представления о превосходстве восточного Ирана над арабским миром, олицетворение которого – Багдад. А потому Багдад и есть Бухара.

Высокая архитектура является идеальной пространственно – пластической формой. Она идеальна в том смысле, что ее пространственные и пластические измерения преподаются в максимальной степени умозрительного и реально оптического предъявления целостности линейного и нелинейного образа мироздания. Сказанное означает, что архитектуру непривычно мыслить вне пространственных категорий и без пластического освоения ее внутреннего микромира и внешнего макромира. Часто приходится читать и слышать, что архитектура есть пластически осмысленное сосредоточение микро-и макромира. Однако в нашем случае не столь существенно, какие значения приобретает архитектура, много важнее понять порядок представления ее пространственных и пластических форм, а также саму возможность ве-

дения зодчества в дискурсивную меру ее исторического, а также метаисторического бытования. Одеть архитектуру в вербальное тело задача не простая, хотя христианству эта задача удалась вполне. Стихотворные и прозаические экфразисы в Византии являются хорошим примером для реконструкции поврежденных и утраченных зданий⁴. Автор указанной работы пишет о «вербальном эквиваленте» архитектурной формы.

Однако не все так просто, когда автор упомянутой статьи вспоминает сопоставление Михаила Дякона в экфрасисе XII в. архитектуры Св. Софии с образом беременности, «оно могло бы быть беременно многими тысячами тел»⁵, то понимаешь, что не только о «вербальном эквиваленте» следует думать. Эволюция архитектурной формы в чистую пластику современных образцов лишнее подтверждение ее пластической доминанты. «Тысячи тел» – включают в себя не только зодчество, но и поэтические образы. Поэтическая догадка Мандельштама о глазах Айя-Софии лишний раз демонстрирует возможную степень антропоморфизации того, что пластически должно решать совершенно другую задачу⁶. Поэт облек постройку в вербальное тело, выявив попутно христианизированный горизонт ее толкования. Это – одно из тел, которыми «беременна» архитектура Св. Софии.

Однако вместе с тем Мандельштам буквально стер все остальные горизонты понимания самой пластики, которые вовсе не обязательно могут быть вербальными. Поэт свершил главную миссию своего назначения, состоящую в воображении, а следовательно, он прав. Мандельштам увидел в Айя-Софии то, от чего мусульмане стремились уйти. Он увидел в мечети ушедший, но не забытый византийский архитектурный образ. Поэтическая память поэта позволила ему в настоящем увидеть, быть может, будущее памятника. Поэт описал Св. Софию в духе византийских экфразисов, пояснив, что памятник есть и чем он может стать в поэтическом воображении⁷.

Самое удивительное состоит в том, что тысячу лет после постройки Св. Софии османский архитектор Синаи разработал свой вариант конструктивного воплощения образа Св. Софии. Синаи к тому же отнесся к византийскому храму как к миметическому образу, продолжив начатую архитекторами Св. Софии работу по выявлению новых горизонтов архитектурного пространства. В первую очередь следует говорить о новом понимании купола и взаимоотношения между стеной и световыми проемами, а также о новой роли света в храмовой архитектуре, что и было воспринято много позднее Синаном.

Итак, сквозь воображаемые витражи прошлого просвечивает будущее. В случае с архитектурой Св. Софии и архитектурой Синана следует говорить не просто о мимесисе, что значительно огрубил бы проблему, а о внутреннем мимесисе, о внутренних связях двух архитектурных опытов. О внутреннем мимесисе, автором идеи чего является В. Подорога, см. в следующей главе.

Для решения наших задач ключевым является то, что Мандельштам предлагает свое видение оптического образа архитектурного памятника, где нет места стене. Оптический образ архитектуры передается посредством окон-глаз⁸. Следует напомнить, что Мандельштам хорошо знал и готику, любил ее, его метафоры по этому поводу были изобретательно точны. Вот что он пишет в «Утре акмеизма» о готической архитектуре: «Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок»⁹. Не стена интересна поэту, а грань и тонкая перегородка. Увиденное поэтом в Айя-Софии оказалось созвучно ему не потому, что византийская архитектура оказалась похожей на готику. Мандельштам узрел сходство в выведении оптического образа между готическим собором и византийским храмом. На месте стен он обнаружил окна-глаза. Окна без стен – вот что такое архитектурный памятник, согласно метафоре Мандельштама, а также строителям Св. Софии и османскому архитектору Синану.

Мы же пока, по установившейся традиции, называем окнами все то, что в древности и Средневековье Востока и Запада, строго говоря, не являлось окнами, в них никто не смотрел наружу или снаружи внутрь. Храмы не знают окон. Это были разнообразной формы световые проемы, о чем предупреждал еще выдающийся отечественный теоретик и историк архитектуры и искусства А. Некрасов¹⁰. Окно, разумеется, обладает очевидными антропоцентрическими функциями: диафания окна назначена миру и человеку, а потому оно обслуживает исключительно связь с миром по горизонтали. Чего не скажешь о световом проеме, в храмовой теологии он, скорее, теоцентричен и характер его связи с внешним миром осуществляется по вертикали. Между миром и человеком в храме высились стены, прорезанные световыми проемами, назначенными вовсе не для человека. Египетские пирамиды, лишённые световых проемов, ярчайший пример тому, что архитектура с древнейших времен знала стены, лишённые окон.

Арабы-мусульмане понимали стены своих дворцов и замков как преграду и часто нагружали их медальонами, подчеркивающими архитектуру стен, ритмизировали их плоскость. Арабы ценили работу с плоскостью, не проникая в ее толщину, будь то архитектура, ее узорочье или изобразительное искусство (подробнее см. ниже). В этом видится, как настаивает историк искусства Франц, их бывшее кочевое мироощущение (*nomadistischen Prinzips*)¹¹. Хотя, надо признать, в восточно-иранской архитектуре подобные же медальоны в тимпанах фасадных и интерьерных арок появляются многократно с возникновением архитектурной практики и, заметим, при совершенно другой перцептивной установке видения архитектурной плоскости и внутреннего пространства. Одна и та же форма может по-разному функционировать в разных этнических регионах одной макрокультуры. Сказанное можно сформулировать другими словами: архитектурная форма не синонимична, она обладает возможностями функционально-семантической вариативности.

Только в архитектуре XX в. проблемы стенной преграды и отсутствия окон в храмах были окончательно решены. Окон либо не стало, либо их заменило стекло. Хотя и в прошлом существовали попытки преодоления замкнутости интерьера, в частности у иранцев. Мы расскажем в этой главе, как иранцы видели и архитектурную плоскость, и интерьер, а также особое внимание уделим конструкциям, в том числе купольным нервюрам. Сделать это следует не просто для изложения архитектурных особенностей построек, а преимущественно с целью выявления предобразной, образной и дискурсивной составляющей тех процессов, которые происходили в иранском зодчестве во время правления династии Саманидов в Восточном Иране, династии Бундов в Западном Иране и, безусловно, в период процветания иранской архитектуры, то есть в период правления Тимура и Тимуридов. В силу сказанного пространственный охват нашего исследования будет весьма широк: от памятников Гурганджа (Ургенч), Бухары и Самарканда до Балха, Герата и Мешхеда; и от Исфагана до Шираза.

Исследовательская практика при обращении к готике обнаружила тот же оптический режим, о котором говорил Мандельштам. Появились суждения о диафании стен готических соборов и даже о его диафанической структуре. Это означает только одно: мы имеем дело с особым оптическим режимом восприятия архитектурного образа, возникающим одновременно у поэта и ученых – статья Мандельштама была написана в 1919 г., а работа Янтцена в 1920 г.¹²

Вот о чем предупреждает и приводит дополнительные разъяснения отечественный исследователь готической архитектуры С. Ванеян:

«Стоит особо отметить, что такого рода “диафания” имеет не только планиметрический горизонтальный характер. С одной стороны, на одном уровне собор активно взаимодействует с городской, мирской и внешней “окружающей” средой, а с другой – собор сам может быть внешней и окружающей средой для того, что сокрыто внутри него, равно как и внутри

бытия. Это можно назвать “транспарентной транс-ценденцией”, взаимной “прозрачностью” небесной и земной сфер»¹³.

Исходя из всего сказанного в главе II о существовании двух дискурсов и двух типов образов, логично думать и о двух оптических режимах, о типологии диафании внутри общего принципа транспарентности. Первый оптический режим действует в достаточно автономном для иранского мышления объеме теологического логоцентрического дискурса. Второй режим диафании соответствует мятежному дискурсу, это режим проблематизации, режим поисков и сугубой креативности неординарного мышления мистиков, поэтов, художников, архитекторов (см. о двух оптических режимах в главе II). Архитектурный образ только в этом оптическом режиме мятежного видения и восприятия становится истинной точкой бифуркации, когда линейное мышление теологов оказывается малопродуктивным, явно недостаточным. Мятежный дискурс настроен на нелинейное мышление, можно сказать, что данное мышление излишне, даже враждебно для векторной мысли теологов. Поэт всегда противоречит пророку. Там, где теолог видит все пронзающий свет, поэт узревает «границы и перегородки», то есть мириады все новых и новых образов, перетекающих друг в друга. Если для теолога истоки смысла вполне видятся в конце светового тоннеля, то поэт постоянно вводит очередную метафору, в очередной раз указывающую на недостижимый смысл, путь к которому поэты выстраивают по другим тоннелям, лишь частично совпадающим или не совпадающим вообще с зауженной дорогой теологов. Небольшой и уже знакомый нам пример призван послужить иллюстрацией сказанному.

Одним из центральных примеров для нашего будущего изложения может послужить вневременной крестообразный образ, зарождение которого относится к ахеменидской и сасанидской древности. Именно этот горизонт прошлого со всей возможной силой был актуализирован иранцами в мусульманское время. Очертания креста были задействованы в архитектурных планах отдельных построек – в крещатой портално-арочной схеме иранской мечети и медресе, и в планах садов, а его вариант в виде правосторонней и левосторонней свастики в орнаментальных композициях на стенах зданий и на керамике. Имманентный образ древнеиранского происхождения наделяется в мусульманское время определенным образом. Крест становится оберегом, геометрической схемой противостояния внешним злым силам. Кроме примеров, которые мы приведем ниже, обратим внимание и на купол медресе Ду Дар в комплексе усыпальницы Имама Резы в Мешхеде (1439) (ил. 66). Облицовка нижней кромки купола включает в себя удивительное разнообразие крестов различной конфигураций. Следует решительно отменить довольно часто встречающиеся суждения о христианском происхождении довольно ранних изображений крестов в Мавераннахре (например в Испиджабе при Саманидах).

Итак, метаиконичный образ – это образ четвертого измерения. Его истоки располагаются не только в другом времени, но и в иной пространственной глубине, вполне отличной от пространства насущного и вероисповедного. Глубина поэтико-философского пространства является истинным прибежищем истоков метаобраза, а не тривиальные в этом случае для культуры теологические дали. Следует всегда помнить, что для иранцев, в отличие от арабов, пространственные глубины много вернее характеризуют природу образа и, соответственно, их оптическую позицию. Для иранца увидеть нечто совсем не значит понять. Много важнее для него пристально и мятежно всмотреться в глубины вещи, дабы составить верное представление о ее абстрагированном образе, а только потом – собственно о видимой вещи.

Видеть следует умозрительно, в контексте мятежного дискурса. Для этого в иранской и суфийской словарной традиции существует слово *bīnāi*, что означает умозрение, способность видеть с учетом умения зреть метафорически. Ибо образ глаза и сила видения в этом случае сопряжены со словом и понятием истока, глубинной основы вещи (*\aun*)¹⁴. В специа-

лизированном словаре интеллектуальной терминологии иранцев по этому поводу приводится такое двустишие персидского поэта Саади:

*Dīda rā fāīda ān ast ke dilbar bīnad,
Var nabīnad che buvad fāīda-e bīnāī.*

Прок от глаз – в видении похитившей сердце (dilbar) (метафора Бога),

Если же глаз не может этого узреть, в чем тогда смысл видения¹⁵.

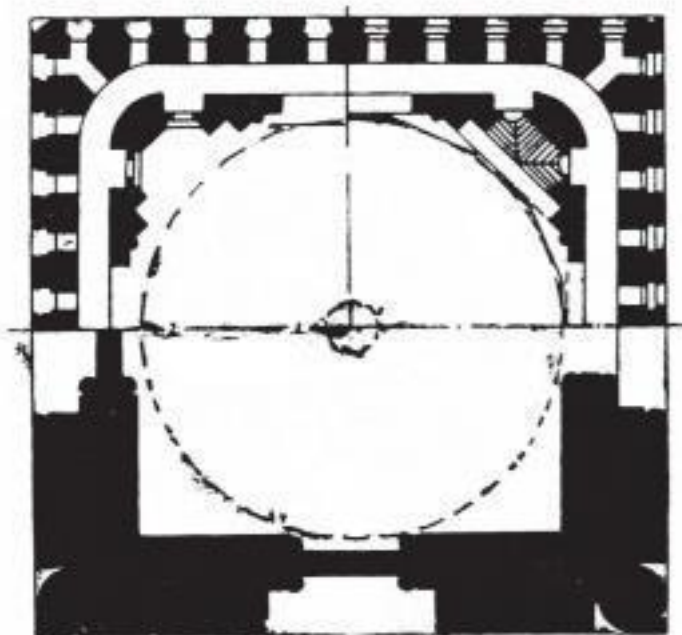
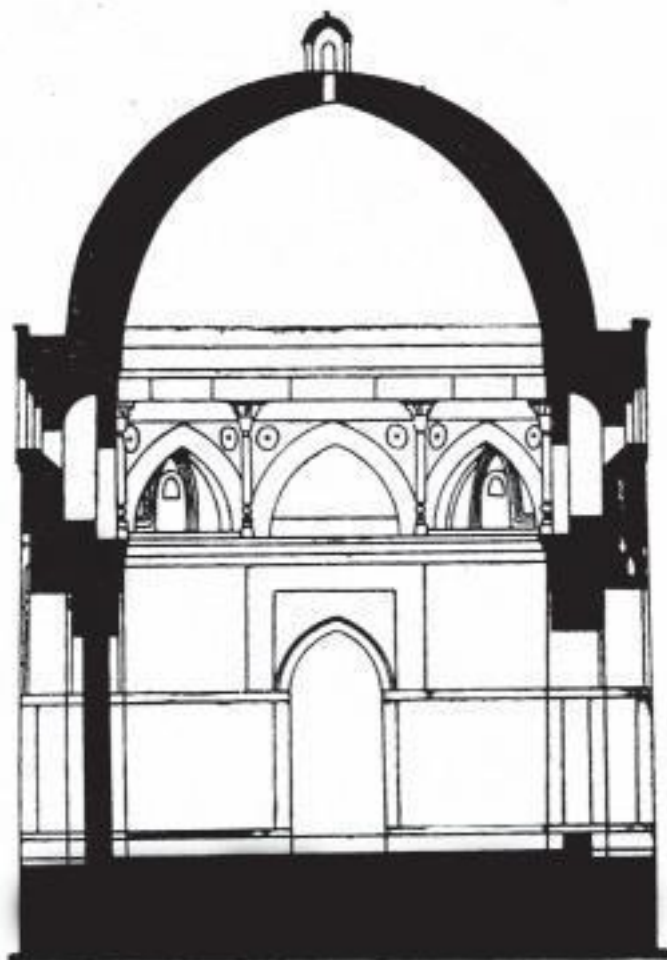
Приведенный выше поэтический образ глаз Айя-Софии у Мандельштама обретает дополнительную остроту. Ведь метафоры поэтов в разные времена и разведенные в пространстве, как мы видим, часто сходятся. Дабы понять, что сказанное о двух режимах оптического образа архитектуры имеет прямое отношение и к архитектурной практике, приведем один пример из истории иранской архитектуры.

Пример:

Храм в антах в архитектуре Большого Ирана

В значительном пространстве сасанидской архитектуры углы зданий – выступы продольных стен – закреплялись столбами (ср. с так называемым дворцом в Сарвистане, 420–438 гг. н. э.)¹⁶. Иранцев явно не устраивала чистая архитектурная плоскость, они дробили ее колоннами, пилястрами, глухими и сквозными арками и, конечно же, порталами. Кроме Сарвистана, ср. также с дошедшей архитектурой сасанидских дворцов в Бишапуре, Фирузабаде, Ктезифоне, Тахти Сулайман. Все это общее место, а также одна из черт трансисторической архитектурной иконографии иранцев.

Каковы же истоки названной иконографической схемы? Когда боковые стены здания закрепляются достаточно мощными опорными столбами (или), а между ними расставлены колонны; такой тип постройки в древнегреческой архитектуре называется «храм в антах». Сасаниды использовали архитектурный тип «храма в антах» (но не «дистиль в антах» с двумя колоннами) вполне строго, соответственно, остро возникает вопрос, где можно искать истоки иконографической схемы «храма в антах». Конечно, нельзя исключать Грецию и эллинистический период, однако, как показывают современные исследования, первые примеры «храма в антах» обнаруживаются в ранних городах Сирии третьего тысячелетия до нашей эры¹⁷. Тем не менее нельзя исключать и того, что долговременное присутствие греков на всей территории Большого Хорасана, явилось причиной появления архитектурного типа «храма в антах»¹⁸.



Мавзолей Саманидов. Разрез и план.

При Саманидах это конструктивное обыкновение оформления зданий было закреплено с самых первых построек (ил. 85). Следует, правда, сказать, что схема «храм в антах» при Саманидах «деградирует», боковые колонны сначала являются собой мощные круглые в сечении столбы, как в мечети Нух Гунбад в Балхе, мавзолее Исмаила Саманида в Бухаре, в интерьере мечети Деггарон под Бухарой. Действительно, такой архитектурный тип может быть назван «дистилем в антах» с неизменным присутствием арки портала или айвана. Другими словами, в саманидской архитектуре анты фланкируют арочный вход. Со свойственными иранцам инновациями практически в любой области формотворчества отмеченная традиция немедленно эволюционировала (либо деградировала по отношению к исходной схеме): углы входов в постройки, а также в сквозные или глухие арки, порталы фиксировались колоннами, слегка углубленными в толщу стен. Вместе с довольно ранним появлением портално-купольных, а затем и айванных композиций, угловые колонки не исчезают, они становятся заметно тоньше и перестают быть конструктивными (см. мавзолей Араб-Ата в Тиме 977 г.¹⁹ (ил. 68), а также мавзолей Мир Сеида Бахрама в Кермине, на наш взгляд, рубежа X–XI в. (ил. 69). Но они, тем не менее, присутствуют, их мнимая конструктивность с избытком заменена фактором неизменного присутствия, а следовательно, и активным наличием памяти о былой конструктивности.

Архитектурная иконография «чахар так (chahar taq)» – «четыре арки», в плане представляющая собой вписанный в квадрат крест и увенчанный куполом куб, никогда не покидает иранского пространства в целом, и, надо думать, что иконография «храм в антах» была попросту приспособлена к первой. Идея и одновременно конструктивный принцип диафании в саманидской архитектуре очень хорошо иллюстрирует мавзолей Мир Сеида Бахрама – самый изящный из дошедших до нашего времени, не руинированных купольных мавзолеев позднего саманидского периода²⁰. После реставрации вид мавзолея предстал не совсем обычным. Над входом, внутри окаймляющей его арки (тимпана) размещен изящный световой проем или люнет в романской и готической архитектуре. Появление этого люнета делает принцип диафании в саманидской архитектуре программным.

В мавзолее Исмаила Саманида в Бухаре (рубеж VIII–IX вв.) мощные фланкирующие столбы и усиленная проработка стен арками, с присутствием сквозной галереи и орнаментированными плоскостями служит одному: намеренному созданию диафанической структуры мавзолея. В этой же связи см. более поздний, явно провинциальный, но выразительный мавзолей Айша-биби в Южном Казахстане (XI – начало XII в.) (ил. 70). Диафаническая структура мавзолея Саманидов более не повторяется в полной мере, хотя световой проем над входом в мавзолее Мир Сеида Бахрама (Кермане) и световой проем в форме решетки в мавзолее Ак-Астана (начало XI в.) из Сурхандарьи свидетельствуют о сохранении идеи архитектурной диафании далеко за пределами саманидской Бухары.

Надо согласиться с С. Хмельницким в его высокой оценке архитектуры саманидского и постсаманидского времени. Добавим только, что это была умная архитектура, носящая в себе ряд архитектурных и общекультурных ценностей.

Диафания как идея в саманидской и постсаманидской архитектуре не есть продукт символического восприятия зодчества. В пределах символично-христианской идеи архитектурной диафании чрезвычайно важна стенная преграда, пропускающий свет готический витраж. Хорасанские же зодчие отталкивались от необходимости высветления внутреннего пространства, в принципиальной открытости внутреннего пространства на четыре стороны света. Таков, повторим еще раз, общеиранский *chahār-tāq*, открытый всему миру и утвердившийся в саманидской архитектуре. Идея диафании в иранской архитектуре – это основополагающий принцип предельной открытости, распахнутости внутреннего пространства. Портал, а затем глубокий айван назначены предварить, зафиксировать и приступить к программному высветлению интерьера.

Уточнения:

Форма и смысл. Формирование конструктивных и орнаментальных признаков ордерной системы

Примечательным фактом является то, что угловые колонны фасадных стен и порталов либо переходят в псевдоминаретные башенки и колонны, либо значительно уменьшаются в объеме, а иногда и в высоту. Часто такие колонки обращаются в вертикальные тяги. Былая конструктивно-планировочная функция угловых колонн во всех случаях отныне исчезает и, на первый взгляд, переходит в композиционное заполнение выступающих углов, слегка сглаживая их. Можно было бы остановиться на сказанном и продолжать считать своеобразную деградацию когда-то мощных колонн всего лишь заполнением выступающих углов фасадов и внутренних помещений построек, если бы не одно «но».

Угловые порталные колонки, кроме того, вводятся в общую композицию узора архитектуры построек. Их легкая отмеченность в пластической композиции целого вместе с тем органично вплетена в единый орнаментально-каллиграфический образ. При этом, однако, есть основания считать, что истинный вещный смысл этих колонок не ограничивается композиционными целями. Нарочитая орнаментальность лишь скрывает то, что отложено, как было сказано, для памяти и воображения. И еще раз: мы не можем уйти от того, что назойливо присутствует, обращает на себя внимание.

А дабы уяснить это, следует сосредоточить свое внимание на том, что данные колонки нередко буквально вырастают из кувшинов – известный в иранском регионе архитектурный прием *guldasta*²¹, составляя образный букет. Тулово минаретов в обширном регионе Большого Ирана также именуется *guldasta*. Мало того, ствол-тяга или иногда нарочито редуцированный, обрубленный ствол-колонка, вырастающий из кувшина, чаще всего убран растительными побегами или сам по себе представляет пластический образ колонки-растения. Общеизвестно, что такой прием пластического оформления нижней части колонн восходит к традиции жилищной архитектуры Средней Азии. Однако нас интересует трактовка этого ордерного элемента в большой архитектуре.

Первым из дошедших до нас архитектурных свидетельств являются небольшие колонки второго яруса (галерея) в интерьере мавзолея Саманидов в Бухаре. Мы приводим в пример одну из таких колонок витой формы с базой в виде широкого кувшина (ил. 75). Вторым из ранних примеров являются колонки по бокам от вершин четырех трехчастных парусов в мавзолее Араб-Ата 977 г. (ил. 76). Похоже на то, что по сторонам от трехчастных парусов существовали аналогичные колонки в Йарты-Тумбез (1098) в Серахсе, Туркмения (ил. 72).

Еще одним свидетельством тому являются и капители входных колонок в мавзолее Айша-биби рубежа XI–XII вв., а также см. аналогичные порталные колонки на южном фасаде мечети Магоки Аттари (ил. 73) в центре Бухары, и еще фасадный декор комплекса из двух караханидских мавзолеев по сторонам мечети в Узгене начала и середины XII в. (ил. 74). Капители колонн в бухарской мечети, датируемые XII в., образуют фигуру кувшина с широким туловом, что называют «лирообразной капителью». Базы самих колонок представляют собой две шарообразные формы, поставленные над другой. В двух мавзолеев Узгена эпиграфический архивольт порталной арки поддерживается трехчетвертными колонками. Между аркой и колонками по обеим сторонам от дверей находятся резные кувшины уже известной нам формы, которые служат как базовидным элементом для опущенных арочных отрезков, так и капителями для собственно колонок²².

Отсюда следует, что имеет смысл судить о существовании определенных навыков по организации признаков ордерной системы. Хмельницкий считает, что саманидские мастера пользовались предшествующей греко-кушанской ордерной практикой, которая все же не вылилась в нечто определенное²³. Сказанное выше позволяет судить о том, что саманидские мастера, не делая попыток систематизации ордерной системы, тем не менее установили

необходимые элементы баз и капителей для трехчетвертных колонок. Налицо ордерная композиция, не получившая развития и оставшаяся таковой на много веков.

Со временем резные кувшины прочно заняли место колонных баз, то есть по сравнению с мавзолеем Бухары и мавзолеями Узгена они как будто уступили уже вполне намеченной инерции нисхождению, хотя этот архитектурный прием сохраняет свою актуальность и позднее, в XIV в., например, при оформлении входного портала мавзолея Ходжа Ахмада в мемориальном комплексе Шахи-Зинда (ил. 78). 1208 г. датируется открытый в 80-х годах прошлого столетия порталый мавзолей Чашма-йи Айуб в Вабкенте, недалеко от Бухары (ил. 132). Здесь ясно видны базы угловых колонок порталой ниши в виде кувшинов при сохранении капителей аналогичных мавзолеям в Узгене²⁴. Как мы видим, в тимпанах порталой арки появляются изображения охранительной свастики. К тому же типу оформления баз принадлежат обнаруженные в бывших саманидских владениях каменные колонны X – начала XI в.²⁵. Судя по дошедшим до нас архитектурным фасадам IX–X вв., входные/порталые колонки с характерными ордерными признаками появляются во второй половине XI в.

Таким образом, вполне логичны соображения о сложении иконографии именно архитектурной частности, которая повлияла на смысловую оснастку всей архитектуры этого времени, о чем следует рассказать более подробно. Для иконографического закрепления архитектурного мотива кувшина приведем вполне достоверный для сравнения согдийский кувшин лондонского музея Виктории и Альберта (ил. 79).



Колонна из Испиджаба/Сайрама. 1014 г., согласно надписи. Южный Казахстан.

Сначала, однако, скажем об одном изображении, где в точности присутствуют такие же колонки по бокам от изображения аналогичной указанным мавзолеям постройки. Это изображение павильона на раннеисламском блюде VII–IX вв. из берлинского Музея исламского искусства (ил. 80)²⁶. Боковые выносы павильона поддерживаются двумя узкими колоннами с базами в виде кувшинов. Очевидно, что архитектурная иконография раннеисламских трактовок колонн с базами в виде кувшинов уходит в доисламское время и, как отмечено выше, в восточные районы иранского мира. Однако еще в начале VIII в. капители в виде кувшинов присутствовали в образцах прикладного искусства и к западу от Ирана. При этом исследователями предполагается их сасанидское происхождение²⁷. Как, впрочем, устойчивые следы искусства, архитектуры и архитектурной планировки логично обнаруживаются в столичных дворцах Аббасидов в Самарре²⁸. После утверждения иранцев в центре аббасидского халифата появляется возможность говорить о широком пространственном охвате восточно-иранских ценностей в том числе в тулунидском Египте. Это обстоятельство отразилось и на оформлении михрабов по всей широте этого пространства.

Михраб предстает как симметричный порталному и часто сводчатому входу в открытое теменологическое пространство, направленное к главной мечети мусульман в Мекке. Эту симметрию условно можно назвать зеркальной, ибо пластическое, орнаментальное и в целом концептуальное оформление михрабов оказывается предельно близким к глубокому сводчатым порталным композициям, хотя при этом михраб часто оказывается не сводчатым. В особенности эта концептуальная черта проявлена в иранском регионе с введением глубоких айванов. Начиная с сельджукидского времени²⁹ эта особенность михрабов становится одной из доминирующих в Иране. Особенно выразителен и эстетически показателен михраб Олджейту в соборной мечети Исфагана, а также целый ряд других михрабов, в том числе из берлинского Музея исламского искусства. В последнем случае появление в нижней части михраба изображения голубой вазы делает оправданными даже ранние примеры появления этого элемента для формирования архитектурного ордера. По сравнению с греко-римским ордера иранский ордер, конечно же, прост, но и он обладает устойчивой формой и силой порядка, оставшегося в иранской архитектуре навсегда.

В течение непродолжительного времени с XIII по XIV в. оформление порталных ниш сместилось и к углам порталов и фасадов зданий. Таких примеров вполне достаточно в последующее время в Самарканде, Герате, Мешхеде, Исфагане, Багдаде, индийской могольской архитектуре. Показательные примеры тому же можно увидеть и в Исфагане, и вновь в Пятничной мечети с вырастающим из двух порталных ваз спиральным эгиптом (ил. 82). Ярчайшим примером тому может послужить заупокойная мечеть Х(в)аджа Абу Насра Парса в Балхе, которую датируют концом XV в. (ил. 83). Базой для колонны в этом случае служит натуральная форма кувшина, из которого вырастает спиралевидное тулово колонны. Спиралевидные формы порталных колонн встречаются сразу и довольно часто. Аналогичное оформление можно обнаружить в азиатском хане (караван-сарай) Султанхан Аксарай (1229) между Кайсери и Копией. В этой постройке интересно колонное оформление портала, представленное в виде зигзагообразных и спиралевидных колонн и колонок³⁰.

Стены и купола иранских мечетей и медресе, образно говоря, вытягиваются из ваз. Угловые колонки служат точным метонимическим образом, указывающим на целое, то есть на всю архитектурную постройку. Напрашивается вывод о том, что мотивы вырастающих из ваз колонок входят в общую топологию сооружений и как отдельная риторико-архитектурная фигура, и как пространственно-пластический элемент целого. Одно подразумевает другое. Мотив роста и растения вполне соответствует обязанности храмов буквально вырастить,

*взрастать, расти, что усугублялось реликтовым значением Древа Жизни при изображении растительных мотивов не только в интерьере, но и на поверхности храмовых стен*³¹.

*Мы видим реальные основания для выведения генезиса ордерной структуры и из сугубо иранской, домусульманской среды. Для этого шага следует помнить не только о кораническом и – шире – авраамическом образе рая, немаловажным, однако, остается и резервно-латентное пространство иранского сада-рая*³². Оно осталось для иранцев-мусульман свободным, но не незанятым. Иранский вышний сад представлял собой огороженное стенами пространство, в этом виде он и перешел в Библию и, соответственно, был воспринят Кораном и ранними мусульманами. Ближневосточное понятие-образ рая-сада состоялось благодаря древнеиранской идее вышнего сада с неременной огороженностью пространства стенами³³. Об охранительно-ограждающей идее земного паради́за в его более позднем архитектурном развитии мы расскажем ниже.

У нас нет оснований считать, что исходный древнеиранский образ механически перешел и на мусульманскую архитектуру иранцев. Всегда надо помнить о длительности, концептуальной длительности существования того или иного образа, погруженного в этническую идентичность. Важна вневременная идея, которая в каждый период времени получает свое концептуальное обоснование и особенность формального закрепления этой идеи также. По этой причине мы не можем оставить без внимания само существование глубинной идеи-образа в сознании средневековых иранцев. Ведь мы уже убежились, что нацеленность поэтов и суфиев состояла в намерении ввести горизонт латентного пространства своего прошлого в пространство экзистенциальное.

*Иранцы не удовлетворялись замкнутостью мусульманской теонтологии, они разрывали ее для проникновения сугубо этнических ценностей своего прошлого в настоящее. Этот разрыв в теле мусульманской теологии позволял иранцам в полной мере воспринять мета-иконические истоки своей культуры. О таком образе креста мы уже говорили, идея сада и ее конкретные образы принадлежат той же логике этнического мышления. Следует отдать должное А. Риглю, который, видимо, одним из первых показал оформление пространственного чувства именно в тайных учениях того или иного времени*³⁴.

*Появляется возможность сказать следующее: ни угловые композиции с вырастающими растительными стволами колонок, ни вся портално-купольная архитектура, убранная декоративно-каллиграфическим узорочьем, не есть образ вышнего рая. Это – прозрачный экран стен, обуславливающий необходимый оптический режим верующего человека. Убранный узорочьем и, что особенно характерно, сакральной каллиграфией, экран ни на что не указывает, он и есть вещный образ рая, ибо этот экран своим присутствием удостоверяет человеку его истинное местонахождение сейчас и здесь*³⁵. Недостаточно, впрочем, сказать об образе земного сада, следует еще и показать, как, каким образом мы можем увидеть его. Вспомним о Плотине и иранских суфиях (см. главу I), они в этом случае сказали бы о пролегающем плане чистого искусства и чистой красоты. Добавим только, что этот план чистой красоты обладает способностью высветлять то, что видно недостаточно или не видно вовсе.

Визуализация метафоры роста располагает диафаническими свойствами, настраивающими внутреннее зрение человека на видение того, что до поры скрыто. Больше того, мы имеем дело с диафанической структурой стены и всей постройки, что является итоговым концептом всей логики топологического убеждения, когда малое указывает на целое, а целое органично соответствует мельчайшей детали пластического образа архитектурной постройки. В этом аспекте вполне возможно провести типологические параллели между иранской архитектурой домонгольского времени и диафанической структурой готических

соборов. Там, где невозможны формальные сопоставления вещей разных культур, помогает переход на уровень оптической проблематизации архитектуры.

Итак, мы подошли к решению важнейшей темы, смысл которой не мог быть сформулирован без всего сказанного выше. В главе, посвященной феноменологии купола, надлежит понять одновременно этимологию иранского слова «купол» и, соответственно, этимологический образ архитектуры купола. О том, что он не равен распространенным словарным значениям, уже можно догадаться.

Пример:

Этимология словесно-архитектурной формы купола

Значение персидского слова *gunbad(z)* (купол) мы хорошо знаем по данным основных персидских толковых словарей. Купол, как и во многих традициях, метафорически (*majāz*) обозначает небосвод, а с появлением голубых куполов Тимура образно связывается с лазоревым небосводом. Нам, однако, интересна не семантика, а этимология слова *gunbad*. Только в некоторых толковых персидских словарях, кроме пояснений о том, что есть купол, дается еще одно его значение – «*ghuncha*», то есть нераскрывшийся бутон цветка³⁶. Удивительное несовпадение, на первый взгляд, с именем, формой, семантикой и функцией вещи. Казалось бы, что общего между куполом и бутоном цветка?

Как мы скоро увидим, последнее значение является самым далеким, предельно приближенным к горизонту «семантической мотивировки языкового обозначения данного сигнификата»³⁷. Углубление на уровень семантической мотивировки слова В.Н. Топоров называет транс-семантикой или за-семантикой:

«В этом новом “транс-семантическом” пространстве, по мере его освоения, этимология к своему традиционному статусу эмпирической науки о сугубо индивидуальном, разовом, неповторимо-уникальном, или, скорее, искусства, в котором широко используются и научные методы и процедуры, добавляет новый статус – теоретической науки, не пренебрегающей и тем достоянием, которое свойственно прежде всего искусству, – интуицией и воплощениями в художественных по своему характеру композициях. /.../ Если же это так, то этимология не только “берущая” наука, но и наука “дающая” – и не скупой и по частным поводам, а щедро и в общем, и в сфере принципов и законов. Более того, только в семантическом и транс-семантическом пространствах, этимология становится мощным средством реконструкции “культурных” моделей и прежде всего главной из них – модели мира, с одной стороны, и того менталитета, который порождает эту модель мира и воспринимает и толкует всю “мировую” эмпирию в рамках этой модели. Но можно пойти еще дальше. На этих путях сама этимология как раскрытие-восстановление корпуса актуальных первосмыслов и их организации в целом смысла может пониматься как некая форма записи и самой модели мира, и самого менталитета»³⁸.

Мы намерены показать, что в пространстве за-семантики конкретной вещи и его обозначения мы способны выйти столь далеко за пределы слова и вещи, что сила и глубина нашего видения может натолкнуться на множество, на первый взгляд, сходных, но одновременно различаемых (*difference*³⁹) слов и вещей. Именно это обстоятельство позволяет нам говорить о незримости вещи, ибо она в этимологическом пространстве распадается на множество составляющих ее вещей. Рассеивание вещей в пространстве этимологии парадоксальным образом создает предпосылки для сгущения взгляда (другими словами, апперцептивного внимания) и вторичного вывода вещи в область репрезентации, когда «понятие видения уже подразумевает умопостигаемость»⁴⁰.

Одновременно возникают предпосылки для порождения терминов и их внутренней этимологической и семантической структуры⁴¹. Вот пример сказанному.

На путях освоения за-семантики слова купол (*gunbad*) мы предлагаем на время уйти из сферы собственно персидского языка. Ведь нам интересна сила и глубина видения, а потому мы вторгаемся в пределы других глубоко родственных языков. Открываем «Этимологический словарь русского языка» Фасмера на слове «губа» в значении гриб, губка, то есть нарост. В разных славянских языках – это и шишка, в литовском *gumbas* (шишка, желвак, нарост), в ср. – перс. *gunbad* в значении выпуклость⁴². Несомненный интерес для нас имеет и авестийское слово *kaṃarāf* (корень *kaṃ-er-*) (по Pokorny. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. S. 1435) в значении пояс, кушак, а также купол, чему соответствует греч. *καμάρα* в значении купол, покрытие, покрытая тележка; а также лат. *camera*, свод, крыша на арках, арка. Pokorny дает еще одно возможное направление развития индоевропейского корня *gēu-*, *gəu-*, *gū-* (**sgēu-*) в значении сгибать, изгиб, завиток, вид сосуда. К большой группе индоевропейских слов с указанным корнем непосредственное отношение имеет североперсидское слово *gumbed* в значении выпуклость, купол, кубок (Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. S. 646). И вслед автор приводит литовское *gumbas* и латышское *gumba*, что среди прочего означает возрастание, рост, что возвращает нас к прежде высказанным соображениям о неразрывности архитектурной постройки с концепцией возрастания, роста, образа растения.

Все приведенные слова обозначают выпуклые или просто круглые предметы, будь то свод, арка, кушак и даже покрытая тележка. Мы видим, что разные слова в различных индоевропейских языках, призванные обозначить архитектурные термины купола – арки или своды – этимологически связываются с выпуклостью, наростом.

Таким образом, сигнификат архитектурного термина *gunbad* много глубже и шире, нежели можно было предположить вначале.

Назовем вслед за Лукрецием⁴³ «семенами вещей» представленный Фасмером круг за-семантических имен. Ниже мы значительно расширим и одновременно углубим намеченное этимологическое пространство. Этимология – это горнило вещи в единстве идеи, имени и формы, это становление вещи в пространстве неидентичности (*différance*) и ее последующего языково-формального обозначения.

Наша задача становится разительной иной: ясно, что словарное значение слова и привычное обозначение архитектурной формы нас не устраивает, вслед за пояснениями В.Н. Топорова наш интерес направлен на «денотативные связи»⁴⁴, за-семантический контекст⁴⁵ слова *gunbad*. В чем состоит смысл сказанного нами по отношению к персидскому слову *gunbad*? Денотатом слова *gunbad* является множество имен и значений, которые вместе взятые именуется экстенсионалом, то есть объемом слова, но и формы купола (*gunbad*). Далее мы будем иметь дело и с интенсионалом (сигнификатом, содержанием понятия), и с референтом (объектом, подразумеваемым в конкретной языковой и внеязыковой ситуации).

При всем видимом множестве, сходстве и различии значений попробуем очертить пространство за-семантической сферы, которая бы послужила «семантической мотивировкой» для перечисленной группы слов: бутон цветка, шишка, гриб, выпуклость, нарост⁴⁶. Другими словами, речь идет о конструировании не просто этимологического пространства вещи, но и начале организации смысла и формы вещи. Топоров об этом важнейшем моменте становления смысла вещи говорил, что с поисками смысла «человек одновременно выстраивает его». Слово «нарост» удачно очерчивает пространство празначений и семантической мотивировки для остальных слов той же группы, все они связаны с мотивами роста и/или растительности (корни: рост, раст). Соответственно, подчеркнем вновь: уже известное нам словосочетание «бутон цветка» служит в этом случае предельно приближенным к за-семантике слова *gunbad*.

Расширим сказанное, обратившись к ряду соображений лингвистов и философов языка. Модальная пропозиция «словари утверждают, что значением и формой купола является бутон цветка» истинна, но явно недостаточна. Лингвисты полагают, что любая пропозиция обла-

дает единством, которому не отвечает сумма его элементов⁴⁷. Это единство синтаксическое, но не семантическое. Лингвисты поясняют, что в семантической структуре пропозиции кроме субъекта и объекта выступает также концептуальное различие:

«Пропозиция предцирует различие между А и В и таким образом репрезентирует то, что А отличается от В»⁴⁸.

Концептуальное различие принципиально неконвертируемых друг в друга субъекта и объекта пропозиции влечет за собой необходимость ухода в метафизическое пространство за-семантики, о котором достаточно ясно сказано в указанной работе Топорова⁴⁹. Вот, например, что он говорит о метафизической этимологии:

«Она отвергает принудительность истины, и самое тень принудительности рассматривает как знак удаления от истины: истина для нее избирательна, и этот выбор свободен от диктата мира сего. Она – не о видимом и конечном, а о невидимом и бесконечном»⁵⁰.

Ср. с суждением о метафизике «возможного мира» в тех пропозициях, где предикатом служат слова «быть может, возможно». На примере рассуждений Топорова вполне удачными представляются соображения Н. Хомского о принципиальной креативности обычного языка, которая в большей степени усиливается при переходе к проблеме этимологии и связанных с ней вопросов⁵¹.

Соответственно, между внутренним, за-семантическим пространством слова и пространством его словарных значений пролегал концептуальное и пропозициональное различие, что, соответственно, находит свое проявление и в архитектурной форме. Наша рабочая гипотеза состоит в том, что архитектура рождается в месте репрезентации различия между пропозицией и этимологией. В этом пространстве между множественными значениями и этимологией слова *gunbad* рождаются идея, образ и форма иранского купола. Однако, как мы видели, вместе с семантическим различием мы располагаем и сходством формы – бутона и купола. Различие и сходство фигурально антагонистичны, но семантически рядоположены. О рядоположенности мы еще раз вспомним чуть ниже.

Лингвисты стоят на пути создания «ментального словаря» (mental dictionary)⁵². Вслед за «порождающей грамматикой»⁵³ (generative grammar) Хомского появляются соображения о «ментальных правилах» генеративности слов, что должно способствовать появлению новых, непредусмотренных ранее значений и, соответственно, слов и их комбинаций⁵⁴. Сказанное выше об этимологии персидского слова *gunbad* хороший пример генеративности этого слова. Порождающие функции языка и отдельных слов распространяются не только на глубинные страты за-семантики слова, они основательно затрагивают и архитектурную форму. Порождающая сила слова создает морфофонетические структуры в иранском, сирийском и армянском языках, а вместе с тем и за-семантическое пространство, состоящее из синтаксической группы слов и форм, выходящих за пределы собственно языковой формы, о чем в упомянутой работе говорил Топоров. Таким образом, мы располагаем упорядоченным множеством языковых и внеязыковых трансформаций. В совместной книге современного французского архитектора Ж. Нувеля с философом Ж. Бодрийаром слова последнего служат иллюстрацией сказанному выше:

«Нуждаемся ли мы в сохранении идей? По крайней мере, мы могли бы сохранить возможность существования форм. Сохранения идей как форм. /.../ Действительно важно, чтобы мы вновь обнаружили новый концепт в старой идее, в ментальном пространстве этой идеи»⁵⁵.

До Бодрийара о том же прозорливо высказался Витгенштейн:

«Возможность вхождения объекта в его со-бытие – его форма»⁵⁶.

Порождающие функции слова создают некое ментальное пространство, внутри которого находят себя и архитектурные формы. Конечно, Бодрийар прав, форма иранского купола

в виде бутона цветка может расцениваться как сохранение транссемантической идеи слова *gunbad*.

Вместе с тем мы приходим к еще одному немаловажному выводу. Из всего сказанного выше о взаимоотношении динамики языковой и архитектурной формы становится очевидным, что естественный язык, а в данном случае это персидский язык, обладает дополнительными и, быть может, даже первичными функциями еще одного оптического режима. С его помощью удастся наглядно высветить этимологические смыслы и формы, на первый взгляд, непривычных по форме вещей. В свою очередь, то же архитектурное знание должно непременно учитывать визуальный спектр естественного языка.

Зададимся логичным вопросом. Связана ли форма купола на иранских просторах с абстрактным мотивом растительности или конкретно с нераскрывшимся бутонем цветка? Трудно ожидаемое находит неожиданное подтверждение. В средневековой архитектуре Ирана с появлением двойных куполов внешняя оболочка к середине XIV–XV вв. стала приобретать отчетливую или менее отчетливую форму бутона. Обратимся к ярковыраженному примеру, взятому из самаркандского комплекса «Шахи-Зинда»⁵⁷. Внешний купол мавзолея Ширин-Беги-Ака (1385) (ил. 84) имеет неочевидные очертания бутона цветка. Форме купола вторит и многоцветный орнамент мавзолея, центральным мотивом которого является бутон цветка (ил. 67). Складывается впечатление, что его будущая форма представлена воображению зрителя внутри бутона.

В индостанском регионе могольского зодчества мы во множестве встречаем подобные купола. Напомним, что цивилизаторским языком Великих Моголов был персидский, а потому связь языка и архитектуры и для них была эксплицитна. Приведем для иллюстрации один классический пример: Тадж Махал в Агре (1654) (ил. 86).

Вновь отвлечемся для выведения одного правила. Допустим, что образованный иранец, знающий весь спектр значений слова *gunbad*, видит купол совсем не похожий на бутон цветка. Какой может стать логика его мышления? Архитектурную форму и слово «купол» связывает одно допущение – в непохожем на бутон куполе, тем не менее, имплицитно заложена возможность стать бутонобразной формой. Мы, таким образом, попадаем в иллюзорный мир, где форма купола является архитектурным дополнением по отношению к семантике слова купол. Философ Ж. Бодрийар в беседе с архитектором Ж. Нувелем об архитектуре говорит об иллюзии следующее: «Иллюзия служит как знак для чего-то еще»⁵⁸.

Архитектурная форма, таким образом, не исходит непосредственно из слова и его возможных значений, а они вместе составляют одно ментально-синтаксическое целое, построенное по следующей схеме:

слово → значение → за-семантика → архитектурная форма.

Архитектурная форма, слово и его значения сосуществуют в непрерывном ментальном измерении. В этом случае слово не указывает на форму, а форма на слово. Архитектурная форма служит непосредственным синтаксическим дополнением, оно, не указывая, органично вытекает из слова и его значений.

Конструктивной особенностью иранской купольной системы является появление двойных куполов в XI в. С возникновением внешнего купола появился и высокий барабан, который венчал сфероконический (шлемовидный) купол. В английском языке такой тип купола называется *melon-shaped* (в форме дыни). С. Хмельницкий считает, что до появления высокого барабана для внешнего купола существовал просто-напросто «футляр тромпового октагона»⁵⁹. С этим, в частности, связан эффект утопленности куполов в теле четверика в иранской архитектуре IX–XI вв.

Казалось бы, ждать явления бутонообразного купола в домонгольской архитектуре не приходится. Сколь важны детали знают все исследователи. Повторим: самое раннее появление базы колонны в виде вазы/кувшина встречается в интерьере мавзолея Саманидов (рубеж VII–IX вв.) на уровне второго яруса. Об этом в другой связи мы говорили выше. Выше мы также говорили, что в интерьере мавзолея Араб-Ата (978) в каждом из углов октагона и на уровне арок четырех парусных сводов находятся небольшие колонки. Они не имеют ничего общего с греческим орденом, но, тем не менее, нечто похожее на попытку создать своеобразный архитектурный ордер вполне доступно даже для неподготовленного взгляда. Колонки наделены и базами, и капителями в виде двух разнонаправленных растительных листов. В мавзолее Исмаила Самани в Бухаре такие колонки на уровне октагона поддерживают ярковыраженный импостный прямоугольник, за которым следует верхний ярус карниза и нижняя сфера центрального купола. В мавзолее же Араб-Ата импостом служит нечто сходное с вогнутым образом бутона цветка. Листы и бутон вместе создают известную нам картину сходства купола с образом бутона. Таким образом, не лишено вероятности, что купольный образ бутона впервые был сформирован в архитектурном интерьере, а растительная форма служит выражением полузабытой индоиранской идеи о Храме-Цветке⁶⁰. Правы те, кто говорят, что истинная ценность архитектурного здания находится внутри его (Ф.Л. Райт, Ле Корбюзье, Луис Кан).

И еще пример. В который раз мы должны предостеречь читателя от ошибки многих исследователей, которые рассматривают растительные мотивы как исключительно декоративные. Мы должны помнить об отличии орнамента от декора. Уже в саманидское время соположение двух мотивов – бутона (*ghuncha*) и раскрытого цветка – можно увидеть в подглазурной цветочной композиции на чаше из Самарканда (ил. 87). Семантическая связка мотивов бутона и цветка зародилась на заре восточно-иранской культуры и, как мы видим, не только в архитектурной среде. Существование этих мотивов в архитектурно-орнаментальной программе является итогом эволюции взаимоотношений культурной среды.

Теперь пришла пора сказать еще об одном словарном значении слова *gunbad* – «букет из цветов и трав (*daste az gul va giyāh*)»⁶¹. Действительно, внешний слой иранского купола покрыт узорочьем из растительных мотивов, хотя, надо признать, встречаются и мотивы сугубо геометрические. Мы не можем отрицать возможности составления целокупного архитектурно-орнаментального образа купольной постройки в Большом Хорасане и Иране. Эта возможность исходит, во-первых, из этимологического состава мотивов и, во-вторых, из растительного орнамента, покрывающего все тело купольных построек. Основанием для «словесно-архитектурного образа»⁶² является весь спектр за-семантического пространства слова *gunbad(z)*.

Итак, купольная постройка в XIV–XV вв. на территории Мавераннахра и Хорасана, образно говоря, являет собой букет цветов с куполом-бутоном в центре. Этот образ со временем перешел в архитектуру сефевидского Ирана и могольской Индии. Весь семантический и за-семантический смысл купольного зодчества имеет отношение исключительно к Большому Ирану (и Ираку), а также архитектуре могольской Индии, не переходя на арабские районы архитектурного строительства.

Можно полагать, что такая архитектурно-орнаментальная структура, в полной мере отвечающая словарной и денотативной структуре слова *gunbad*, распознается зрителем либо интуитивно, либо по определенным правилам. Если верно второе предположение, то возникает один вопрос. Каково значение всей целостности сочетания купол+орнаментальная программа?

Когда образованный иранец видит бутонообразный купол, у него должен сработать особый режим видения, видения разумом, он может вспомнить/прочитать обо всех значениях персидского слова *gunbad* и соотнести их с его архитектурной формой. Купол со всеми языковыми и визуальными образами является, таким образом, «проблемно-познавательным полем»,

«эпистемической вещью⁶³» равно в архитектуре, изобразительном искусстве, поэзии и, как мы теперь видим, в истории и теории искусства. Сказанным проблема не ограничивается.

На первый план наших завершающихся рассуждений выходит иранский властитель, шах (shah). Образ царя в иранской мифологической и реальной истории тесно связан с куполом. Начиная с ахеменидского, сасанидского и исламского времени царь непременно ассоциируется с куполом или аркой, ср. с Таки Кисра (арка Хосрова) на территории современного Ирака. В этом случае нельзя обойтись без рассуждений Бенвениста об этимологии имени и эпитетов царя в индоевропейских языках⁶⁴. Главный эпитет иранского царя – varzaka (великий) – теснейшим образом связан с плодородием и землей⁶⁵. В свою очередь английские слова lord и lady отражают комплекс представлений, связанных с хлебом⁶⁶. Как мы видим, словарные значения иранского слова купол и его же этимология также связаны с пространством плодородия, растительности, цветения.

И это важнейшее обстоятельство мы вновь прокомментируем соображением В.Н. Топорова⁶⁷ о том, что этимология, взятая в ее контекстуальном значении, укоренена в идее плодородия. Иранский купол становится зримым воплощением идеи плодородия и в этом смысле формально, но и семантически соответствует особенностям иранской архитектуры – ее нацеленности на использование специфических растительных форм, которые имманентно сопряжены с идеей этнического иранского рая⁶⁸. Мы вновь и вновь видим, что перцептивно схваченная вещь в новых исторических условиях сохраняет свои исконные этимологические горизонты, однако способна формально преобразиться.

Итак, вовсе не декор, а именно орнамент имеет прямое отношение к глубинным сферам зарождения собственно этничности – прежде всего естественного языка, до формирования специфических форм обихода и высокой культуры. Вот почему форма бутонообразного купола в иранской этнической среде связана не только с идеей плодородия, но и со всей отчетливостью репрезентирует сексуальное мужское начало. Архитектура, как оказывается, обладает возможностями репрезентации имманентных смыслов и форм, пространство выражения которых может уходить в архаические сферы культуры.

Все сказанное открывает нам путь к ответу на вопрос: что есть иранская архитектура? Ключом к решению этой проблемы нам послужит все сказанное выше, включая рассуждения о мотиве взросления иранской архитектуры. Может показаться, что наш вопрос касается исключительно средневековой иранской архитектуры. Это не так, мы намерены показать универсальность ответа на вопрос посредством отсылок к современной архитектурной теории. Должно говорить именно об универсальности нашего подхода, ибо, как мы могли это видеть выше, экстенционал, то есть объем персидского слова купол, распространяется и на другие индоевропейские языковые общности. В этот объем входит специфическая шлемовидная форма купола, но и, как мы показали, возможность явления других слов и иных форм. Как мы увидим в разделе о Гунбад-и Кабус, бутонообразная форма иранского купола имеет все основания для перехода на форму египетских пирамид и даже шатровые купола. Одним из наших утверждений в ответе на заданный вопрос явится заключение о том, что пра-образом иранской средневековой архитектуры является Храм-Цветок, рожденный в контактной индоиранской зоне Хорасана.

Мы намерены продолжить начатые рассуждения о природе архитектуры и в дальнейшем. В главе, специально посвященной закономерностям сложения архитектурной формы, мы вновь обратимся к интеркативности вещей в создаваемом ими пространстве взаимосвязей.

Уточнения:

Трансмутирующий дискурс архитектуры

Когда увядает прекрасный сад, то есть прекращается его цветение и рост, этот факт становится подлинным Событием и для человека. Султан Валенсии Абд ал-Азиз в момент мытья своей белоснежной бороды сравнил увядание сада с одряхлением своего тела⁶⁹. Как мы видим, сад, взятый как меняющий свой состав образ, может вполне походить и на человека, то есть содержать в своем образном арсенале отчетливое антропологическое начало. Сказать, что сад – это метафора человека, для средневекового человека дело обычное, не вызывавшее в прошлом никакого удивления. Ниже мы приведем еще примеры тому, но сначала следует прийти к промежуточным выводам.

Если человек, действующий в оптическом режиме мерного, логоцентричного и телеологичного дискурса упорно видит в стенах мечетей и медресе лишь сами стены, убранные каллиграфией и арабеской, то ему видятся знаковые функции архитектурных и изобразительных форм и значений. Он при желании может твердо сказать, что сам портал обозначает врата в рай, а узорочье – извечные райские предикаты, где все растет, цветет, сплетается в некий рисунок. Представшее оказывается зримым поводом для создания вербализуемого образа рая для религиозного мышления. Для такого человека понимание архитектурно-арабесковой картины безальтернативно.

Все изменяется, когда к подобной постройке подходит другой человек, мятеежно переживающий памятник⁷⁰, то есть памятное для него место, в оптическом режиме трансмутирующего дискурса архитектуры. В нашем случае переживание архитектуры из психологического состояния человека становится одним из визуальных образов дискурса Иконосферы, ибо в этом случае переживание вещи сродни ее действительному творению, не вербальному, а пластическому претворению форм, конструкций, узорочья. Человек мятеежно зрит в саму вещь, вещный образ архитектуры, ни на что не указывающий, ничего не означающий, кроме самого себя. Вещный образ рая для него находится не в недостижимой выси, а здесь, прямо здесь, где собственно и располагается сама вещь. В данном случае принцип транспарентности состоит в том, что для такого человека не существует опосредованных значений райских коннотаций, он смотрит за экран в потаенность интерьера, но сама экранящая поверхность стен, окаймленных растительными колонками, являет ему не умопостижимый и потому вербальный, а вещный образ рая. Переживание такого образа должно экспонировать в его видение и чувства именно земной образ рая, не репрезентирующий, а с новой силой актуализирующий ностальгию по раю как ценность его прошлого, настоящего и будущего. Историческая память о прошлом и будущем не в состоянии заменить оптического режима видения и предвидения пластического образа. Только объемность времени, взятая как модус настоящего времени, является залогом активного переживания трансмутирующей реальности и истинной транспаренции. Это и есть отложенный смысл, который вбирает ценности не только мусульманские, но в нем остается место и для ценностей этнических, иранских, это то, что мы назвали резервно-латентным пространством в архитектуре.

Дабы удостовериться в приемлемости подобного модуса режима диафании и принципа транспаренции, на этот раз мы сошлемся на одно двустишие (байт) поэта газневидского времени Манучехри:

Сад словно мечеть, а ветви деревьев в пояском поклоне (عوثر),
Горлица – как муэдзин, а пение ее – призыв к намазу⁷¹

Сакральное эдемоморфное пространство мечети приравнивается к реальному саду, а пение птицы – к призыву на молитву муэдзина, не в силу их подобия, а трансмутирующего различия. Ибо рай находится здесь и сейчас, в преображенном пространстве и времени поэта. Проведенное сравнение-различие между садом и раем находится в визуализированном образе. Визуальный образ действительно разломан различием. Поэт видит в саде райские кущи, а

пророк, как мы и говорили выше, обязательно укажет на его символическую ценность как знака рая. В чем, спрашивается, разница между утверждением Хафиза о нахождении Каабы в развалинах зороастрийского храма, а рая в прекрасном саду в строках Манучехри? Здесь и там иранец вправе увидеть всегда остающимся для него резервным пространство иранского высшего сада, которое по его глубинной сути и стало садом мусульманским. Позиция поэта примечательна тем, что он всегда находит в реальном пространстве новые его измерения, иные пространственные континуумы.

Такова и архитектура, она трансмутирует реальное пространство с одной целью – инсталлировать в него новый объект, обладающий новыми измерениями, объект не от мира сего, ибо этот объект привносит иное понимание реальности, вскрывает ее неожиданные горизонты.

Вот мы и подошли к давно назревшей теме трансмутирующего переживания отложенного смысла интерьера и экстерьера в их целостности. Говоря о трансмутации, мы подразумеваем ценностное и логическое становление смысла, его пространственно-временное направление к совершенствованию и конечному совершенству. То есть речь вновь идет о длительности трансмутивного существования образа. Реальные суждения о таком оптическом режиме стали возможны только после появления самаркандских памятников во времена Тимура и Тимуридов. Мы выдвигаем гипотезу о том, что плоскостное восприятие орнаментально-графического узорочья на порталах и внешних стенах тимуридской и сефевидской архитектуры на самом деле мнимо. Постулируемая нами мнимость плоскостного характера узорочья исходит из того, что впервые орнаментально-графические мотивы появляются в интерьере архитектурных сооружений. Самым первым из них, как мы говорили выше, является известный мартириум Куб-бат ас-Сахра на Храмовой горе в Иерусалиме. Очевидно, что узорочье в интерьере построек обладает пространственным характером, оно промышляется теологически, как пространственное изображение образа рая. Человек, обладающий исключительно теологическим кругозором, не может свести внутреннее и внешнее пространство воедино, поскольку для этого недостаточно простого воображения и восприятия глубиной реальности. Переживание отложенного смысла состоит в том, что реальная разведенность письмен и орнамента интерьера и экстерьера должна осмысливаться трансмутивно (а не восприниматься непосредственно и трансформативно) как единое пространственное целое. Убранные узорочьем письмен и арабесок порталы и стены иранской архитектуры тимуридского и посттимуридского времени подобны прозрачному экрану, отражающему пространственную композицию интерьерного убранства и собственно сводов и куполов. Это – целостный образ будущего, прошедшего через горнило прошлого, он здесь, тут – в это время и в этом месте; не явное или опосредованное значение, не символ или метафора, а отложенный смысл, который парадоксально не может быть воспринят, а только глубинно и творчески, мятежно пережит как таковой без изъятий и добавлений. Пространственная глубина отложенного смысла, о которой мы говорили выше, располагается не по оси верх-низ, а по горизонтальной оси. Оптический режим иранца направлен на высветление прозрачного экрана стен и порталов с тем, чтобы осветить глубины отложенного смысла, покоящиеся в интерьере.

Архитектурная вещь для такого человека становится поистине складкой на поверхности сферического Бытия, где нет места началу и концу, низу и верху, прошлому, настоящему и будущему. Ведь райские чертоги опрокидывают все наши представления о времени и пространстве. Это, повторим, место четвертого измерения. Отчетливыми, зримыми примерами реализованной складки в архитектуре служит время барокко (см. Ж. Делёз. Складка, Лейбниц и барокко) и первые же опыты зодчества XX в.: Фрэнка Ллойда Райта и Людвиг Миса ван дер Роз, их впечатляющие лэндморфные опыты. Но мы говорим о мировой складке, воплощением которой являются многие образцы старого и современного зодчества. Напомним: как только мы обнаруживаем начало и конец, земные и небесные координаты, мы

должны будем указать значение этой вещи и, как говорит Морис Бланио, подавить, умертвить вещь во имя слова. Действительно, вместо вещи приходят слова о вещи, а вербальный образ занимает вещный образ вещи. Подробно об этом мы говорили в главе I. Складка, подобно экрану, одновременно храня и как бы высветляя тайники памяти и воображения, удерживает в своих границах объемность вещного образа в целом, без изъятия⁷². Складка диафанчна настолько, насколько мы можем увидеть или прозреть в ней все то, что удерживает в себе память и к чему побуждает воображение об отложенном смысле.

Мы убеждены в том, что в культовой архитектуре Востока и Запада издавна существовал специальный оптический режим диафании и принцип транспарентности, который с новой силой был открыт в новейшее время. Вместе с тем мы настаиваем на существовании двух дискурсивных практик транспаренции, тем более что современная архитектура Запада и Востока подтверждает наш тезис, переходя к нелинейным принципам видения и построения.

И здесь нам вновь поможет Аристотель, его топология. Вспоминая сказанное о диафании иранских порталов, надо еще заметить, что взаимоотношение выявляемых топов – поверхность экстерьера, глубина интерьера, объем, свет, цвет – трансформируют существующую форму посредством вводимых носителями культуры или современными исследователями значений. Форма не есть нечто постоянное, она, как мы видели, может иметь свою изнанку, нарушающую состоявшийся порядок. Только правильно избранный оптический модус в состоянии превзойти наличный порядок и привести наличную форму в соответствие с его отложенным смыслом. Топологический порядок вещей, создающий форму как взаимоотношение топов, не может быть исполненным без высветляющей вещь оптической модальности, которая и есть следствие прямого воздействия определенного типа дискурса.

Сказанное означает, что смена оптической модальности приводит к перемене существующего взгляда на мир, на принципы его устройства, а также к технике высветления отложенного смысла. Из этого следует, что архитектор наравне с поэтом и художником работает преимущественно с сущим, а не с Бытием. В первую очередь архитекторов и поэтов заботит обустройство сущего, что неминуемо должно сказаться и на понимании Бытия, но только во вторую очередь (об этом более подробно см. в главе IV). Пришла пора рассмотреть в связи со сказанным фундаментальные принципы цветопостроения в архитектуре восточных иранцев, а также рассказать о том, каковым мыслился купол в иранском мышлении, к каким конструктивным и образным ухищрениям прибегали зодчие для возведения куполов.

Купол: алхимия цвета

Символическое значение купола универсально для всех культур и об этом много написано, но не это станет в центре наших последующих рассуждений. Мы задаемся вопросом: отчего тимуридские купола голубого света, подобно небу, и только ли они голубые, как видятся? Ответ на этот вопрос подскажет нам ответ о причине несравненной в истории архитектуры полихромии тимуридских памятников с преобладанием изумрудно-голубого цвета. Тривиальный вывод лежит на поверхности и часто звучит именно так: заказчики и зодчие спорили с самим небом. Лазурные купола тимуридской архитектуры отвечали взаимностью самим небесам, так говорят в том числе и исследователи. В одном из средневековых трактатов по искусству керамики этот цвет (lajvard) назван Соломоновым (SulaimanI)⁷³.

Уточнения:

Измерения цвета

Но возникает и еще один вопрос: только ли в этом состоит логика цветового сопряжения тимуридских куполов и неба? Наша приверженность к одноплановой символике не всегда точна, а, скорее, груба, не позволяя нам обострить преобразовательную диафанию видения.

Мы предлагаем сменить режим проникающего высветления глубины смысла с тем, чтобы поговорить о субстанциях цвета в архитектуре⁷⁴. Обратим внимание читателя на то, что мы не собираемся перечислять символические и метафорические значения цвета, наше внимание будет направлено на вскрытие субстанциональных и преобразовательных характеристик цветообозначений в восточно-иранской архитектуре.

Начиная с династии Хулагидов, а в особенности в царствование Тимура Великого, архитектура Средней Азии (мавзолей Йасави в Йассе, а также известные памятники Самарканда), являет начало полновесного «расцветенного зодчества»⁷⁵. Даже конструктивные детали интерьеров именно в Самарканде и Герате (первая треть XV в.) подпадают под очарование цветового орнамента (ил. 88). Что означает цвет для архитектуры? Цвет дан архитектуре не просто для украшения ее внешних и внутренних поверхностей. Следует говорить об «окутанности архитектуры цветом», что порождает пространственные эффекты цвета⁷⁶. Создается впечатление, что в тимуридском зодчестве цвет, окутывая постройку, становится, образно говоря, одним из основных конструктивных элементов – он одновременно проникает в толщу стен, оседая в интерьере. Цвет в архитектуре одновременно и образ, и конструкт. Благодаря его ментальному воздействию, усиливаются пространственные представления – космологические, мистические. Об этом следует помнить, ибо Восточный Иран испытывал особенное пристрастие к суфизму. Тем более это касается времени Тимура и его потомков в Герате и Самарканде. Цвет поистине конструктивен.

Выше мы затронули проблему алхимической трансмутации в архитектуре, ориентированной на свою субстанцию. Субстанции архитектуры в разные времена ее существования различаются по своей активности и пропорциональности смешения. Архитектура даже внутри одной культуры, но в разное время, направлена на различные субстанции, соответственно различается и состав ее образов. Сходством и различием субстанций и образов иранской архитектуры в диахронии ее существования мы и займемся. Уверенность в том, что натуральные цвета субстанции в состоянии менять состав архитектурного образа явится основой последующего разговора. Для прояснения всего сказанного нам придется возвратиться к архитектуре до-тимуридского времени.

Сначала, однако, поясним причины нашего обращения к алхимической трансмутации еще подробнее. Говорить об алхимии глубин архитектурного образа в иранской культуре рассматриваемого времени вполне пристало, ибо столь распространенный термин алхимия (Штїуа) без сомнения располагал отчетливым понятийным составом, часто появляясь в суфийских текстах и в поэзии. Действие эликсира направлено в первую очередь на человека, то есть на выявление его антропологической и метаантропологической перспективы в мире неизбежных трансформаций⁷⁷. Истинным образом алхимической трансмутации считается Совершенный Человек, преобразующий сердца суфиев. Не менее отчетливо преобразовательная роль алхимии касается архитектуры и, в частности, ее цветовых параметров.

Основательным закреплением понятия алхимия в иранской среде следует считать книгу Абу Хамида Мухаммада ал-Газали «Алхимия (или Эликсир) счастья»⁷⁸. Как поясняется, вслед за словами самого Газали, воспринятое греческое слово в арабской лексике звучит как алхимийя, «означающее трансмутацию, то есть обращение обычной субстанции в высокооцениваемую»⁷⁹. Алхимия и трансмутация передаются одним словом, в одном случае обозначая науку превращения низких субстанций в высокие, а в другом – процесс превращения. Фиксация процесса различия между двумя субстанциями осуществляет трансмутация, а сам процесс называется алхимией. Имам Абу Хамид ал-Газали (1058–1111) жил при правлении Маликшаха.

Газали придает понятию трансмутации предельно широкое теолого-этическое значение, о чем он пишет в самом начале трактата:

«Алхимия, которая преобразует в качество отборного золота медь и рис – тем не менее, нелегка для всякого, дабы познать ее. Таким же образом, именно алхимия переводит суть человека от райской скудости к чистоте и жизненной силе в мире ангелов и, знай, дабы он обрел вечное счастье. А сказанное является [делом] нелегким и не для каждого посильным и достижимым.

Целью создания данной книги является разъяснение (*shark*) четырех элементов тела⁸⁰, посредством той трансмутации, которая, поистине, есть алхимия вечного счастья. Это сочинение мы назвали 'Кимийа-йи са'адат' (Алхимия счастья), в этом смысле слово алхимия в ней первично. Ведь различие между медью и золотом не более, чем в желтизне и твердости, а плоды трансмутации не более, чем мирское благоденствие»⁸¹.

Газали писал и о трансмутации красоты в поэзии и изобразительном искусстве, во имя достижения внутренней красоты⁸². О внутренних преображенных качествах зодчества можно судить по вводимому Газали отношению между архитектурой и субстанциями:

«Пример светил природных свойств, созвездий и звездного небосвода из двенадцати частей, а также находящегося за ними престола с виду подобен падишаху, обладающего особой палатой, в которой вое-седает его вазир. Вокруг этой палаты разбит портик с двенадцатью порталами, на каждом из которых сидят наместники вазира. Семь конных предводителей объезжают снаружи вокруг двенадцати порталов, внимая распоряжениям наместников вазира, дошедшим к ним от вазира. Чуть подальше от семи предводителей, прикованные к ним взором, застыли в ожидании исходящих от владыки приказаний четверо пехотинцев. В руках у каждого из четверых пехотинцев готовое к броску арканом (*katand*), чтобы, по приказу, кого-то направить к владыке, кого-то удалить от него, кого-то жаловать, а кого-то наказать.

Стало быть, престол – особая палата, где расположился вазир государства – самый приближенный из ангелов. Небосвод – тот портик. Двенадцать созвездий – те двенадцать порталов. Наместники вазира – другие ангелы, степень которых ниже степени самого приближенного ангела. Каждому из них поручено свое дело. Семь звезд – семь всадников, которые как предводители денно и нощно совершают объезд порталов. От каждого из порталов к ним доходит свое приказание в своем виде. Те слуги, которые именуются четырьмя элементами, а именно: вода, огонь, земля и воздух, – подобны тем четырем пешим лакеям, не отходящим от своей вотчины ни на шаг. А четыре природных свойства, как-то: теплота, холод, влажность и сухость – как те четыре лассо, которые они держат в руках»⁸³.

Архитектурный образ Газали хорош тем, что он позволяет оценить актуальность его изоморфизма со структурой мироздания, однако не менее существенно и другое. В качестве примера трансмутации образа теолог приводит идеальную архитектурную постройку дворца, которая разбита на несколько перцептивных полей. Можно не сомневаться в том, что архитектурная метафора богослова теологична и антропологична⁸⁴, что в нашем случае не принимается во внимание. Мы исходим из факта введения архитектурной образности и последуем за архитектурной метафорой Газали, дабы понять взаимоотношение между упомянутыми им четырьмя субстанциями и архитектурой. Сделаем, однако, это не в указанном теологическом ракурсе видения, а иначе, в попытке понять трансмутативные воздействия субстанций на феномен зодчества, его конструкцию, стиль и принципы цветопостроения. Прежде, однако, обратимся к еще одному немаловажному сочинению, полезному нам для окончательного прояснения суждений Газали об алхимии и трансмутации вещей под воздействием соответствующего видения.

Отчетливое сближение алхимии и искусства мы находим в поэме Абди Бека Ширази «Айин-и Искандари»⁸⁵. В поэтическом романе, насыщенном эстетическими и философскими

рассуждениями, мы встречаем выражение «алхимия искусства» (*Ītīyā-ye hunar*). А вот какие примечательные строки встречаются в тексте поэмы:

Nazde hunarmand-e sāhib nazar,
Buvad kīmīyā kīmīyā-ye hunar.
Пред искусником, обладающим
острым (проницательным) зрением,

*Алхимия оказывается алхимией искусства*⁸⁶.

Лишь знающим, проницательным людям дано изведать, что такое алхимия искусства. Далеко не всем приходится испытать транс – мутацию смыслов и форм в сфере изящных искусств. Вкусившего «алхимию искусства» в тексте именуют «*sahib nazar*», это тот, кто обладает особенным, прозорливым, просветленным видением, из чего следует, что и алхимия подключена к теории видения в средневековом Иране. Вновь, как и в главе II, мы возвращаемся к теории «пристального взгляда», а в целом к феноменологии «внимания», так, как это развернуто у Мерло-Понти и в ряде других исследований⁸⁷. Напомним, что внимание преобразует вещь, позволяет видеть ее не такой, каковой она представляется на первый, не подготовленный взгляд.

Обладатель острого, пристального и внимательного видения (*sahib nazar*) зрит перемены не только в складе, форме и цвете вещей, но и в их пространственном разрешении. Ибо речь идет о «перцептуальном фильтре» (модусе восприятия), который «*sahib nazar*» модифицирует под действием обостренного зрения и в зависимости от воздействия перцептуальных полей видения. В соответствующей литературе по теории видения обсуждается вопрос о *perceptual tuning*, то есть настройке перцептуального фильтра⁸⁸. В результате такой настройки пространство видения сужается и углубляется, перед человеком разворачивается преобразенная картина видения. Психофизиологические нормы восприятия, как мы видим, вполне согласуются с иранскими представлениями об «алхимии искусства» и, как следует понимать, алхимией видения.

Не надо сомневаться в том, что и зодчество, как мы помним, подпадает под выражение «алхимия искусства», а также несет на своих стенах все то, что именуется искусством (*hunar*). Мы запомним все сказанное выше для дальнейших рассуждений о трансформативных свойствах видения в искусстве и архитектуре.

Тот, кто бывал в Средней Азии или Афганистане или видел цветные снимки этого региона, неминуемо должен был обратить внимание на желто-охристый цвет земли и построек. Строительные кирпичи своим цветом обязаны субстанции самой земли и ее натуральной окраске. В соединении воды и земли возникла стародавняя практика изготовления необожженных, сырцовых кирпичей⁸⁹. С IX в. в широкое употребление вошли обожженные кирпичи и с этого времени вся иранская архитектура обязана этому нововведению⁹⁰. Исходя из указанного обстоятельства, мы представляем новый концепт субстанционального своеобразия архитектуры.

Итак, что такое обожженный кирпич по своей субстанции? Или, вернее, какие субстанциональные силы бродят в недрах той архитектуры, которая обязана своему существованию этому строительному материалу? Земля, вода и огонь – три основные субстанции всех возведенных зданий, при этом сама кладка часто сочетает сырое и обожженное, то есть необожженные и обожженные кирпичи. Зодчие умело пользовались фактурой и цветом сырых и обожженных кирпичей. Если кирпичи недожечь, то их цвет представал розового цвета, если же пережечь их, то они приобретали зеленоватый оттенок. Вновь игра в цветовые оттенки. Лучший знаток среднеазиатского зодчества Хмельницкий совершенно справедливо указывал

на эстетическое значение клинчатой (горизонтальными рядами) и параллельными отрезками (вертикальными рядами) кладки обожженным кирпичом, а также особой красоты кладки «елочкой». Кроме цветовых градаций, мастера выводили самой кладкой ритмично-орнаментальные эффекты и собственно орнаментальные элементы.

Убранство архитектуры стало функцией ее строительной структуры – писал недавно ушедший от нас Хмельницкий, а вот его же развернутая характеристика эстетических аспектов кладки:

«И, как часто бывает в истории архитектуры, выдержавший проверку опытом строительный прием уже воспринимался не только как нечто полезное, но и как красивое, эстетически значимое, и в этом качестве продолжал жить и меняться – уже в отрыве от изначальной строительной идеи – как декоративный мотив. В соответствии с этим правилом кирпичная кладка в ее, так сказать, эстетизированной форме превратилась в XI–XII вв. в популярный прием декоративного убранства⁹¹».

Сказанное Хмельницким относится и к оформлению интерьеров в XI–XII вв. уже в собственно Иране, когда никак не замаскированная кладка превращалась в самостоятельный эстетический прием. Не просто кирпич, а сама субстанция, принявшая архитектурную форму, подвергается дополнительной обработке – создается ее колорит на основе оттенков обжига исходной субстанции и, наконец, различными способами создается рельефное и резное узорочье интерьера и внешней поверхности зданий. Доминанта кирпичной кладки буквально «обжигает глаза» как своей красотой, так и рациональностью, отношением к собственно архитектурному пространству, которое, действительно, можно назвать архитектурно-эстетическим преобразованием исходных субстанций. Такой кирпич является модулем всего зданием, говорит Хмельницкий⁹². Сказанное требует развития.

Мы утверждаем, что архитектура, а также ее убранство явились функцией не только строительной структуры, но и результатом взаимодействия трех субстанций – земли, воды и огня. Подобие алхимического соединения трех субстанций и явило миру эту архитектуру. Ученые бьются над поисками сасанидского прошлого в архитектуре иранцев в исламское время⁹³. Ведь времени прошло не так уж много, утверждают многие. Повторим еще и еще раз, о реальных, наглядных признаках этих влияний не может быть и речи, поскольку культура иранцев стала принципиально иной, она исповедовала другую веру, иное отношение к плоскости и пространству в зодчестве. В саманидской Бухаре возник новый язык дари-фарси, появились первые поэты во главе с Рудаки и Фирдоуси. Иными словами, возникли новые авторские жанры – лирическая и эпическая поэзия. В теологии и политике, усилиями Газали и Низам ал-Мулька, возникли приоритеты, развивающие уже сложившиеся реалии саманидского времени и выносящие культуру на новые рубежи. Надо отдавать себе отчет в том, что образная структура любой наполненности (язык, поэзия, архитектура, монументальная живопись, изображения на керамике) в это время основывалась на многовекторном движении всей культуры Большого Хорасана – Мавераннахра (Заречье, Средняя Азия) и собственно Хорасана (Афганистан и восточная часть Ирана с центром в Мешхеде).

Обращение к этноцентричным формам в изобразительном искусстве и архитектуре, а также их наглядный характер, были вовсе не заимствованием из прошлого, а претворением наследия, выведением горизонтов прошлого в исторически настоящее. Что такое наглядный характер? Это понятие уникальности, итогового восприятия, феноменологического усвоения вещи, все это было названо Зедльмайром наглядным характером (*anschauliche Character*)⁹⁴. Наглядность, как мы можем говорить сейчас, это раскрытие необходимых для поэта, художника и архитектора горизонтов прошлого, настоящего и будущего вещи⁹⁵. Наглядность как решающая характеристика вещи в отечественном искусствознании впервые была использо-

вана Габричевским в его работе о портрете под явным влиянием гештальт-теории. При этом автор ссылается на Зиммеля, у которого Зедльмайр также заимствовал это понятие⁹⁶.

Наглядность восточно-иранской архитектуры состоит в изоморфизме между правилами внутреннего построения архитектурных построек и правилами пластической компоновки их оболочки. С иранским прошлым, с практикой доминирования огня и храмами огня непосредственная связь продолжалась и в мусульманское время, но связь эта, бесосновательная с точки зрения теории влияния, утверждалась метафизически. Огонь переводил натуральный желтый цвет кирпича не просто в другой цвет, он трансмутировал состав материи, делал ее, иной. Огонь вводил меру метафизического сходства, различия и совершенствования. Поэты прошлого, в частности, Хафиз, хорошо понимали проблему огненной субстанции культуры:

*Zi kīmīyā-ye mehri tu zar gasht rūī man*⁹⁷

От преобразующей любви твоей мое лицо стало огненного цвета.

В самом деле, мечети нового времени часто строились на месте храмов огня⁹⁸. Самыми разительными примерами метафизического сходства являются Магоки Аттари (IX–XII вв.) в центре саманидской Бухары и пятничная мечеть Исфaghана (X–XIII вв.), воздвигнутые во время династии Буидов, хотя таких построек на территории Великого Хорасана и Ирана вполне достаточно, чтобы судить о закономерностях надстройки мечетей над храмами огня. Несомненной границей памяти иранской мечети служили именно зороастрийские храмы. Иранцы-мусульмане наследовали зороастрийскую идею огня и света в новом, исламском преломлении. Это было сходство в принципиальном различии утраченного и возобновленного наследия, вновь обретенных ценностей. Горизонт преемственности памяти иранцев был основан на выборе двух образов – огня и света. Таким образом, предпочтительность настройки перцептуального фильтра была предопределена для того, чтобы перевести эту настройку восприятия на переосмысление архитектурных построек мусульманских храмов.

Персидская поэзия этого времени, как указывалось выше, еще одно свидетельство осознания глубин своей культуры, когда исламские ценности самого высокого порядка обязательно высветлялись изнутри, посредством обращения к этнорелигиозному прошлому. Пространственно-временная структура иранского мира в исламский период оказывается недостаточной, она нуждается в надлении существующего образа гештальтом нового порядка смыслов и форм. Перед иранцами обновленного, мусульманского поколения стояла задача формирования иных фигур силы, которые бы соответствовали выдвигению новых ценностей материального и духовного порядка. Эта задача была действительно сродни алхимической трансмутации интеллектуальных ценностей. В данном случае, как и во многих других, мы сталкиваемся с отношениями между теологией и гештальтом в значении преобразования данного формы/образа⁹⁹. Согласно одному из отцов гештальта, наличный образ нуждается в новой наглядности, которая приходит извне, *outside of* своего же этнического прошлого¹⁰⁰. Таким образом и, во-первых, собственно для иранцев неполный образ мусульманского настоящего обретает свою гештальтирующую, то есть законченную силу внутреннего смысла и внешней оформленности. Во-вторых, когда, исходя из соображений Газали, алхимический процесс трансмутации настоящего закончен, он высветлен до конца и сделано это, повторим, посредством обращения к избранному горизонту прошлого. Говоря словами аристотелевской топологии, которая была в те времена весьма популярной (Фараби, Ибн Ста), привносимый топос прошлого помог осуществлению образа настоящего.

И, наконец, в третьих, обращение иранцев к такой организации образа с неперменной оглядкой на свое же доисламское прошлое касался не только поэзии начиная с раннего (VIII–IX вв.) периода шуубийи. На этом стояла вся иранская культура от саманидской Бухары до тимуридского Шираза с поэзией Хафиза. И даже заново обретенные элементы сасанидского орнамента уже в исламское время следует рассматривать именно в этом русле. Ниже мы вновь вернемся к этому вопросу.

Еще раз напомним одно условие при обращении с прошлым: ни в коем случае нельзя говорить о механистичном заимствовании, должно судить об избрании определенного горизонта с учетом длительности присутствия идей и образов в этнической памяти иранцев.

*Вектор прошедшего времени с должествующей обязательностью соответствовал грамматической конструкции *past continuous*, когда время оказывалось еще и формой, формой вещей, а еще и субстанций. Иранцы оставались иранцами. А потому осуществлялась эта связь не формально в смысле воздействия сасанидских представлений на иранцев, ставших мусульманами, а субстанциально, метаисторически и метафизически. Иранцев интересовало не просто их славное прошлое, нет, кроме того, они находили особый в каждом случае горизонт памяти и открывали его местоприсутствие в настоящем. Связь с прошлым была не непосредственной, она была опосредована приемами актуализации горизонтов прошлого в усложненном вероисповедальной нормой Ислама настоящем.*

Огонь по-прежнему, как это было в древней культуре иранцев, обжигал землю в целях достижения новых ценностей, новой архитектуры. Архитектурная форма есть наследие и следствие материальных характеристик памятника. Еще Юнг отмечал нечто весьма похожее: «Произведение привносит с собой свою форму»¹⁰¹. Мы же в данном случае говорим о цветотформе.

Башиляр писал об алхимии цвета или химии глубин в связи с его рассуждениями о поэтических преобразованиях субстанций:

«"Вульгарное" пламя имеет мимолетно-красную расцветку, которая может ввести в заблуждение профана. Необходим более сокровенный огонь, тинктура, которой удастся сразу и сжечь внутренние нечистоты, и оставить свои качества в субстанции. Эта тинктура истребляет черное, успокаивается во время отбеливания, а затем побеждает глубинной красотой золота. Преобразовать значит окрашивать»¹⁰².

Вот почему архитектура Средней Азии, Афганистана и Ирана до тимуридского времени, даже когда она покрыта белизной штукатурки, отливала цветом золота. Сквозь белый алебастр всегда просвечивает его истинная подкладка, как молоко обязательно отливает чернотой. Этим архитектура восточных и западных иранцев обязана земле и огню, архитектура, совпадающая по цвету и его оттенкам. Эта архитектура была этнической не только по своей субстанциальной ориентации и строительным особенностям. Цвет архитектуры, как мы уже говорили, нюансировал огонь, глубинно родственную для иранцев-мусульман субстанцию. Огонь для зороастрийцев, как известно, обладал ритуальной очистительной силой¹⁰³. Нет ничего странного в этой связи, когда на месте собственно храма огня в мечетях оказывается михраб и купольное пространство.

Сказанное имеет прямое отношение и к высоте куполов в этот период. Среднеазиатские купола кажутся вдавленными в массив стен посредством их возведения прямо на квадрате основного объема здания. Они прочно привязаны к своей почве. И только в Афганистане наряду с аналогичной посадкой куполов разрабатывается новая конструкция с появлением промежуточных восьмериков и четвериков, а также невысоких барабанов¹⁰⁴. Хорезмийская архитектура XII–XIII вв. вводит в практику достаточно высокие и граненые барабаны, которые увенчивали шатровые купола. Строительный же материал хорезмийцев оставался прежним.

Вполне естественно, что в арабских районах кирпичи также были двух видов – обожженные и необожженные, элементы конструкции и одновременно орнаментации (ср. постройки в Самарре)¹⁰⁵. Однако отношение к строительному материалу арабов-мусульман было принципиально иным по сравнению с иранцами. Для арабов кирпич был просто строительным материалом, а не носителем субстанции, за которой скрывался драматический накал сочетания иных стихий и иных образов. Логоцентричность арабов, о которой мы говорили, заставляла их вглядываться в вышние дали, в трансцендентные истоки своей культуры. Для арабов орнамент был только лишь покрывалом, одеждой архитектурного тела. Мы приводили слова Зедльмайра о том же. Совсем недавно была предпринята попытка наметить принципы поэтики арабской архитектуры мальтийским поэтологом архитектуры Тонной, несколько слов из которой мы приведем:

«Впечатляющий репертуар граней и поверхности организован вокруг структур, которые означены самими собой (*which have a significance of their own*), особенно это касается орнамента на поверхности зданий, занимающих более чем центральное – можно сказать структурное – место на карте арабской чувственности, в отличие от того, что происходит на Западе. Когда арабский поэт заговаривает об архитектуре, он думает о ней как об одежде, покрывающей здание. Арабо-исламские модели декора стремятся следовать за собственной внутренней логикой и симметрией, они накрывают здание плащом широкой драпировки, часто игнорируя разрывы и схождения в покрытых поверхностях и объемах»¹⁰⁶.

В арабской архитектуре орнамент покрывает значимое, саму фактуру зданий. Как отмечает Тонна, одежда орнамента направлена поперек плоскости тела постройки¹⁰⁷, в то время как в архитектуре восточных иранцев орнамент есть внешняя и непоколебимая поверхность самой материи построек. Хотя примеров направления архитектурного орнамента предостаточно и в постройках иранского ареала. Когда Хмельницкий говорит о стиле домонгольской архитектуры Средней Азии, он отмечает отсутствие в ней «откровенного отслоения декоративных оболочек от строительных конструкций, тяжеловесной “барочности” и сплошного орнаментального камуфляжа, как в архитектуре XIV–XV вв.»¹⁰⁸. Тонна же отмечает и еще одно: хрупкое изящество арабского убранства исходит из его своеобразного парения и постоянной изменчивости формы. Это и есть, как считает автор, ключевой элемент дискурса арабской архитектурной поэтики¹⁰⁹.

Соответственно, само тело ранней восточно-иранской архитектуры вбирает в себя органичность, неотъемлемость пластики оболочки, занятую впечатанным в нее орнаментом, в то время как более поздней архитектуре Восточного и Западного Ирана, а также в арабских районах его приходится одевать в «одежду» декора, не примыкающую вплотную к стенам¹¹⁰. Надо ли сомневаться в том, что сложение специфической наглядности внутреннего пространства в ранних памятниках Мавераннахра обладало запоминающимся характером пластической трансмутации, что вело за собой особенность обращения с массой и тектоникой. Возникновение новых вызовов с воцарением

Тимура потребовало формулировки новых пластических задач и, соответственно, иной тектоники, другого взаимоотношения форм.

Смысл, как мы говорили, отдален, он для арабов всегда находится в эдемских высях, которые впервые были показаны в мозаиках марти – рия Куббат ас-Сахры и Большой мечети Дамаска. Архитектурный пейзаж райских куц был верхней границей смысла арабов¹¹¹. Основная функция реликвария в Куббат ас-Сахре состояла в укрывании основной святыни мусульман – Древа Жизни как образа земного рая, рая здесь и в данный момент. Арабы располагали и другими образами для воплощения основной идеи. Напольные мозаики с изображением льва и газели, перестающие в сцену терзания в приемном зале замка Хирбат ал-Мафджар пара-

доксальным образом нацелены на передачу райской тематики¹¹². На кроне дерева, покрывающего всю сцену, приведены слова пророка Исаяи с явным мессианским значением: «Лев, как вол, будет есть солому» (Исайя: 11: 7). Аналогичные сцены с такими же словами обнаруживаются в напольных мозаиках Мадабы и церкви Ма'ин в Иордании.

Отложенный смысл восточно-иранского зодчества субстантивирован, он погружен в имманентность этнического сознания иранцев. Об этом много говорилось выше. Иранцы не прибегают к сценам символической, христианизированной образности, они с самого начала вскрывали горизонты прошлого с тем, чтобы продолжить их в новых вероисповедных условиях. Таким образом, *Gestalt* иранской архитектуры домонгольского времени обладает всеми признаками субстантивированной целостности единого архитектурного тела и, конечно, стиля. О стиле после некоторого отвлечения мы и поговорим.

Роль восточно-иранского начала в утверждении династии Абба-сидов хорошо известна – хорасанские отряды Абу Муслима, восточного иранца, усыновленного семьей Пророка (ахл ал-байт), вошли в Куфу и привели эту династию к правлению осенью 749 г. Одно то, что эту династию возвели на престол восточные иранцы, говорит о многом¹¹³. Вместе с распространением моды на все иранское при дворе халифов это влияние отразилось и на технике строительства. Дворец Аббасидов в Самарре на берегу Тигра был построен из обожженного кирпича, что перешло и на кирпичную кладку каирской мечети Ибн Тулуна¹¹⁴. Воспринятая арабами техника строительства не могла перенять основного – глубинного смысла и преобразующей логики доминирующих субстанций. Возвратимся к собственно иранскому зодчеству.

Мы в состоянии судить о глубинном стиле иранской архитектуры в указанные периоды ее существования. Глубинный стиль субстанций не подлежит риторической рефлексии, ибо он пневматологичен, а следовательно, способен к трансформации. Стиль всей иранской архитектуры обретает свою разнообразную характерологичность в момент и одновременно в процессе формирования указанного выше алхимического взаимодействия субстанций. Это и позволяет нам говорить о пневматологии стиля иранской архитектуры, проявление которого лишь подтверждают глубинные закономерности его складывания.

По этой причине нас не убеждают рассуждения о вторичности стиля и первичности образа¹¹⁵. Глубинный стиль явление не поверхностно риторическое, а, напротив, глубоко дискурсивное. Стиль дискурсивен¹¹⁶. Этим объясняется извечность глубинного стиля и одновременно его принципиальная необратимость в нечто иное и неотвратимость от тех внутренних процессов, которые его формируют.

Когда мы слышим, что архитектура – это история стилей, мы понимаем, что это не так. После сказанного нами выше полезно обратить внимание на размышления теоретика архитектуры Т. Майкэла: «История архитектуры есть не история стилей, а история чувств нехватки, желания, необходимости в новом, и вновь стремление к новому»¹¹⁷. Чуть ниже мы убедимся в оправданности этих слов по отношению к иранской архитектуре мусульман раннего времени.

Может показаться, что мы противоречим нашим рассуждениям о стиле, высказанным в другой книге¹¹⁸. Прежде мы вели речь об адабе – этических и риторических нормах представления человека и вещи, будь то поэзия или искусство. Подобное понимание традиционной установки требует высокоэтического отношения к творчеству, которое является своеобразным зеркалом по отношению к субъекту восприятия. В этой же работе мы указываем на феноменологию стиля, те истоки, которые формируют риторику, любого порядка теоретизирования на тему должного и упорядоченного. Глубинный стиль, в отличие от риторического, основополагает тот же метафорический склад мышления посредством особого отношения к образу, когда образ еще не видится, а лишь угадывается в пневме материи. Это еще не состоявшийся образ, он всего лишь слегка искрит, только грозя обернуться пламенем. Это

та далекая свеча, о которой еще не знает мотылек, это пока еще не раскрывшийся бутон розы, о которой только потом будет слагать легенды соловей, а затем и поэты.

Нет сомнений, мы в состоянии судить об иконографии и иконологии восточноиранской архитектуры. Однако прежде чем приняться за эту работу, мы должны вникнуть в те глубины, которым будет обязано исследование структур, отношений и контекстов. Мы говорим о глубинном смысле и глубинном стиле преобразовательной, транс-мутивной алхимической логике субстанций, о той имманентности, которая позволит состояться любой другой – симптоматике форм, значений и контекстов, и она уж неминуемо окажется риторичной.

Больше того, мы продолжаем настаивать на интраиконичности образа этой архитектуры, о той глубинной иконичности ираобразов, благодаря которой стал возможным собственно архитектурный образ, непременно развернутый в пространстве. Надо ли еще раз говорить, что составляющие архитектуру субстанциальные силы обладают цветом и, естественно, смешением цветов, что затем разворачивается в выверенном зодчим пространстве цветов, оттенков и, конечно, формы? Цветовая форма, пусть даже она с первого взгляда монохромна, обладает своим предрешающим интраиконичным зарядом полихромии. Внутренняя цветоформа предопределяет цветовую форму внешнего тела постройки. Внутреннее и внешнее необратимо связаны между собой:

«Алхимия тоже зачастую доверяет этой упрощенной диалектической перспективе внутреннего и внешнего. Часто она задается целью “перелицевать” субстанции подобно тому, как выворачиваются перчатки. Если ты умеешь расположить снаружи то, что внутри, и внутри то, что снаружи, – говорит один алхимик, – ты хозяин своей работы»¹¹⁹.

Зрительно-проникающий образ всецело доминирует в этой архитектуре. Режим диафани, как мы уже говорили, преобладает настолько, что знание о глубинных основаниях этой архитектуры становится функцией оптического образа. Архитектура означает ровно то, как, а затем что мы видим, и не более того. Однако истинно видеть способен только тот, кого иранцы называют *sahib pazar* – прозорливый умелец, зрящий в глубины вещи.

Кроме того, для нас является очевидным, что и орнамент (рельеф и резьба) этого времени является логическим и изоморфным преобразованием глубинного стиля субстанции, она, кроме обжига, подвергается еще и инструментальной обработке. Усилия мастера придают субстантивированной форме дополнительный объем за счет западения и выступления кирпичной кладки, линейности орнамента и резьбы, и, соответственно, у нас появляются основания говорить о своеобразии архитектурной перспективы – «перспективы бесконечной субстанциальной напряженности» (Баиляр). Перспективы цветовой и логической, как иначе назвать алхимическое преобразование субстанции в градации цвета, формы, объема, линии орнамента? Внутриположенная и перспективно удаленная иконичность субстанции обретает не эстетическое начало, а поэтологическое за счет ее обращения в тоническую форму или, лучше, формальное выражение интраиконичности, то есть ее образ. Не зря В. Беньямин выступал с жесточайшей критикой эстетики¹²⁰.

Хотя, как будет показано ниже, многое изменилось в архитектуре XIV–XV вв., в одном случае мы можем с достоверностью судить о продолжении власти огненной стихии в это время. При определенной точке зрения и в определенное время (на рассвете и на закате) стены так и не отстроенного до конца мавзолея (раузат, скорее, усыпальница¹²¹) суфийского шейха Ходжа Ахмада Йасави (1389–1405) в Туркестане буквально охвачены пламенем огня (ил. 89). Огненная субстанция солнечного света вот таким образом преобразует голубовато-синий оттенок цвета постройки в мимолетный, но весьма убедительный и реальный образ огня. Огонь продолжает трансмутировать иные цветовые субстанции, напоминая нам о всевластии своей стихии. Этот знаменательный эффект обнаружил вовсе не фотограф, специализирующийся на съемке архитектуры, а профессиональный архитектор¹²². Сочета-

ние бирюзовых куполов (один из них ребристый) и огненных стен создает неповторимую, захватывающую картину. Как следует полагать, появление множества свастики на стенах мавзолея также не случайно (ил. 90). Солярный, огненный знак свастики соответствует общей цветовой направленности мавзолея Ходжа Ахмада Йасави. Свастика и огонь не просто дополняют друг друга, они создают концептуальный образ мавзолея.

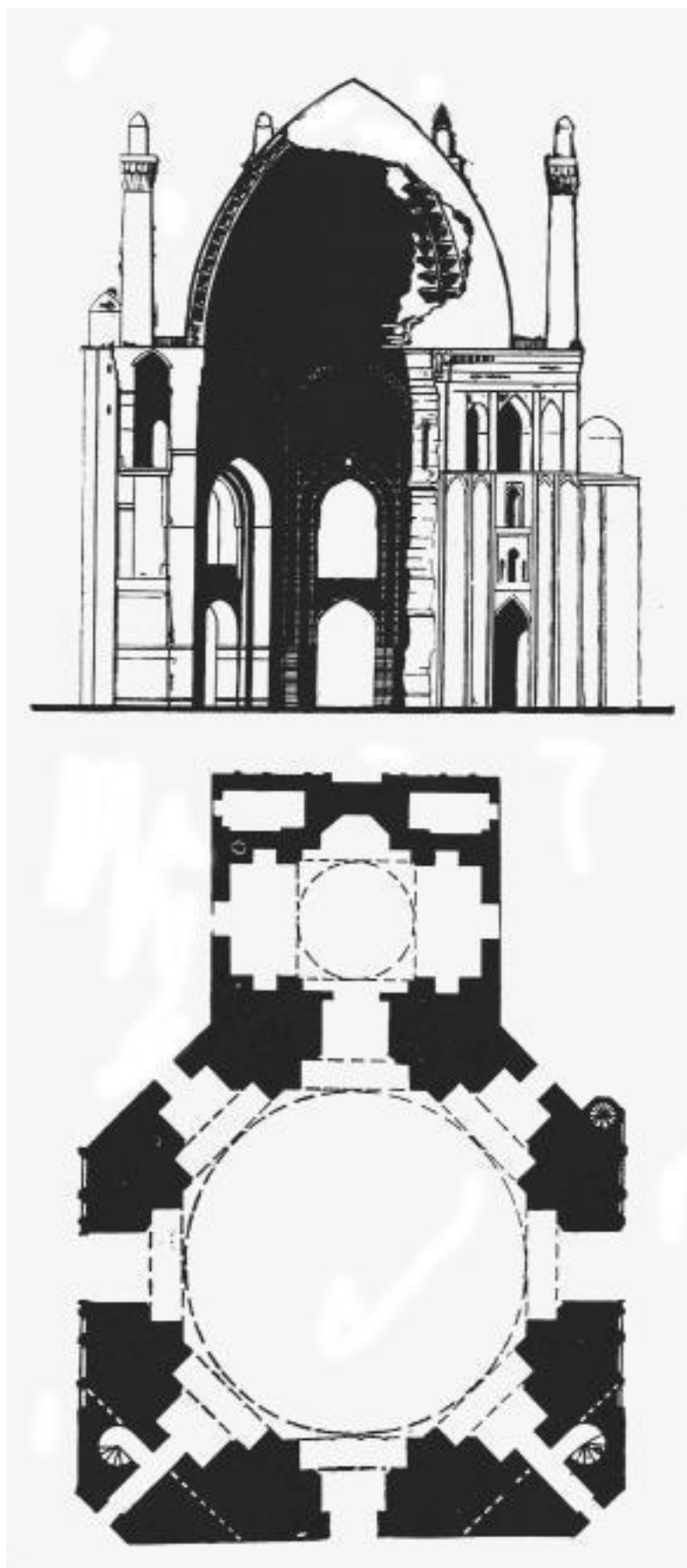
Кроме того, впервые в мавзолее Ходжа Ахмада Йасави в двух местах появляются солнечные диски: в тимпанах орнаментированных арок по бокам от северного входа и в месте пересечения (замок) двух дуг мощных стрельчатых арок центрального зала (джамаатхане). Это еще одно удостоверение концептуальной значимости мавзолея; известно, что Тимур самолично принимал участие в разработке архитектурной программы постройки мавзолея. Солярно-огненная образность, таким образом, не столь явно, но со всей очевидностью обнаруживает свое присутствие в послемонгольской архитектуре Мавераннахра...

Для демонстрации сказанного следует остановиться на трех дошедших до нашего времени беспрецедентных памятниках мирового уровня. Это – монументальное здание султана Санджара в центре средневекового Мерва, а также мавзолей Фахриддина Рази и дворец хорезмшаха Текеша в дважды разрушенном Гургандже – столице Хорезма.

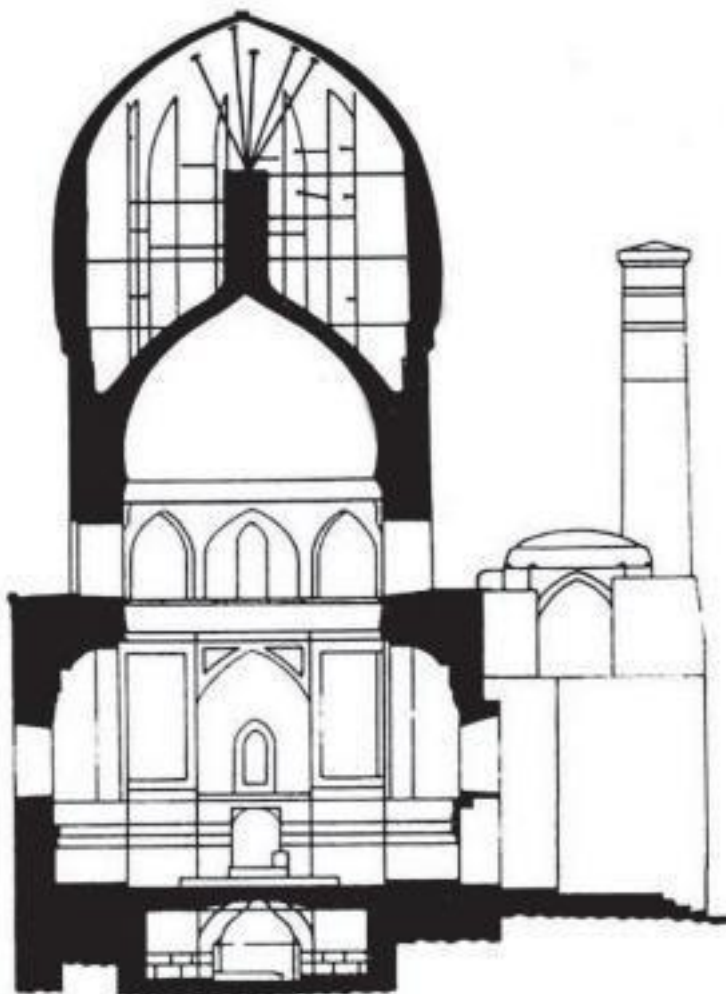
Широко известный мавзолей султана Санджара (середина XII в. Мере, Туркменистан, архитектор Мухаммад бан Азиз¹²²) на самом деле, как сейчас полагают, был дворцом, составляющим основную часть большего комплекса иных построек, включающих мечеть и медресе и большое количество подсобных помещений¹²⁴ (ил. 91). Однако это мнение нельзя признать окончательным. Здание мавзолея разделяется на три зоны – квадратный в плане купольный зал, над ним по всему периметру галерейный пояс и купол, который без сомнения со стороны всех исследователей был голубым. Тем более, что все средневековые источники, говорящие об этой постройке, свидетельствуют о ее величественности и знаменитом голубом куполе, который являлся внешним вторым куполом постройки. Высота здания от пола до верхней точки внутреннего купола в настоящее время равна 33 метрам, а раньше здание было много выше.

Архитектурная иконография мавзолея в целом соответствует трехчастной тектонике мавзолея Саманидов в Бухаре¹²⁵ – обегаящая здание галерея повторяет бухарский прототип. Несомненно, в этом архитектор видел определенный смысл. Можно твердо судить о существовании всех признаков перехода иконографических особенностей архитектуры во времени и на достаточно большие расстояния – первой третью XIV в. (1309–1313 г) датируется мавзолей султана Олджейту в Султанийе (Иран) с аналогичной мавзолеею Саманидов обходящей галереей и голубым куполом (ил. 92). Подобно зданию султана Санджара, мавзолей Олджейту был окружен внушительным комплексом иных построек. Мавзолей Тимура (Тур Эмир) в Самарканде и многие другие мавзолеи в Хорасане, Иране и могольской Индии отвечает той же иконографической схеме.

По всей поверхности купола мавзолея султана Санджара поверх кирпичной кладки протянута сеть из разветвленных нервюрных тяг, образующих восьмиконечную нервюрную звезду (ил. 94). Восьмерка в исламской нумерологии, как известно, является числовым образом рая¹²⁶. Внешний голубой купол и восьмиконечная звезда внутреннего купола мавзолея Санджара вместе со всей очевидностью ассоциируются с раем. Октагональной форме отвечали цветовые и числовые константы, соответствующие утвердившейся со времен Куббат ас-Сахры традиции возведения мавзолеев. Формальные иконографические признаки твердо указывают на функции и нашей постройки: заказчик здания явно строил мавзолей. Однако вовсе не числовая образность привлекает наше внимание.



Мавзолей султана Олджейту, Разрез и план.



Мавзолей Гур Эмир, 1405. Самарканд. Разрез.

Купольные нервюры мавзолея не конструктивны, это не каркас внутренней купольной оболочки, рельефные ганчевые гурты вытягивались после возведения внутреннего купола¹²⁷. Опорой пят восьми пучков нервюр служит выступающий верхний край барабана, под каждым из двух пучков нервюр врезаны 8 окон барабана. Хотя нервюры не конструктивны, они имеют точки опоры и схода в зените купольной чаши. По сторонам окон, в точности под местом снисхождения нервюр, расположены восемь трехчетвертных колонок. Самое главное состоит в закреплении самой идеи нервюр, которая восходит к другим, более ранним памятникам. О возникновении в иранском зодчестве неконструктивных нервюр мы сначала и поговорим.

*Для предварительной оценки явления куполов на нервюрах в Большом Хорасане и Иране существенно само возникновение этой идеи и ее конструктивного образа, столь напоминающие соответствующие опыты в архитектуре Андалусии и в зодчестве готики¹²⁸. Никак нельзя забывать и о существовании купольных нервюр в архитектуре Сасанидов, а их существование являлось в Средневековье хорошим примером для подражания. Для примера приведем один из дошедших до нашего времени памятников – сасанидский храм огня в Найсаре (*shahār-tāqi Naisar*), расположенный на дороге между Кашианом и Исфаганом (ил. 93)¹²⁹. Лучевые и геометрические формы нервюр прочно закрепились в архитектуре Ирана начиная с первых же опытов высокого зодчества Сельджукидов.*

В мавзолее султана Санджара мы имеем дело с системой гуртов, являющихся по своей сути риторической фигурой, – так мы назовем те нервюры, которые обязаны существовать, они обладают силой долженствования. Сплетение нервюр в геометрические звезды выводит их за пределы конструктивных форм, это форма, облеченная значением. Стиль решает все, а потому наступает время, когда кроме конструктивных нервюр появляются их подобию, никак не связанные с конструктивной организацией купола. Нервюры, безусловно, обладают силой орнаментального, эстетического убеждения, но они, повторим, еще и риторичны. Увлечение нервюрами было столь прочным, что порою иранцы только обозначали их мозаикой и красками на сфере купола.

Для иранского средневекового мышления важна сама идея нервюр, неважно, были они конструктивными или нет. Нет ничего более существенного для иранца, нежели декларация меры, порядка, упорядочивания и выведение некоего строя в архитектуре, математике, геометрии и даже в теории и практике музыки, что сближает все эти науки¹³⁰.

В случае с мавзолеем султана Санджара мы встречаем пластические нервюры, не менее красивы примеры мозаичного покрытия всей сферы купола с орнаментально-риторической сетью нервюр. На территории современного Туркменистана в Мехне (на самой границе с Ираном) стоит величественный порталный мавзолей знаменитого мудреца Абу Саида Абу-л-Хайра (968-1049 г) XI в. В XV в. после переделки на куполе появилась живописно-рельефная нервюрная сеть (ил. 94). Рельефные нервюры, образующие пятиугольную геометрическую форму, составляют впечатляющий узор на фоне полихромии купола, что одновременно отсылает и к соответствующим геометрическим и нумерологическим представлениям.

Введение конструктивных и ложных нервюр в область нумерологии и, видимо, астрологии выводит их статус из просто конструктивных приемов возведения купола в сферу сложившихся к тому времени представлений о должном, непреложном. Нервюра как непреложность, будь она конструктивно или орнаментально ложной, является ярковыраженным признаком большого стиля от начала эпохи Сельджукидов до тимуридской архитектуры. По этой причине восточные и западные иранцы пользовались орнаментальными нервюрами по определению, в качестве риторической фигуры. Этот вывод мы обращаем и к примерам устойчивого, не вызывающего никаких сомнений архитектурного опыта иранцев по возведению куполов на конструктивных нервюрах.

Практика риторического утверждения нервюр в сельджукидской и более поздней архитектурной практике возымела свои последствия в тимуридской архитектуре. Появление в сельджукидской архитектуре двойных куполов с небольшой пазухой между ними явилось основанием для возникновения конструктивных перемычек между внутренним и внешним куполом в тимуридское время. Между значительно приподнятой внешней и внутренней оболочкой куполов в это время устанавливаются вертикальные перемычки из кирпича, которые были призваны не только связать обе оболочки, но и распределить силу тяжести внешнего купола.

Кроме продолжающихся опытов по утверждению живописных и мозаичных нервюр, продолжающаяся архитектурная риторика выводит нервюры изнутри наружу. Архитектура второй половины XIV в. и особенно времени Тимура ознаменована появлением ребристых куполов.

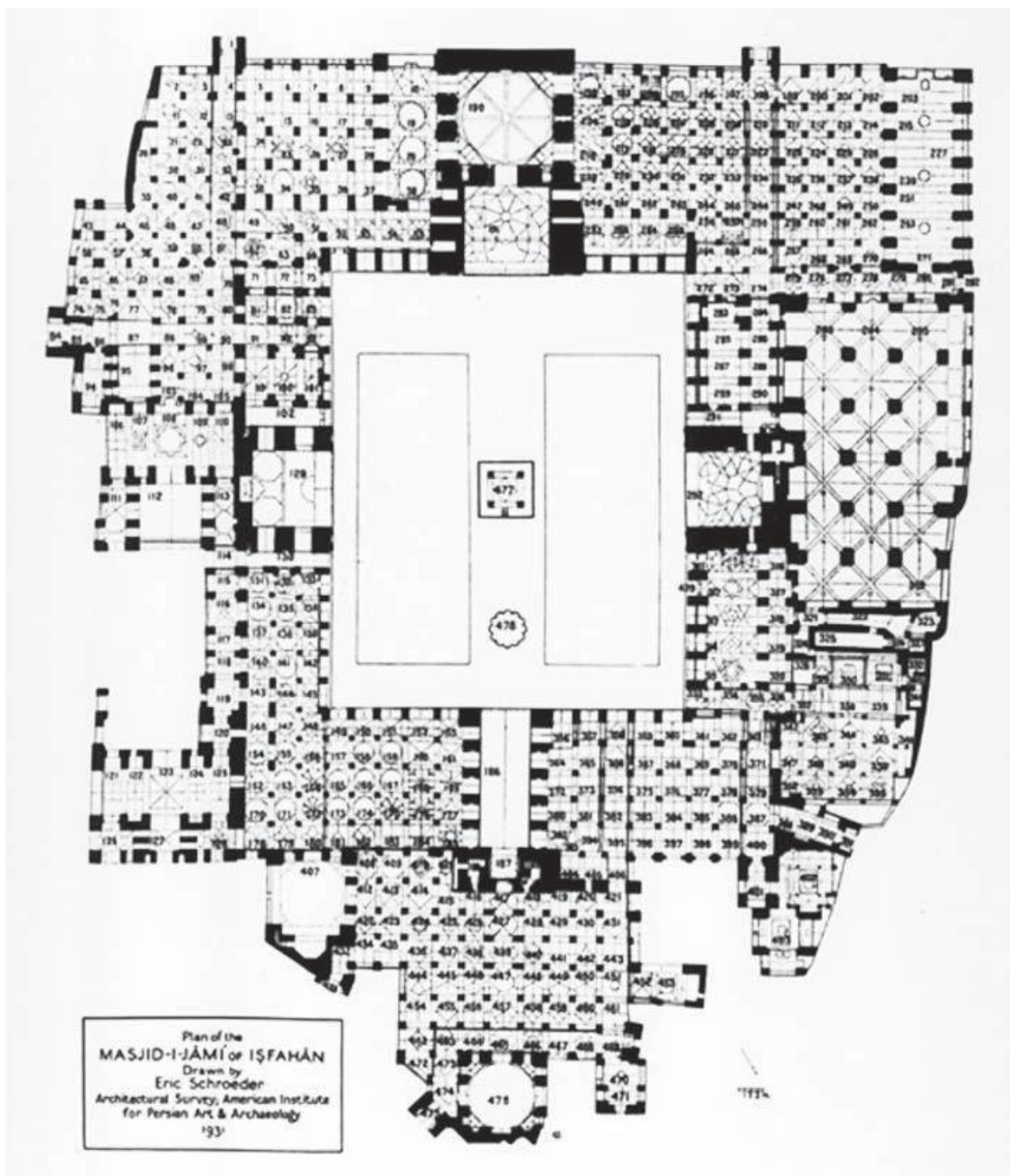
Мы переходим к нервюрам пятничной мечети Исфaghана. В период сельджукского правления Исфaghан становится не только столицей, но и новым культурным и объединяющим центром двух регионов – Большого Хорасана и собственно Ирана¹³¹. Это произошло во время блестящей деятельности Низам ал-Мулька, визиря Малик-шаха, который правил в период с 1072 по 1092 г.

Существование устойчивой практики использования конструктивных нервюр подтверждается в начале XI в., в южном куполе (1087) и в северном куполах (1088) Масджид-е Джаме' Исфaghана¹³². О нервюрах Исфaghана и его близких и дальних окрестностях имеет смысл погово-

ворить, ибо именно здесь пересекаются две линии купольных и тромповых нервюр из Мавернахра и Ирана сначала в сасанидскую, буидскую и сельджукскую эпохи.

Южный купол соборной мечети был построен Низам ал-Мульком¹³³, северный же возвел его недруг Тадж ал-Мульк. В первом случае из зенита купола разбегаются 8 рядов нервюрной кладки (ил. 99), а во втором случае по вертикальной сфере купола нервюры образуют сплетенный пятиконечный узор (ил. 98). В обоих случаях точкой опоры кирпичных нервюр служит верхняя кромка барабана построек. Кроме того, кирпичная кладка собственно купола возводилась сегментами по сторонам от каждого гурта, то есть нервюры углублены в толщину ганчевого покрытия и кладки. Техника возведения таких куполов, количество которых в XIII–XV вв. значительно возросло, хорошо проиллюстрирована на примере космической сферы в обсерватории из изображений свитка из Ирана XVI в. с орнаментальными образцами из музея Топкапы (ил. 100).

Сначала мечеть Исфагана была по типу арабским гипостилем, только Сельджукиды обратили ее в иранский тип мечети, сделали ее четырех-арочной по вертикальной и горизонтальной структуре двора, то есть крещатой в плане. Во двор выходили четыре завьшенные арки, которые позднее в хулагидское и сефевидское время¹³⁴ были дополнены сводчатыми айванами. В международной и особенно иранской научной традиции строго различаются четырехарочность (šāhār-tāq), или порталность (kūshk¹³⁵), и четырехайванность (šāhār-ayvān)¹³⁶. Целый ряд построек первых десятилетий XI столетия были четырехарочными: соборные мечети в Ардистане, Натанзе, Гульпайагане, Саве, Заваре, Куме, Йезде.



План соборной мечети Исфагана.

Трудно согласиться вместе с тем с архитектурной этимологией указанных выше авторов, когда они возводят идею портално-арочных композиций внутреннего двора иранских мечетей и медресе к сасанидской традиции *šahār-tāq*. Так, впрочем, поступают многие историки иранской архитектуры. Логика возникновения крещатой композиции никак не основывается на заимствовании старых иранских форм, средневековые иранцы вольно и креативно избирают определенный горизонт памяти, то есть идею крещатости, в своих целях, распространяя ее на все пространство внутреннего двора. Эта идея по своей сути целостна и длительна во времени, распространяясь на совокупность основных элементов композиции – порталов и двора, что вместе создает искомую комбинацию крещатого двора. Длительность существования предпочтенного образа является функцией избранного горизонта памяти. В этой же связи не следует забывать о разбросанных по орнаментальным панно дворовой и интерьерной композиции изображений крестов. В исламское время крещатый образ обрел

новую семантическую, средовую и мыслительную стратегию. В этом смысле этот образ получил свою инновативную направленность.

В первую очередь следует вспомнить мавзолей Саманидов, внешняя и внутренняя поверхности которого покрыты не просто кирпичным узорочьем, каждый элемент которого является композицией из четырех кирпичей, образующих фигуру креста. Образно говоря, на мавзолей накинута своеобразная архитектурная ткань, модулем которой является крест. В мавзолее нашли только тело сына амира Бухары, Хорасана и даже Рея и Казеина по имени Абу Ибрахим Исма'ил ибн Ахмад Самани (849-24 ноября 907).

В этот момент попробуем еще больше уплотнить архитектурный дискурс разнообразной крещатости мечети и медресе иранского типа. В первой главе уже было сказано о необходимости огранки образной структуры. Ювелир, разбивая камень на множество граней, достигает в то же время формального и визуального эффекта единства граней в целостности нового представлением того же камня. Камень начинает играть многими гранями, из него истекает свет и цветовая палитра. Определенным образом ювелир уплотняет формальную и визуальную структуру камня. Что же такое плотность? Плотность это устремленность к визуальной, логической и метаисторической проработке уже выявленного дискурса и населяющих его образов. Следует снабдить прежде существующий дискурс дополнительными топологическими характеристиками – логическими и пространственно-временными. Уплотнение дискурса позволяет достичь неожиданных и многоракурсных сопряжений образов в разных сферах традиционного и современного знания, как это сделал А. Корбен. Ниже мы вернемся к понятию плотности в разговоре о динамическом соотношении массы и плотности.

Его привлекла теменологическая состоятельность крещатого двора иранских медресе и мечетей, он вслед за А. Стерлином увидел в открытости двора небу связь с небесным *Itago Terpli*¹³⁷. Это не единственный случай вовлеченности архитектурных построений в поле зрения философа. Все обстоит, однако, не так просто. Когда мы обнаруживаем нерушимость топологической (логической и пространственной) связи крещатого двора, изображений простых крестов и свастику в орнаментальном убранстве, а также крещатой планировки подкупольного пространства, мы понимаем, что за этой сопряженностью стоит еще нечто. Этим нечто в первую очередь является ограждающе-охранительная роль внешнего и внутреннего крещатого пространства, обстоятельно поддерживаемая изображениями крестов на стенах иранских построек.

Таким образом, вырисовывается прямая связь между крещатым интерьером подкупольной зоны в ранних постройках, и органичным переходом к крещатому двору в X-XI вв. Истоки архитектурной иконографии крещатого двора иранцев следует видеть в возникших раньше крещатых интерьерах. Визуально-пространственная память о крещатых композициях доисламских иранских садов, дворцовых помещений и даже внутренней планировки домов становится избранным вектором для укрепления этого архитектурного мотива в постройках саманидского времени. Однако причиной возникновения крещатого двора в медресе и мечетях Большого Ирана является иконографическая логика опространствливания двора медресе и мечетей. Возникшая идея не могла не учесть фактора крещатости внутренних помещений, что и явилось причиной распространения его на весь двор. Опространствливание в этом случае является иконографическим уплотнением всей телесной организации иранской архитектуры разнообразными мотивами крещатости, включая сюда и крестовые своды в шабистане пятничной мечети в Исфагане.

Несколько слов добавим о крестовых сводах, которыми охотно, но не столь часто пользовались зодчие Мавераннахра, Хорасана и Ирана¹²⁸. Кладка отрезками в виде цилиндрического или крестового свода обнаруживается в сводах коридоров дворца Кырк-Кыз (IX в., Термез). Ташкентский специалист по архитектуре Средней Азии Л. Маньковская в исследовании мавзолея Ходжа Ахмада Иасаи приводит пример использования крестового свода, указывая

одновременно на аналогичный свод в мечети из комплекса Туман Ака 1405–1406 г. (Самарканд, Шахи-Зинда).

Архитектурная иконография разнообразных мотивов крещатости в четырехайванной мечети является следствием пространственно-визуальной памяти культуры восточных и западных иранцев¹³⁹. Отличительным признаком такого рода памяти является ее непрерывность, в отличие от тех прерывных типов памяти, которые свойственны культурам, органично или искусственно возрождающим прошлое. Наш пример призван показать чрезвычайную слабость идеи иранского возрождения, ибо ее невозможно проработать теоретически, то есть показать, согласно каким принципам происходит актуализация прошлого, какие образы и дискурсы привлекаются для иллюстрации этого процесса. Речь в данном случае идет не об отдельных случаях, а о массиве примеров, слагающихся в отдельный дискурс. Идея иранского возрождения основывается на прерывной связи с прошлым, когда постулируется возникновение иранской культуры при Саманидах или при Тимуридах, без какой-либо проработки образной и дискурсивной практики в поэзии, искусстве и архитектуре.

Другое дело сквозные идеи, переходящие через различные типы одного этноса. Сквозные идеи вовсе не возрождаются, их актуализирует миметический механизм культуры или ее отдельных представителей. Когда мы вслед за Николаем Конрадом или Иосифом

Брагинским рассуждаем об «иранском возрождении» при Саманидах, уместен вопрос: что же возрождается – форма или смысл, или они перебираются через тернии времени вместе? Разумеется, в текущей культуре воспроизводится форма, которая наполняется новым, не предусмотренным ранее смыслом. Именно форма становится краеугольной идеей или образом, с которыми культуре приходится работать. Прошлое и настоящее разделяет различие, а не подобие и, тем более, не тождество.

Форма дворового пространства иранского типа мечетей, а также медресе, оказывается не просто охранительным образом, им владеет сама сила охранения, которая ощутима даже после разрушения построек. Ситуация усугубляется, когда в тимпанах входных айванов появляются изображения симургов или львов, как это представлено в архитектуре Мавераннахра. Эти образы призваны быть порогом силы охранения верующих и всего пространства построек от злокозненных сил.

Трансформированный гипостиль соборной мечети Исфагана никуда не делся, его принципиальное и выраженное присутствие формируется в том числе за счет множества небольших сегментов, расположившихся вокруг мечети иранского типа. В иранской традиции это пространство называется *shabistan*. Всего таких сегментов, составляющих непрерывность арочно-сводчатого пространства, около 200. Непрерывность, пространственная длительность в данном случае понятия ключевые. Это немаловажное свойство всего комплекса, поскольку видимая невооруженным глазом непрерывность сводчатого пространства позволяет перейти к дальнейшим выводам. Купольные секции мечети создают своеобразную сводчатую оболочку, внутри которой и находится центральное, сначала крещатое портално-арочное, а затем и четырех-айванное средоточие всего комплекса.

Оболочка должна указывать на то, что составляет ее ядро. Но можно сказать и по-другому: купольные сегменты бывшего гипостиля вместе с двумя куполами, завьшенными арками и полукуполами четырех айванов создают одно тотальное и вновь непрерывное купольно-нервюрное пространство. Заказчики и строители переходили от нервюр к сквозным геометрическим звездам в зените куполов и на других объектах (ил. 101).

Это – уникальный, неповторимый образ в архитектуре Ирана, не могущий хотя бы отчасти не повлиять на зодчество всего Ирана. В сефевидское время в Исфагане возникает еще больший комплекс построек с семантическим центром – мечетью Шаха, что продолжает непрерывность купольного пространства города. Оба комплекса соединяет длинная сводчато-купольная цепь знаменитого исфаганского базара.

Пространственная непрерывность сводчатой оболочки была характерна для многих иранских городов, не менее выразительно она сформировалась к XVI в. в Бухаре. Центр города был образован как единое сводчато-купольное пространство, в котором организующую роль играла цепь купольных торговых центров, стягивающих в единое целое многие известные купольные медресе, мечети и караван-сарай города (ил. 102)¹⁴⁰. Об особом значении арок и куполов для Бухары говорит именование торговых центров словом, вмещающим несколько значений – арка, свод, айван (tāq). На объемлющий языково-архитектурный термин tāq следует обратить особое внимание, ибо он вместе с обозначением купола (gumbad) предопределял доминанту непрерывного сводчато-купольного пространства не только Бухары, но и всего обширного ираноязычного региона, включая и Ирак с Багдадом.

Так обстоит дело с иранским миром. В последнее время был выдвинут концептуальный образ дислоцированного города в арабских и тюркских странах (Каир, Алеппо, города Османской империи)¹⁴¹. На наш взгляд, рассуждения авторов о мусульманском городе лишены основания, поскольку, как мы видели, иранская концепция города обладает сугубой централизацией и, соответственно, динамичной локализованностью иранских городов. «Интраурбанистическая» взаимосвязанность городов восточного и западного Ирана осуществляется через город Исфган¹⁴².

Живописная картина непрерывной купольно-сводчатой оболочки дополнялась в Бухаре минаретами, среди которых выделялся минарет Калан (Kalan)¹⁴³ 1128 г. «Существо ткани города зиждется на исторической памяти, то есть там, где хранятся и проекты будущего»¹⁴⁴. Архитектурных черт сводчатой длительности саманидской Бухары не дошло, однако избранный горизонт памяти об этом сохранился, и в XIV–XVI вв. город, его близкие и далекие окрестности обрели его вновь. Надо добавить, что за годы советской власти много было сделано для того, чтобы нарушить сводчатую непрерывность города, но столь мощных усилий не хватило, целостность сводчатой оболочки города прочитывается до сих пор.

Из сказанного следует вывод о том, что истинным Событием в архитектуре Великого Хорасана и Ирана с IX до XVII в. была постоянно возобновляемая непрерывность сводчатой оболочки. Скажем больше, появление крещатых в плане портално-арочных и айванных медресе и мечетей в одном из креативных центров этого пространства целиком и полностью обязано, говоря словами теоретиков геишталя, «хорошей непрерывности» сводчатого пространства.

Бухара, Самарканд, Герат, Мешхед и Исфган в наиболее выразительной форме передают сложившийся тип городской застройки, в которой арка, свод и купол оказывались доминантными конструктами, создающими ткань целостного эстетического образа архитектуры этого обширного региона. А в целом все городское и сельское пространство Восточного Ирана к тимуридскому времени было подчинено непрерывности купольно-сводчатой оболочки. Во многом тому способствовали множественные купольные мавзолеи и портално-сводчатые караван-сарай. Заметим при этом, что непрерывность сводчатого пространства Великого Хорасана и Ирана была далека от колончатого пространства арабского региона. В данном замечании речь идет о расстановке акцентов, ибо в арабском мире колонное пространство гипостилья было отличительным признаком этой архитектуры. Своды и купола арабского мира были не столь рафинированы и объемны. Лишь центрально-купольная архитектура османской Турции может быть поставлена в один ряд с поздним зодчеством Ирана в сефевидское время.

Пример: Купол versus Колонна

О колонне в средиземноморском пространстве от архитектуры Египта и Греции до архитектуры Европы писал Г. Бандманн¹⁴⁵. Тектоника такой колонны является «внутренней силой», говорит автор, полагаясь на письменные источники. Если поначалу колонна ассоциировалась с деревом жизни, продолжает Бандманн, то через определенное время – надо понимать, в христианской среде, – смысл колонны изменяется, отныне она означает человеческую фигуру¹⁴⁶. Автор также справедливо упомянул свободностоящие колонны, означающие, как он полагает, специфический культовый образ¹⁴⁷.

Мусульмане немедленно столкнулись с культом колонн и с гипостильным залом, который был адаптирован к архитектуре мечети. Среди историков искусства популярен вопрос о значении колонн в исламском цивилизационном пространстве, а также о судьбе ордерной системы. Один из возможных ответов на этот вопрос гласит – колонна в арабском регионе исламских земель мечети является райским образом¹⁴⁸. Как мы видели выше, колонки в интерьере, а затем и угловые порталные колонны, вместе с куполом в раннеиранской архитектуре Мавераннахра (мавзолей Араб-Ата в зоне октагона) являются формой-выражением древней идеи купольного Храма-Цветка.

Один текст саманидского времени дает нам основания полагать, что колонна (и колонны арабского гипостиля) ассоциировались с земным образом, имеющим определенную райскую коннотацию. В сочинении Абу ал-Касима Самарканди «Савад ал-‘Азам» начала X века рассказывается о пророке Мухаммаде, который во время проповеди (хутбы) в доме-прамечети имел обыкновение сидеть опершись спиной о колонну¹⁴⁹. С увеличением паствы пророк Мухаммад повелел соорудить ему кафедру (минбар). Как только он пересел на трехступенчатый минбар, раздались стенания – это вскричала та самая колонна. Автор текста замечает, что колонну в этом случае можно сравнить с коровой, потерявшей теленка, – столь тяжела была ее утрата. Пророк обнял колонну и обратился к ней с вопросом: хочет ли она стать плодоносным деревом, дабы правоверные до конца времен вкушали его плоды; либо же оказаться в раю.

Храмовая колонна, таким образом, не подобна райскому дереву, она и есть это древо, служащее храму в форме колонны.

Древние иранцы с особым вкусом эксплуатировали колонны (столбы) и колонные залы. Самый яркий пример тому Персеполи. С раннего времени существования иранского творческого духа он испытывал существенные влияния со стороны греческой и египетской культур¹⁵⁰. Торжество колонного пространства в персепольской Ападане говорит именно об этом, иранцы были заражены архитектурными идеями греков и египтян. И все же иранская иконоцентричная идея оправдывала себя во множестве рельефов того же Персеполя, своеобразной ордерной системе, где доминировали фигуративные мотивы. Кроме этого, показательное известное противопоставление дворцово-колончатого пространства Ападаны (apadana) и собственно иранского сводчатого пространства места хранения огня (ayadana)¹⁵¹. Термин возник в Бехистунской надписи Дария I. В этой же связи небезынтересно, что ayadana противостоят храмы негативных божеств (daivadana)¹⁵². Отдельно стоящие колонны или минареты также не редкость на территории Большого Хорасана (например минарет Джам) и мусульманской архитектуре Индии¹⁵³.

В пространстве Большого Ирана неизбежен переход от колонны к своду и куполу, и это произошло в Исфагане во время инновативной трансформации гипостильной мечети арабского типа в крещатую в плане мечеть сугубо иранского типа с доминированием множественных сводов и куполов (ил. 106, 107). Сказанное не означает того, что все колонны после этого исчезли. Дело в другом: идея распространенных в пространстве сводов и куполов оказалась много более ценной и продуктивной по сравнению с колонным пространством. Гипостиль в пространстве Большого Ирана навсегда утратил свою привлекательность, хотя нельзя отрицать

появление колонн в зимних помещениях больших мечетей Большого Ирана, что оправданно с конструктивной точки зрения. Два примера будут вполне показательны – это соборная мечеть Исфагана, о которой шла речь выше, и мечеть Биби-Ханум в Самарканде.

Нам приходится еще и еще раз сказать о непрерывном пространстве идей, форм и образов на всем протяжении присутствия иранских по происхождению мастеров от Бухары и Самарканда до Шираза и Багдада, будь они керамистами, миниатюристами или архитекторами. После восстания Абу Муслима (700–755) в Хорасане и прихода к власти династии

Аббасидов следует говорить о возникновении непрерывного пространства между Хорасаном и центральными районами халифата – Багдад, Самарра, Ракка. В первую очередь непрерывность этого пространства ознаменована ценностями интеллектуального порядка (теология, философия, различного рода научные дисциплины, искусство и архитектура). Пространственная непрерывность не означала, что вырабатываемые ценности существовали в режиме схождения, нет, много примеров свидетельствуют и о существовании режима различия. Можно в этой связи вспомнить различия, существовавшие между философией перипатетизма у Авиценны и в Багдаде, о чем мы подробно говорили во Введении и в главе I. Различие проявило себя и в разработке иранской мечети.

Перед нами два массивных столба, покрытых стукowym орнаментом, один столб происходит из мечети Нух Гунбад (Балх), а другой – из Самарры (ил. 103, 104). Старинный город Балх, столица Тохаристана и бывшей Греко-Бактрии после исламского завоевания именуется «матерью городов» (*umm al-bilad*).

Поражает даже не стилистическое, а почти буквальное стукковое оформление на обоих столбах. В обоих случаях между пятой арок и столбами проложены импосты, орнаментальная обработка которых практически идентична. То же самое можно сказать и о капителях дорического ордера, орнамент которых вновь совпадает. Аналогична и обработка тулова столбов, они покрыты насечками.

Капитель в Балхе появляется за тем, чтобы через посредство абаки указать на арку, а та на один из девяти куполов. Вслед за Аристотелем, о влиянии идей которого на искусство и архитектуру Хорасана мы говорили в главе I, на этот раз обратимся к понятию *taxis* – порядок¹⁵⁴. Таксис, по Аристотелю, распадается на схематическую, но не шаблонную, а динамичную форму (*schemata*), состоящую из троичности, на которую она распадается – например капитель-арка-свод или купол; а также сети (взаимоотношений) – например девяти ячеистую сеть архитектурной композиции Нух Гунбад в Балхе, а также в других аналогично построенных объектах саманидского времени. Существеннее всего, однако, другое: начиная с династии Саманидов троичная *schemata* становится преобладающей и из отдельных примеров обращается даже не в порядок, а в основной и предельно динамичный алгоритм в иранской архитектуре.

Самарра появилась на месте христианского монастыря во время правления халифа Ал-Му'тасима (794–842), по чьему велению его подданные покупали во множестве тюркских рабов на невольничьем рынке в Самарканде. Исследователи старого поколения от Э. Кюнеля до Р. Эттинггаузена и О. Грабара уверенно писали о восточном происхождении орнамента; а также считали, что знаменитый орнамент из Самарры был добыт в результате упомянутой транспортировки тюркских рабов из Мавераннахра¹⁵⁵. Спрашивается, как, каким образом тюркские рабы могли преподать арабам специфику машрикского орнамента? Для этого, кроме ограниченного долгими годами таланта, следует знать и математику для необходимых расчетов, а также обладать навыком геометрически вычерчивать различные орнаментальные формы. Издревле у мастеров-орнаменталистов и архитекторов существовали тетради (*daftar*) с опытными образцами, некоторые из них дошли до нашего времени.

Можно думать, что хорасанская культурная идентичность (на примере орнамента), как в зеркале, отражается в Самарре, что мы могли видеть в вышеприведенном примере с двумя

столбами. Действительно, не только хорасанский орнамент, но и подглазурная и расписная керамика из Нишапура и Самарканда распространяется и оказывается образцом для подражания в Самарре¹⁵⁶. Вместе с тем данное обстоятельство порождает возможность воспринимать орнамент и керамику, исходя из презумпции существования непрерывного пространства образов и форм на всем протяжении между Большим Хорасаном и Ближним Востоком. В Средневековье существование указанного непрерывного культурного пространства оправдывалось известным хадисом: «Черные знамена поднимутся в Хорасане и ничто их не остановит, покуда они не дойдут до святого Храма (auliya – Bait al-Maqdis)»¹⁵⁷. В комментариях к этому хадису пояснялось, что речь идет не об армии Абу Муслима, а о грядущей, эсхатологической армии.

Существует еще один горизонт мысли, выявляющий метафизическую непрерывность сводчатого пространства Бухары и Исфагана. Этот горизонт был отчетливо намечен Корбеном в его статье об эмблематичных городах¹⁵⁸. Философ был занят проблемой символической корреспонденции между великими городами (Иерусалим, Исфаган, Афины, Лондон), наше же внимание сосредоточено на непрерывности сводчатого теменологического пространства Большого Хорасана, к которому подключается и храмовое пространство Исфагана. Надо согласиться с Корбеном, в подобных случаях «символическая корреспонденция» подлежит восприятию метафизическому. Мы признаем, что и в случае с непрерывностью сводчатого пространства Большого Хорасана и Исфагана продолжает действовать сведенная логика взаимосвязи эмпирического и метафизического восприятия.

Сводчатое пространство, как известно, целиком и полностью окатило славный град Константинополь, именуемый теперь Стамбулом. Тюрки вошли в блестящий город, одной из самых приметных черт которого было множество колонн, скульптур на колоннах, стел, маяков, что всемерно подчеркивало вертикальную направленность города. С приходом тюрков вместо колонн встали минареты, что в целом не повлияло на устоявшуюся пластику города, на его оптический образ. Оптический и пластический образ Константинополя не был разрушен, его «живое пространство» продолжало существовать и существует по сию пору, например, для тех, кто умеет видеть это.

Мы возвращаемся к соборной мечети Исфагана. Большая часть купольных сегментов перекрыта куполами на нервюрных сводах, многие из которых были позднее переделаны¹⁵⁹. Выведение разнообразного нервюрного рисунка говорит о продуманности пространственно-сводчатого решения и устойчивости теоретических предпосылок для этого шага. Еще более интересным обстоятельством является то, что некоторые купольные своды выстроены на основе пересекающихся нервюр (ил. 106, 107), в том числе и те, что были возведены позднее. Тем не менее появление нервюр в «хорошей непрерывности»¹⁶⁰ сводчатого пространства мечети, во-первых, окажет большую услугу эволюции иранской сводчатой системы в целом, и, во-вторых, введение нервюр вновь обостряет восприятие купола. То, что многие иранские мечети и мавзолеи того времени и более поздние перекрыты нервюрными куполами, говорит о продолжении собственной иранской традиции, истоки которой достаточно ясны. Массовое использование практики нервюрного закрепления сводов и чаши купола, а также широкого внедрения наружного нервюрного купола, произойдет позднее в тимуридских постройках (ил. 95)¹⁶¹. А. Годар полагал, что нервюрные своды шабистана исфаганской соборной мечети перекрывались крестовым сводом¹⁶², хотя заметны примеры перекрытия собственно иранским сводом балхи.

Архитектура Исфагана и окрестных малых городов и селений сельджукидского времени демонстрирует живейший интерес к куполам на нервюрах. В 36 км к юго-востоку от Исфагана в мечети городка Б(П)арсиан (1134) можно до сих пор видеть купольные нервюры. Безусловно, нервюры Бар-сиана схожи с южным куполом исторической мечети Исфагана (ил. 98,

99). Если в первом случае возможны сомнения по поводу конструктивности нервюр, то нервюры в мечети Барсиана действительно конструктивны. В соборной мечети Гульпайагана¹⁶³ (1105–1118), кроме купола на нервюрах, по внешней поверхности купола также пробегают нервюры. В том же районе, в 28,5 км от Исфагана лежит селение А(Е)зиран с мавзолеем (имамзаде) ильханского времени (ил. 109)¹⁶⁴. Купол мавзолея поддерживается 8 мощнейшими нервюрами.

Эксперименты зодчих Большого Хорасана и Исфагана и его области закончились необычайно впечатляющим опытом Кавам ал-Дина Ширази в Герате и в регионе Мешхеда (см. об этом ниже). Суть дела, однако, состоит в проблеме происхождения той или иной конструктивной формы. К прояснению этой части рассуждений мы и приступаем.

Пример:

Происхождение нервюр

Для того чтобы понять происхождение нервюрных сводов в Средней Азии, Хорасане и Иране на примере купольных конструкций в саманидское и ранее сельджукидское время, обратим внимание на самые первые памятники саманидской эпохи. Классическим и самым ярким примером раннего явления некоторого подобия нервюр в сводчатых конструкциях следует вновь назвать мавзолей Саманидов (ил. 110). Купольный свод мавзолея держится на ярусе из восьми арочных аркбутанов, поддерживающих чашу купола. Пластической и конструктивной содержательностью выделяются четыре угловых стрельчатых тромпа, заметно вогнутые внутрь и слегка нависающие над каждым углом объемные, пространственные формы. Широкая кирпичная окантовка тромпов в полной мере позволяет судить о малой полукупольной конструкции тромпов, что в целом придает интерьеру мавзолея чрезвычайно выразительный вид. Между тромпами по всей окружности подкупольного барабана врезаны сквозные арки, убранные фигурными решетками. Интерьер мавзолея видится чрезвычайно облегченным, что, однако, вполне согласуется с его известной монументальностью.

С двух сторон тромпа наружу выдвигаются две слегка расширенные полуарки, внешне составляющие часть сферы. Между этими полуарками тромпа изнутри выдвигается широкая и мощная полуарка, которая также заметно вогнута внутрь тромпа, нависая над углом четверика нижней частью. Глубинная часть тромпа прорезана двумя световыми проемами. Нас интересует именно эта полуарка. Архитектурное значение внутренней ленты сродни нервюрной конструкции, ее же нависание над углом облегчает и уменьшает распор и без того облегченной кладки полукупольной конструкции тромпа. Хмельницкий называет эту полуарку аркбутаном, в чем есть несомненный конструктивный резон¹⁶⁵.

Ненадолго прервемся, чтобы кратко рассказать об истории происхождения купола и тромпов в Большом Хорасане. Олег Грабар, приступая к теме купольных конструкций, начинает свой рассказ об иранской архитектуре с круглого зала в Нисе (I в. н. э.) с кессонированным потолком и куполом с нервюрами на одной пянджикетской настенной росписи¹⁶⁶. Судя по достаточно авторитетным соображениям, купол на тромпах появляется в сырцовой архитектуре в Восточном Иране¹⁶⁷. Возникновение столь рафинированной конструкции в мавзолее Саманидов не могло произойти без причин, и причины могли таиться в ирано-буддийском или парфянском прошлом Большого Хорасана. Самый авторитетный специалист по архитектуре Большого Хорасана С. Хмельницкий приводит в пример тромпы не позднее IV в. из буддийского святилища Дильберджина на севере Афганистана¹⁶⁸.

В истории архитектуры Средней Азии и Хорасана возникновение столь примечательного опыта не могло не отразиться на последующих зданиях. Хмельницкий приводит примеры тому¹⁶⁹. Аналогичный образец XI в. можно встретить в среднем мавзолее Узгена (ил. 111), в медресе Ходжа Машад (юг Таджикистана). В мавзолее Узгена эта полуарка по сравнению с

аналогичной формой мавзолея Саманидов действительно нервюрна и конструктивна. Кроме Узгена, аналогичная тромповая конструкция выявляется в одном из помещений караван-сарая Рабат-и Шараф (1154) – на полпути между Мервом и Нишапуром (ил. 101)¹⁷⁰.

Особого разговора заслуживает затерянный в песках ранний газневидский караван-сарай Рибати Махи 1020 г. между Мешхедом (а еще точнее – г. Туе) и Серахсом, что на границе с Туркменией (ил. 112, Впечатляющий опыт конструкции тромповой ниши повторяет уже известное нам использование мощной полуарки в центральной части тромповой ниши, круглой в сечении и на этот раз обрубленной выше уровня верхней части тромповой арки (ил. И3). Куда шла арка остается только догадываться. В другом помещении мы находим еще одну «диковину»: арка тромповой ниши в виде изломанной кривой. Лицевая часть тромпов выложена обожженным кирпичом в «елочку» с пробегаящей кривой из гипса (ганч).

Интереснейшее продолжение тромповой конструкции встречается в порталных сводчатых тимпанах мечети Магоки Агтари (XII в.) в Бухаре, мечети Чашма-йи Айуб в Вабкенте (XII в.?) и в исфаганской мечети X в. Джурджир (ил. 74, 132). В последнем случае арочный свод фронтона или, иначе говоря, тимпан разделен на две части достаточно широкой продольной аркой. В мечети Джурджир тимпан распадается на три части, средняя из которых пробита окном. Это – сквозной тимпан. Однако две профилирующие вертикали по сторонам от окна напоминают нам изначальную архитектурную идею, рожденную в Бухаре и распространенную по всему иранскому миру. Несомненным остается одно: достаточно широкая и выделенная полоса посередине арочного свода порталов является конструктивной. Она служит дополнительной силой для укрепления всей композиции портала.

После всего сказанного вопрос о появлении нервюр в самом начале XI в. в ранней сельджукидской архитектуре Средней Азии и Ирана не выглядит столь неожиданным, но, скорее, обязывающим конструктивным приемом. Хмельницкий находит аналогичный и единичный прием в нервюрной конструкции тромпов и купола в церкви Сан Висенте в Авиле (1109). Этот небольшой, но весьма значимый пример свидетельствует о том, насколько быстро архитектурные идеи преодолевают географические границы, перемещаясь от восточной части исламского мира к западной. Архитектура Магриба привнесла в историю архитектуры много более выразительные примеры нервюрных куполов, что, однако, не должно затенять и значение домонгольской архитектуры Машрика. Очевидно, что в саманидское и постсаманидское время внимание архитекторов к организации внутритромпового пространства было велико. Примером тому служит мавзолей Ережепа (X-XI вв.) в Миздахкане на границе Туркмении и Каракалпакии (ил. 114). Конструкция перспективного углубления тромпа ярко выражена и является специфическим и сгущенным образом тромповой конструкции в Мавераннахре и Хорасане.

Очевидно, что опытной средой для иранского мира в деле возникновения протоневюрных сводов были тромпы в саманидской архитектуре. Это легко понять: пространственно-сводчатая функция нервюр на раннем этапе должна была отрабатываться архитекторами на мелких, но немаловажных деталях общей пространственной композиции построек. Кроме того, очевидно, что еще в мавзолее Саманидов протоневюрная полуарка тромпа вносила свой немаловажный вклад в совокупную орнаментальную программу памятника.

Сказанное означает только одно: на заре своего появления нервюры были конструктивны, но одновременно они выполняли ярко выраженную риторическую функцию. Это вновь можно видеть на примере мавзолея Саманидов. Разделять эти функции неправомерно и нелогично, сколь нелогичны и споры об орнаментальном или конструктивном назначении нервюр в зодчестве Великого Хорасана и Ирана. Неврюры в Масджид-е Джами' Исфагана, а позднее и в мавзолее Санджара обладали очевидным риторическим значением, однако одновременно они могли принять образ конструктивной формы. Одно подразумевало другое. В предтимуридское и тимуридское время распространение на вид достаточно мощных, но мозаичных купольных нервюр было обычной практикой¹⁷¹. Эксперимент зодчих Средней Азии и Хорасана закон-

чился необычайно впечатляющим опытом Кавам ал-Дина Ширази в тимуридском Герате и в регионе Мешхеда, который использовал уже конструктивные нервюры (см. об этом ниже).

Не может не возникнуть вопрос о возможном взаимоотношении между иранскими и андалузскими нервюрами. Существует устойчивое мнение о том, что, например, знаменитые нервюры из Большой мечети Кордовы середины X в. ведут свое происхождение от нервюр из ирано-армянского мира¹⁷².

Уточнения:

Организация процесса видения

Мы переходим к взаимодействию других субстанций в иранском архитектурном мышлении. Монгольское завоевание внесло разрушительные изменения в описанную картину, что привело в конце концов к архитектуре другого масштаба и активизации иных субстанций. Мы наконец обращаемся к голубым куполам Тимура. Но сначала должно последовать одно необходимое отступление.

В VII–VIII вв. в ближневосточных дворцах появилась необычная купольная постройка, которую средневековые источники называли «зеленым куполом» (kubbat al-khadra') в значении «небесный дворец». Первая из зеленокупольных построек (сер. VII в.) была построена в Дамаске при халифе Усмани будущим халифом Муавийей¹⁷³. Самый же впечатляющий и известный пример тому находился за багдадским дворцом ал-Мансура. Его купол увенчивала конная фигура с копьем, как полагают, это был флюгер. Со временем над всеми четырьмя воротами круглого города появились подобные фигуры как знак аббасидско-го могущества и власти. Блум, посвятивший интереснейшую работу зеленокупольным ротондам, с убедительностью показал, что их цветовая символика обманчива и, согласно арабским этимологиям, купола являются не зелеными, а голубыми, и, соответственно, это были Небесные Купола с явной теологизирующей символикой.

Блум кратко, но верно отсылает в том числе и к «изумрудным куполам» (qubbat-e zmitrad) и «небесным дворцам» (qasr-i falak) иранцев¹⁷⁴. Верно, поскольку таковыми, кроме высотных мавзолеев, явились тимуридские купола начиная с памятников Самарканда, а затем они перешли и на обширную территорию собственно Ирана. Миру предстала совершенно другая архитектура, изменения которой по отношению к прошлому можно отчасти сравнить с теми переменами, что разделяют романское и готическое зодчество.

Следует еще добавить к сказанному Блумом – в персидской поэзии небо и своды продолжают обозначаться устойчивым и уже знакомым нам выражением «зеленый купол» (gubbad-e chadhar)¹⁷⁵. Поэтическая и архитектурно-цветовая образность купола как небесного свода выдавала зеленое – цвет роста, живой воды, рая – за голубое или синее. Довольно поздно, уже в XVII в., например, в Мешхеде по приказу шаха Аббаса возводится мавзолей над могилой славного шейха Мухаммада Астрабади, известный под названием Зеленый Купол (gubbad-e sabz). Традиция есть традиция. Мешхедский купол был такого цвета не только потому, что за плечами лежала традиция тимуридского зодчества с соответствующим цветом куполов, а поскольку таковы правила цветопостроения в Исламе, где зеленый цвет обладает сакральным значением.

Если появление голубых куполов на Ближнем Востоке обладало, видимо, символическим значением, и их популярность быстро прошла, то в Самарканде, а затем и во всем иранском мире (включая Ирак и Индию) ситуация повторилась, но с удесятенной силой. Ибо голубизна покрыла все архитектурное тело многих и многих построек. Трансцендентная голубизна неба предопределила доминирующую воздушность тимуридской архитектуры. Голубизне воздуха в полной мере соответствовали как цветовая облицовка, так и облегченность архитектуры, подчеркнута обращенной в небеса. Преобладающий изумрудно-голубой цвет был дополнен

желтыми, черными, белыми, сандалово-красными вставками. Отныне узорочье формировалось не рельефом, как ранее, а цветом. Это – принципиальное положение в архитектуре иранцев. В узоре преобладали геометрические формы с растительным заполнением. Это было, действительно, разноцветное покрывало, накинутое на облегченную и устремленную ввысь архитектурную конструкцию¹⁷⁶. Цветная облицовка, подобно скорлупе ореха, отныне скрывала архитектурное тело. Хотя нередко соседствовали желтая и голубая цветовые палитры куполов.

Мы вновь, как и в главе I, сталкиваемся с сочетанием двух сил – земной тяжестью и воздушной легкостью в саманидо-сельджукидском и, соответственно, в тимуридском зодчестве. Если ранее мы говорили о существовании двух сил в одном концептуальном образе, то в тимуридское время они разводятся во времени, но не в пространстве. В пространном ареале Большого Хорасана (Бухара, Самарканд, Балх, Нишапур, Тус, Герат, Мешхед) возникло чрезвычайно эластичное и емкое по смыслу сочетание сил тяжести и легкости, характеризующих телесную организацию антропоморфных изображений и архитектурных тел. Приземленное с вдавленными куполами зодчество Саманидов, несущее в себе монохромную и подобающую цвету земли Большого Хорасана окраску; и тянущаяся к небу сине-голубая архитектура Тимуридов с гофрированными куполами на высоком барабане, вот визуальный образ пространственного соположения сил тяжести и легкости.

Соответственно, изменился и стиль тимуридской архитектуры. В основах зодчества лежала уже не пневматология стиля, а его трансцендентность. Новый трансцендентный стиль отразился даже в специфическом убранстве интерьера. Начиная с Самарканда, а далее перебираясь в Балх и Герат, в интерьерах появляются пейзажные мотивы с изображениями разнообразных деревьев (даже пальм, которые в этих широтах не растут, но являются неотъемлемостью коранических описаний рая), побегов, кустов и ручьев¹⁷⁷. Не в том дело, что эти мотивы заимствованы из миниатюрной живописи и действительно аналогичны ей. Таков большой стиль эпохи с вытекающими из него иконографическими чертами, будь то архитектура или миниатюра. Об этом же мы можем судить по распространению садов (*chahar bagh*) не только в Иране, но и в иранизированной культуре моголов Индии¹⁷⁸. О появлении пейзажных мотивов в архитектуре века Тимура и его наследников мы и поговорим.

Пейзажные мотивы в интерьерах мавзолеев и дворцов тимуридского времени можно назвать метонимией, указывающей на целое архитектурной постройки и всей культуры этого времени. Сказанное особенно оправданно в тех повсеместных случаях, когда растительная метонимия предстает в виде вьющихся орнаментальных элементов (ислими). Растительные и пейзажные росписи, беря свое начало в Самарканде, затем появились во всех землях Тимуридов.

В этой же связи полезно взглянуть на внутреннее убранство мавзолея султана Байбарса мамлюкского времени в Каире (1277–1281). Кроме пейзажной мозаики над дверным проемом интерьера, бросается в глаза и растительное заполнение архивольты арки над входом. Нельзя не отметить пусть недостаточно развитой, но заметной крестообразности дворовой композиции мавзолея султана Байбарса. Считается, что появление иранского компонента вызвано активностью эмигрантов из Ирана¹⁷⁹.

В связи с пейзажными изображениями нельзя не упомянуть работу Л. Голомбек, где реконструируется сложившаяся в тимуридских мавзолеях традиция, которая продолжается и в Едирне (Турция)¹⁸⁰. Исследовательница настаивает на погребальной образности подобных изображений пейзажа, вспоминая, конечно же, о теме рая. Однако, как было сказано, пейзажные мотивы появляются в тимуридское время не только в мавзолеях и дворцах, они получают распространение в керамике и в миниатюре. Поэтому гипотеза Голомбек об их погребальном характере представляется поспешной, это, действительно, эдемоморфные изображе-

ния, распространившиеся во всех видах искусства без исключения. Скажем еще раз: поскольку растительные и пейзажные мотивы не имеют тематической привязанности, они являются образами роста, произрастания, что в полной мере соответствовало и цветовому решению зодчества этого времени. Носителям культуры представал не тематический и отстраненный от них образ высшего сада, а глубинный образ их вероисповедной и, соответственно, психологической настроенности на особый режим видения того, что ни к чему не отсылает, поскольку это то, что оно есть. Так, следует видеть то, что обусловлено знанием об этом. Такой режим стилевой, цветовой и орнаментальной диафансии и принцип глубинной, а не трансцендентной транспаренции архитектуры, в полной мере ассоциировался с ностальгией о земном рае.

Следует еще и еще раз напомнить, далеко не все имеет обыденное (А обозначает В) значение, в особенности то, что лишено имени. В этом случае мы акцентируем присутствие другой зависимости между именем и вещью. Речь должна идти о надсемантическом уровне связи между тем, что зритель видит, и тем, чем увиденное является. Отсутствие имени у вещи, погруженной в известную среду, принуждает нас углубиться в сферу отложенного смысла этой вещи. В этом случае мы имеем дело не со значением, а с абстрактным представлением о том, что не может быть именовано.

Внутреннее наполнение архитектурного образа становится выражением его причастности к высшим сферам вероучения, а в целом к космологии, трансформированной согласно горизонтальной оси. Человек сублимирует свое присутствие посредством перехода из земной юдоли не просто в архитектурное пространство, а в земной образ небесной архитектуры¹⁸¹.

Между тем, что и как видится в домонгольской архитектуре и тимуридской, пролегает существенное различие. Если, как мы говорили выше, в домонгольской архитектуре знание является основной функцией оптического образа, то в зодчестве века Тимура и его потомков зрение лишь дополняет знание о том, что оно должно видеть. Если в домонгольское время шла речь о формировании видения-памяти и образа памяти, запечатленном в обращении к образцам сасанидского искусства, то Тимуриды, а вслед за ними и Сефевиды обращаются уже к другому типу видения – видению-воображению и образу будущего, будь то образ сада или индивидуализированный образ человека. Следовательно, мы в состоянии судить и о двух типах архитектурного образа в иранской культуре. Однако характеристика домонгольского времени сказанным не исчерпывается, ибо сказанное о видении-памяти и образе памяти вполне рядопологается.

Строго говоря, в дотимуридское время изображение растительных (и геометрических) мотивов не было сопряжено с результатом соответствующего и автономного видения, а тем более процедуры отождествления того, что изображено с чем-то иным. Как мы говорили выше, в этом случае мы имеем дело с внутренней, этноцентричной необходимостью «делать так, а не иначе», то есть в организации видения согласно знанию о том, что надобно видеть. Иранская культура в домонгольское время проходила искушение порядком, предрасполагающим характер того или иного чувства, что мы могли видеть выше, по-видимому, не без согласования с идеей Аристотеля о *taxis*. Хорошим и исчерпывающим примером тому является сочинение прославленного сельджукидского визиря Низам ал-Мулька «Сийасат-наме» («Книга о политике»). Слово *tartib* (только в значении порядок, упорядочение) входит в основной лексикон трактата¹⁸². Аналогичные проблемы упорядочивания, но уже письменности, несколько раньше (IX в.) ставили перед культурой Ибн Мукла, как мы теперь знаем, Авиценна и их последователи. Задача предмонгольской культуры состояла в упорядочении (политическом, эстетическом и любом другом) своего мира, а не просто в его видении, в организации зримого в отчетливую, хотя не строго определенную, жесткую конструкцию. Известно, что в архитектурных и орнаментальных проектах на всем протяжении иранской и в целом мусульманской культуры активное участие принимали математики¹⁸³.

Приведем небольшой, но достаточно показательный пример из еще одной сферы упорядоченного функционирования культуры восточных иранцев. Сила порядка во времена Саманидов включает в себя две взаимосвязанные идеи государственного масштаба: ограждения, границы, порога и распространения, выхода за намеченные пределы. Эти идеи возникли при достаточно укрепившихся Саманидах. Во-первых, становящаяся культура требовала защиты в виде городских стен, которые часто распространялись и на культурные области Бухары, Самарканды, Исфиджаба (современный Сайрам, южная часть Казахстана)¹⁸⁴. Крупнейшие города того времени имели и внутренние, межквартальные и даже межэтнические стены. Саманидскому правителю Исмаилу ибн Ахмаду (849–914) принадлежат слова «Покуда я жив, я буду стеной для Бухары»¹⁸⁵. Иносказание Исмаила Самани имеет свои аналогии.

В 30-е гг. V в. арабы подошли к границам Византии, между двумя империями была проведена демаркационная линия, на которой византийцы установили столб с изображением своего императора Ираклия, который вел войны с Сасанидами и арабами¹⁸⁶. Изображение императора, конечно же, не его икона, и в этом случае следует думать в русле «стенной психологии»; изображение Ираклия было для византийцев и одновременно для арабов знаком нерушимой преграды.

Необходимость в строительстве оградительных стен получила характер личностной идеи, когда преградой становится сам амир Исмаил или, как мы видели, визуальный образ византийского императора Ираклия. Символический жест такого рода, даже основанный на подлинных событиях, всегда сильнее реальных обстоятельств, поскольку он влечет за собой идею преграды и силы порядка в значении покоя, мира, благоденствия и расцвета культуры. Смысл этого жеста осознается и в масштабах становящейся антропологии личностного мышления, чему в немалой степени способствовал взлет личностной поэзии и появление личностного эпоса Фирдоуси. Во-вторых, Исмаил произнес эти слова на фоне расширившихся границ владений династии, что позволило первому по значению поэту Рудаки произнести: «Багдад есть Бухара». Речь идет не просто о первенстве саманидской столицы, но и о ее политических и культурных претензиях на неоспоримое влияние в существующем мусульманском мире. Мир стягивается в единую точку, и этой точкой является Бухара. О непрерывности пространства от Бухары до Багдада мы говорили выше.

Нельзя забывать еще о безопасности, именно так можно понять слова амира Исмаила ибн Ахмада. Амир стоял стеной, за которой располагалась его столица Бухара и весь Хорасан. Безопасность и сохранение территории служило основаниями незыблемости власти Саманидов. Вряд ли стоит сомневаться в том, что не только о политической безопасности власти и населения следует вести речь. Как мы говорили во Введении, неотъемлемо от этой территории также процветание наук, философии, искусства и архитектуры. Все они являются объектами властных полномочий суверена, направленных на безопасность полученных по праву и завоеванных территорий.

Как показал Авиценна (см. гл. I и II), второй силой этого времени является движение. Движение как катализатор процесса созидания культурных начинаний, а также движение между внутренним и внешним измерениями культуры, между прошлым, настоящим и будущим. Естественно, что силы порядка и движения состояли в определенных отношениях, выразителем этих отношений было рождение нового пространства. Новый порядок и новое движение использовали и старые доисламские, но непременно иранские образы в поэзии, изобразительном искусстве и архитектуре. Вот почему мы говорим о становящейся конструкции сил и образов культуры Саманидов, основанных на силе нового, однородного пространства и только-только возникающем мятежном дискурсе.

Порядок есть сила, которая все больше и больше уступает место более мощной и объемлющей силе доминантного мятежного дискурса иранцев (см. главу II). Сила порядка оказыва-

ется частью мятежного дискурса, но поскольку он еще пока не доведен до своего окончательного оформления, он не достаточно устойчив, в отличие от выведенного порядка государства Саманидов. По этой причине мы можем говорить об однородности пространства (политического, этнического, изобразительного, архитектурного), но исключительно в терминах становления. О становлении изобразительного пространства см. в главе I.

Когда высокая восточно-иранская культура Саманидов и интеллектуально иранизированных Сельджукидов закрепляет в своем творческом мышлении новые идеи и формо-смыслы в обустройстве даже мечети, наступает момент опространствливания и анкоринга этих идей и форм для соседних и далеких пограничий. Примером тому может послужить введение в практику максуры в пространстве мечети и института медресе Низам ал-Мульком, рождение нового пространственного единства крещатой структуры в Бухаре, явление идеи трюмпа/купола на нервюрах. Таким образом, мы выводим одно следствие из отношений между двумя идеями – преградой, границей и движением; движение, переходящее за определенные рамки. Однако прежде чем вывести абстрактную или конкретную идею, явный или потаенный смысл, простую или изоциренную форму, восточным иранцам следовало их закрепить, заякорить. Понятие «анкоринг» (заякоривание, утверждение ценностей на уровне идей, образов, дискурсов) может быть введено в программу упорядочения восточно-иранской культуры, во имя ее движения в пространстве иранского, а далее и арабского мира.

Потому-то следует остерегаться попыток видеть в культуре Сельджукидов нечто новое по сравнению с культурой Саманидов. Анкоринг идей, образов и дискурсов, закрепленный саманидскими теологами, философами, историками, архитекторами и художниками, был весьма успешно продолжен и окончательно закреплен в сельджукидское время. Одно то, что все это происходило в XI–XII вв. в пределах того же региона Великого Хорасана, а далее и в Исфагане – столице Сельджукидов – говорит о многом. Ученый люд этого времени был парадоксально замкнут на ценностях своего региона, даже при написании книги об этике и нравственности одним из представителей Бухары библиография его сочинения состояла почти исключительно из авторов-земляков по Большому Хорасану¹⁸⁷. Эта замкнутость основывалась на приоритете ценностей различного порядка, и именно это позволяло распространять найденные идеи и образы вовне, за пределы Великого Хорасана и даже Ирана. Тем более что этническая доминанта восточных иранцев при дворе Аббасидов вполне способствовала процедуре передачи ценностей на запад, в арабские районы халифата.

Проблема дотимуридской культуры состоит не просто в новой теории видения, а в трансмутации внутреннего, этнорелигиозного чувства в организацию архитектурных и изобразительных образов. Сказанное заслуживает повторения: это не видение чего-то, а, в первую очередь, организация оптического режима пока еще не найденного значения и формы. Для решения этой насущной проблемы годилось все, в том числе и образцы старого, доисламского искусства и архитектуры. Нет такого поэта, богослова, хрониста, ученого и, конечно, мудреца-хакима, который бы, начиная с эпохи Саманидов, постоянно не ссылались на древность традиций. Старина для иранцев этих времен будила их воображение, ведь воображение без памяти теряет свою основу и, что немаловажно, порядок выстраивания новых форм и значений. Именно поэтому архитектура и изобразительное искусство этого времени с охотой используют старые, доисламские образцы, поскольку только они вкупе с новыми нормами организовывали порядок формирования видения. Это было время экспериментов, выдвигания новых идей, формирования первого в исламскую эпоху дискурса, основанного на памяти и воображении. Это было время интуиции и прозрения, но и активизации визуальной памяти; расудочное мышление придет потом. Политика, искусство и архитектура этого времени или рука об руку. Искусство было неотъемлемой, органичной частью метаполитики.

В «Книге о политике» («Сийасат-наме») визирия Сельджукидов Низам ал-Мулька отдельная глава посвящена потребности повелителя в советах (*mishawirat*) «людей знающих и старцев»¹⁸⁸. Эту же черту отмечает Бартольд в отношении правления Саманидов:

«Ученые были освобождены от обязанности целовать землю перед государем; из бухарских факихов ханифитского толка выбирали самого ученого и достойного, решая дела по его совету, исполняли его просьбы и замещали должности по его указанию»¹⁸⁹.

Видение в домонгольское время высветлялось знанием ради всеобщего блага, даже политическое зрение правителя было несвободно, оно по определению шло с оглядкой на знание мудрецов и ученых (*ustad, danishmand*). Подобно тому, как Аристотель называл человека «существом политическим», которое не может жить вне политики, так и сила образа не в состоянии оставить сферы искусства. Высокую политику называют искусством, ибо она, по словам Аристотеля в 3 книге «Политики», является благом высшим, чем любое другое из искусств и наук. Как мы видим, сравнение искусства и политики почти обязательное. Следовательно, на примере аристотелевских аналитических обобщений выявляется особое поле метаполитики, в котором искусству отведено определенное место. Поэтому искусство не просто политично, а – по определению Аристотеля – метаполитично, поскольку воздействие даже одного образца искусства способно затронуть визуально-антропологический спектр различных сфер жизни как отдельной культуры, так и многих других, в разных временах и пространствах.

Так и креативный образ, он – поэтичен, философичен, эстетичен, однако он еще в определенной мере и метаполитичен. Мера эта касается не просто того, что Аристотель назвал благом, метаполитичное благо направлено на собственно принципы существования искусства, ибо без управления образами, но и без невольной покорности им искусства нет. Искусство в целом способно превзойти благо политики за счет неумной и неисцелимой силы пластического убеждения. Образ, если он действительно образ, а не нечто под него рядящееся, сильнее и многообразнее пластики сугубо политической. И еще: метаполитичное благо образа трансцендирует сферу искусства, и в то же время оно способно быть имманентным началом. На границе между трансцендентным и имманентным рождается как просто образ, так и мета-политическое благо всего искусства. Мы возвращаемся к архитектуре.

Наконец, мы должны спросить себя – можем ли мы судить о связанности дотимуридной и тимуридной архитектуры? О различиях мы сказали достаточно. Тимур охотно аргументировал свое избранное положение, пользуясь примерами из сравнения техники строительства архитектуры во время бесед с представителями завоеванных стран¹⁹⁰. В те времена техника строительства обрела ценностное значение, за которым скрывалась очевидная возвышенность ираноязычной культуры над покоренными Тимуром странами. Можно предположить существование аналогичных ценностных характеристик этноцентричной техники строительства в саманидскую эпоху. Однако за этими общими рассуждениями должны последовать и соображения, касающиеся частных, но отнюдь не маловажных вопросов.

Рассуждения исследователей о преемственности техники строительства и сохранения в целом общих принципов освоения подкупольного пространства верны, но, на наш взгляд, недостаточны. Мы обратимся к наиболее уязвимому для подобных сравнений значению цветовых образов в архитектуре иранцев в указанные периоды их рассмотрения. Существует несколько моделей цветопостроения – семицветная, трехцветная и четырехцветная. Мы остановимся на последней, которая исходит из соответствия между цветом и субстанцией. Согласно этим представлениям, оказывается, что существует установленное соотношение между желтым цветом дотимуридных построек и преобладающим голубым цветом тимуридной архитектуры. И эта связь основывается на взаимобратимости некоторых цветовых характеристик¹⁹¹.

Желтому цвету земли и архитектуры в предтимуридское время соответствует воздух, а голубому цвету тимуридских построек, направленных в небо, соответствует земля. Взаимобратимость цветовых качеств, можно полагать, свидетельствует о существовании в желтой архитектуре глубинных цветовых характеристик будущей голубизны построек тимуридов и, напротив, в их голубизне и райской воздушности формы имплицитно заложены желтый цвет земли. Транс-мутация цветовых характеристик налицо. Быть может, по этой причине в преимущественно голубой облицовке почти всегда присутствуют и желтые вставки, словно напоминая об основной субстанции построек и одновременно об их прошлом. И, наоборот, в дотимуридское время желтое тело построек краснеет в результате обжига (красному цвету соответствует огонь) или органично принимает голубые облицовки. Наконец, желтый цвет построек в постройке сельджукидского султана Санджара дополняется голубым куполом. Вместе с тем сочетание голубого или сине-зеленого цвета облицовок купола часто соседствует с желтым цветом подсобных помещений. Часто появляющийся зеленый цвет связан с водой – вновь указание на одну из основных строительных субстанций архитектуры во все времена, а также присутствие водных бассейнов для омовения в центре дворов мечетей и медресе. Вряд ли описанную картину можно назвать «гармонией противоположностей», как это делают Ардалан и Бахтийар¹⁹². Следует вести речь о более серьезных процессах в истории архитектуры, когда в прошлом имплицитно заложено будущее, когда интра-иконичность саманидского времени со временем манифестируется, заявляя во весь голос о метаиконичности образа земного рая при Тимуридах.

Напрашивается и еще один знакомый нам вывод: целостный архитектурный образ, покрытый разноцветной облицовкой, является репрезентацией образов возвышенного, воздушного. В этой связи Башляр уточняет:

«Образы воздушного воображения либо испаряются, либо кристаллизуются»¹⁹³.

Сила мятежного дискурса иранцев вынуждает «воздушное воображение» поэтов и миниатюристов кристаллизироваться в цветном архитектурном образе архитектуры Тимура и его потомков в Самарканде и Герате. Архитектура этого времени действительно походит на кристалл, расцвеченный кристалл океанических глубин. Собор Саграда Фамилия в Барселоне, построенный Антонио Гауди, возвышен и цветаст потому, что зодчий считал цвет неотъемлемостью архитектуры. Цвет субстанцирован в том случае, когда его обязательное присутствие обнаруживается не только на оболочке зданий, но и в интерьере. Для архитектуры иранцев важна не окрашенность формы, а пневматология хроматических форм, глубинный, не мимолетный характер цвета. Вершинами этой архитектуры являются постройки Кавам ал-Дина Ширази и его сына в Самарканде, Герате и Мешхеде. Не менее отчетливо кристалльная объемность цветной архитектуры возникает и в гератской миниатюре, особенно в иллюстрациях Камал ал-Дина Бехзада к «Бустану» Саади из Национальной библиотеки Каира.

Не миниатюра реагирует на архитектурную реальность; изобразительное искусство и архитектура охвачены единым для них пространственным порядком, который располагает глубинными и поверхностными силами представления. Великие мастера живописания и строительства способны не только усвоить правила оформлением материи – огня, воды, земли и воздуха, но и превзойти эти правила, выйти за условную черту, что сполна удалось упомянутым выше мастерам одухотворенного зодчества и изображения. Современные теоретики архитектуры вслед за рассуждениями Башляра о силе пространственного преобразования задаются риторическим вопросом:

«Что же стоит за трансформативным процессом, обращающим остроту наблюдения за материалом в архитектурную идею и ее фактуру?»¹⁹⁴.

Одновременно в поэтику возвышенного воображения архитекторов вмешивается религиозное мышление мусульман-иранцев. В результате сопряжения поэтического и религиозного

мышления возникает трансмутированный образ исламского земного сада. Различие между репрезентацией и тем, что репрезентировано, стирается, ибо принципы формообразования, стиль и цветовая иконичность архитектурного образа нацелены на метафорическое замещение образа небесного образом земным.

Сказанное нами отчасти соответствует выводам исследователей о характере репрезентации современного искусства¹⁹⁵. Быть может, недостаток глубинных исследований оптических режимов и принципов средневекового искусства и архитектуры позволяет столь резко отделять его от современных форм и смыслов. Мы уверены в том, что история искусства разных стран и народов и в различное время обладает потаенным механизмом актуализации и репрезентации принципиально сходных топосов, тропов, а в целом, образов¹⁹⁶. В этой связи сошлемся лишь на одно замечание Юнга:

«Я убежден, что в жизни нашей никак не кончится глубокое Средневековье. И ничего здесь не попишешь. Потому-то и оказались нужны такие пророки отрицательности, как Джойс (или Фрейд), чтобы поведать современникам, которые никак не перестанут жить по меркам Средневековья, что “та” реальность по-прежнему с нами»¹⁹⁷.

Не забыли ли мы, однако, о подкупольном пространстве? Какое место занимает и что знаменует внутренняя часть купола и в целом внутреннее пространство в игре между стеной и оконным проемом?

Вряд ли стоит напоминать о теснейшем взаимодействии различного вида сводов и стен с окнами. Изменение параметров одного тут же влечет за собой и перемены в другом. Исидор из Милета и Анфимий из Тралл преподали истории зодчества прекрасный пример теснейшего взаимодействия между расширением внутреннего пространства и введением нового режима диафании стен со световыми проемами в Св. Софии. Чтобы наметить дальнейший ход рассуждений, мы предлагаем вновь обратиться к иранскому опыту.

Пример:

Плотность, масса и оболочка

Все сказанное о восточно-иранской архитектуре в исламское время подводит нас к новой теме – взаимоотношению плотности, массы и оболочки. Эту тему необходимо развить, дабы точнее уразуметь диалектику взаимоотношений между интерьером и экстерьером построек в иранском зодчестве. Исследователи этой архитектуры много охотнее рассуждают о связи массы и поверхности. Масса является произведением объема и плотности – $M=Vd$. О массе, еще не войдя в здание, мы чаще всего судим по его поверхности. Однако материал очень часто обманчив, выдавая за тяжеловесность массы и объема нечто не столь массивное и объемное. Например, отполированная глина или специально обработанное дерево нередко может сойти за камень, то есть визуальнo обрести иную плотность. Либо за поверхность внушительной массы может скрываться нечто легкое, почти невесомое, подобное Львиному Двору в Альгамбре. Поскольку масса очевидно антагонистична пространству, то в теории архитектуры образом организованной массы выступает оболочка, отношение которой к пространству в высшей степени органично по сравнению и с массой, и с поверхностью построек.

Но сначала поговорим о плотности – не о том, что она есть как таковая, а о том, как, каким образом она себя представляет. Мы видели выше, визуальный образ плотности часто бывает иллюзорен. Плотность, таким образом, мимикрирует, метафорически перескакивая от одной вещи к другой, от одного визуального образа к другому. Плотность – мимикрант. Возникает вопрос, почему, по какой причине плотность столь изменчива, отчего она не всегда соответствует самой себе.

Вновь обратимся к обожженному кирпичу – основному строительному материалу иранцев. Плотность глины и плотность огня явлены до появления кирпича. Таким образом, кирпич обладает двумя плотностями, формирующими его истинную плотность. У плотности, сле-

довательно, нет альтернативы, она и видение «дообъектны», о чем говорил Мерло-Понти¹⁹⁸. Действительно, суммарная сила плотности огня и глины предшествует явленности кирпичной архитектуры эпохи Саманидов и Сельджукидов.

Мы предлагаем сместить акцент с поверхности построек на их оболочку, только потому как поверхность достаточно автономна, а потому пассивна, – она не позволяет в полной мере активизировать пороговые отношения между внешним и внутренним измерением архитектурного тела. Поверхность пассивна в том смысле, что она имеет лишь пластическое касательство к массе. В то же время оболочка способна нивелировать массу, обращая ее в себя саму¹⁹⁹. Оболочке свойственна динамика, с течением времени она меняет свой состав, видоизменяя отношения между внутренним и внешним архитектурной постройки. Для нашего материала особенно полезно остановиться и на образах оболочек, на переходе от достаточно простого образа оболочки к усложненным ее вариантам. О том, каким образом это происходит в восточно-иранском зодчестве, будет рассказано ниже.

Но прежде обратимся к словам выдающегося знатока искусства и архитектуры мусульман Олега Грабара. Характеризуя значение стукowego (гипсового) орнамента восточного Ирана, повлиявшего на стукowe панно Самарры и арабской части мусульманского мира, он пишет следующее:

«Стук был техникой покрытия поверхности (surface) декором, трансформирующим постройку недорого и достаточно пластично (в отличие, к примеру, от мозаики). Отметим, что практически каждая вводимая техника в искусстве раннего Ислама имела дела с поверхностью: люстровая живопись, непроницаемая глазурь, закрепление цвета на керамике. Мы можем прийти к обоснованному мнению о том, что новая культура, совершенно сознательно и, основываясь на нескольких технических возможностях, пыталась возвести поверхность над формой. Более того, новая культура наделяла себя возможностью быть как можно более свободной по отношению к физическим качествам какого-либо объекта или постройки. Это было – или, по меньшей мере, могло быть – искусством иллюзии, которое было в состоянии выделять вещи не такими, какими они были»²⁰⁰.

Слова Грабара свидетельствуют, насколько прочно представления о доминанте поверхности вошли в репертуар лучших знатоков искусства и архитектуры в исламских регионах. Между тем даже сказанное нами выше о природе орнамента в Мавераннахре и Хорасане позволяет поставить подобные рассуждения под сомнение. Поверхность этих памятников с IX по XIII в. составляла неразделимое целое со всей массой построек, будучи связанной с интерьером. Но это была уже не просто поверхность, а оболочка, обладающая своей структурой и несомненным внутренним измерением.

Вновь возвратимся к мавзолею Саманидов, поскольку он представляет собой идеальный образец высокой мусульманской архитектуры эпохи ее становления в Восточном Иране. Очевидно, что уже в мавзолее Саманидов выявляется стремление зодчих облегчить достаточно внушительную массу стен (ил. 85). Сочетание выступающих и западающих кирпичей создает такую игру света и тени, когда предполагаемая тяжеловесность постройки неожиданно предстает легкой и пластичной. Безусловно, во многом этому оптическому эффекту способствует небольшой размер обожженных кирпичей по сравнению с кладкой необожженными кирпичами и паховыми блоками. Как мы говорили выше, повсеместный переход ранней архитектуры Мавераннахре и Хорасана на обожженный кирпич небольшого размера изменил пластический облик зодчества в то время.

Трехчастность постройки (четверик, арочный пояс, купол и четыре куполка по углам здания) в свою очередь способствует впечатлению визуальной облегченности постройки, во-первых, и определенной дробности форм, во-вторых. Купольная пятичастность мавзолея Саманидов неявно соответствует более ранней мечети Нух Гунбад в Балхе и мечети Диггарон

близ Бухары; отсюда следует, что дробность массы построек была, видимо, нормой архитектуры саманидского периода. Пятикупольная композиция была устоявшимся иконографическим типом, возникшим на рубеже VIII–IX вв. в Большом Хорасане и Иране²⁰¹. До настоящего времени вскрываются все новые и новые плановые схемы подобных построек. Большая часть архитектуры не вынесла груза времени, систематических разрушений монголов и позднейших перестроек. Например, в сельджукидской пятничной мечети Масджид-и Малик в Кермане скрыто присутствует первоначальная мечеть X–XI вв. в виде квадратной сетки из трех пролетов в длину и ширину²⁰².

Делается все для того, чтобы поверхность стен и всего объема значительно уменьшила, если не нивелировала массу постройки. Аналогична картина и в интерьере: к той же фигурной кладке добавлен достаточно широкий сводчато-оконный пояс в верхней части стен. Интерьер, таким образом, из возможного монументального решения архитектурного образа превращается в нечто строгое, но весьма пластичное и почти миниатюрное.

Арочный пояс в средней зоне пронизывает постройку насквозь, что само за себя говорит о проницаемости оболочки стен и о диафании внутреннего пространства. В нашем случае не столь важно происхождение формы мавзолея, мы не намерены подтверждать или опровергать суждения о доисламском происхождении этнической формы. Много существеннее другое – архитекторы постройки прекрасно понимали разницу между поверхностью и оболочкой.

Это еще не все. Слова Башляра о «перспективе бесконечной субстанциальной напряженности» касаются и массы стен, значительно облегченных игрой кирпичной кладки, пронзающей стены насквозь. Толщина и подчеркнутая материальность стен никак не позволяет судить об их ажурности. Однако как только мы заговариваем об оболочке мавзолея, все меняется. Когда человек смотрит на этот мавзолей, то его взгляд встречается не со стеной и даже не с ее поверхностью, а с оболочкой. Оказывается, что оболочка внешняя и внутренняя изоморфны, они сделаны из одного материала и в одной текстурной манере. Если стена непроницаема, то об оболочке этого сказать нельзя. Мы словно видим обе оболочки сразу. Так складывается архитектурный образ, основанный на изоморфизме внешней и внутренней оболочки. Пространство мавзолея находится под оболочкой, оно стиснуто этой «прозрачной» оболочкой, словно тисками, не позволяя ему вырваться наружу. Это впечатление, впрочем, обманчиво, поскольку отношение оболочки к пространству обладает изрядной долей динамичности. Об этом мы и поговорим.

Внешняя оболочка, пренебрегая массой и плотностью, становится выражением внутреннего, не только внутренней оболочки, но собственно пространства. Нас не должна смущать следующая цитата из статьи В. Подороги об оболочке, он занят другой темой, но не концептом оболочки:

«Внутренняя форма не то, что невыражено или то, что не может быть выражено, а само выражение. Внешнее и внутреннее неотличимы. Ибо первоначальный признак всего живого это полнота выраженности: сила действующая переходит в себе внешнее, тем самым исчерпывающим образом выражает себя./.../ Выражение зависит от того, с какой точностью внутренняя сторона вещи может совпадать с внешней, и стать ею»²⁰³.

Итак, постановка вопроса предельно обостряется: внутреннее становится семантической оболочкой внешнего, тем, что Габричевский назвал «пространственным формообразованием изнутри»²⁰⁴. Действительно, интерьер мавзолея Саманидов столь продуктивно и объемно выражает себя снаружи, что слов об изоморфизме внутреннего и внешнего уже недостаточно. Существование изоморфического пространства вызвано чрезвычайной активностью внутренней оболочки, ее постоянным стремлением к самовыражению и вытеканию вовне. Эта черта столь существенна, что следует об этом поговорить подробнее.

Таким образом и в этот момент мы сможем вывести еще одну закономерность в саманидской архитектуре: на примере мавзолея Саманидов логично суждение о нулевой плотности. Архитектурная ткань мавзолея Саманидов прозрачна, и отныне не остается никакой возможности судить о градиенте возрастания или понижения плотности – плотность отсутствует, степень ее градиентности нулевая. Нулевая плотность – это не просто понимание образной прозрачности стен, а убеждение в существовании экстенсивного пространства, выходящего далеко за пределы постройки. Центром этого пространства является собственно интерьер.

Строительство мавзолея Саманидов, как полагается, начиналось изнутри, с четырех углов, над которыми возвышаются trompe-l'œil своды. Симпатическое отношение интерьера и внешней оболочки здания является еще не осуществленным залогом другой стратегии – возведения зданий изнутри. Ведь строители возводят кирпичные здания именно так, изнутри наружу. Внутренний объем всегда предзадан и попросту ограничивается стенами. Особая роль тромпов в иранской архитектуре, таким образом, симпатически отозвалась в появлении айванов. Не лишено вероятности, что углубленный айван и есть монументализированный тромп, вынесенный наружу. Диахроническая логика истекания внутренней оболочки вовне была синхронно осознана восточными иранцами довольно рано, когда своды интерьеров были вынесены наружу, образуя айваноподобные и айваные структуры. Уже известные нам мавзолеи саманидского времени Араб-Ата, Бахрам-шаха, а также буидская мечеть Джурджир в Исфагане – свидетельство тому. Диахрония и синхрония в истории и теории архитектуры особым образом корреспондируют между собой. Достаточно неприметные явления в синхронии в большинстве случаев остаются вне логики эмпирического знания и требуют особых правил отстраненного восприятия, в то время как схожие явления в диахронии не должны вызывать затруднений, они всегда на виду у специалистов. Можно думать, что парфяно-сасанидские истоки сводчатых айванов, являясь историческим прецедентом для аналогичных образцов в восточно-иранской архитектуре, в исламское время были организованы согласно той же логике, в рамках обновленных горизонтов этнического сознания.

Напрашивается вывод, что масса архитектурной постройки, как в случае с бухарским мавзолеем, является многоликим образом. Это образ и невесомости, и прозрачности, и эстетической ценности. Когда мы видим вполне монументальное здание, не лишенное изящества и трудно достижимой простоты, встает вопрос, насколько масса этой постройки может соответствовать общепринятой в культуре тропике.

Сказанное не означает, что мы непременно должны наделить эту постройку неким значением. Нет, образ массы не указывает на непреложное значение, масса есть образ отвлеченный, абстрагирующий зрителя от какого-либо значения. Ведь прозрачность и невесомость, всегда оставаясь впечатляющим образом массы той или иной постройки, совсем не обязательно должны нести некое значение. Такой образ не значим, значима сила его пластического и абстрактного убеждения, что он может быть охарактеризован как архитектурный стиль, входящий в стилистическую программу культуры.

Масса и репрезентирующая ее внешняя и внутренняя оболочка мавзолея Саманидов входят в общую стилистическую программу эпохи становления новой культуры восточных иранцев. В главе I мы назвали это явление монументальным и эпическим стилем культуры.

Когда же древние памятники со временем теряют свои стены и нам предстает обнаженный интерьер, мы с еще большими основаниями можем говорить о значении внутренней оболочки и с этих позиций пробовать восстановить оболочку внешнюю. Приведем пример тому.

В саманидское же время в Восточном Иране возникают колонно-купольные постройки; в некоторых случаях они, по-видимому, оставались открытыми с трех сторон, кроме замкнутой стены киблы с михрабом. Таковой была мечеть под несколькими названиями Нух Гунбад (другие названия: Тарих или Хаджджи Пийада) в Балхе (Северный Афганистан)²⁰⁵. Это одна из самых старых построек северного Хорасана, некоторые исследователи датируют мечеть VIII

в. Внутреннее помещение постройки было разбито на девять перекрытых куполами квадратов с шестью круглыми столбами. Если столбы и пилястры боковых столбов были сложены из кирпича, то стены – из блоков пахсы с проложенными между ними сырцовыми рядами. В этой связи Хмельницкий замечает:

«Таким образом, стены, возведенные из менее прочного материала, служили как бы оболочкой для прочной ‘работающей’ конструкции – сочетания столбов, арок и куполов – и, может быть, были возведены после нее»²⁰⁶.

После всего сказанного о значении оболочки сомнения Хмельницкого должны быть сняты в теоретическом плане. Даже если правы Пугаченкова, Хмельницкий и Хильден-бранд в том, что мечеть Нух Гунбад была огорожена стенами, тем не менее внутреннее пространство построек IX–X вв. стремилось вырваться наружу. Оболочка не могла не уступить изощренной столбно-арочно-купольной конструкции. В результате разрушений времени внутренняя оболочка была выведена наружу без дополнительных теоретических ухищрений.

В архитектурном мышлении иранцев обнаруживается еще одна примечательная черта. Иранцам недостает прозрачности оболочки, когда внутреннее, так или иначе, указывает на внешнее. Иранцы прорывают саму оболочку с тем, чтобы открыть пространство наружу окончательно. Кроме сквозного арочно-сводчатого пояса в мавзолее Саманидов, создается практика усложнения оболочки, наделение ее дополнительными качествами. Свидетельством тому является появление в то же время портално-сводчатых входов – знаменитых иранских айванов²⁰⁷.

До нашего времени в большей или меньшей степени сохранности дошло несколько подобных построек – все они были мавзолеями. Их перечисление не займет много места:

Мавзолей Араб-Ата (Тим, Узбекистан) (ил. 122).

Мавзолей Мир Сеида Бахрама (Жермане, Узбекистан) (ил. 69)

Мавзолей Хакима ал-Тирмизи (Термез, Узбекистан) (руинирован)

Мавзолей Исхак-ата (с. Фудина, Карши, Узбекистан) (руинирован)

Мавзолей Халифа Ережепа (Миздахкан, Туркмения) (руинирован)

Архитекторы не ограничиваются вынесением портално-сводчатой рамы перед основным объемом построек. Создается объемно-орнаментальная композиция, отмечающая вход внутрь зданий²⁰⁸. Как это было позднее, портално-сводчатые композиции напрямую связаны с глубинами интерьера, они служили пластическим выражением михрабной ниши²⁰⁹. Вместе с тем (на что справедливо указал Ш. Блэр), ранние порталные композиции никак нельзя смешивать с пиштаками и собственно айванами более позднего времени²¹⁰.

О некоем подобии пиштака можно судить по эламитскому керамическому макету центральной композиции XII в. до н. э. из храмового комплекса Чага Занбил (Chagha Zanbil) или Дур-Унташ, найденному при раскопках самого большого зиккурата в Хузестане. Можно полагать, что идея порталной композиции возникла за 1300 лет до известных построек саманидского времени. Для нас существеннее другое – именно в саманидское время на основе давно существовавшей идеи-формы началось сводчато-орнаментальное профилирование интерьера.

Если в мавзолее Саманидов орнамент равномерно распределялся по внешней оболочке, то теперь плоскость айванов служила концентрированным выражением объемно-орнаментальных особенностей интерьера. Сводчатые порталы можно оценить как дополнительную внешнюю оболочку, репрезентирующую внутреннюю оболочку построек. Кроме

того, в верхней части арочного портала мавзолей Араб-Ата (ил. 122) находится пояс из слепых трехлопастных арок, что, несомненно, является иконографическим аналогом сквозного арочного пояса в мавзолее Саманидов. Здесь не место ставить вопрос о продолжении данной иконографической линии, об этом см. в отдельной главе.

Разрыв массы стен айванами и буквальный выплеск пространства интерьера наружу указывает на скорое наступление новой эры по освоению внутреннего и внешнего пространства; когда доминанта многоцветных айванов займет все пространство расселения восточных и западных иранцев. Сказанное говорит еще об одной черте оболочки: собственно оболочка (а не поверхность) становится местом рождения новых форм и смыслов, а если говорить еще решительнее, то и новой архитектуры.

Органичным фактором архитектуры является появление двойных куполов в XI в... Внешний купол является второй оболочкой, возникающей, как считают историки архитектуры, для защиты внутреннего купола и интерьера²¹¹. Вместе с тем возникновение второго купола вызвало логичное появление и внешнего подкупольного барабана. Обе части структурного целого архитектурных построек именно в это время начали покрываться цветными облицовками (см. выше). Возникновение второй оболочки явилось несомненным прологом к появлению аналогичных оболочек в тимуридскую эпоху. К сожалению, это существенное обстоятельство конструктивного и иконографического порядков не берется в расчет зарубежными исследователями²¹².

Архитектурные оболочки работают с постройками домонгольского Мавераннахра, Хорасана и Ирана. Однако совсем недалеко то время, когда интерьер будет окончательно раздроблен и расширен за счет введения новых конструктивных и орнаментальных форм, а, следовательно, масса и толщина стен окончательно растворятся в пространстве. Массе, таким образом, противостоит внутренняя форма пространства, захватывающая все больше и больше места в иранской архитектуре. Позднее, в XIV–XV вв. внешние и внутренние стены, разбитые множественными арками и арочками, организуют новое пространство, которое раздвигает интерьер и открывает экстерьер для внешней среды за счет парадных арочных проемов (пиштак). Тем самым нивелируется масса, дробится поверхность и значительно уменьшается оптическая ценность объема.

Уже при Саманидах была решена одна из существенных проблем архитектурной плоскости – она принципиально, по идее не могла быть свободной от излишеств – орнамента, сводчатых айванов. Идея свободной, так сказать, чистой плоскости не соответствует иконоцентричному мышлению иранцев. Даже в том случае, когда в саманидской архитектуре интерьеров поверхность стены не дробилась, она, тем не менее, уступала дроблению достаточно широкого трехдольного трюма по углам интерьера. Весьма примечательно следующее: сводчатая конструкция трехдольных трюмов явилась базовым элементом для довольно быстрого появления сталактитов в архитектуре Средней Азии и Хорасана. Были созданы предпосылки не только для дальнейшего дробления плоскости, но и переорганизации всего внутреннего пространства.

Свет в преобразованном интерьере оказывается пространственной средой, он призван не только, как правило, слегка освещать интерьер, но, скорее, мистифицировать формы, охваченные игрой света и тени. Это чувство особенно усиливалось с приходом цветных участков поверхности за счет введения мозаичных вставок. В пространство этой архитектуры изначально была заложена изрядная доля динамики. Масса стен постоянно уступала как раздробленной поверхности стен и сводов, так и достаточно дробному и мерцающему пространству. Это свойство касается не только интерьера, ту же картину внутренней динамики форм можно видеть и снаружи.

На взлете этой архитектуры, в сельджукидское время, на поверхности стен впервые появляются сначала голубые, а затем и цветные майоликовые вставки как предвозвестие архитектуры других субстанциальных перспектив и иных форм выражения потаенного. Масса архитектурных построек (особенно в городских центрах Хорасана) окончательно теряется за «завесой» из орнаментальных панно. Торжество кирпичной поверхности стен утрачивает свою силу по причине их раздробленности, как орнаментом, так и практическим «изыманием» массы за счет введения арочных проемов и ниш – реальных и иллюзорно-узорчатых.

Надо ли удивляться тому, что теория оболочки была хорошо известна и иранской алхимии – теоретической и практической. Тот же трактат «Алхимия счастья» Абу Хамида Газали широко пользуется словами, которые являются антропогенными синонимами оболочки: покров, завеса (pust, niqab, parda)²¹³. Трансмутация интерьера во внешнюю оболочку была осознана еще при династии Саманидов и окончательно закреплена в архитектуре XI в. Решающее значение в этом процессе отводилось орнаменту, о котором подробно мы расскажем в соответствующей главе.

Часть 2

Кавам ал-Дин Ширази. Самоорганизация архитектурного пространства

Слова Фрэнка Лойда Райта мы обращаем к архитектуре иранцев – американский архитектор знал, что говорил. Райт ведет речь не просто о буквальной «реальности» интерьера, а об истинности внутреннего пространства, его конструктивной и образной несоразмерности в сравнении с оболочкой постройки. Иранские зодчие прекрасно поняли бы мысль Райта, что не помешало им, однако, в полной мере осознать причастность оболочки к образно-конструктивному решению интерьера. Внутреннее пространство, безусловно, оставалось «истинностью» архитектуры Большого Ирана (Greater Iran), однако как только оболочка была буквально «вспорога» глубокими сводчатыми порталами айванов, вопрос о противопоставлении интерьера и экстерьера был во многом нивелирован. Сказанное не означает того, что тайна внутреннего пространства архитектуры была раз и навсегда вскрыта, нет, Райт был прав – внутри построек продолжали бурлить некие силы, о существовании которых мы в том числе расскажем в этом разделе.

О том, что восточные иранцы были обуяны мятежным дискурсом Иконосферы, вполне можно судить и на примере организации внутреннего пространства архитектуры. Иранцы любили трюмпы, следовательно, их полностью устраивали купола сравнительно небольшого пролета, а свет едва освещал интерьер. Такому пространству в большей мере была присуща игра света и тени. Больше того, использование трюмповых сводов незамедлительно отражалось на размерах подкупольного пространства. Незначительная роль световых проемов только усиливает впечатление сгущенной интериорности внутреннего пространства. Ведь наличие световых проемов, как мы уже знаем, еще не есть свидетельство намерений открыть внутреннее пространство вовне. Замкнутость интерьера есть позиция, это есть свидетельство ценностного отношения к тому, что находится внутри и снаружи постройки. Замкнутость интерьера, что было связано с восприятием личностных антропологических характеристик архитектуры, имеет для Большого Хорасана, а особенно для этнического согдийско-саманидского региона немаловажные социально-психологические параллели.

Это был мир наследия согдийских купцов, автономных городских единиц, а также рыцарских замков, обладал ярко выраженной индивидуальностью²¹⁴. Порою рыцарский мир и мир предприимчивых купцов переплетался, когда арабы вошли в купеческий город Пай-кент, что близ Бухары, они встретили жесточайшее сопротивление и нашли в городе много оружия²¹⁵. Одно то, что восточные и западные иранцы обрели автономную государственность внутри исламского халифата, а также привнесли свое этническое «я» при становлении династии Аббасидов, говорит о многом. Личностная позиция восточно-иранского рыцаря, философа, поэта, купца, а также известная в те времена практика мудрецов, старцев (*.хакимов*) формировали поистине общество индивидуумов, доминанту «я» человека²¹⁶. *Хакимам* Мавераннахра и Хорасана было присуще индивидуальное начало, они воплощали собой не доктрину, а самих себя, ту личностную мудрость, которая привлекала к ним людей. «Я вижу...», «Я знаю...» – таков был итог многодневной беседы старца Абу Саида Абу-л-Хайра и Ибн Сины.

Такая антропологическая позиция затрагивает и изображения человека на саманидской керамике, где восприятие рыцарского «я» вполне укладывается в соответствующую антропологическую программу саманидской, газневидской и ранней сельджукидской лирической поэзии и эпоса «Шах-наме». Рыцарско-эпическому «я» вполне отвечает взаимностью лирическое «я» саманидских, газневидских и сельджукидских поэтов. За примерами далеко ходить не надо: от Рудаки до Низами лирическое «я» не оставляет иранского поэтического мышления. Уже при Саманидах вслед за древними временами выковывается столь привлекательное для восточных

и западных иранцев понятие «свобода» (*āzādī*), актуальное по сию пору. Интеллектуалам, будь они теологами, а в особенности философами, художниками, архитекторами, надлежало быть внутренне и внешне свободными личностями. В одном сочинении XII в. об этом сказано так:

«Любое дело, связанное с мышлением, требует, чтобы человек, им занимающийся, был спокоен сердцем и свободен от забот, а в противном случае стрелы его мыслей рассеиваются втуне и не сходятся в единой цели»²¹⁷.

В раннее сельджукидское время намечаются и другие горизонты освоения визуальной антропологии. Разработка больших четырехпортальных и четырехайванных мечетей и медресе, повышение и расширение внутреннего пространства мавзолеев, то есть возникновение крещатой в плане мечети с портално-арочным двором уже в первом десятилетии XI в. говорит только об одном: мятежный дух иранцев не устраивала плановая схема арабского, гипостильного типа мечети, а их устремление к инновациям не замедлило сказаться на разработке идеи и архитектурной оснастки медресе (см. об этом специально в гл. IV). Вот что говорит в этой связи склонный к обобщениям Олег Грабар об архитектуре, хотя сказанное им должно быть обращено ко многим сферам творческой активности культуры Большого Хорасана:

«Вопрос должен быть поставлен следующим образом: почему иранский мир во множестве явил большее разнообразие форм, нежели средиземноморский мир Ислама. Несколько причин тому должны быть отмечены. Первым обстоятельством является то, что исламские центры Ирана отстояли от продуктивных средоточий ранней исламской культуры. Вторым обстоятельством может быть то, что традиционная архитектура иранцев в момент ее болезненного завоевания мусульманами была обращена на нужды громадного вероисповедного пространства. В то время как Средиземноморье же с его склонностью к колонным пространствам обладало определенным многообразием в единстве, которым воспользовалась новая культура Ислама. Следует также указать, что определенные внутренние движения в вероисповедной доктрине, да и эволюция четырехайванного плана совпадает с разработкой иранского типа мечети. По-видимому, уже в раннее исламское время иранцы не придавали особого значения унитарным тенденциям арабского Ислама»²¹⁸.

Восточных иранцев не устроила доминанта арабского языка, рядом с ним встал язык фарси-дари, на который немедля был переведен и Коран. Вслед за внедрением крещатой в плане мечети иранцы изобретают архитектуру медресе с аналогичным двором²¹⁹. Негативное отношение арабов к изображениям, вызванное буквальным пониманием соответствующих аятов Корана, было незамедлительно скорректировано иранцами. Визуальный образ, абстрактный и повествовательный, возник при Саманидах, об этом мы рассказали в первой главе этой книги. А в тимуридское время стены мечети Шаха 1451 г. (или мечети 72 мучеников) в Мешхеде послужили местом визуализации стихотворных строк Хафиза, Саади, Касиме Анвара²²⁰. Слово-творчество и строительство суть два взаимосвязанных процесса, ведь стихотворение и дом строятся, в этом случае употребляется глагол *sakhtan*. Важнейшее обстоятельство для понимания природы создания поэтического и архитектурного произведения, тем более, что эта тема в иранской и арабской поэтологии специально нами уже освещалась²²¹.

Привносимые извне ценности часто смущали восточных иранцев, городская культура Великого Хорасана с легкостью преображала чужие ценности в свои. Преображение чужих форм в нечто другое и постоянное продуцирование и осуществление все новых и новых смыслоформ – это суть культуры Саманидов, что явилось исходным положением и закреплением в последующих культуурообразованиях (Газневиды, Сельджукиды). В главе II мы рассказали о преобразении китайских мотивов в иранские фигуры поэтической и, надо думать, обычной речи.

Итак, мы вновь говорим об инновационном характере восточно-иранской культуры. Именно об этом, но другими словами, писал О. Грабар в вышеприведенной цитате. Иннова-

тивность как концепт (innovation concept) следует отличать от изобретения некой идеи, если идея не воплощена в практику²²². Например, обсужденная выше риторическая форма и собственно идея архитектурных нервюр нашла свое множественное применение на практике, что свидетельствует о ее инновативности для архитектуры средневекового Ирана. Может последовать вопрос: разве нервюр не было в сасанидское время? Примеры-то есть? Да, были, и об этом мы говорили выше, и они же, по-видимому, служили образцом для ранних нервюр в мусульманское время. Однако идея о риторической форме нервюр с усложнением их символического рисунка является инновацией иранцев именно в раннее сельджукидское время.

А вот еще один из многих примеров тому: воинские доблести согдийцев известны хорошо (см. об этом главу I), однако далеко не все знают об инженерных способностях согдийцев, в армии Аббасидов они были известны как изобретатели и строители наступательной и оборонительной военной техники (катапульты и пр.)²²³. По-видимому, в крови согдийцев (воинов и купцов, а затем и поэтов, философов, архитекторов, художников) всегда бурлила жажда инноваций. Мы знаем, что культура эпохи Саманидов не была этнически однородной, однако этносимволическая доминанта именно восточных иранцев на просторах Большого Хорасана, а прежде всего в Согдиане, факт хорошо известный, неоспоримый²²⁴.

И еще один вывод: инновация всегда требует нестандартных решений и аккумуляции всего интеллектуального ресурса. Это означает, что инновативность должна быть свойственна не какой-то одной отрасли культуры (от политики и экономики до искусства и архитектуры), а культуре, взятой в ее целостности. Политическая воля, помноженная на творческую силу, рождает не просто инновационную культуру, а специфический тип мышления, ведущий к неотвратимости инновативных решений. Инновация, следовательно, не только и не просто действие. Она имеет прямое отношение к позитивному изменению и в мышлении отдельных индивидуумов, и во всей культуре. Из сказанного также следует, что инновационность культуры продуцирует и новый тип знания, генерирующий различные ценности. В ряде случаев, а культура Саманидов пример тому, мы сталкиваемся с «радикальной инновацией» (radical innovation), хотя на примере тимуридской архитектуры мы встретимся с тем, что называют «нарастающей инновацией» (incremental innovation)²²⁵. Заметим, что «радикальная инновация» с большой охотой принимается рядом исследователей в прошлом и в настоящее время за «восточное Возрождение».

Итак, очередной всплеск системной инновации приходится на время Тимура (умер в 1405 г.) и его потомков, что занимает все XV столетие. Мы убеждаемся в существовании и при Саманидах, и при Тимуре инновативных личностей, героев инновационной стратегии в коллективном мышлении культуры. Лидерами инновационного мышления и при Тимуридах оставались восточные иранцы. Вот что об этом пишет известный специалист, обсуждая проблему на фоне борьбы иранской бюрократии и военного сословия Тимура и его потомков:

«Я полагаю, что возникший конфликт между Мажд ал-Дином и Мир Алишером Навои – известнейшей тимуридской культурной и политической личностью – является ярким выражением борьбы между представителем “инновативной” таджикской бюрократии в тимуридском режиме и традиционными интересами тюркской военной элиты и правящими кругами двора»²²⁶.

Данные указанной книги хорошо свидетельствуют о необходимости суждения об инновативной антропологии, выдвигающей свои правила обустройства сущего. Автор закавычивает слово «инновативность», что, однако, не меняет сути дела. Восточное иранство обладало не только инновативными качествами и мышлением, но оно же формировало специфические антропологические признаки – таджики были заняты в том же Герате на поприще высокой поэзии и суфизма (Абд ал-Рахман Джами), служилой прослойки (знаменитая семья визирей

с *нисбой* Хафи), архитектуры (Кавам ал-Дин Ширази), книжной миниатюры (Камал ал-Дин Бехзад).

С наступлением времени Тимура происходит резкая перемена отношения к восприятию статуса человека. Глубинное ощущение «Я» человека в дотимуридское время сменилось новой парадигмой социально-риторических отношений в громадной империи, где на первый план выходит местоимение «Мы». Единственным и безусловным Я обладает глава империи Тимур-ланг – безальтернативная личность, владеющая созданным им миром вместе со своими сыновьями²²⁷. С одной стороны – единоначалие, а с другой – опора главы империи на ближайших родственников, сыновей, которым Тимур раздает в управление отдельные территории его империи. «Я», таким образом, обращается в устойчивое и доминирующее «мы».

В это время изменяется все, что касается основных принципов визуального восприятия. О переменах в изобразительном искусстве мы говорили в главе II. В миниатюре стали доминировать композиции со многими персонажами, а архитектурный облик предстал таким, каким мы его знаем по дошедшим памятникам Самарканда и Герата. Это были громадные по размеру комплексы и здания, рассчитанные на множество людей, будь то медресе, мечеть или даже мавзолей. Былой интимности восприятия архитектурного пространства более не существовало.

Слова современных исследователей о том, что Тимур делал все возможное для запечатления своего образа в архитектуре, сколь банальны, столь и верны²²⁸. Тимур – это культурный герой своего времени, в демиургические функции которого входило обустройство покоренных земель, неважно, сделал это он или его сыновья и внуки. Самарканд – столица его империи – не мог не стать образцом демиургического подвига владыки, строительства гигантских архитектурных объектов. Согласимся с Л. Голомбек: кроме колоссальных размеров, архитектура при Тимуре и его потомках отличалась по сравнению с прошлым чистотой линий, отчетливостью объемов и контуров²²⁹. Для исполнения заказов Тимура со всех покоренных земель были свезены зодчие, инженеры, специалисты в области архитектурной орнаментации.

Новое время, ознаменованное выходом на историческую авансцену самаркандского владыки Тимура с его вселенским размахом, иным, нежели ранее, отношением к миру и изменением принципов освоения пространства, привнесло новые проблемы. В зодчестве это были проблемы укрепившегося, а не спорадического расширения и завышения внутреннего пространства и внешнего облика зданий. Пришло время, когда многое изменилось в самой теории и практике архитектурного освоения в первую очередь внутреннего пространства. Как водится, для перемен должна была появиться инновативная личность, которая взялась бы за окончательное разрешение новых задач времени. В тимуридское время, конечно же, не менее ярко, нежели раньше, проявляли себя личности. Однако становление таких личностей в большей степени служило исключительно нуждам государственной целостности и лично властителю. Дабы обострить внимание читателя, мы вновь возвращаемся к роли «основополагающего субъекта», которому подвластны движения новых дискурсивных организаций в области архитектуры и искусства. Чтобы отчетливее понять это, следует знать об особом отношении иранских властителей от Бухары до Ширази к носителям знания, в том числе и к выдающимся представителям изящных искусств.

За несколько лет до рождения Камал ал-Дина Бехзада (1450/ 60 -1535) умер величайший архитектор – Кавам ал-Дин ибн Зайн ал-Дин Ширази (1444)²³⁰. Как видно по его *нисбе*, архитектор родом из Ширази, но всю свою творческую жизнь он провел в Мавераннахре и Хорасане. Ему принадлежит честь усовершенствования вполне известной и до него сводчатой системы, а также повышения и расширения подкупольного пространства, с чем, естественно, было связано и изменение оптического режима внутреннего пространства построек времен величия Герата. Интерьер в архитектуре стал объектом особого внимания зодчих с объемно-конструктивным образом мысли. Действительно, создавался совершенно иной пла-

стический образ внутреннего пространства, который в еще большей степени, нежели ранее, был связан с внешним видом построек.

Обратим сначала внимание читателей на то, что Кавам ал-Дин Ширази и Камал ал-Дин Бехзад были ярчайшими представителями гератской культуры XV в. Первый стоял у ее истоков, а второй оказался у ее же ора, возглавив придворную группу первых миниатюристов сефевидского времени. Наперёд заметим, что сближение двух названных имен архитектора и художника имеет свои основания, оба мастера показали новые концептуальные горизонты организации пространства – архитектурного и живописного. Сначала Кавам ал-Дин Ширази, а затем и Камал ал-Дин Бехзад впервые в истории архитектуры и миниатюры добились эффекта самоорганизации пространства. Об этом мы расскажем чуть ниже.

Гератская культура дала иранской культуре первостепенные поэтические имена: Абд ал-Рахмана Джамии и его ученика – основателя высокой тюркской поэзии и сиятельного вельможу Мир Алишера Навои. Надо обязательно отметить, что Алишер Навои отвечал за строительство множества построек в Герате и за его пределами, он, например, был автором идеи строительства (либо был архитектором) мавзолея Фарид ал-Дина Атгара в Нишапуре²³¹. Однажды, приехав в Нишапур с целью посещения славных могил поэтов, он нашел гробницу Фарид ал-Дина Атгара в ненадлежащем виде и повелел воздвигнуть мавзолей, приличествующий великому поэту Архитектура и поэзия, как оказывается, стоят совсем близко. Когда поэт становится ответственным за строительство значимого для культуры памятника, это есть свидетельство, без которого нельзя обойтись в рассуждениях об общих поэтических основах поэзии и архитектуры.

В поэтической истории Герата есть одно имя, напрямую связанное с архитектурой. Во второй половине XV века в Герате жил достаточно известный поэт, суфий, каллиграф с архитектурным псевдонимом Бана'и Хирави (Камал ал-Дин Шир-Али) (1453–1512), что дословно переводится как Строитель из Герата²³². Он был сыном архитектора по имени Устад Мухаммад Сабз Ми'мар. Сын для поэтического имени избрал слово *banna* (banna) – строитель, но не *mi'mar* (mi'mar) – архитектор. В некоторых словарях оба слова считаются синонимами, однако в нашем случае поэт избирает необходимый ему оттенок для псевдонима. Слово *banna* (строитель) и *banna* 7 (строительство) могут пониматься и в более расширительном смысле, когда слову придается еще и строительно-оформительское значение; например, таковым может оказаться мастер по укладыванию кирпичей или различного рода облицовочного материала²³³.

Без упомянутых имен тимуридской поэзии, архитектуры, изобразительного искусства и музыки, уходящих корнями в восточно-иранскую культуру Самарканда и Бухары, собственно иранская культура Сефевидов была бы много беднее, не столь блистательна. Сын Тимура мирза Шахрух с женой Гавхаршад и высокообразованным, талантливым сыном мирзой Байсункаром (1397–1433) собрали в Герате всех, кто представлял интеллектуальный облик иранства. Шахрух похоронен в Самарканде в Гур Амуре рядом с отцом, Гавхаршад со всей семьей похоронена в Герате в своем династийном мавзолее.

Небезыносительными могут показаться сведения о династии Картидов (перс. Kartiyan, АГе Ка(u)rt) (1245–1381) – восточных иранцев, владевших всем Хорасаном и южной частью Мавераннахра, со столицей в Герате. Картиды приняли властные полномочия над афганским Хорасаном и южной частью Мавераннахра от восточноиранской династии Гуридов (Ghuriyan) (1148–1217), во многом продвинувших иранские ценности и персидский язык в Северную Индию (Делийский султанат).

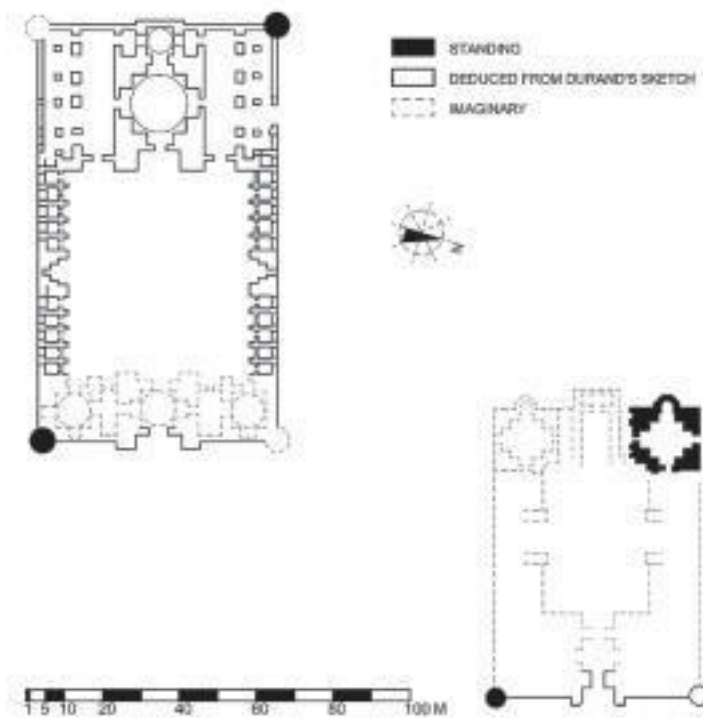
Малики династии Картов провели громадную работу по восстановлению Герата и его окрестностей после монгольского нашествия. В XIII веке по распоряжению малика Фахр ал-Дина Карта была сочинена поэма в стиле маснави Фирдоуси, название которой было предельно простым – Kart-pama²³⁴. Терри Аллен подробно описывает склонности Картов и реакцию Шах-

руха на их сиятельное времяпрепровождение, топографию Герата и его окрестностей²³⁵. Тимуриды не могли не считаться с политическим и культурным наследием династии Картов, впрочем, зачастую противопоставляя себя им. На этих же страницах Аллен справедливо говорит об «архитектурной мегаломании» Тимуридов. Остается несомненным одно: ядром Тимуридов оставался Большой Хорасан, этот вполне реальный и одновременно символический образ просуществовал шесть столетий, и все это время главным языком культуры оставался персидский. Мы возвращаемся к семье Шахруха.

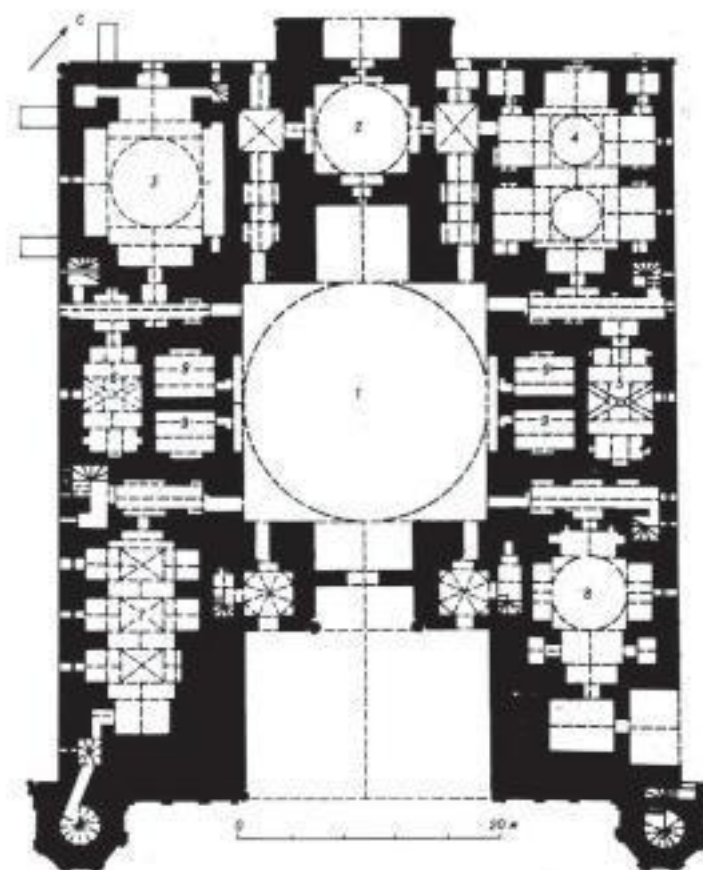
Мирза Байсункар родился в Герате, а похоронен под Гератом, на кладбище при медресе, которое построила его мать. Молодой принц собрал в Герате многих выдающихся поэтов, каллиграфов, художников, архитекторов, например, из Табриза он вывез знаменитого каллиграфа, изобретателя самого известного персидского каллиграфического почерка *насталик* Мавлана Джафара Табризи. Одним из этих творцов и был Кавам ал-Дин из Ширази – не только блестящий архитектор и мастер орнаментики, но и астроном. Мастер был универсален, он приобрел известность в инженерии (*muhandisl*), изготовлении чертежей зданий (*tarhl*) и собственно в зодчестве (*mi'marl*)²³⁶. Архитекторов, как мы теперь знаем, именовали также строителями (*banna*). Ниже подробно будет рассказано о всех дошедших до нас постройках Кавам ал-Дина. Это следует сделать хотя бы потому, что о творчестве зодчего в отечественных публикациях зияет пустота.

Одна из легенд гласит, что блестящие возможности молодого архитектора использовал сам Тимур при строительстве в Самарканде. Действительно, мастер участвовал в строительстве и орнаментации Биби-Ханум и медресе Улугбека. Сказанное важно, ибо мы можем твердо полагать, что Кавам ал-Дин принимал участие в разработке великолепия тимуридского орнамента. Орнаментальная программа всех главных построек тимуридского времени от Масс (ныне г. Туркестан, Казахстан) и Самарканда до Герата и Мешхеда обязана участию ширазского орнаменталиста и архитектора. Свой опыт работы в Мавераннахре архитектор блестяще использовал при дальнейшем строительстве в Герате.

В мавзолее Ходжа Ахмада Иасави в древнем городе Йассы (ил. 90) и во всех зданиях мечети Биби-Ханум (Самарканд, Узбекистан) использовалась новая конструктивная система – щитовые паруса и вертикальные нервюры²³⁷. В том же мавзолее Ходжа Ахмада Иасави найдены две строительные надписи: «работа Хаджи Хасана... Ширази» и «Шаме б. Абд ал-Ваххаб Ширази»²³⁸. Небезынтересным для истории искусства является то обстоятельство, что строителями мавзолея Ахмада Иасави были привлеченные Тимуром зодчие и орнаменталисты из Ширази, включая молодого Кавам ал-Дина. Ширазские архитекторы в те времена занимали в иранском мире особое положение, что было вызвано деятельностью Тимура по консолидации разных мастеров для строительства своих построек в Самарканде и Йассах.



План архитектурного комплекса Гавхаршад.



Мавзолей Ходжа Ахмада Йасави. 1395. План. Туркестан, Казахстан.

Известны следующие постройки Кавам ал-Дина Ширази, не считая его участия в упомянутых выше постройках в Мавераннахре²³⁹: Ханака и медресе для Шахруха в Герате (1410) (не сохранились) Соборная мечеть для Гавхаршад в Мешхеде (1405–1418)

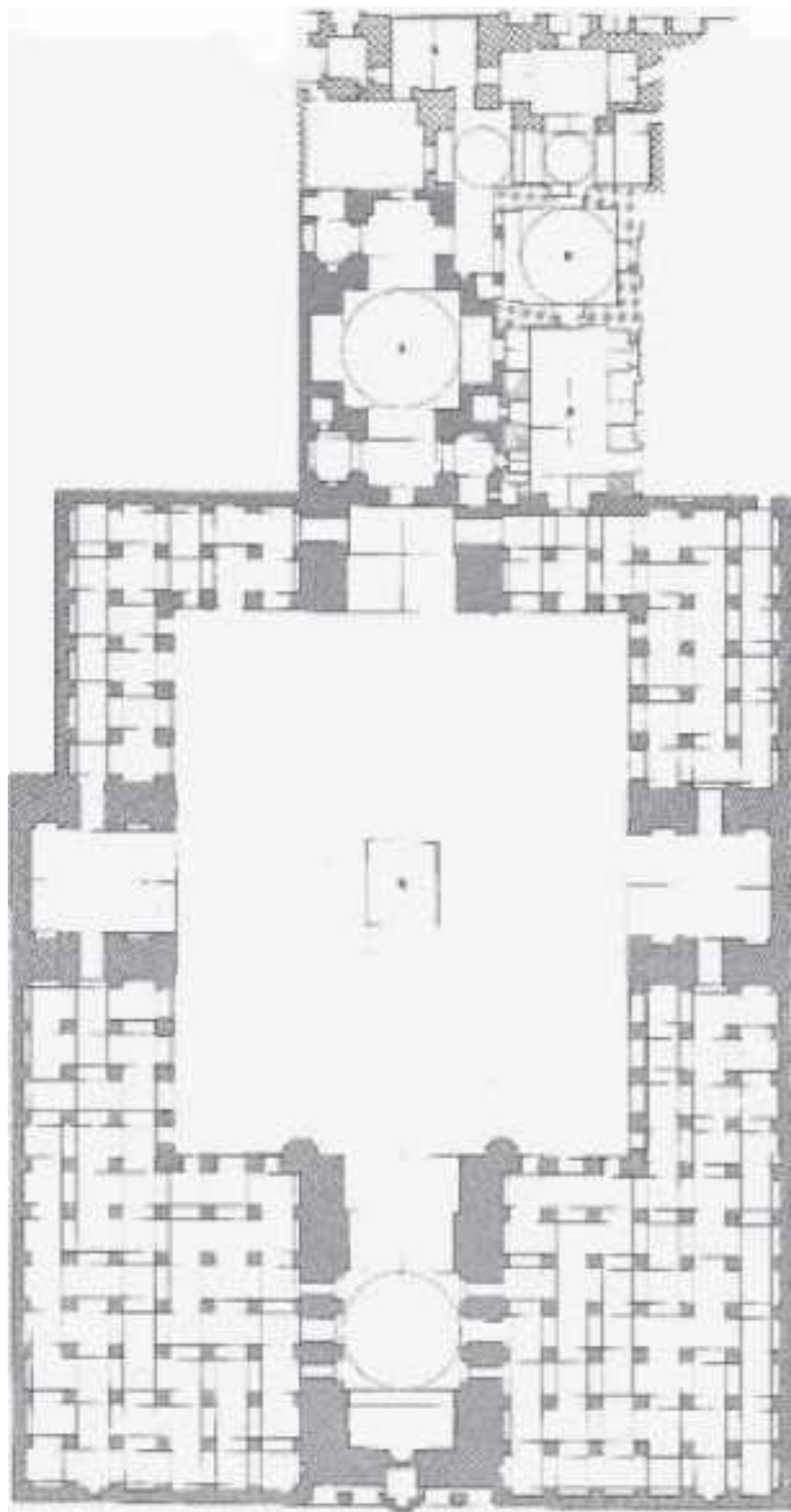
Мечеть, медресе и мавзолей для Гавхаршад в Герате (1417–1437) (ил. 60а)

Мавзолей Ходжа Абд Аллаха Ансари в Газургах, недалеко от Герата (1425–1428)

Медресе Гийасийа в 150 км. от Мешхеда (1442–43)

Учитывая среднеазиатский опыт мастера в Иассах и Самарканде, а также оставшиеся неизвестными постройки Кавам ал-Дина, можно считать его творчество поистине выдающимся. С раздроблением владений Тимура они отошли к его сыновьям и внукам. Культурным центром Хорасана вновь (после династии Картов) становится Герат во главе с сыном Тимура по имени Шахрух. Его жена Гавхаршад становится выдающимся меценатом, она собирает в Герате многих известных мастеров в различных сферах искусства, архитектуры и науки. Сын Шахруха и Гавхаршад по имени Байсункар был весьма просвещенным и талантливым молодым человеком. Его каллиграфическое мастерство не уступало многим профессионалам при дворе. Каллиграфическая вязь южного айвана мечети Гавхаршад в Мешхеде была исполнена молодым принцем Байсункаром на персидском языке. Его имя и дата окончания постройки сохранилось на узкой полоске южного айвана мечети.

Эта мечеть была начата в 1405 г. и закончена в 1418–1419 г. Кавам ал-Дином, встроена она в существовавший комплекс имама Резы в Мешхеде²⁴⁰. Снаружи мечеть не видна, ее можно увидеть только изнутри. Архитектурный стиль Мавераннахра присутствует и в этой постройке Кавам ал-Дина Ширази, всегда в творчестве мастера будет сказываться его обученность в молодости. В качестве примера приводятся две ранние тимуридские постройки в Самарканде: мечеть Биби-Ханум и медресе Улугбека²⁴¹.



Мечеть Гавхаршад. 1419 г. План. Мешхед, Иран

Мечеть Гавхаршад находится в южной части средней зоны (собственно захоронения имама Резы) комплекса, а потому у нее нет порталного входа, но зато особенно хороши архитектура и орнаментальное узорочье четырех дворовых айванов. Двор мечети почти квадратный (длина 55 м и ширина 45 м), в центре двора помещена выгородка для бассейна с водой. Из всех айванов наиболее примечателен южный (Ivan-e Maqsurah), он заметно шире остальных трех. Чуть отступив от входных углов южного айвана, мастер размещает по одному минарету

43 метров высотой. Внушительный купол южной части мечети покоится на четырех мощных опорах. Щитовые паруса создают 16-стороннее основание для барабана купола.

Южная часть мечети с двух сторон окружена колонно-сводчатой сетью зимней мечети (*shabistan*), что частично переходит и на ее северный айван. Аналогичный принцип построения *шабистана* мы можем видеть в двух более ранних мечетях: соборной мечети Исфагана и еще приближеннее – в соборной мечети Варамина. В обоих случаях в этом принципе видят рудимент раннего варианта арабского гипостиля, существовавшего до появления крещатого иранского плана дворовой композиции²⁴². Однако, заметим, мечеть Гавхаршад была сразу построена с окружающим *шабистаном*. Это говорит только об одном – к XV в. сложилась иконография иранской мечети с «наплывами» сводчатых помещений по сторонам айванов по продольной оси.

Это – важное обстоятельство, говорящее о том, что архитектурная мысль продолжала работать, не останавливаясь на достигнутом. Художники и архитекторы Герата действовали по принципу: традиция свершается сегодня. Все принципиальные нововведения, касающиеся общей структуры мечети, были оборваны и более никогда не продолжались с завоеванием в XVI в. территории Мавераннахра и Хорасана сибирскими узбеками, а Ирана – Сефевидами.

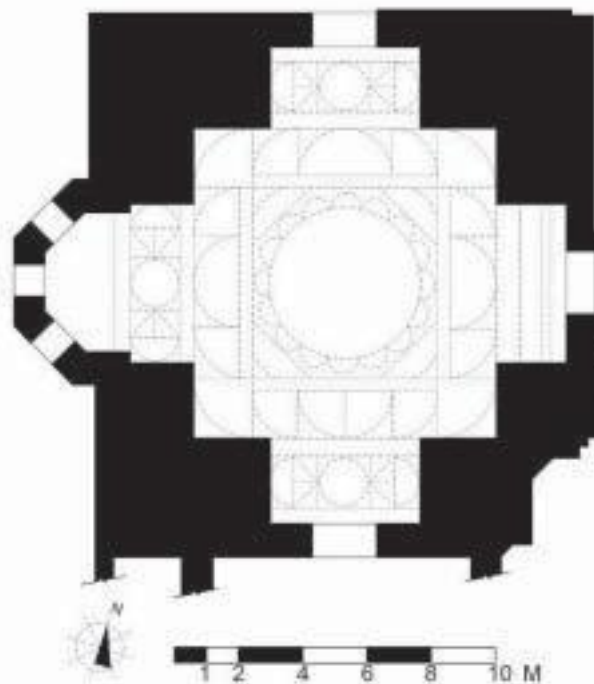
Между местом упокоения имама Резы, что отмечено золотым куполом, и мечетью Кавам ал-Дин устраивает два промежуточных помещения – Дар ал-Сийада (двор саидов) и Дар ал-Хуффаз (двор чтецов Корана). Между северным айваном мечети и этими дворами был сделан проход. Связь между мечетью и местом упокоения была непосредственной по горизонтали, а по вертикали она же осуществлялась посредством переклички золотого купола имама Резы и громадного голубого купола мечети владычицы Гавхаршад. Оба купола, корреспондирующие между собой, призваны доминировать над городом сиянием золота и лазури. Сказанное не исчерпывает проблемы композиционной и семантической корреспонденции основных куполов комплекса имама Резы. Над Дар ал-Сийада и Дар ал-Хуффаз наш архитектор также водружает купола, что создает сводчато-купольную непрерывность в комплексе имама Резы.

Как полагают исследователи, беспрецедентно богатый и разнообразный орнамент мечети был также инспирирован работой молодого Кавам ал-Дина над орнаментацией Биби-Ханум и медресе Улугбека в Самарканде²⁴³. Заслуга мастера (или мастеров) состоит еще в одном нововведении – именно он в мешхедской мечети Гавхаршад ввел практику тотального покрытия орнаментом архитектурной плоскости. Все, кроме надписей, покрывалось орнаментом, что позднее становится принципиальным для сефевидской архитектуры. Когда мы видим некоторые участки, не затронутые орнаментом, то понимаем, что мастер оставил необработанную плоскость для ритмических пустот, оформленных строгостью белого цвета. Орнамент, таким образом, нацелен на тотальность заполнения стен, арок, сводов, куполов. Следовательно, орнамент ответствен за все, что может быть им покрыто, и в этом случае программная тотальность орнамента синонимична его целостности по отношению к интерьеру и экстерьеру зданий.

Для полновесной оценки новаций Кавам ал-Дина следует также назвать минареты, вырастающие наравне с постройкой и по сторонам айванов. До этого минареты надстраивались над айванами. Такое решение мастер экспортировал из архитектурной практики Маверан-нахра и, в первую очередь, Самарканда (ил. 124); ср. в этой же связи мощнейшие минареты мавзолея Иасави, вырастающие с нижнего уровня постройки по бокам от айвана (ил. 89). Сами айваны были значительно углублены. Стены мечети Гавхаршад были не просто богато покрыты мозаиками, каждому из четырех айванов соответствовала отдельная цветовая гамма, что придавало постройке богатейший эффект сдержанной полихромии.

В Герате сразу после окончания работы в Мешхеде Кавам ал-Дин строит комплекс зданий для Гавхаршад. Ныне хорошо известный мавзолей Гавхаршад входил в большой по площади комплекс зданий, включающих четырехайванные медресе и мечеть, работа была начата в 1417 г. и закончена в 1437 г. Мавзолей являлся частью северо-западного угла медресе, то есть, по

существом комплекс состоял из двух самостоятельных зданий. В мавзолее сначала был похоронен брат Гавхаршад, а затем все остальные Тимуриды Герата, включая Байсункура²⁴⁴. В 1885 г., а затем в 1887 г., английские и русские вторжения в Герат практически разрушили комплекс. Минареты служили мишенями для русских артиллеристов, удары порою были точны, и на некоторых из них до сих пор остались следы от снарядов.



Мавзолей Гавхаршад. План. Герат, Афганистан.

Несколько слов скажем о мечети. Главный айван мечети вел в пространство, перекрытое двумя куполами. За большим куполом, отстоящим от сводчатого портала айвана, следовал меньший, воздвигнутый над мих-рабом. Эта необычная композиция находит свои аналогии в мавзолее Ходжа Ахмада Иасаи и, как показала Голомбек, в мечети Орхан Бея в Бурсе (1339)²⁴⁵. Если в первом случае молодой Кавам ал-Дин сам работал на строительстве и ornamentации мавзолея в Йассах, то во втором случае о планировке мечети в Бурсе Кавам ал-Дин мог узнать у своего коллеги из Анатолии. Четыре минарета по углам мечети, из которых осталось два, были вдвинуты в тело постройки, а не отстояли от нее, как это обычно практикуется. Орнамент мечети до нас не дошел.

В плане мавзолей является квадратом с вписанным в него крестом за счет удлиненных с четырех сторон ниш. С западной стороны постройки следует вынос полуоктагональной формы с тремя окнами. Формально этот полигональный вынос делает его похожим на апсиду в христианских храмах. Хорошо знакомая Кавам ал-Дину конструктивная система была значительно обогащена в мавзолее Гавхаршад в Герате использованием пересекающихся подпружных арок и, что характерно, систематическим использованием пространственных сложнощитовых парусов²⁴⁶. Несколько предварительных слов скажем о щитовых парусах; их изобретение является очевидным вкладом иранского творческого духа в историю сводчатых решений в мировой архитектуре.

Еще до наступления эпохи Тимура в разных городах Ирана сложился впечатляющий опыт возведения куполов на основе пересекающихся подпружных арок и маленьких парусов. Идея пересекающихся арок и ее раннее воплощение преподана в мечети и ряде дополнитель-

ных помещений комплекса Ходжа Ахмада Иасави²⁴⁷. О'Кейн, виднейший современный историк архитектуры этого времени, упоминает небольшое медресе музаффаридского времени, примыкающее к соборной мечети Исфагана, а также восточный угол опережающей свое время соборной мечети в Йезде 1364–1416 г. (ил. 117)²⁴⁸. Особенности в интерьере восточного портала в пятничной мечети Йезда привлекают сводчатые и предкупольные сложнощитовые паруса. Они столь изощрены в конструктивном, цветовом и образном значении, что это, пожалуй, лучшее из созданного иранскими мастерами даже без вмешательства Кавам ал-Дина. Ширазские и йездские архитекторы действительно доминировали во второй половине XIV в.

Архитекторы Ширази и Йезда окончательно развили конструктивную систему сложнощитовых парусов на пересечении подпружных арок, что позволило предпринять невиданный доселе шаг по расширению площади сводчато-купольного охвата. Но самое главное состоит в том, что отныне можно говорить о сложении единого конструктивно-пластического образа интерьера. Ключевой замысел во введении четырех пересекающихся подпружных арок не был новшеством в архитектуре Ирана, и Армении, и Сирии²⁴⁹. Опыт ширазских архитекторов в Нассе и Самарканде усложняет конструктивно-планировочный образ мавзолеев и мечетей в конце XIV – начале XV в. приводит к широкому распространению пространственных щитовых парусов²⁵⁰. Следует различать два вида щитовых парусов: 1) когда щитовые паруса имели упрощенный вид и использовались в зоне перехода к нервюрному куполу; 2) когда сеть маленьких парусов оказывалась транзитной зоной между пересекающимися подпружными арками интерьера и основанием купола.

Сразу заметим, что еще в Самарканде и, конечно же, в Герате и Мешхеде видны столь разительные перемены в расширении внутреннего пространства. Это происходит за счет углубления поперечных ниш сводчатых помещений, в результате чего еще более подчеркивается существовавшее и ранее выраженное крещатое в плане пространство; а повышение стрелы внутреннего купола незамедлительно привело к повышенному вниманию к световым проемам и новому режиму освещения. Это стало заметно уже на примере трех мечетей комплекса Биби-Ханум, стены которых, кстати, стали тоньше и выше, а интерьер за счет введения дополнительных световых проемов светлее²⁵¹. Внутренний и внешний образ архитектуры от Самарканда до Герата и Мешхеда стал разительно другим, подчинив планировочным и конструктивным нововведениям зодчество Ирана, Ирака, Индии.

Ранее (скажем, в мавзолее Саманидов) мы имели дело с абсолютно однородным внутренним пространством, над которым возвышался небольшой купол на четырех угловых трюпах. Организация этого пространства была целиком и полностью обязана массивным стенам, которые снаружи по мере надобности облегчались введением верхней ярусной системы и особой обработкой стен кирпичной кладкой. Часто в IX–XI вв. купол буквально вырастал из стен, он являлся продолжением стен без введения широких световых проемов. Внутренние помещения потому выглядели полутемными. Начиная с XII–XIII вв. в зодчестве Хорасана, Средней Азии и Ирана наблюдались усовершенствования внутреннего пространства посредством дробности несущих элементов конструкции и завышению подпружных арок.

Для организации нового пространства понадобилось еще большее углубление четырех ниш по оси здания, превращающих квадратное пространство в ярко выраженное, окончательно крещатое в плане.

Пространство не просто завышается и углубляется за счет все большего и большего отступа боковых ниш, оно становится заметнее шире и светлее. Повторим, оно таково только за счет плановой реорганизации и необходимости дробления несущих конструкций. Однако уже достаточно усовершенствованный интерьер Гур Эмира в Самарканде (имя исфаганского архитектора Мухаммада ибн Махмуда ал-Банна ал-Исфахани²⁵² начертано над входом пор-

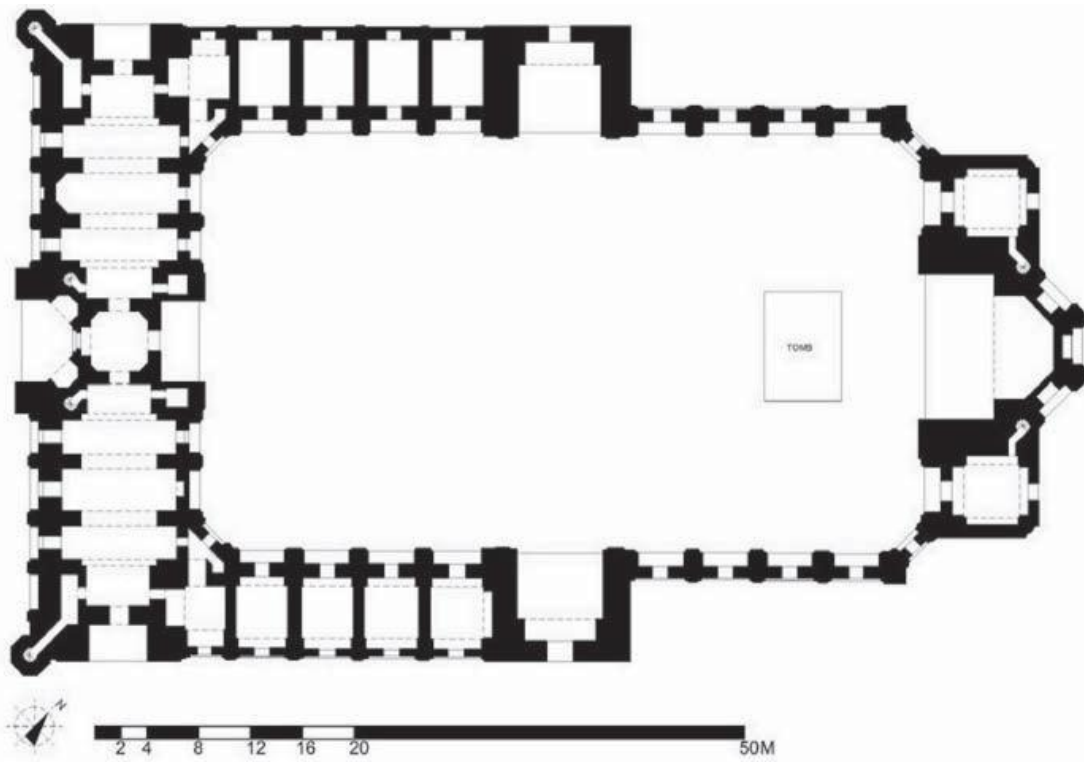
тальной арки) в силу небольшого интерьера еще недостаточно артикулирован, в нем господствует рациональный подход и явный недостаток света (ил. 88).

Остается назвать еще две постройки ширазского архитектора Кавам ал-Дина Ширази.

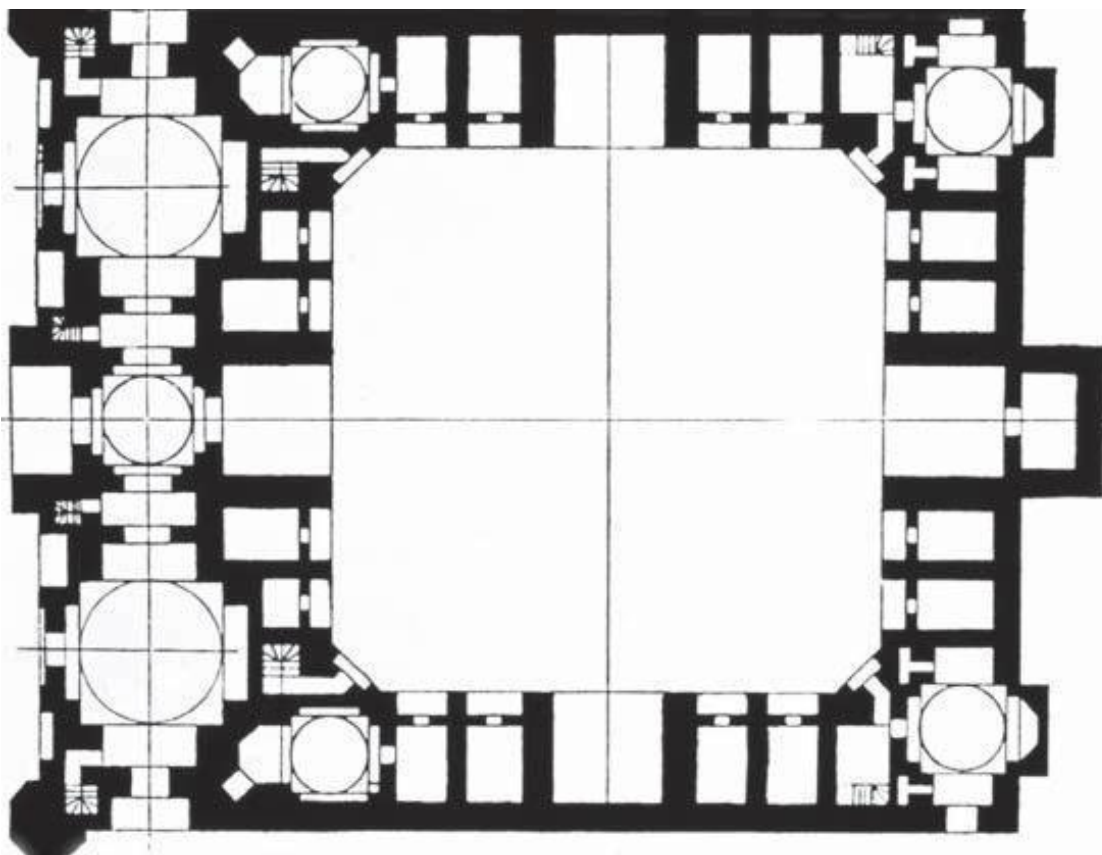
Архитектурный комплекс-усыпальница в Газургах (1425–1428) над захоронением знаменитого суфия Абдаллаха Ансари (1005–1085) – покровителя Герата (pin Herat) – находится неподалеку от города²⁵³. План основан на крещатой схеме, постройка отличается особым архитектурным изяществом, удлинёнными пропорциями. Четыре айвана расположены строго по двум осям двора, а самый широкий и глубокий пятичастный айван располагается на стороне киблы. Он примечателен не только своей высотой, но и тем, что верхняя часть порталной композиции завершается пятью сквозными арочными проемами стрельчатой формы. Как правило, в описаниях усыпальницы эти арочные проемы называют окнами (windows), что ошибочно. Напротив этого айвана расположен вход с вестибюлем, на стенах которого помещена роспись с изображением Каабы и собственно постройки. В архитектуре и орнаментальной программе исследователи отмечают несомненные нововведения ширазского архитектора и орнаменталиста.

И, наконец, последняя постройка Кавам ал-Дина Ширази расположена в 150 км. к югу от Мешхеда, в местечке Харгирд²⁵⁴. Это медресе Гийасийа, которое Кавам ал-Дин Ширази не успел закончить, завершал постройку его сын – Гийас ал-Дин Ширази. Медресе было заказано Кавам ал-Дину визирем Шахруха по имени Гийас ал-Дин Пир Ахмад Хафи – представителем блестящей семьи знатных восточных иранцев из Хафа²⁵⁵. Медресе, таким образом, носит имя заказчика. Двухэтажная постройка с комнатами и залами, которые организованы вокруг квадратного двора с крещатой схемой четырех айванов. Небольшая скошенность всех углов двора превращает двор из квадратного одновременно в скрытый октагон. В первой главе мы говорили о былом богатом каллиграфическом и орнаментальном убранстве медресе.

Продолжим чтение плановой структуры медресе в силу его особенностей, которые во многом повторяют найденные архитектором приемы организации плановой композиции. Поражает полная открытость, определенным образом воздушность плана по горизонтальной и вертикальной осям. Входной айван, приглашающий зрителя продвинуться во двор, неожиданно раздвигается по горизонтали, приглашая войти в два симметрично расположенных купольных и крещатых зала. Трехчастная структура входного айвана служит весомым концептуальным и эстетическим началом всей двухэтажной постройки.



Усыпальница Абдаллаха Ансари в Газургах. 1425–1428. Герат, Афганистан.



Медресе Гийасийа. 1444 г. План. Харгирд, Иран.

Напротив входного айвана мы обнаруживаем то, что однажды было использовано в мавзолее Гавхаршад в Герате. Айванное помещение заканчивается апсидоподобной формой, которой вторят две аналогичные и симметричные центральной «апсиды», выходящие за стену здания. Без сомнения, в этом медресе архитектор и его сын сумели создать единый и утонченный архитектурно-орнаментальный образ.

Существует еще один объект, к строительству которого могли приложить свой талант наш мастер или его сын. В местечке Тайабад (Иран) близ афганской границы по велению визиря Шахруха и уже знакомого нам Гийас ал-Дина Пира Ахмада Хафи был построен мавзолей (1444–1445) над могилой шайха Зайн ал-Дина Тайабати²⁵⁶. Следует заметить, что заказчиком выступил тот же человек, по приказу которого было построено медресе в Харгирде, а каллиграфом выступил мастер по имени Джалал ал-Дин б. Мухаммад б. Джафар – именно он работал над орнаментом медресе в Харгирде и мечети Гавхаршад в Герате. Можно только предполагать, что автором проекта мавзолея был также Гийас ал-Дин Ширази, сын выдающегося архитектора.

Уточнения:

Происхождение щитовых парусов

Особого внимания заслуживает разговор о сочетании в восточно-иранской архитектуре различных видов сводов. Начнем с детального обзора конструктивных новшеств Кавам ал-Дина Ширази. Лучшие всех это (по общепризнанному мнению) описала Г.А. Пугаченкова, компетентным разъяснениям которой мы в целом и последуем²⁵⁷. До тимуридского зодчества система щитовых парусов уже использовалась при перекрытии внутреннего пространства параллельными стрельчатыми арками. Но желаемого результата этот эксперимент не давал – перекрывалось не столь большое пространство, как этого хотелось. Отныне пространство, перекрываемое куполом и сводами, облегчается, в том числе посредством изъятия излишних массивов кладки, а тропы, плохо выдерживающие расширение подкупольного пространства и увеличение диаметра купола, отныне перестают нести решающую конструктивную роль. Внутреннее помещение стало перекрываться четырьмя мощными подпружными арками, пяты которых покоятся на небольшом расстоянии от углов. Арки пересекаются крест-накрест, образуя внутренний квадрат. Собственно этот квадрат подлежит перекрытию при помощи сбалансированной системы пространственных щитовых парусов, положивших начало новой конструктивной системе. Пространство между арками перекрывается цилиндрическими сводами, а сами щитовые паруса, сделанные из гипса (ганчи), образуют подобие незаконченной сферы. На вершину арок и щитовых парусов и водружается купол.

В результате мы располагаем тем, что Зедльмайр назвал «охватывающей формой»²⁵⁸. Действительно, налицо целый ряд охватывающих и охваченных единиц новой архитектурной конструкции, что незамедлительно выносятся наружу, во внутреннее убранство пиштаков. И сам пиштак можно считать важнейшей единицей «охватывающей формы» в иранской архитектуре, ибо сгруппированность составных частей его

углубленно-сводчатой формы является поистине квинтэссенцией внутренних и внешних сводчатых элементов. И все же ярче всего и в первую очередь «охватывающая форма» проявила себя именно в интерьере. Кавам ал-Дин Ширази, хорошо понимая значение порталльной арки, впервые в иранском зодчестве чрезвычайно углубляет ее в соборной мечети Гавхаршад в Мешхеде. Так создается углубленный и широкий коридор, который можно сравнить с образом пещеры. Свет открытого и крещатого в плане двора открывается из тьмы и тени пещеры. Прекрасная архитектурная фигура, ее вполне можно развить, добавив незамысловатые мифопоэтические образы. Но не в этом состоит наша задача.

Переплетение арок и арок сводов, охватывающих все более и более мелкие арочно-сводчатые единицы, служит образцом целостности интерьера, разбитого на соподчиненные сегменты. Эффект «охватывающей формы» полностью себя оправдывает в гештальтном подчинении частей целому. Связь теоретической инновации Зедльмайра была, без сомнения, инспирирована его гештальтной выучкой²⁵⁹. Несомненно и еще одно: огромное конструктивное значение при оформлении «охватывающей формы» приобретают сталактиты (см. о сталактитах следующий Пример). Отсюда вывод: указанная конструктивная система появилась не вдруг с приходом Кавам ал-Дина Ширази – ее ростки отчетливо давали себя знать при формировании архитектурных принципов в Бухаре (мечеть Дегарон) и других районах Средней Азии.

Один из классических подходов к будущей системе сложнощитовых парусов можно найти в интерьере мавзолея Араб-Ата в Тиме (978) (ил. 122). Переходом от кубического основания мавзолея к куполу служит трехчастная парусная структура, состоящая из двухъярусной конструкции – неглубокой стрелчатой ниши, которая к низу переходит в две симметричные консольные полуарки. Пандативная структура отчетливо напоминает исследователям упрощенную форму сталактитов и, если это так, то имеем дело с первым примером конструктивно-орнаментальной формы в истории архитектуры Мавераннахра. В архитектуре Средней Азии и Ирана кроме примеров, отмеченных в этой главе, мы находим довольно скорое и устойчивое повторение этой формы в мавзолее Баба Хатим (XI в.) поблизости от г. Мазари-Шариф, Афганистан; из наиболее примечательных примеров назовем усложненные паруса в пятничных мечетях Исфагана (1087) и Ардистана (1105), а также в меньшей степени они выражены в пятничных мечетях Гульпайгана (1105–1118), Заваре (1133–6) и Барсиана (конец XI – начало XII в.). Не менее интересен мавзолей Дуваздах Имам из Йезда (1036), где трехчастная структура в средней зоне значительно углублена и разбита слепыми арками.

Широкая арка парусов вмещает мелкие вогнутые арочные и цилиндрические своды, составленные из кирпичей, уложенных в ёлочку. Сводчатая дробность и техника выведения больших и малых сводов в сельджукидское время отчетливо напоминает об установке на дробность в будущем переходе к сложнощитовому парусу. Переход к куполу, кроме весьма живописных трехдольных пандативов, в раннесельджукидское время осуществлен с помощью яруса из 16 мелких арок, являющих собой полукруглые ниши, заполнены они семилопастными раковинами из ганча.

И еще один пример из другого региона. Опыт зодчих, построивших мавзолей Текеша мог быть перенесен на оформление подкупольного пространства бухарского мавзолея Чашма-ий Айуб (ил. 132)²⁶⁰. Тем более, что сохранились сведения о строительстве этого мавзолея хорезмийскими архитекторами, о чем говорит его шатровый купол. Бухарский мавзолей, согласно строительной надписи, относится к началу тимуридской эпохи, он был возведен в 80-е гг. XIV в. по приказу самого Тимура. По мнению Хмельницкого, купольный зал и прилегающий к нему с востока айван следует отнести к XII–XIII вв., а тимуровские мастера лишь подновили и расширили площадь мавзолея двумя дополнительными помещениями с восточной стороны здания²⁶¹. Сводчатая система купольного помещения мавзолея основана на четырех группах сложнощитовых парусов, что может быть также результатом тимуровской переделки раннего парусного яруса по типу мелких парусов в мавзолее Текеша. Пролет купола Чашма-е Айуб слишком мал для того, чтобы его поддерживали мощные тромповые паруса, столь развитые в зодчестве Кухна-Ургенча. Наше предположение безосновательно, но суждение о том, что развитые формы щитовых парусов существовали уже в XII–XIII вв., выглядит вовсе фантастичным и не имеющим прецедентов вне восточно-иранского мира.

Сложнощитовой парус (кажак²⁶² на персидском языке) представляет собой пространственный ромбовидный многоугольник с переломом оси, его кирпичная выкладка ведется в

«елочку». По причине преломления ромба, то есть искривления его по оси, эта конструкция была названа *кажак* от слова *каж* (кривой, изогнутый, преломленный). Термин *кажак* следует признать универсальным, он используется для обозначения женской височной подвески, в орнаменте «цветок миндаля» (*gul-e bādām*), даже в названии железного прута с изгибом на конце для управления слоном.

В Средней Азии (Бухара и Самарканд) известен еще один термин – *qālabkārī*, который иногда ассоциируют с щитовыми парусами. Однако словарное значение этого слова обнимает не понятийное, а техническое содержание термина: работа ганчем (известью) по кирпичному потолку²⁶³.

Архитектурный образ щитовых парусов удобно сравнить с рыболовной сетью, ячейки которой вполне напоминают ромб *кажак*'а не только формой, но и эластичностью. Наше сравнение может быть поддержано данными из этимологического словаря Покорни: корни *kagh-*, *kogh-* со значением плести, шить, зашивать с соответствующими примерами из латинского *caulae* (**caholae*) в значении храмового ограждения, а также, интереснее всего, сети для ловли рыбы²⁶⁴. Итак, терминологическое сопровождение архитектурной формы поясняет нам ее транссемантический контекст.

Елочная и бескружалная кладка под названием балхи (от города Балх) была известна и до этого времени, она носила исключительно конструктивный прием по укреплению сложной кривизны сводов²⁶⁵. В несколько поэтизированной форме о своде балхи пишет Хмельницкий:

«Ряды расходятся из центра свода к его четырем углам, образуя систему бесконечно увеличивающихся ромбов с постоянно меняющимся направлением образующих элементов. Криволинейная поверхность свода превращена таким приемом в узорный ковер, словно вздутый порывом ветра и невесомо парящий над головами зрителей. С первого взгляда кажется, что мастера, возводившие это удивительное перекрытие, применяли столь прихотливый способ кладки лишь для создания художественного эффекта. На самом деле это не так. “Елочная” кладка представляет здесь не декоративный облицовочный слой, а ничем не прикрытую конструкцию...»²⁶⁶

Елочная кирпичная кладка позволяла осваивать сложнейшую кривизну сводов и явилась основой для появления щитовых парусов. Причина здесь состоит в том, что направляющая арка свода балхи находится не на осях перекрываемого пространства помещения, а на его диагоналях.

Для дополнительного закрепления пустого пространства тромпового свода стали использовать, как указывалось, и сталактиты, о которых более подробно речь пойдет ниже. Кавам ал-Дин Ширази при создании новой сводчатой системы использовал утвердившийся опыт елочной кладки, которая позволяла осваивать криволинейность и даже преломление по оси парусов любой сложности. Щитовые паруса, таким образом, формируются в единое пластическое целое для перехода к куполу на стыке пересечений с кривизной арок, следуя при этом фигуре многогранника с четным числом сторон (4, 6, 8, 16, 32). Вот еще один вывод: елочная кладка щитовидных парусов сообщает даже конструктивным элементам построек заметную и постулируемую (орнаментальную) пластичность. Отныне невозможно сказать, где заканчивается конструктивность и берет начало орнаментальная пластика.

Наметим принципы различия и сходства между пластическим и орнаментальным началами в архитектуре. Та же елочная кладка обладает и несомненными орнаментальными функциями, которые различаются от конструктивной пластики пространственных элементов сводчатых конструкций. В свою очередь о различии между пластикой и орнаментом говорит то, что уже в работах Кавам ал-Дина Ширази каждый из сводчатых элементов получал дополнительную орнаментальную обработку за счет наложения еще одной полихромной облицовки. Орнамент не уступает конструктивной пластике, он приходит вслед за появле-

нием конструкции. Пластическое начало конструкции всегда помнит об орнаменте, постоянно взывая к его помощи. Пластические элементы архитектуры нуждаются в орнаментике так, как это происходило при сложнейшей орнаментике внутреннего пространства айванов сразу после их внедрения в практику строительства.

Представим себе, сколь впечатляющую картину являет скрытый порядок глубины той поверхности, которая создается в результате наслоения на кирпичную кладку полихромной облицовки, активность которой возрастает с хулагидского времени. Мы можем говорить о неясной для простого зрения восприятия транспарентности различных слоев архитектурного тела²⁶⁷. Внешнее несоответствие двух или нескольких неоднородных слоев какой-либо поверхности называется стерео-транспарентностью. В нашем случае на слой кирпича накладывается слой полихромной облицовки, что технологически и в цветовом отношении носит явно неоднородный характер. Концептуальное основание стерео-транспарентности исходит не из физической прозрачности порядка неоднородных планов. В данном случае важен именно концепт, который помогает снять тормозящие факторы непосредственного восприятия транспарентности. Лучшие всего это понимают и мастера архитекторы, и зрители при виде разрушенной оболочки постройки (развалины Биби Ханум).

Проблема стереотранспарентности должна быть поставлена и при восприятии глубины внутреннего архитектурного пространства. Неоднородность светоцветовой и сводчатой плотности интерьера разрешается реальной и символической ролью купола, доминирующего над внутренним пространством²⁶⁸. Та же постепенно меняющаяся градиентность цвета интерьера в постройках Кавам ал-Дина, его постепенно изменяющаяся окраска, а также разнообразие сводов, принимающих тот или иной цвет и форму, преподают яркий пример стерео-транспарентности внутреннего пространства. При всей плотности и неоднородности цветосветовых и сводчатых характеристик интерьера существует возможность восприятия его транспарентной глубины.

Полезно привести круг значений термина *kaĵak* (كجك), что поможет нам понять никновение конструктивного элемента для освоения внутреннего пространства, тем более что этого еще не было сделано. Из существующего семантического ряда выделим следующее – маленький (женский) лук (*katāpcha*) – которым женщины взбивают хлопок, где само слово *lук* (*katāp*) одновременно и метафорически обозначает арку, свод. Семантическое сближение слов *лук*, *свод*, *арка* позволяет взглянуть и на архитектурные формы по-новому.

Легко представить себе ситуацию, когда взятую для архитектурно-строительных нужд форму маленького лука разворачивают по вертикали относительно тетивы. Это и есть визуальный и одновременно семантический прообраз щитового паруса, в архитектурных целях превратившегося в ромбовидную фигуру. Несложно вообразить форму иранского изобретения щитового паруса во время собственно стрельбы из лука, когда тетива и древко лука под силой натяжения стрелка растягиваются в противоположных направлениях, образуя подобие ромба.

Но и это еще не все. На основании сказанного мы можем говорить о существовании визуальной и достаточно прозрачной этимологии архитектурно-пространственного элемента. Щитовой парус визуализирует этимологический контекст своего имени, поясняя сведущему человеку языковое происхождение собственной формы; такому человеку нет нужды обращаться к словарям или разъяснениям, сама именованная форма и, что немаловажно, ее функции являются источником необходимого этимологизирования. Мы вновь возвращаемся к обсужденной в другой работе идее об архитектурно-языковой данности культур, которая поддается выявлению в результате дефрагментации имплицитно заложенной и именованной формо-мысли²⁶⁹. Форма щитового паруса дефрагментирует, то есть упорядочивая, сводит воедино свою же праформу и перверсию подлежащих этимологизации значений.

Сказанное имеет самое непосредственное отношение и к категории образа. Образ дефрагментирует поле возможных значений, имен, форм и воплощений, то есть других образов. Особенно хорошо это видно в двух образах средневекового мира – образе Храма и образе Совершенного Человека. Следовательно, исходя из парадигмальных и внутрисположенных координат храмового и богочеловеческого образа, каждый образ обладает дефрагментирующей силой не просто притяжения, а стяжения иных образов. Образ, таким образом, есть не просто категория умозрения, а, прежде всего, дефрагментирующая сила, сила, обладающая своим полем притяжения соседствующих и, на первый взгляд, весьма далеких образов.

Внутреннее пространство гератского зодчего становится в результате вытянутее и много светлее за счет увеличения числа световых проемов, их высоты и ширины, как на уровне зоны перехода к куполу, так и световых проемов в стенах. Основным же достижением тимуридской архитектуры, возглавляемой непревзойденным талантом Кавам ал-Дина Ширази, является организация нового сферического образа внутреннего пространства. На нем мы и остановимся подробнее.

Пугаченкова выявляет стереометрический образ внутреннего пространства, основанного на пересекающихся арках и пространственных щитовых парусах. Приведем исчерпывающую характеристику нововведений Кавам ал-Дина Ширази словами несравненного знатока тимуридской архитектуры:

«Архитектоника интерьера строится на последовательном нарастании криволинейных элементов, подчиненных строгим стереометрическим закономерностям – от глади высокой панели через смежные подпружные арки и угловые паруса к сложнопространственной системе щитовидных парусов, над которой как бы парит невесомый звездчатый купол. К этому добавляется сталактитовая лепнина в заполнении чрезмерно западающих межпарусных пазух. Наконец, общий эффект возрастает благодаря применению богатейшего в своей узорности и красочности декора: в основании – яркие мозаики панели, а выше – сложнорастительный орнамент многоцветной росписи на плотном золотом фоне. Пластичность конструктивных линий, как бы взмывающих от основания к легкой и небольшой звездчатой чаше купола, вносит элемент уравновешенности подвижных архитектурных форм. И если предшествующие архитектурные памятники Среднего Востока не уступают мавзолю Гавхаршад богатством декора, то ничего подобного в смысле общего воплощения пространственной архитектурной темы они не дают. Гениальный мастер создал творение, положившее начало целому стилю пространственных решений интерьера, развитие которых будет продолжаться около двух столетий»²⁷⁰.

Криволинейность и стереометричность надо понимать не только как факт конструктивных опытов иранцев, но и как результат действия мятежного дискурса иранцев в области архитектуры. Пугаченкова не знала про «охватывающую форму» Зедльмайра, но само ее описание дает исчерпывающую картину этой архитектурной формы. Первенство в логике эволюции архитектурной мысли следует отдать иранцам. Создать сферическое пространство интерьера, разработать для этого специальную конструктивную систему пространственных сложнощитовых парусов, пластически обогатить интерьер объемной лепниной (сталактиты), мозаиками и росписями и одновременно окончательно закрепить крещатый план мечетей, мавзолеев и медресе – все это завоевание зрелой архитектурной мысли иранцев. Можно сказать, что архитектурный опыт Кавам ал-Дина Ширази привел к разработке идеального сферического образа интерьера, устремленного вверх ивширь, как на уровне конструктивных частных частей, так и посредством разработки зримой пластики.

Действительно, предложенная Кавамом Ширази система окончательно отделила стены от купольной части. Если ранее своды и купол являлись прямым и естественным продолжением стен, то теперь за счет выведения пересекающихся подпружных арок по продольной оси и их среза создается новое и независимое подкупольное пространство. Создается

такое впечатление, что арочно-сводчатое пространство всплывает изнутри, в интерьере и, прорывая его границы, оказывается снаружи. Нечто подобное в это же время происходит и во внутреннем пространстве миниатюры. Собственно, благодаря этим конструктивным инновациям толщина стен уменьшилась, а интерьер стал значительно светлее за счет появления достаточно больших световых проемов. Повторим еще раз: Кавам ал-Дин Ширази сумел обобщить и придать окончательную форму тому, что так или иначе, но уже существовало ко второй половине XIV в.

Архитектор создает пространство иной структуры и иной значимости. Отныне балдахины Кавама Ширази могут существовать и без стен, в то время как прежде купола вырастали из стен. Можно убрать стены и вовсе, но новая купольная структура гератского мастера останется незыблемой. Это есть не просто сферичность, о которой говорила Пугаченкова; нам (вслед за Зедльмайром) представляется, что ширазский архитектор явил пример нового понимания роли балдахина – его самостоятельный и охватывающий характер. Особенно отчетливо эти черты проявляются в сефевидской архитектуре, например в центральных куполах мечети шаха Лут-фуллы и мечети Шаха на центральной площади Исфогана²⁷¹. Однако проблема балдахина в гератской архитектуре XV века не сводится к его иконографическим аллюзиям в более позднем зодчестве.

Не менее важна еще одна инновация, касающаяся осмысления пространства в архитектуре и миниатюре XV века. В начале этого раздела мы говорили о принципах самоорганизации пространства у Камала Бехзада и Кавама Ширази. Когда Бехзад окончательно закрепляет уход художника из-под доминанты текста, и возникает самостоятельное и самоорганизующееся пространство действия, становится ясно, что художник изобретает особенное пространство самовоспроизведения. Складывается впечатление, что разделение пространства всей миниатюры наряд микропространств является следствием нацеленности нового пространства к расширению в зависимости от желания художника. Пространственных ячеек может быть больше или меньше еще и потому, что нововведение Бехзада привело к созданию риглевского *Kunstwollen* – изобразительного стиля и отчетливого духа мятежного дискурса, перешедшего после гератского художника к искусству Сефевидов. Мятежный дискурс буквально принуждает отвлеченную от текста изобразительную композицию подчиниться пластике организации автономных микропространств.

Когда Бехзад показывает обрезанные фигуры на краю изобразительной композиции или отмечает движение фигур за ее пределы, это говорит о намерении художника преподать образ расширяющейся иконосферы миниатюры. Мы можем говорить о существовании расширяющегося (инфляционного) пространства в миниатюре, используя терминологию физика Андрея Линде об «инфляционной вселенной». Что же означает эта аналогия?

Расширение изобразительного пространства сначала происходит внутри миниатюр Бехзада, а только потом вырывается наружу, подчиняя себе организацию пространства в миниатюрах, тканях, настенных росписях и лаках сефевидского времени. В таком случае и определенным образом и «расширение ускоряет само себя»²⁷², с большей и большей силой расширяясь на различные предметы искусства, даже на архитектуру. Это и есть «инфляционное расширение» в изобразительном искусстве восточных иранцев, которое между тем и подобно движению остывающего тепла должно непременно обратиться в иное состояние – усложнение или упрощение, заметную эстетизацию, а вслед за этим и стагнацию. Судьба иранского изобразительного искусства на всевозможных носителях такова в сефевидское время и особенно позже, а также в искусстве Моголов Индии. О состоянии красоты, сходной с движением тепла, которое, отдаляясь от своего источника, постепенно снижается, писал Плотин, см. в главе I. Теперь мы возвращаемся к архитектуре.

Задолго до появления Камал ал-Дина Бехзада в иранской архитектуре Саманидов и Сельджукидов была осознана ценность дробности подкупольной сводчатой системы. С воз-

никновением пространственных щитовых парусов дробность подкупольного пространства и вариативность основания купола (8, 16, 32) приводят к самоорганизации подкупольного пространства. Это оказывается возможным благодаря степени пространственной однородности основания купола и количеству и размеру щитовых парусов. Суть такой конструктивно-пластической организации подкупольного пространства зависит от замысла архитектора и его свободы действия, о которой до опытов Кавам ал-Дина Ширази нельзя было помыслить в такой степени. Свобода действия архитектора тесно сопряжена с тем, что мы называем пластической самоорганизацией архитектурного пространства.

Окончательно сформировавшаяся усилиями Кавам ал-Дина Ширази новая пространственная организация интерьеров, подобно более позднему изобразительному пространству в миниатюрах Бехзада, требовала расширения и углубления, как, например, это произошло с айванами архитектора, высотой, шириной и светлотой помещений. Вся последующая архитектура иранских земель, Ирака и Индии не смогла обойтись без нововведений ширазского зодчего. Достижения Кавам ал-Дина Ширази в значительной степени коснулись и орнамента, а все вместе окатило иранское и иранизированное пространство культуры, ускоряя себя само. Речь, по существу, идет о непрерывной самоускоряющейся протяженности пространства иранской архитектуры, о чем мы расскажем в следующей главе. Напомним, что характер архитектурной протяженности работает не только по горизонтали, но и в глубины этимологического пространства формы. В следующей главе мы расскажем также о преобразовании протяженного пространства в визуальную среду культуры.

Пример:

Конструктивная пластика сталактитов (мукарнас)

Итак, архитектура Самарканда и Бухары, Герата и Мешхеда времен Тимура и Тимуридов (конец XIV – первая половина XV в.) со всей очевидностью показала, что постройки «водились» изнутри наружу, именно интерьер устанавливал критерии освоения внешнего пространства памятников, то есть памятных мест – мест, исполненных памяти. Те же сталактиты, однажды появившись в интерьерах восточно-иранской (Бухара и Нишапур) архитектуры в IX-X вв., отныне прочно осваивают подкупольное и купольное пространство мечетей и медресе, окончательно перебираясь в подарочное пространство порталов и продолжая окаймлять основание куполов снаружи в виде консольных карнизов и декоративной лепнины²⁷³. Нет никаких оснований относить мукарнасы исключительно к декоративным элементам заполнения интерьера архитектурных памятников и датировать их происхождение XI в., как это делают столь сведущие исследователи, как О. Грабар, Хоаг, Блум и Хилленбранд²⁷⁴.

С самого начала мукарнасы выполняли следующие функции:

1. Конструктивные, принимая активное участие в переходных зонах интерьера и внешнем оформлении зданий. Сюда же мы относим те случаи, когда сталактиты появляются для подчеркивания тектоники построек, например в минаретах. В последнем случае они зачастую выполняют функции псевдоконструктивного образа, поддерживая те же обегающие или горизонтальные карнизы.

2. Орнаментальные, заполняя пустоты между различными архитектурными формами. В этом случае сталактиты скорее похожи на скульптурную лепнину. Особенно впечатляюща их вспученная форма в подкупольном пространстве или в айванных композициях.

Самым ранним памятником, в котором достаточно активно применялись протосталактиты в виде консольных карнизов и конструктивных переходов к куполам, была пятикупольная мечеть Деггарон в древнем селении Хазара близ Бухары (ил. 119). Датировка мечети благодаря раскопкам и данным исторических источников с достаточной уверенностью отнесена к IX в. и никак не позже²⁷⁵. В X в. это селение уже не существовало, поэтому более поздние датировки

мечети в зарубежных исследованиях спорны. Консольные карнизы, поддерживающие короткие отрезки арок, опираются на подобие призматических сталактитов упрощенной формы по сравнению с тем, что мы можем видеть в более поздней архитектуре Большого Хорасана и Ирана, а также во внутренней и наружной лепнине архитектуры арабского региона, от Сирии, Ирака и Египта до Андалусии (Испания). В свою очередь, купола мечети Деггарон опираются не на традиционные для Средней Азии тромпы, а на выступающие полки, которые в свою очередь опираются на упрощенные сталактиты ячеистого типа.

Неотъемлемость присутствия сталактитовых форм продолжает множиться именно в Мавераннахре, Хорасане и южном Прикаспии до их распространения на запад. Примерами тому должны послужить рисунок сталактита в раскопках Нишапура и мукарнасы в верхней части фасадной ниши Гунбад-и Кабус (ил. 124).

На сегодняшний день не существует оснований утверждать, что сталактиты впервые появились в XI в. в Египте, как это делает такой блестящий историк искусства, как Блум²⁷⁶. Свое убеждение он основополагает на двух постройках фатимидского времени – минарете машада Бадр ал-Джамал (1085) и мечети Акмар в Каире начала XII в.

В качестве еще одного опровергающего примера можно привести аналогичный подкупольный консольный парус упрощенной сталактитовой формы в провинциальном караван-сараяе Дая-Хатун IX–X вв. (север Туркмении) (ил. 120), типологически близкие конструкты пандативов в более позднем мавзолеем комплексе провинциального Касана (Фергана) (ил. 121), а также ряд еще более развитых образцов в поздних памятниках из того же района (например мавзолей XII в. – Астана-баба в районе Чарджоу, Фахр ал-Дина Рази и хорезмшаха Текеша – оба в Гургандже), где виден окончательно развитый принцип одновременно конструктивного и орнаментального назначения сталактитов. Видимо, в XI и особенно XII веке сталактиты наконец используются при оформлении внешнего облика архитектурных памятников, в том числе и в декоративных целях. Причем их распространение шло достаточно быстро и предельно насыщенно.

Протосталактиты в форме «ячеистых пандативов» (выражение виднейшего историка искусства арабских регионов К. Крезвела) разделяются на два вида: ячеистый рельефный, который перспективно спадает вниз, и ячеистый выемчатый, расширяющийся книзу²⁷⁷. Можно полагать, что достаточно рано (X в.?) в местечке Фудина близ Карши возник купольный мавзолей, в интерьере которого применены одновременно рельефно-призматические и выемчатые пандативы. Вывод о достаточно раннем времени постройки следует делать именно по данным конструктивным формам. Фигуры, в которых уже можно признать будущие классические сталактиты – то есть обработанные ганчем или керамические пространственные формы. В таком виде сталактиты никогда не имели самостоятельных функций, они лишь сопровождали и подкрепляли своды и купола.

Нельзя не упомянуть и еще один тип протосталактитов, дошедший до нас в неоднократно упоминавшемся мавзолее Араб-Ата (978) (ил. 122). Переход от восьмерика объема мавзолея к куполу осуществляется посредством двух угловых трехчастных и двухъярусных пандативов. Эта система перехода к куполу находит свое развитие и в более поздних иранских и египетских памятниках. Было бы резонным заметить, что назначение и этого пандатива в большей мере конструктивно, нежели декоративно. Более того, без сомнения – в Араб-Ата мы видим скорее действительно трехдольный пандатив, нежели сталактит. Развитая скульптурная форма такого пандатива представлена, например, в мавзолее Санджара (ил. 91, 94). Последний тип также не остался без внимания, и его усовершенствованную форму можно увидеть в целом ряде первостепенных построек сельджукидского Ирана. Самым же интересным в истории сталактитов надо признать то, что довольно быстро возникла необходимость в выявлении их пространственной и, что немаловажно, скульптурной формы.

В этом состояло будущее ранних сталактитов. Скульптурность была заложена в самой идее конструктивного закрепления углов построек при переходе к коротким барабанам купола. Быстрое развитие архитектурных форм привело к тому, что сразу после закрепления сталактитов в интерьере они появляются и при оформлении внешнего вида построек. В следующем разделе мы расскажем о серии других построек, появившихся довольно быстро вслед за Гунбад-и Кабус – в Ладжике и западном Радкане.

Использование трехлопастной арки вместе с протосталактитами в ранней архитектуре Средней Азии является явным конструктивным ходом к развитой парусной системе, по каким-то причинам не получившей полного развития. Это действительно можно назвать «сочлененным тропом» (articulated squinch)²⁷⁸.

Судить об этом можно по ряду иракских и сирийских памятников, купола которых собственно и являются пространственными и монолитными сталактитами. Это: иракские мавзолеи Имам Дур (1085) в Самарре и Сит Зубайда (XIII в.) в Багдаде, а также мавзолей Нур ал-Дина в Дамаске (1174). Указанные и аналогичные мавзолеи в районе Южного Ирака и Южного Ирана²⁷⁹ можно назвать апофеозом идеи иранского сталактита, воплощенного в архитектурной форме, это – сталактит как таковой, архитектурная форма, представшая в скульптурном виде²⁸⁰. Надо добавить, что в интерьере приведенных мавзолеев также щедро использованы сталактитовые формы, то есть можно говорить о появлении архитектурно-скульптурной идеи монолитного сталактита. Форме монолитного сталактита соответствуют и разработанные традицией значения, а следовательно, не менее важно и существование идеального смысла. Он не манифестирован в традиции, он отложен, но в его латентном наличии не приходится сомневаться. Вот таким образом сложился целостный архитектурный образ в виде сталактита, образ, сочетающий в себе две функции: мукарнас как конструкт, как скульптурная форма и одновременно узорочье. Отделить одно от другого не представляется возможным. Если ячеистые пандативы Средней Азии имели явно конструктивное назначение, то с течением времени развитые сталактиты могли лишь обозначать свое предназначение.

Сказанное свидетельствует и еще об одном: кроме скульптурности сталактиты обретают еще и орнаментальные качества, что наращивает их свойство быть неотъемлемостью интерьера и экстерьера архитектурных построек. Такие сталактиты лишь подчеркивают скульптурную пластику архитектурной постройки, они ни на что не указывают, ничего не означают. Они пластичны и одновременно конструктивны, составляя единое целое с архитектурным памятником.

Итак, мы можем с уверенностью говорить о том, что первые в истории мусульманской архитектуры протоформы сталактитов играли исключительно конструктивную роль²⁸¹. Ведь еще в дотимуридское время в мавзолеях, входящих в самаркандский ансамбль Шахи-Зинда, углы арочных сводов были заполнены керамическими сталактитами, выполняющими явно конструктивные функции²⁸². Изначально заложенная даже в конструктивные сталактиты особая пластичность, обогащенная цветом и орнаментом, постепенно переходила просто в стуктовую (ганчевую) лепнину Кстати, ее активно использовал и Кавам ал-Дин Ширази. Но вместе с тем даже в поздние времена и далеко от Средней Азии мы всегда можем найти ярчайшие примеры использования сталактитов в углах помещений или в подкупольном пространстве. Это говорит только об одном: сталактиты, рожденные в виде конструктивно-пластических элементов интерьера, продолжали нести эти функции, даже если пластическое начало становилось преобладающим, а их конструктивное назначение утрачивало свою обоснованность. Обозначением претензий сталактитов на конструктивность и служат, на наш взгляд, многочисленные и довольно поздние, вплоть до нашего времени попытки их расположения именно там, где они находились в моменты своего рождения и первых столетий распространения. Сталактиты всегда помнили и помнят о своем назначении.

В свою очередь, сила пластического воздействия мукарнасов была столь велика, что довольно скоро они из интерьера перебираются в подарочное пространство порталов (сталактитовые паруса) и фризовое обегание внешнего основания купола. Мукарнасы были первым конструктивным элементом интерьера, который дал знать о себе узорочьем экстерьера и явился зримым предвосхищением богатства будущего убранства архитектуры Тимуридов. И последнее: переход сталактитов из интерьера на внешнюю поверхность построек, на наш взгляд, лишний раз подтверждает выводы Некрасова о том, что архитектура строится изнутри наружу. Довольно быстро в XI-XII вв. стало ясно, что идея монолитного, чистого сталактита хорошо подтверждает этот вывод.

Не вызывает сомнения среднеазиатское происхождение сталактитов. Попытки западных историков искусства указать на сирийское, египетское или иранское (Исфаган) происхождение мукарнасов можно объяснить слабой доступностью археологического материала времен СССР. Хотя многотомный труд Хмельницкого по архитектуре Средней Азии и отчасти Хорасана уже издан со всеми необходимыми пояснениями.

Часть 3

Транссемантика иранской архитектуры. Введение в проблему

Архитектура, исходя из сказанного, является целостным, многообразным и расширяющимся пространственным единством. Пространство смысла располагается между этимологическим горизонтом имён и форм, целиком и полностью погруженных в метафизическое измерение архитектурной вещи, и ее наличной формой²⁸³. В таком случае вновь становится возможной постановка вопроса о подражании, мимесисе исторической формы, скажем, купола по отношению к его за-семантическому образцу и, если это так, то можем ли мы говорить о миметическом характере архитектуры в целом²⁸⁴? И вновь: мы говорим вовсе не о значении, как к тому привыкли литературоведы и историки искусства, а о глубинном смысле, глубинном мимесисе. В этом случае есть смысл сослаться на опыт В. Подороги, который вывел новые горизонты мимесиса на материале литературы:

«Мимесис /.../ внутрипроизведенческий, указывающий на то, что литературное произведение подобно монаде, которая, как известно, “без окон” и “дверей”, ее внутренние связи намного богаче внешних, ведь в самой монаде записан весь мир (Г.В. Лейбниц), а не тот лишь, который предстает как “реальность” благодаря общепринятой конвенции»²⁸⁵.

Миметическая структура архитектуры, как мы уже могли видеть, полагается на внутренние связи, основанные, во-первых, на силе сопряжения формы и глубинного, за-семантического многообразия смысла и, во-вторых, на различии между телесным и этимологическим образами. Подражание и различие между реальностью и метафизикой делает архитектуру тем, что она есть. Начиная с иконологии Варбурга, архитектурной иконографии Краутхаймера и Бандманна, а далее и иконологии Панофского, проблема символической формы стояла во главе угла. Архитектурная постройка с непоколебимой несомненностью обязана иметь символическое значение, в этом состоит ее призвание, считает Гюнтер Бандманн²⁸⁶.

Конкретная архитектурная форма и ее значение являются всего лишь производными от ее этимологической структуры. Сказанное немедленно открывает нам путь к восприятию глубины смысла архитектурной постройки. Этой глубиной является протяженное пространство «как универсальная возможность взаимодействия вещей»²⁸⁷. Как мы могли видеть, пространство является не простым вместилищем вещей, но только взаимодействие вещей и рождает пространство, в котором происходит нечто. Архитектурное пространство, таким образом, есть интерактивность вещей внутри его миметической структуры. Ведь к обсужденным выше имени и форме вещи, глубине и ее поверхности по мере знакомства с архитектурной постройкой возникают ее дополнительные характеристики, также вступающие во взаимодействие.

В дальнейшем, кроме сказанного выше, мы намерены продемонстрировать полновесное значение архитектурной пластики для сложения типов мавзолеев в истории иранской архитектуры. Значение пластического мышления для формирования пространственных и диахронических аспектов будет уточняться в том смысле, в котором Эрвин Панофски сравнивал иконологию и поэтику. Как мы увидим в последней главе, *modus operandi* поэзии и архитектуры совпадают. Следовательно, мы в который раз напоминаем, что целью нашего изложения являются ответы не только на вопросы «что это», но и «как, каким образом». Каким образом архитектурный мотив, подобно пылинке, способен разноситься дуновением ветра на далекие расстояния. Подчас напрочь забывая о своих корнях, но вместе с тем твердо памятуя о правилах конструирования этого мотива в новых условиях своего существования.

Гунбад-и Кабус и архитектурная этимология. Иконография высоты и шатровые купола Ирана

Одной из примечательных черт постсаманидской архитектуры явилось достаточно неожиданное явление новой высотной формы мавзолеев. Произошло это на территориях, вплотную примыкающих к Мавераннахру – прикаспийских, северо-восточных областях современного Ирана. В 1006–1007 гг. в непосредственной близости к средневековому г. Гурган²⁸⁸ усилиями местного правителя по имени Кабус ибн Вашм-гир (998-1012) был построен башенный мавзолей, который уже в начале XX в. был назван Гунбад-и Кабус (Купол Кабуса). Мавзолей примечателен десятигранной формой туло-ва, в плане он круглый.



Мавзолей Гунбад-и Кабус. 1004. План.

Его высота равна 51 м, однако мавзолей кажется еще выше из-за десятиметрового холма, на котором он водружен. В прошлом существовала легенда о том, что хрустальный гроб амира Кабуса был поднят под купол, а свет падал на гроб из единственного окна в восточной части купола. Размещение окна в восточной части купола может иметь важные последствия, о которых мы расскажем ниже.

Кабус ибн Вашмгир был известным любителем изящной словесности и искусства, он писал стихи, был весьма хорошим каллиграфом, а также астрологом. Славился и его блестящий двор, куда стекались знаменитости со всего Большого Хорасана и Ирана. Ибн Сина и Бируни примеры тому. Книгу «Хронология, или памятники минувших поколений» Бируни посвятил амиру Кабусу. Известно, что амир Кабус входил в тесные отношения с Саманидами, долго жил в изгнании в Нишапуре и Бухаре, где водил знакомства и дружбу со знаменитостями в области наук и искусств²⁸⁹.

Башня Кабуса занимает особое место в архитектурном пространстве «топографии власти» Большого Хорасана. Близкая связь амира Кабуса с саманидским двором и хорасанскими интеллектуалами делает эту постройку и ее владельца своеобразным транслятором саманид-

ских идей на запад. «Топография власти» обладает символической функцией трансляции разного рода идей в пространстве и времени. Примером тому является Ибн Сина, бежавший из Бухары и на время осевший в Гургане; башня строилась при нем.

Примечательностью мавзолея является его несохранившийся внешний конический купол, впервые зафиксированный в архитектуре Восточного и Западного Ирана. В верхней части фасадного портала используются сталактиты, что, согласно общепринятому мнению, является одним из первых примеров их использования. Таким образом, Гунбад-и Кабус может считаться одной из важнейших построек в истории средневекового иранского искусства.

Нам следует ненадолго остановиться, чтобы прояснить одно примечательное сообщение Низам ал-Мулька (1018–1092) в «Сийасат-наме», где он говорит о «захоронении (sutudan) с двумя [купольными] покрытиями (badu pushish)» на вершине горы Табарак в Рее²⁹⁰. Речь шла о мавзолее X в. Во времена Низам ал-Мулька этот мавзолей еще существовал. Следовательно, практика возведения двойных куполов бытовала до их использования в Гунбад-и Кабус.

Несколько слов следует сказать о форме мавзолея и ее предположительном значении. О. Грабар посчитал мавзолей Кабуса победной башней на манер известных башен в Газне, о которых мы скажем в конце этого раздела. Маловероятная гипотеза молодого Грабара дополняется двумя предположениями других исследователей о значении Гунбад-и Кабус. Возникновение круглых или октагональных в плане мавзолеев в Хорасане в это время находит свое объяснение со стороны Хилленбранда: такие формы предназначены для ритуального обхода (tawaf) вокруг них²⁹¹. Этот вывод можно было сделать сразу после выхода в свет статьи Т. Аллена о происхождении мавзолеев в Багдаде. Автор показал, что первые мавзолеи, возникнув над могилами пророков или потомков Мухаммада, собирали вокруг себя множество пилигримов, которые совершали различные ритуальные действия²⁹². Однако оба исследователя не обратили внимание на короткое замечание Херцфельда о существовании ритуальных обходов (tawaf) вокруг шиитских мавзолеев в Иране и Ираке (imamzade, mash-had)²⁹³. В регионе средневековой Сирии и Палестины купольная постройка (qubba) прежде всего свидетельствует о том, что это мавзолей и он является местом паломничества²⁹⁴.

Одновременно хороший исследователь иранской архитектуры О'Кейн считает, что если отличительной чертой эпохи Саманидов были купольные здания на кубическом основании, то для государства Бундов в это же время была характерна схема купола на октагоне²⁹⁵. Сохранившийся архитектурный материал после тотальных разрушений монголов в Хорасане действительно свидетельствует о правоте исследователя. Однако всегда следует помнить о том, что до нашего времени большая часть зданий не дошла.

Как быть с мавзолеем Гунбад-и Кабус, каким образом исследовать генезис его формы и возможные границы его смысловой структуры? Ведь у архитектурного сооружения отсутствует пульс, в отличие от людей, а у нас нет стетоскопа, чтобы выявить невидимое. Прodelать иконологически-семиотическую²⁹⁶ процедуру наделения мавзолея знаковой природой, за которой скрывается нечто до времени неизвестное, мы не можем по одной причине. Те симптомы, которыми мы располагаем, немы – мы вслед за остальными историками иранской архитектуры не можем ничего путного сказать о шатровом куполе, о высотности мавзолея и, наконец, о причине появления восточного окна в куполе. А симптом, как это блестяще показал М. Фуко в «Рождении клиники», всенепременно должен предшествовать явлению знака. Нет знака без симптома²⁹⁷. Мы также должны понимать, что в нашем случае речь должна идти не об отдельном визуальном симптоме, а о системной симптоматике, которая должна уложиться в целостную картину нашего перцептивно-визуального опыта. Мы приступаем к последовательному выявлению тех симптомов, целостность которых, думается, прольет свет на причины специфики формы и смысла мавзолея Гунбад-и Кабус. Мы должны быть готовы и к тому, что

симптомы, по мнению одного из тех, кто занят всерьез симптоматикой, порождают видение, утвержденное на скачке (логическом, имагинативном) в невиданное, неизведанное²⁹⁸.

До Гунбад-и Кабус в прикаспийском районе существовали небольшие деревянные мавзолеи (*imamzade*) с призматическими куполами. Однако столь раннее появление шатровых мавзолеев не проливает свет на возникновение высоких мавзолеев с призматическими или конусообразными куполами. С целью прояснения иконографической и концептуальной составляющей башенных мавзолеев с шатровыми куполами мы обратимся к целому ряду разъяснений.

Согласно издавна заведенной традиции научного исследования, начнем свои разыскания с возможных иконографических следов внутри иранской архитектуры. Открываем несколько устаревшую, но, тем не менее, весьма впечатляющую книгу Херцфельда об археологии и архитектуре древнего Ирана. Здесь мы находим копию изображения на парфянской монете с условным обозначением города с характерной крышей, которая может оказаться и двускатной, но и конической²⁹⁹. Археологические данные подтверждают – у парфян существовали многоярусные постройки³⁰⁰.

Важным подспорьем для наших рассуждений являются настойчивые сведения о том, что высотные храмы (*tower-temple*) в большом количестве существовали еще в Урарту и при Ахеменидах³⁰¹. Их высота колебалась от 10 до 15 метров, хотя существовал и другой тип низких храмов. Как правило, храмы возводили либо на возвышенностях, либо вблизи них, и, как считают специалисты, их назначение было скорее сакральным, нежели погребальным³⁰². Строительство храмов при Ахеменидах было итогом хорошо продуманной храмовой теологии и политики государственной администрации, для этого достаточно вспомнить древнеиранскую инициативу по восстановлению Иерусалимского Храма³⁰³.

В настоящее время высотные храмы огня VIII в. до н. э. обнаруживаются даже на территории современных Азербайджана (*Nush-i Jan*) и Грузии, которые входили в состав древнеперсидской державы³⁰⁴. Большинство таких храмов и в Урарту, и при Ахеменидах были квадратные в плане с островерхими (призматическими) крышами³⁰⁵. Известное наскальное изображение храма в Мусасире (дворец Саргона в Хурсабаде) IX в. до н. э. – яркое свидетельство существования и не высоких храмов с шатровой крышей³⁰⁶, подобно ветхозаветной скинии.

Династия Сасанидов продолжает намеченную традицию. В центре круглого города Фирузабад в Фарсе высилась спиралевидная башня огня. В районе Казвина, в местечке Самيران (Семиран) до сих пор сохранились две круглые в плане башни. Таким образом, следует полагать, что подобных башен в сасанидское время существовало много больше.

Итак, идея и иконография высотных храмов/захоронений/мавзолеев существовала в Иране с глубокой древности до Средневековья. Идея высотных построек уже в ахеменидское время была распространена весьма широко – в состав ахеменидского Ирана входил весь Кавказ вплоть до современной Кубани. Весьма интересным в этой связи выглядит существование по сию пору множества башен на Кавказе и в Закавказье (Сванетия, Хевсурия, Кабардино-Балкария, Ингушетия, Чечня). Происхождение кавказских башен может быть исторически обосновано по-разному, однако рожденная в Урарту и при Ахеменидах идея, взятая в метафизическом плане, способна выдержать груз времени и интерпретаций на всем пространстве бывших древнеиранских земель. Ведь мы ведем речь не о влиянии древнеиранских высотных башен на средневековые мавзолеи, а о перманентном существовании идеи высотности на территории Ирана и на территориях его бывших владений.

Специалисты по археологии Древнего Ирана считают, что высотность и предполагаемая призматичность крыш была следствием существования месопотамских зиккуратов. К этой

же линии шатровых куполов следует отнести покрытие кувуклия в храме Гроба Господня в Иерусалиме, а также специфическую христианскую иконографию архитектуры и изобразительного искусства³⁰⁷. Вместе с египетскими пирамидами все это создает примечательную, трансисторическую иконографию священных и погребальных построек (например аналогичные по форме кровель захоронения царей в долине Кидрон) на всем протяжении Ближнего Востока и севера Африки.

Наша реконструкция находит пусть относительно позднее, но верное подтверждение. В одной из бухарских рукописей XVI века архитектурная структура мавзолея Ходжа Ахмада Иасави (1386–1405) подвержена серии метафорических аллюзий. Центральный купол мавзолея ассоциируется с египетской пирамидой³⁰⁸ (ил. 90). Эта аллюзия двухслойна – она распадается на внешний и внутренний смыслы. Во-первых, она должна наводить на мысль о молитве в форме пирамиды (см. об этом чуть ниже), а мавзолеем, как известно, был средоточием тюркского суфизма. Во-вторых, реальная форма внешних куполов бутонообразная, шлемовидная, что принуждает нас вспомнить о внутренних связях иранской формы купола с за-семантикой персидского слова *гунбад*.

Из сказанного следует и еще одно: коническая форма купола обратима в пирамидальную и, соответственно, шатровую. Таким образом, можно говорить о существовании внутренней, имплицитной архитектурной иконографии. Вслед за выводами в главе III об этимологии иранского купола мы можем теперь судить, когда начинает формироваться иконография архитектуры.

Для того чтобы дополнительно пояснить сложившиеся обстоятельства, обратимся к одной аналогии. Мы знаем слово «монумент» в значении скульптуры, величественной постройки, возведенными с целью увековечить чью-либо память или событие. В среднеанглийском слово *monument* обозначает место захоронения, происходит оно, посредством французского языка, из латинского *monumentum* (вспоминание, память) и исходного *monere* в значении напоминать³⁰⁹. Смысл слова монумент направлен на постоянство, продолженность, непрерывность во времени, и прерывности в пространстве³¹⁰. Выше мы могли отметить постоянство присутствия образа башни во времени и отсутствие непрерывности башен в локальной культуре. Например, в Иране башни существовали при Ахеменидах, затем при Сасанидах, затем только в XI в. башня неожиданно появляется в Гургане. Персидские *гунбад* и *имамзаде* являются монументами именно в вышеизложенном смысле. Каков исторический механизм причины появления высотной башни в Гургане, мы никогда не узнаем, но теоретически мы в состоянии представить себе закономерность возникновения башенной формы именно в Иране.

Первым об иконографии высотности в исламской архитектуре заговорил Дж. Блум, правда, в другой связи³¹¹. Весьма существенным обстоятельством является то, что «иконаграфия высотности» на разном материале была актуальна для Ирана во все времена его существования. Тема архитектурной «иконаграфии высотности» будет нас интересовать с позиций выявления специфических горизонтов восприятия формально-смысловых мотивов прошлого в средневековых башенных мавзолеях Великого Хорасана и Ирана. Однако долговременное существование иранской идеи высотных храмов/мавзолеев в Средневековье переплетается с аналогичными идеями из области других религиозных воззрений.

В эпиграфической надписи Гунбад-и Кабус о мавзолее говорится как о «высоком (вышнем) дворце» (*qasr al-'all*)³¹². Ш. Блэр подчеркивает, что аналогичный термин используется в эпиграфике более поздних башенных мавзолеев в западном Радкане (ил. 128) и в Дамгане в башне Михмандуст³¹³. Синонимом *qasr* является еще один термин *kākh* – в словарном значении также дворца, но подразумевающим обязательно зороастрийские коннотации, купольную и круглую в плане постройку³¹⁴. Сохранение зороастризма как крипторелигии – хорошо

известный факт истории многих ранних династий Ирана, включая сюда и род амира Кабуса (династия Зийаридов)³¹⁵.

И еще одно: мы знаем, что в Коране слово *qasr*³¹⁶ отчетливо корреспондирует с небесным шатром. Кроме этого слова, для коранического упоминания райских местообитаний используются слова *ghurfat* и *khayām*³¹⁷. В Коране же говорится о том, что упомянутые постройки все непременно высоки, многоэтажны³¹⁸. Именно в этом месте мы должны остановиться для того, чтобы взглянуть в архитектурный пейзаж мозаик в большой мечети Дамаска (715). Это – архитектурный ландшафт с высотными строениями и струящимися реками, призванными вкуче изобразить пространство Эдема. Ранние мусульмане, таким образом, создают отвлеченный образ рая, основным мотивом которого являются многоэтажные дома и собственно мотив высотности.

В ряду архитектурных образов в дамаскской мечети бросается в глаза пара башен, увенчанных коническими крышами; форма башенного ствола в данном случае не столь важна. С достаточной уверенностью можно назвать еще одним иконографическим источником башни Гунбад-и Кабус коранический образ высотных построек в раю и соответственно мозаичные изображения из Дамаска. Сближение образов, взятых из высотного храмостроительства в Древнем Иране, из коранического текста, из мозаик Дамаска, оказывается продуктивным для решения проблемы высотной иконографии мавзолея и того, что мы называем архитектурной иконографией.

В составлении образа Гунбад-и Кабус одновременно участвуют несколько сил, относимых к различным сферам иконографии мавзолея (архитектура, текст и изображение). Горизонты архитектурной иконографии мавзолея Гунбад-и Кабус не столь многообразны. Во-первых, специфическая форма башни входит в опосредованный временем архитектурный дискурс высотных храмов Урарту Древнего Ирана, Парфии. Мы в который раз убеждаемся в том, что проблема бытия есть проблема восприятия³¹⁹. Во-вторых, в религиозном плане мавзолей непосредственно соотносится с мозаичными формами Большой мечети в Дамаске. Другими словами, этимология формы мавзолея на настоящем этапе исследования представляется сугубо сакральной.

Появляется возможность говорить и о характерном типе видения архитектурного памятника, это видение, где нет линейной иерархии в последовательности наблюдения. Видение должно быть объемно и интегрально, оно включает в себя не только видимое и известное самим памятником, но и декларируемое извне нами. Резервы видения-знания, существующие у нашего архитектурного памятника и у исследователя, не совпадают, ибо мы в состоянии видеть больше, чем знает памятник. Только в наших силах углубить горизонт видения памятника, обнаружить генезис его формы и одновременно увидеть его будущее³²⁰. То есть создать неустранимый горизонт видения, таким образом, видение восстанавливает ту интегральную структуру видимого и невидимого, которую исследователь вносит в свое поле восприятия³²¹. Однако взор Фуко устремлен по направлению к одной вещи и за вещь, в то время, как мы уже знаем, что видение способно одновременно объять несколько позиций, несколько объектов³²².

Таким образом, отчетливо вырисовывается и наша задача. Мы не намерены в исследовании пересекать всевозможные границы (между видами искусства и архитектуры, между различными типами знания) с целью понять значение мавзолея Гунбад-и Кабус. Наша задача состоит в том, чтобы постараться максимально интенсивно и одновременно экстенсивно понять границы и глубину³²³ интегрального видения самого мавзолея, не исключая и нашу исследовательскую позицию. Чрезвычайно важно соотнести глубину восприятия собственно архитектурной постройки и глубину восприятия исследователя. Кроме всех различий, о кото-

рых говорили Хайдеггер и Мерло-Понти, не менее важно найти и точку сближения двух позиций.

Как представляется нам, интегративность видения и метаисторическое восприятие является той глубиной, что присуща одновременно архитектурному и исследовательскому горизонту восприятия. Глубина же пролегает между перцептуальными горизонтами видения и увиденного. Глубинное «я» человека упорядочивает его видение и восприятие привходящих идей. Начиная с книги Мерло-Понти «Феноменология восприятия», глубина рассматривается не как третье по важности измерение пространственных координат, а как первое³²⁴. Вещь, таким образом, обретает не просто пространственность, но и объемность, что не может не вывести нас на разговор об архитектуре.

Итак, мы впервые сталкиваемся с появлением шатрового купола в архитектуре Ирана в Гургане, спустя некоторое время аналогичные купола стали появляться на севере Ирана, в районе горы Эльбрус, в Куме и даже в Фарсе (возле Абаркуха в 1058 г. был построен высотный мавзолей Гунбад-и Али с шатровой крышей). Подобных башенных мавзолеев на севере современного Ирана и Мавераннахра достаточно много для того, чтобы говорить о распространенности формы, причины возникновения которой на сегодняшний момент недостаточно ясны для ведущих историков искусства Ирана³²⁵.

Существует ряд дополнительных обстоятельств, позволяющих оценить истоки столь пристального внимания к возведению мавзолеев в восточном Иране. Распространенный в Великом Хорасане – от согдийско-саманидского города Испиджаб³²⁶ в Южном Казахстане, Бухары и Самарканда до Герата и Мешхеда – культ святых, а также бесчисленное множество мавзолеев, лишь подогревали распространение практики не только старчества, но и архитектурно-личностного отношения как к загробной жизни, так и к меморизации себя для жизни земной³²⁷.

Архитектурный объем при Тимуре и Тимуридах и, соответственно, при Сефевидях имел ярко выраженный силуэт центрических и порталных композиций с парящими бирюзовыми куполами. Силуэт – это граница между объемом и окружающей средой, будь она городской или природной. Этот силуэт и соответствующая ему объемная композиция были разработаны в Мавераннахре и Хорасане в X – начале XI в. и относимы преимущественно к мавзолеям. В монументальном труде С. Хмельницкого указывается несколько центрических мавзолеев саманидского времени: Исмаила Саманида, Кыз-биби (руинирован), Ак-Астана (ил. 75), Тилло Халоджи (руинирован), Ходжа Булхак (руинирован), Ходжа Машад.

Выводы гештальт-теоретиков свидетельствуют, что, согласно силуэту, мы можем проделывать незамысловатую визуально-перцептуальную процедуру – вообразить себе соответствующую форму. Как это можно сделать? Силуэт совместно с формой являются стимулом в организации предпосылок для возникновения новой формы. Стимул и форма в нашем случае кристаллизуются в «инструмент» (Эдвард де Боно), с помощью которого мы способны понять логику возникновения новой формы – купольной башни Гунбад-и Кабус. Для нас остается очевидным, что башня Кабуса входит в общее русло центрических построек, которые регулярно появлялись в саманидском Хорасане. Очевидно, что силуэт и форма создают предпосылки для возникновения в данном случае архитектурной среды, состоящей из купольных центрических построек.

Плотность застройки мавзолеями даже в настоящее время в Мавераннахре и Хорасане столь велика, что это требует обстоятельного разговора, быть может, более тщательного, нежели об этом принято писать на материале Ближнего Востока³²⁸. В культуре восточных иранцев должно быть нечто такое, что кроме собственно строительства мавзолеев давало бы повод для их появления и распространения.

Этот важнейший фактор получает дальнейшее и весьма впечатляющее развитие, когда мы вспоминаем, что и иранская поэзия, начиная с Рудаки (скажем, его «Ода о старости»),

была овеяна мотивами печали, глубокой грусти (*andūh*)³²⁹. Эмоциональная структура поэзии иранцев была такова, что даже в строках веселья всегда таилась грусть. Веселье было формой грусти.

Слово *andūhsaray* (место скорби) является метафорой земного мира. В определенном смысле купольный мавзолей и есть *andūhsaray*. Скорбь, погребальный плач, культ святых и мавзолеев – это неотъемлемые и взаимосвязанные составляющие нового для нас дискурса, который охватывал наиболее яркие сферы социальной жизни Восточного Ирана. Следовательно, образ и процесс скорби, эсхатологических настроений обладает своим дополнительным пространством, совпадающим по охвату с пространством культуры восточных иранцев и одновременно углубляющим его.

Вернее сказать, процессуальное пространство скорби является углублением и одновременно конструированием нового измерения ментальной среды культуры. Скорбь способна явить обновленного человека, она обладает конструктивной способностью явить новые горизонты всей культуры. Хорошие пояснения этому дает Авиценна в «Повествовании о птицах»³³⁰. Сначала он предупреждает читателей о необходимости зреть «внутренним видением» (*ba-čashm*), а также ведать вещи («познавать друг друга») посредством «внутренней тайны» (*asrāṭi darūpī!*). Еще одним и показательным для нашей темы является призыв Ибн Сины к непременно «разъяснению (*sharh*) нашей скорби (*andūh*)».

Слово «шарх» в иранской поэтической и философской традиции является техническим термином, призванным герменевтически вскрывать глубинные, потаенные смыслы, понятия, идеи. Авиценна использует этот термин для аллегорического комментирования скорби только потому, что она является выражением глубинных и, вновь заметим, конструктивных процессов становления нового «я» человека.

Пространственное измерение печали, плача, кроме поэзии иранцев, непременно фиксируется как неприметной, так и величественной архитектурой мавзолеев³³¹. И еще раз: глубинное пространство скорби обладает своим пространственным измерением, одним из которых наряду с культом погребения и соответствующими жестами, цветовыми характеристиками является архитектура купольных мавзолеев³³².

В нашем случае архитектурное пространство скорби действительно ситуативно по отношению к культурной среде, а также является «экзистенциальным пространством» особого модуса присутствия человека снаружи и внутри архитектурного пространства мавзолеев. Понятно, что «экзистенциальное пространство» глубинной скорби не исчерпывается архитектурой мавзолеев и их средой, архитектура включена в средовое пространство как необходимая часть целого. Читатель книги должен быть предупрежден о том, что если сам Норберг-Шульц ориентирован на теонтологию «жилища, места, вещи» Хайдеггера, то наша позиция по отношению к «экзистенциальному пространству» сопряжена с метафизической топографией «восточной философии» Авиценны, о чем подробно рассказывалось в предисловии к книге и будет сказано ниже.

Можно судить и об урбанизированном сгущении «экзистенциального пространства» для Восточного Ирана. Два эмблематичных³³³ города Великого Хорасана – Самарканд и Мешхед – являлись основными центрами эсхатологического мышления восточных иранцев. Широко известен впечатляющий комплекс мавзолеев Шахи-Зинда, овеянный культом «живого царя», в Самарканде. Шиитский центр космической печали Мешхед является культовым центром, слово «*mashhad*» означает место упокоения мучеников «шахидов», борцов за веру. В Мешхеде в громадном комплексе мавзолея похоронен восьмой шиитский имам Реза, а также блещет своим великолепием мечеть Гавхаршад. По накалу эсхатологической образности Мешхед сравним с Иерусалимом.

Экзистенциальное пространство располагает своим «средовым образом». Автор этого определения К. Линч пишет: «хороший средовой образ» позволяет жителям ощущать важнейшее чувство эмоциональной безопасности³³⁴. Ситуация предельно обостряется, когда человек обитает в среде, насыщенной мавзолеями, которые одновременно служат пространственно-временными ориентирами. Именно архитектура мавзолеев является самым ярким «средовым образом» всего пространства скорби в Большом Хорасане и собственно Иране. Средневековый человек хорошо осведомлен о географических и ментальных особенностях своей среды: многие мавзолеи служат местом массового паломничества³³⁵, другие служат ему координатами во время путешествия. Следовательно, когда современный человек встречается подобный мавзолей, его видение не отягощено дополнительными представлениями о широте и глубине всей среды. Средневековый же человек, если он достаточно образован, напротив, хорошо различал просто увиденное и глубину восприятия увиденного. Его восприятие распространялось не просто на отдельно взятую постройку, а на целостный «средовой образ». Американо-венгерский психолог Эрго Брунsvик первым показал, что восприятие вещи всегда ситуативно, поскольку включено лишь как один из компонентов в некую окружающую среду³³⁶. В нашем случае архитектура мавзолеев является одним из возможных элементов той пространственной среды глубинной грусти, о которой мы говорили выше. Но и это еще не все.

Средневековый человек погружен в определенную среду – и в ту перцептивную ситуацию, когда восприятие включает в себя не только воображение, но и память. «Средовой образ» Гунбад-и Кабус включает в себя память культуры о древнеиранских башенных храмах, а также ассоциации с мозаиками мечети Дамаска 715 г.; он актуализирует прошлое в настоящем. Следовательно, ситуативность является категорией, распространяемой как на отдельную вещь, так и на пространственно-временную целостность всего «средового образа»³³⁷. Этот образ и каждая отдельная вещь, таким образом, являются порождениями неразделимости воображения и избранных горизонтов памяти.

Таким образом, следуя из всего сказанного выше, можно сказать что исследователь способен генерировать не только отдельные пространственные локусы, но и наделять их значением. Пространство архитектурной высотности и пространство печали теоретически и фатически совпадают, оказываясь новой пространственно-семантической реальностью на карте Армении и Ирана.

Персидское слово *gunbad* (а также – *burj*, *qubba*, *mashhad*, и даже *qasr* в значении мавзолеев) призвано заострить внимание именно на куполе, что можно считать за образное олицетворение антропологической позиции. Слово «гунбад» является также метафорой небосвода, что можно понимать как «погружение» погребенного человека из одного ментального состояния в другое. В этом случае купол призван обозначить ситуативный горизонт существования человека в пространстве за пределами. Повторим, пространственное положение человека в этом смысле и есть «погружение» (*immersion*) человека из одного пространства в другое³³⁸. Вот почему башня Кабуса, как и многих других мавзолеев, носит имя упокоенного под ее куполом человека. Антропологический статус пространства мавзолея способствует выявлению дополнительного по отношению к пространственно-временному единству реального мира дополнительного образа печали в форме купольной постройки. Эта интенция направлена на перцептивное выявление имманентных сил культуры Восточного Ирана, которые отчетливо связаны с нарастающими в X–XI вв. тенденциями метафизического освоения пространства Хорасана и, как следствие, представлениями о месте и роли человека в этом пространстве.

Как следствие, антропологический статус куполов довольно быстро проявил себя в соответствующем статусе куполов мечетей и даже минаретов. Ярким примером тому могут послужить два купола соборной мечети Исфагана: один ее купол носит имя Низам ал-Мулька –

визиря и высокого интеллектуала эпохи Сельджукидов, а другой – его врага Тадж ал-Мулька, оставшегося в истории благодаря соперничеству с известной до сих пор личностью.

В историческое восприятие высотных купольных мавзолеев имеет основания вмешаться метафизика. Когда Абу Али ибн Сина (Авиценна) бежал из захваченной Караханидами Бухары, а затем от преследования султана Махмуда Газневи, он на какое-то время в 1012 г. оказался в прикаспийском Гургане. Именно в это время там была уже выстроена купольная башня Кабуса. Правда, согласно одной из версий, Кабуса ибн Вашмгира он не застал, тот был незадолго до появления Авиценны упокоен в своей башне. Другая версия говорит об обратном, во время посещения Авиценной Гургана амир Кабус был еще жив. Как бы то ни было, появление Ибн Сины в Гургане не может не оказаться продуктивным и для нашей темы. Известно, что некоторые из важнейших трактатов Ибн Сина начал именно там.

В предисловии к настоящей книге мы рассказывали о том, что усилиями Фараби и особенно Ибн Сины была сформулирована идея о метафизическом значении Большого Хорасана. Авиценна оставил специальный трактат под названием «Логика восточников» и притчи метафизического содержания³³⁹. Несмотря на умозрительность идеи, Корбен одновременно подчеркивает топографическое значение этого ареала в период формирования не только поэзии, но и метафизической прозы у Авиценны, а вслед за ним и у Сухраварди³⁴⁰. В то же самое время топография Хорасана имеет и еще одно метафорическое (*taǰāz*) значение Востока как истечения света истинного знания, философской мудрости, возвышающейся над материальным Западом. В этом случае нельзя забывать о направляющей силе метафизического Востока: *Orient que orienter*, подчеркивает Корбен³⁴¹.

Согласно «восточной философии» Ибн Сины в Космосе мироздания земной мир являлся образом крипты, а мир ангелов сравнивался с небосводом купола. Корбен пишет о структуре этого космоса следующее:

«Структура этого пространства предоставляет феноменологическому анализу особый смысл Космоса, наделяющего этот мир значением крипты. Над землей небо изгибается как купол, огораживая ее и даря земной обители полную безопасность, но, с другой стороны, небо-купол охраняет обитель как темницу. Именно в этом смысле космическая крипта вполне находит свое выражение в качестве символа купола...»³⁴²

Космос Авиценны, продолжает Корбен, погружен в определенную ситуацию, он ситуативен. По отношению ко всему духовному миру человека, который был рожден в нем, а также воспитан в среде «мифов, символов и догм»³⁴³. Структура космоса Ибн Сины ситуативна, однако она еще и проблематична по отношению к различным сферам культуры, включая и архитектуру.

Хорасан «восточной философии» и возможное вовлечение иранской архитектуры в это пространство образуют своеобразное ментальное пространство³⁴⁴. Теория ментального пространства представляет унифицированное и когнитивное пространство различных связей, взаимных связей, описаний, представлений, будь они реальными, воображаемыми, гипотетическими и прочими. Ментальное пространство работает следующим образом: выстраивается некое реальное пространство (как, например, Хорасан), запруженное ментальными представлениями всего того, что мы в состоянии воспринять.

Ж. Фоконнье, прорабатывая теорию ментального пространства, говорит о глагольных транспространственных элементах языка. Например, глагол *есть* связывает два транспространственных элемента. Другим примером транспространственного элемента является глагол *существовать*: «Пегас существует». Это открывает путь к следующей формулировке: «Пегас существует в твоём воображении»³⁴⁵. Лингвистические элементы выстраивают и идентифицируют пространственные элементы, но никогда не отсылают к ним. Референции, говорит автор, являются другим видом связей, которые сближают пространственные элементы с реальностью.

Рассуждения о ментальном пространстве автор переносит в сферу философии и особенно метафизики.

Архитектура, на наш взгляд, и при всех соблюденных условиях способна *существовать* в качестве транспространственного и реферативного элемента между ментальным пространством и реальностью. В нашем случае это касается и внешней формы, и интерьера архитектуры, попавших в зону воздействия ментального пространства и реферативных связей.

В первую очередь нас интересует перцептивно осознаваемая дистанция между криптой и куполом. Архитектура, как и любой другой вид искусства, вовлечена в особенности окружающей среды, включая и ее ментальную оснастку. Космологические и метафизические особенности восприятия в средневековом Хорасане – месте, где восходит солнце – заставляли носителей культуры вслед за такими светочами, как Фараби, Ибн Сина и Сухраварди, оперировать новыми категориями космической топографии и специфической среды. В этом смысле «средовой образ» обогащался новыми космологическими коннотациями. Поскольку проблема «восточной философии» была поставлена еще Фараби, то архитектурное решение проблемы воображения космологического образа³⁴⁶, о котором говорил Корбен, должно было последовать скорее раньше, нежели позже строительства той же башни Гунбад-и Кабус. Если города лежат у подножия башен, то нижняя граница Града Света, достаточно распространенный образ у целого ряда авторов, включая Ибн Араби, размещалась на крышах башен³⁴⁷. Такова специфика метафизической, но одновременно и реальной, дистанции между архитектурной криптой земного мира и куполом мира небесного. По этой причине в теории «озарения» (ishrāq) Сухраварди храмы называются «павильонами света», где семантически выделенное место уделяется вышнему свету (nūr)³⁴⁸. Неожиданное появление высотной башни Кабуса в начале XX века является перцептивной формой, сложившейся в результате распространения в интеллектуальных сферах Хорасана идей о метафизическом «средовом образе», который был впервые сформулирован Фараби, а затем Авиценной и Сухраварди. Между прочим, перу Сухраварди принадлежит «Повествование о башнях». Крайне интересно, точного ответа об истоках башенной формы мавзолеев нет, а прямые и косвенные намеки следуют один за другим.

Даже если встреча Ибн Сины и амира Кабуса не состоялась ни в Бухаре, ни в Гургане, очевидно, что мавзолей Кабуса обладает ярко выраженной «силой восприятия» и «силой созидания»³⁴⁹. Собственно это обстоятельство и позволяет ввести имагибельную природу мавзолея в контекст размышлений о «восточной философии» Фараби, Ибн Сины, Сухраварди, что рельефно показал Корбен. Действительно, «ментальное пространство формулируется строителями пространств»³⁵⁰. Такое пространство обладает не только определенными симптомами и характерными для него вещами, но и глубиной. Корбен специально подчеркивает, что путешествие с Запада ведется не к Востоку, а в Восток, в глубины царства, где восседает мудрый, всевидящий, однако невидимый правитель. Напомним, о значении глубины мы говорили выше.

Ибн Сина является путником, нелегкие обстоятельства вынуждают его физически пройти весь иранский мир с востока на запад. Однако проблема странничества встает и в аллегорическом смысле: философ является певцом странничества, о чем подробно рассказывает Корбен, и о чем повествуется в небольшом аллегорическом трактате «Хайя ибн Иакзан». Его внутренняя жизнь и жизненные перипетии, таким образом, становятся оболочкой для его же аллегорий³⁵¹.

Напомним еще раз, гроб Кабуса ибн Вашмгира был подвешен под свод купола так, что на него падал свет с востока из единственного окна³⁵². Тело амира Гургана было поднято к куполу небесных сфер, и осеяли его солнечные лучи, падающие с восточной стороны. Случайно ли это немаловажное обстоятельство, корреспондирующее с распространенной в Хорасане «восточной философией»? Безусловно, нет, возможность встречи Ибн Сины и Кабуса ибн Вашмгира в Гургане дает нам повод к утвердительному ответу. В Гургане Авиценна жил два

года (1012–1014), а об известной еще в саманидской Бухаре «восточной философии» амир Кабус не мог не знать.

Авиценна умер на западе Ирана в Хамадане³⁵³ 18 июня 1037 г. В контексте «восточной философии» Авиценны, его путь с востока на запад можно счесть перцептивным маршрутом. Ибн Сина заканчивал свою жизнь, столь блестяще начатую в Бухаре, в провинциальном городке Ирана. Под давлением тяжелых обстоятельств он был вынужден проделать обратный путь, с востока на запад.

В начале 50-х гг. XX в. архитектор Хушанг Сейхун возвел над его могилой мавзолей и установил на нем несколько облегченную модель башни Кабуса с шатровым навершием (ил. 127)³⁵⁴. В совпадении нельзя усомниться. Следовательно, с памятью об образе Ибн Сины прочно связывается именно башенная форма с характерным навершием. Ведь образцом для монумента могло быть избрано здание из родной ему Бухары или из Исфагана, где он также провел плодотворные годы. Этого не произошло.

Нам надлежит решить нелегкую задачу с целью уяснения антропологического горизонта «Гунбад-и Кабус» – образца, обращенного в Хамадане в архитектурную башню, возведенную по принципу сходства. После установления двойника башни амира Кабуса в Хамадане становится очевидным, что именно эта башенная форма соотносится с двумя «я» Авиценны. Два «я» являются выражением двух тел Ибн Сины: над одним из них в Хамадане воздвигнут мемориал, а другое тело очевидно корреспондирует с мавзолеем XI в. Гунбад-и Кабус, где, однако, упокоен другой человек.

Ситуация предельно приближена к той, что описана в книге Э. Канторовича «Два тела короля», где автор на широком материале обсуждает тему «двух тел» короля, возникшую у английских юристов в XVI веке³⁵⁵. У короля было два тела, одно, данное ему природой, а другое политическое. Хотя второе тело считалось более долговечным и престижным, тем не менее, подчеркивает Канторович, два тела неразделимы – природное тело включает в себя тело политическое. Больше того, политическое тело обретает явственные черты вечности, бессмертия.

Зададимся теперь вопросом: над каким телом Авиценны был торжественно открыт памятник в Хамадане? В данном случае имеет смысл рассуждать именно о теле философа, а не об абстрактной памяти о нем. Ведь вся страна в лице шаха Ирана воздавала почести не просто погребенному и истлевшему телу Ибн Сины. Философское тело Ибн Сины получает абсолютный приоритет по сравнению с телом естественным и давно погребенным. Страна чествовала великого иранского философа, над могилой которого был открыт мемориал. Аналогичным образом иранское «Общество национального наследия» в течение 50 лет один за другим воздвигало монументы над могилами великих иранских поэтов.

Возведение над мавзолеем современной модели башни начала XI в. отсылает нас не к телу Кабуса, а к меморизированному телу философа Авиценны, посетившего Гурган и прожившего там два года. Хамаданская башня избрала свой горизонт архитектурного мимесиса, она не ограничивается моделированием внешней формы башни амира Кабуса, одновременно и тем самым она воспроизводит прецедент посещения Авиценной города Гурган. Исторический прецедент присутствия Ибн Сины в Гургане, как было сказано выше, имеет прямое отношение к особенностям внутренней формы башни начала XI в. Учитывая наличие очевидных иконографических признаков «восточной философии» Ибн Сины в Гунбад-и Кабус, можно допустить наличие в нем знаменательного образа, никак и ничем не очерченного – это образ внутреннего тела Авиценны. Он уехал из Гургана, но его присутствие закреплено во внутренней форме мавзолея. Безусловно, внутренняя форма мавзолея в Гургане и внутренняя форма Авиценны составляют целокупный архитектурно-антропологический образ. Очевидно, что именно башня амира Кабуса является транспространственным и трансвременным «образом среды» средневекового Хорасана и современного Ирана.

Другими словами, в хамаданском мемориале закреплён отчетливый след тела философа, еще не приехавшего в древний город и не почившего там от тяжелой болезни. Вновь и вновь заметим вслед за Мерло-Понти, отметившим в «Феноменологии восприятия», что восприятие прошлого нельзя связывать с воспроизведением всей картины минувшего, а только с углублением в избранный горизонт прошлого и развитием этого горизонта в настоящем. Сказанное нами есть возможность, являющаяся одним из состояний реальности³⁵⁶. А возможность входит в структуру связей реальности³⁵⁷.

Восприятие ментального образа интерьерера может совпадать или различаться с восприятием формы, которая всегда на виду и не всегда совпадает с восприятием внутреннего образа. Мы предлагаем вновь сосредоточиться на конусообразной кровле башни амира Кабуса и всех подобных мавзолеев на севере Ирана с тем, чтобы сгустить наше восприятие этой формы, понять причины ее возникновения именно в Гургане, и именно в это время.

Внешний конический профиль куполов, да и сама высотность башни плохо комментируется в изданиях по иранской архитектуре. В самом начале раздела нами было выдвинуто предположение о том, что иконографическим источником башни Кабуса и формы ее кровли являются аналогичные мозаики из Большой мечети Дамаска с изображением архитектурной среды Эдема. Назовем мозаики из Дамаска прямым источником для архитектурной иконографии мавзолея Гунбад-и Кабус. Мы много говорили об архитектурной среде этого мавзолея, одним из образов которой является круглая или полигональная башня с шатровым куполом. Мы предлагаем еще один вектор, составляющий целостный иконографический образ не только мавзолея Гунбад-и Кабус, но и остальных башен, распространенных исключительно на севере Ирана.

Конический купол башни Кабуса неожиданно появляется в 1006–1007 гг., что позволяет немедленно сравнить его с синхронными памятниками в ближайших регионах, примыкающих с юга к Каспийскому и Черному морям. Аналогичные купола возникают в Армении сначала в V в. и окончательно закрепляются в середине VIII–IV вв. Форма куполов призматическая. Особенно важно отметить, что эти купола часто увенчивают мавзолеи³⁵⁸. Немаловажной чертой армянской архитектуры является и довольно раннее появление двойных куполов, верхний из которых был призматическим – таков был несохранившийся храм в Текоре³⁵⁹. Таким образом, форма мавзолея, состоящая из цилиндра с шатровым куполом, получила в Иране новую интенциональность, то есть новую сущностную структуру этой формы. Период XI вв. знаменуется удлинением архитектурных пропорций, вытягиванием зданий по вертикальной оси³⁶⁰.

Армянская архитектура с удлиненными барабанами и купольными призматическими шатрами не может не рассматриваться в качестве иконографического образца для появления мавзолеев с гранеными или гладкими цилиндрами с шатровыми куполами в Иране. Больше того, появляется возможность суждения об активной контактной зоне, где одновременно с армянской архитектурой складываются отчетливые черты своеобразной иконографии архитектуры севера Ирана (от провинции Азербайджан до Кума).

Вслед за мавзолеем Гунбад-и Кабус аналогичные высотные формы с коническим или призматическим куполом стали активно появляться на всем севере современного Ирана с XI по XIV в. В южном Прикаспии, не столь далеко от Гургана в селении Радкан (западном) появляется цилиндрический башенный мавзолей (1016–1020) с коническим куполом и с гладким туловом (ил. 128). Мавзолей стоит на вершине высокого (35 м) холма, отличительной чертой этой башни является двойной купол, под шатром скрыта полусфера обычного купола. В посвященной арабской надписи над дверью мавзолея он, как и Гунбад-и Кабус, называется «дворцом» (qasr), под коническим куполом по-арабски – «местом упокоения» (mashhad), и там же на пахлави упомянут купол (gumbad)³⁶¹. Аналогичная двойная надпись на пахлави и на арабском приводится еще на одном башенном мавзолее в Ладжиде (1022–1023). Этот мавзолей

находится в провинции Мазандаран, что на южном берегу Каспийского моря (ил. 129)³⁶². Хотя мазандаранские башенные мавзолеи в Ладжиме и

Ресгете (конец XII – начало XIII в.) покрыты стрельчатыми куполами с завышенной стрелой подъема, очевидно, что внешние конические купола просто не сохранились до нашего времени.

Сформулируем окончательные, но не последние выводы: в Хорасане, на юго-востоке Каспийского моря в самом начале XI в. возникает неординарная архитектурная идея конических куполов. Эта идея принадлежит архитектурной мысли Восточного Ирана и не имеет никакого отношения к тюркским шатрам, вопреки распространенному мнению многих прошлых и современных историков иранской архитектуры³⁶³. Например, в хорасанском Бистаме в 1102 г. возникает комплекс с мавзолеем известнейшего суфийского шейха Байзида Вистами и двумя коническими куполами зеленого цвета. В сельджукидскую эпоху когда-то утвержденная идея получает свое полновесное развитие. О зеленом цвете следует сказать особо, он возвышается над остальными цветами, это чистый цвет, он знаменует собой восхождение и становление форм³⁶⁴.

Идея конических и призматических куполов полагается на средовой архитектурный образ, включающий в себя и мозаики большой мечети в Дамаске, и шатровые купола армянской архитектуры. Непосредственная связь с армянскими призматическими куполами со временем отражается и уже на собственно иранской архитектуре. В данном случае не следует рассуждать о влиянии армянского зодчества на иранскую купольную архитектуру. Армению и Иран связывает единый средовой образ, имя которому шатровый (конический или призматический) купол, закрепленный на высоком барабане/стволе для всего здания.

Примером тому могут послужить архитектурные памятники глубинного Ирана – в Кашане и Куме. В Кашане мы вновь встречаем зеленый призматический купол (Имамзаде Ибрахим, XIII в.), убранный ромбами и крестами. Особенно много мавзолеев (имамзаде) с коническими и призматическими зелеными куполами XIV в. в Куме. Сошлемся лишь на мавзолей Хараса ибн Ахмада (1325) с призматическим куполом. Подобно куполу Кашана, кумский купол убран ромбовидными фигурами, с крестами с надписями внутри. С зеленым цветом корреспондируют и суфийские представления о внутренней форме рецитации (зикр) в виде трехгранной пирамиды (haḡām)³⁶⁵. Эта форма включает в себя и такие значения, как внутренний человек, Совершенный Человек.

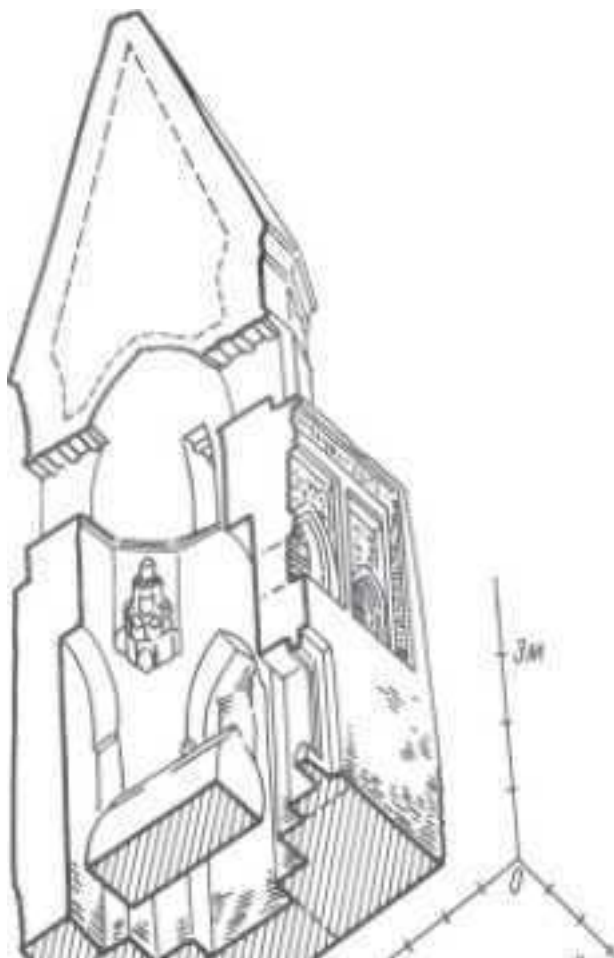
Иранцы остаются иранцами. Если каменная архитектура Армении не предполагала дополнительного убранства, кроме рельефов на поверхности основного объема построек, то иранцы использовали абстрактные фигурные мотивы (геометрические и растительные) из обожженной глины. Иконоцентризм иранского творческого духа не миновал и архитектуру, уже в XI в. архитекторы прибегали сначала к частичным, а затем и сплошным цветным облицовкам.

Между тем стоит обратить внимание на то, что зеленые шатровые купола утверждаются на севере Восточного Ирана. От старинного города Ургенча (Гурганджа), который последовательно разрушили сначала монголы, а затем Тимур, осталось два стоящих рядом мавзолея с шатровыми куполами сельджукидского времени: мавзолей хорезмшаха Иль Арслана (ошибочно Фахриддина Рази) (вторая половина XII в.³⁶⁶) с 12-гранным куполом (ил. 131) и мавзолей хорезмшаха Текеша сына Иль Арслана с коническим куполом (самый конец XII в. или первые годы XIII в.) (ил. 130). Оба мавзолея имеют экстраординарное значение как для истории архитектуры Великого Хорасана, так и для истории архитектуры всего Ирана. Оба мавзолея венчают двойные купола, оба являются порталными, при этом портал мавзолея Иль Арслана покрыт орнаментальной и эпиграфической резьбой высокого качества.



Мавзолей хорезмшаха Иль Арслана. Аксонометрия. Середина XII в. Куня-Ургенч, Туркмения.

Необычным явлением для Бухары XII в. стало строительство мавзолея Чашма-йи Айуб (Источник Иова) с высоким коническим шатром (ил. 132). Несмотря на то, что, согласно строительной надписи, постройка воздвигнута при Тимуре в конце XIV в., существуют основания отнести архитектурное ядро постройки с коническим шатром к XII в. Об этом подробно, с приведением реконструкции плана, формата кирпича и прочих деталей, пишет Хмельницкий³⁶⁷. Действительно, зная о существовании хорезмийских шатров XII в., легко согласиться с автором о ранней датировке центрального ядра Чашма-йи Айуб. В этом случае мы располагаем впечатляющей подборкой высококачественных памятников, увенчанных шатровыми куполами XII в. Однако названными постройками история строительства шатровых мавзолеев в Средней Азии не ограничивается.



Мавзолей хорезмшаха Текеша Куня-Ургенч. Рубеж XII–XIII вв.

Недалеко от древнего г. Тараз (ныне Южный Казахстан) расположен мавзолей Бабаджи-хатун со следами несохранившегося внешнего шатра (ил. 133) (XI в.?). Редкая форма шатрового покрытия мавзолея вызвана формой барабана,

16 ярко выраженных граней барабана с поребриком в верхней его части послужили для реставраторов основанием для возведения в начале 80-х гг. XX в. шатрового покрытия с 16 гранями. Поблизости расположен еще один мавзолей Айша-биби (XI–XII вв.), который по общему признанию является украшением архитектуры Мавераннахра в предмонгольское время. Плановая структура отвечает образцовой планировке мавзолея Саманидов – куб с четырьмя осевыми входами. Налицо обычный иранский тип объемно-планировочной структуры. Над обычной полусферой купола реставраторы водрузили красивый и пропорциональный конический шатер. Сравнение, проведенное Хмельницким, с мавзолеем Саманидов оправдано также использованием богатой архитектурной орнаментики³⁶⁸.

Пришло время для окончательных выводов из всего сказанного. Встает вопрос: что мы видим, глядя на башню, увенчанную коническим или призматическим шатром, в архитектуре Великого Хорасана и Ирана? Архитектурный образ шатровой башни не ограничивается тем, что мы видим. Основное, что необходимо для полновесного восприятия образа, лежит за пределами зрения. Назовем те пространственные слои, в которых архитектурный образ той или иной среды приобретает все новые и новые смысловые очертания.

В первую очередь, отметим географический аспект, столь необходимый для восприятия устойчивого, жизнеспособного развития архитектурного образа (sustainable image)³⁶⁹. Мы помним о месте зарождения данного образа, это – Хорасан и это есть первый слой. Если пред-

ставить себе архитектурную карту Хорасана, то купольные башни и башенные минареты (типа минаретов Буран в Семиречье, в Вабкенте, Калан в Бухаре, в Джаркургане³⁷⁰) являют собой ритмический пространственный образ³⁷¹. Этот ритм, как мы говорили, знаменует собой пространственно сетку перемещений паломников по святым местам.

Для того чтобы понять происхождение идеи высотной башни с шатровым куполом, нам пришлось обратиться к странному обозначению постройки словом *qasr* в строительной надписи и, как следствие, к мозаикам из классической для исламской архитектуры мечети в Дамаске. Это – второй слой. Попутно мы обратили внимание на то, что возникновение высотных башен в архитектуре Восточного Ирана не могло состояться без присутствия армянской архитектуры в том же регионе. Это – третий слой. Наше обращение к Авиценне и его восточной философии (ментальное пространство) является четвертым слоем. Никак нельзя забывать и о пространстве грусти, которое является последним пятым слоем архитектурного образа. Как мы говорили в самом начале текста, все эти слои входят в симптоматику, согласно которой может быть составлен многоликий образ Гунбад-и Кабус.

Таким образом, целостность архитектурного замысла не выражается в постройке, а совершается в ней. Далеко не все элементы целого репрезентированы, в этом и состоит стратегия отложенного смысла. Мы рассмотрели несколько пространственных зон, каждая из которых оставила свой след в формировании архитектурного образа. Все пространственные зоны составляют единое целое, это ясно, однако не менее важно и то, что единство пространственных зон подлежит рассмотрению не только философского дискурса. Архитектурный дискурс располагается между реальным и ментальным пространством.

Представим себе на мгновение следующую ситуацию: некто построил примечательное сооружение – церковь, пагоду, мечеть или дворец. Какую же цель преследует тот, кто воздвиг красивейшее здание? Добиться собственной славы? Бывает и так. Однако лучшие из людей воздвигают архитектурные памятники вовсе не себе, а людям, городу, стране. Вот один из примеров тому. Когда омейядский халиф Валид Абд ал-Малик в 715 г. возвел ныне прославленную большую мечеть в Дамаске, он сказал:

«Жители Дамаска, существуют четыре отличительные вещи, которые возвысили вас над остальным миром: ваш климат, ваша вода, ваши фрукты, и ваши бани. Ко всему этому я хочу прибавить пятое: эту мечеть»³⁷².

Оказывается, отличительным признаком большой архитектуры является ее возвышение над миром. Вот, в частности, «ради чего» существует архитектура! О рассуждениях Аристотеля «ради чего» существует искусство, мы предварительно рассказали в первой главе. Аристотель считал, что искусство либо завершает то, что природа не в состоянии была сделать, либо искусство подражает природе. В нашем случае памятник архитектуры одновременно и соперничает с окружающей природой, и подражает тому, что находится за пределами данного пространства и времени.

Иконографическая и иконологическая состоятельность архитектурного образа возможна только при неизменном присутствии нескольких пространственных и силовых полей, составляющих формальное и смысловое целое. Мы вступаем в область существования единой архитектурной формальной, смысловой и контекстной системы, которая современными теоретиками архитектуры названа «ответчивой сцепленностью» (*responsive cohesion*)³⁷³. Такого рода единство в неразрывной связи противостоит тем случаям, когда превалирует тот или иной аспект формальной или смысловой структуры целого. Если смысловое многообразие соответствует именно той постройке, о которой ведется речь, то ее формальные признаки способны дать начало новым архитектурным памятникам. С Гунбад-и Кабус произошло именно это.

Сооружениями, испытавшими воздействие формы Гунбад-и Кабус, являются некоторые минареты. Высотность башни давала этому все основания. Ближайшим по времени и месту

является упомянутый выше минарет в Джаркургане (1108/1109) (ил. 134) а также минарет Джам в Афганистане (ил. 137). Он находится в нескольких десятках километров севернее Термеза, в Сурхандарьинской обл. Узбекистана. Гофрированное тулово минарета следует сопоставить с аналогичным туловом, их расположение в одной зоне Хорасана безусловно способствовало возникновению нового типа минарета. Из наиболее известных аналогий необходимо вспомнить Кутб-минар в Дели (1193–1368), тулово которого в основном гофрировано (ил.). Хмельницкий указывает еще на минарет Ивли в Анталии середины XIII в.³⁷⁴

Идея высотности в культовой архитектуре Хорасана принадлежала амиру Кабусу, он, как мы уже говорили, построил себе башню еще до смерти. Когда Олег Грабар говорит, что башня Кабуса является победной постройкой, то подразумеваются две башни. В начале XII века в Газне одна за другой были возведены две высотные постройки, назначение которых до сих пор неопределенно, были это победные башни или минареты рядом с мечетями, остается неизвестным (ил. 136, 138, башня Масуда III – 1099–1115, башня Бахрамшаха – 1118–1152). На тулове построек появляются имена их сиятельных строителей, потомков султана Махмуда Газневи. В силу разных исторических обстоятельств верхние части этих построек не сохранились, но они, без сомнения, были купольными. Это еще один пример именованного антропо-космического статуса башенных форм.

И последнее, что необходимо сказать в связи с шатровыми постройками. Их ирано-армянское происхождение не вызывает сомнений. Однако распространение шатра в тюркских районах Средней Азии и в собственно османской Турции вызвано двумя немаловажными причинами. Купол в виде шатра стал неотъемлемостью тюркского этнического сознания. В результате иранская по происхождению форма, обогащенная серьезнейшими смыслами различного происхождения, обратилась в застывший символ этнической идентификации тюрков. Между тем нельзя отбрасывать существования архитектурной стратегии тюркских кочевых шатровых (юртовых) композиций, существовавших на территории Хорасана³⁷⁵. Архитектурная стратегия тюркских шатров была, по-видимому, одной из предпосылок этнической адаптации к архитектурным постройкам в Средней Азии и османской Турции.

Это был своеобразный перехват инициативы у иранцев до такой степени, что также видные специалисты по архитектуре Ирана, как Хиллебранд, считают иранские шатры подобием реального тюркского шатра. Весьма прискорбная научная логика, не имеющая ничего близкого к особенностям логики, воспитанной еще Платоном и Аристотелем. Когда Платон призывает отличать подобное от подобного, он, словно указывает и на существо нашей проблемы: необходимости различать иранские и тюркские шатровые купола. Это различие должно указывать на перворождение идеи (формы и смысла) иранского купола в виде шатра, а также на иконографическое наследование этой идеи тюрками с востока и запада иранского мира. Подробнее о философии различия см. в главе I.

Таким образом, сила стяжения пространственных горизонтов, о которой шла речь выше, должна быть дополнена противоположной силой разнесения идеи шатра над граненым туловом постройки, возникшей не просто в Иране, а во всем восточном Средиземноморье. Выше мы говорили, что идея ирано-армянской архитектурной формы шатра стала распространяться на север через северную часть Маверан-нахра и Северный Кавказ. Соответствующие формы русских шатров явились следствием не просто экстенсивности шатровой формы, а расширения архитектурной среды, генерирующей подобные архитектурные формы.

Как мы видели, беспрецедентность может обладать своей историей и метаисторией. Она вовсе не обязательно должна быть историей символического или аллегорического «знака и значения»³⁷⁶. Как мы увидели, гораздо интереснее работать с симптомами, а не со знаками, подобно тому, как работает врач у постели больного. Оперирование символической или аллегорической формой видения объекта не позволяет исследователю отвести взгляд от него. Пред-

лагаемый же нами метод видения состоит из выстраивания ряда равноценных визуальных горизонтов, которые с разной степенью наполненности могут прояснить причины возникновения определенной формы в данном месте и в данное время. Непременным условием выстраивания своеобразного «парада» визуально-пространственных горизонтов является обязательность их взаимопересечения в точке пребывания рассматриваемой формы.

Вслед сказанному следует отметить, что отмеченную диспозицию нельзя отнести к обычным для иконологии рассуждениям о контекстных явлениях. Следует вести речь о вскрытии различных горизонтов одной вещи и о пространственно-временной транспаренции³⁷⁷.

Кроме того, очевидно, что пространственное видение всенепременно должно быть интерактивным. Соответственно, мы имеем дело не просто с видением, а с интерактивным видением. Пространственно-интерактивное видение задает воспринимающему сознанию достаточно широкое «поле связанностей» (connectivity field). Данное поле пространственного видения обладает двумя видами связанностей – устойчивых и долговременных связей (long connection), а также менее устойчивых и кратковременных связей (short connection).

Примечания

1 Вундт В. Очерк психологии. СПб., 1896. С. 142.

2 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1998. С. 54.

3 Мерло-Понти. Феноменология восприятия. С. 58.

4 Обобщение и выявление роли экфразисов см.: Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings // *Dumbarton Oaks Papers*. No. 53. Washington, 1999.

5 Перевод экфразиса Михаила Диакона с полезными комментариями см.: С. Mango. *Studies on Constantinople*, XVII. P. 239–244.

6 Ср. со следующим четверостишием Мандельштама с примером антропоморфизации архитектурного тела:

Бывают мечети живые —
И я догадался сейчас:
Быть может, мы Айя-София
С бесчисленным множеством глаз.

7 Об этой особенности экфразисов см.: Janes L., Webb R. To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and art in Byzantium // *Art History*, vol. 14, № 1, 1991; Webb. *The Aesthetics of Sacred Space*.

8 Подробнее о стене и окне см.: Шукуров Ш. Стена или окно? Иконография архитектуры и идея открытости // *Архитектурное наследие*, М., 2008.

9 Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, С. 172.

10 Некрасов А.И. Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994. С. 79–80 и далее. Не можем не отметить, что судьба этой книги беспрецедентна. Она была написана в ссылке в Воркуте после ареста в 1938 г. и годов тюрем и лагерей. Книга и сейчас явно опережает свое время, предвосхищает течение архитектуроведческой и даже философской мысли (скажем, об особенностях барочного пространства и монадологии Лейбница, об открытой архитектуре нынешнего времени).

11 О проблеме архитектурных медальонов в арабских дворцах, замках, мечетях, медресе см.: Franz H.G. *Von Bagdad bis Cordoba*. Graz, 1984 (Palast, Mosche). S. 49–51. Исследователь приводит перечень памятников с медальонами на внешних и внутренних стенах дворцов и мечетей: Мшатта, Хирбат ал-Мафджар, Хирбат ал-Минья, Каср ал-Хайр ал-Гарби, мечеть Ибн

Тулуна, мечети Хакима, медресе Ал-Азхар. Он говорит о медальонах как об основном лейт-мотиве арабо-мусульманской архитектуры (S. 50).

12 Янтцен Г. Структура пространства готического храма // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935.

13 Ванеян С.С. Храм и Грааль в западном Средневековье // Храм земной и небесный. Т. I. М., 2004.

14 См. в персидском классическом словаре: *Burhān-e Qāte'*. Tehrān, 1341. S. 238–239; а также толковый словарь таджикского языка, созданный на основе персидской классической поэзии: Фарханги забони тоҷики. Т. 1–2. М.: Советская энциклопедия, 1969. Т. 1. С. 185. В словаре приводятся следующие метафоры: автовидение, точное видение, дальневидение, мудрость.

15 См. на слово *bīnāi*: Moshiri M. *Persian Dictionary/ Alphabetical-analogical*. Tehran: Sorosh Press, 1992. P. 160.

16 Lionel Bier. *Sarvistan: A Study in Early Iranian Architecture*. College Art Association of America, Pennsylvania State University Press, 1986. P. 5. Также см. интереснейшую интерпретацию дворца в Сарвистане как садового павильона: Grabar O. *Sarvistan: A Note on Sasanian Palaces // Constructing the Study of Islamic Art in 4 vols. Vol. 1, 2005–06*. P. 295, 297.

17 Lisa Cooper. *Early Urbanism in the Syrian Euphrates*. Routledge, London, 2004. P. 150; Lyonnet B. Who lived in the third-millennium “round cities” of Northern Syria? // *Nomads, Tribes, and the State in the Ancient Near East. Cross-disciplinary Perspectives*. The University of Chicago. Chicago, 2009. P. 189; Corinne Castel. The First Temples in antis. The Sanctuary of Tell Al-Rawda in the Context of 3rd Millennium Syria // *Kulturlandschaft Syrien. Zentrum und Peripherie. Festschrift für Jan-Waalke Meyer*. Herausgegeben von Jörg Becker, Ralph Hempelmann und Ellen Rehm. Ugarit Verlag, Münster, 2010. Надо признать, что архитектурный тип «храм в антах», как знак греческого наследия, встречается в районе Персидского залива (*Cambridge History of Iran. Volume 5(2). The Seleucid, Parthian and Sasanian Periods*. Cambridge University Press, Cambridge, 2007. P. 1032).

18 О «дистиле в антах» говорит исследователь парфянской архитектуры, отмечая также появление у парфян айванов: Keall E.J. *Architecture. Par thian Period// Encyclopaedia Iranica (electronic resource)*. Ed. by Ehsan Yarshater. Vol. II. Fasc. 3, 1986. P. 327–329.

19 Идущая по кромке портала надпись свидетельствует: «Басмала. Руководитель верующих – да продлится его жизнь – первого числа в месяце Раби’ и 367 году по хиджре» (Sheila Blair. *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana*. Leiden: Brill, 1991. P. 47).

2 °Специально о мавзолее см.: Нильсен В.А. Мавзолей Мир-Сеид Бахрам в Кермине // МИТАУ, вып. 1, 1950 (первая профессиональная публикация); а также см. современную оценку состояния памятника, включая и оценку последней реставрации мавзолея, и всю литературу о постройке: Хмельницкий С. Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX–X вв. Берлин; Рига, 1992. С. 169–172. В специализированном архитектурном словаре в современном Иране подобная форма окна названа *tughcha*, в словаре Деххуда этому слову дается следующее пояснение: *qal'a-i tāq*, что в данном случае может быть переведено как «навершие арки» (*Descriptive Dictionary of Persian Architecture. Building and Housing Research Center. Teheran, 1384*. S. 152).

21 О гильдаста см.: Hamed Mazaherian, *Shi'a Decorative and Architectural Elements in the Safavid Period: The Significance of the Guldasta as the Place of the Call to Prayer // Proceedings of the 5th Conference of the Societas Iranologica Europæa held in Ravenna, 6–11 October 2003*. Vol. II, *Classical & Contemporary Iranian Studies*. Milano: Mimesis, 2006. P. 101–110.

22 Подробно об этом памятнике см.: Хмельницкий С. Между Саманидами и Сельджукидами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII в. Берлин; Рига, 1966. С. 169–173. Рис. 166,

169. Автор сближает эту постройку с бухарской мечетью Магоки Аттари, предполагая даже, что оба здания мог построить один мастер (С. 226).

23 Хмельницкий С. Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX–X вв. Берлин; Рига, 2001. С. 54–55.

24 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. С. 226. Рис. 240.

25 Хмельницкий. Между арабами и тюрками. С. 302.

26 Судя по иконографическим особенностям, это блюдо VII в. происходит из Хорасана или Мавераннахра, а не из Ирана, как это указывается в каталоге берлинского Музея исламского искусства (Museum für Islamische Kunst. Berlin-Dahlem, 1971. S. 43, Abb. 27). Первым на сходство с мавзолеем Саманидов обратил внимание Соваже: Sauvaget J. Remarques sur les monuments Omayyad, II *Argenterie sasanides // Mélanges asiatiques*, 1940–1941, Paris. P. 19. В русскоязычной литературе см. с различными версиями: М. Булатов. Мавзолей Саманидов – жемчужина архитектуры Средней Азии. Ташкент, 1976. С. 77–78 (здесь же см. реконструкцию этого павильона на с. 79 ил. 30, взятую, как это видно, из вышеуказанного каталога берлинского музея).

27 Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture*. P. 49–50.

28 Об этом см.: Ettinghausen, Grabar, Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture*. P. 49–50.

29 Сельджуки являются первыми тюрками, которые надолго утвердились не только в Средней Азии и Иране, но прошли в Ирак (в 1055 г. они вошли в Багдад) и Сирию, Анатолию. Первоначально сельджуки являли собой одно из племен в составе огузов, которые кочевали к северу от Каспийского и Аральского морей. Приняв Ислам, они проникли в Мавераннахр. Восшествие сельджуков привело к окончательному отстранению от реальной власти иранцев, и их власть была сопряжена с адаптацией к ценностям иранской культуры.

30 Для справок см. специальный сайт по ханам Анатолии: <http://www.turkishhan.org/sultanaksaray.htm>.

31 См. подробно об этом: Шукуров Ш. Образ Храма (Глава 7).

32 Первым садовником в иранской культуре был Кир Великий. Четырехчастный сад был найден в Пасаргадах (VI в. до н. э.). Более подробно см. в весьма полезной диссертации: Hooshangi F., M. Arsh M. *Isfahan, City of Paradise. A study of Safavid urban pattern and a symbolic interpretation*

of The Chahar-Bagh gardens. Carleton University, School of Architecture, 2002. P. 67–68.

33 О новейших данных см.: Subtelny M.E. The Tale of the Four Sages who entered the Pardes: A Talmudic Enigma from a Persian Perspective // *Jewish Studies Quarterly*, v. 11, 2004. P. 8–9.

34 Riegl A. *Late Roman Art Industry*, Rome, 1985. P. 30–32; Ballantyne A. *Space, Grace, and Stylistic // Framing Formalism: Riegl's Work*. New York: G&B Arts, 2002. P. 97.

35 Именно такой образ земного рая присутствует и в Византии: Maguire H. *Paradise Withdrawn // Byzantine Garden Culture*. Ed. by A. Littlewood, H. Maguire, and J. Wolschke-Bulmahn. DOP, 2002. Видимо, следует прекратить теологизирующую риторику нахождения в искусстве и архитектуре символических соответствий с небесным раем. Детальное обследование разнородного материала, будь то Византия или исламские регионы, показывают, что концепция земного рая превалировала (Lehrman J. *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam*. Los Angeles, 1980). Об этом же см. в следующей интернетной публикации, посвященной, что представляется вполне логичным, Олегу Грабару. Эта работа была написана по поводу выставки «Образы Рая в исламском искусстве» в Беркли (*Image of Paradise in Islamic Art*): Terry Allen. *Imagining Paradise in Islamic Art // http://www.sonic.net*.

36 В первую очередь см. классический толковый словарь персидского языка: Burhān-e Qāte'. S. 1018; а также известный современный словарь персидского языка: Moin M. *A Persian Dictionary*, Tehran, 1999. Vol. 3. S. 3296.

37 Топоров В.Н. Из индоевропейской этимологии. V (I) // Этимология, 1991–1993. М., 1994. С. 127.

38 Топоров. Из индоевропейской этимологии. С. 128–129.

39 О различии и различении (*différance*) Ж. Деррида см. его книгу: *Différance*. Томск: Водолей, 1999.

40 Левинас Э. *Время и Другой*. Высшая религиозно-философская школа. СПб., 1998. С. 110. Словам Левинаса соответствуют более близкие к нашей теме соображения – это похожие рассуждения Авиценны, которые, похоже, он заимствовал у Аристотеля. Вот слова Авиценны из книги «Исцеления»: «Чувственные вещи не могут существовать не будучи присоединенными к формам (*al-suwar*)» (A.P. Bertolacci. *The reception of Aristotle's Metaphysics in Avicenna's Kitab al-Sifa: a milestone of Western metaphysical thought*. Brill, Leiden-Boston, 2006. P. 26).

41 Для терминологического описания саманидской и постсаманидской архитектуры см. статью покойного Олега Грабара и известного специалиста по иранской архитектуре и одновременно ученицы мэтра Ренаты Холод: Grabar O., Holod R. *A Tenth Century Source for Architecture* // Grabar O. *Constructing the study of Islamic Art*. Vol. 1, Ashgate Publishing Company, London, 2005. P. 314 и далее.

42 Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. М., 2003. С. 468. На этот пример нам любезно указал коллега Ю.В. Любимов, за что автор приносит ему глубокую благодарность. В словаре Деххуда приводится пехлевийское слово *gumbat* (см. *Dehkhuda Online* – <http://www.loghatnaameh.com/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2q%2fZhtio2K8%3d>). Онлайн-словарь Wiktionary дает следующие формы: Middle Persian *gumbaθ*, *gmbat*.

43 Тит Лукреций Кар. *О природе вещей* (пер. с латинского Ф. Петровского) (<http://www.nsu.ru/classics/bibliotheca/lucretius.htm>)

44 Топоров. Из индоевропейской этимологии. С. 128.

45 Слово контекст в данном случае является ключевым. Вот что говорит выдающийся иранист, этнолог Харолд Бэйли: «Значение истекает из контекста» (Bailey H.W. *Arya* // *BSOAS*, XXI, 3, 1958. P. 544), что весьма рельефно подтверждается и в нашем случае.

46 Словарь Деххуда на указанном сайте, кроме уже известного нам *ghuncha* (-e gul), отмечает словосочетание *gunbad-e gul* (в значении бутон цветка), *gunbad-e nār* (в значении бутон гранатового дерева), Опорное слово *gunbad* коннотирует с различными и непременно центральными терминами и реалиями мифологической и религиозной таксономии, например, слово *gunbad* обозначает и небосвод, и каждое из семи небес. Повторим, что наш интерес распространяется исключительно на растительные коннотации слова.

47 Об этом говорили еще Фреге и Рассел, см. продуктивную по мысли книгу: Soames S. *Philosophy of language*. Princeton University Press, 2010. P. 112–113. Единству, как мы знаем из гештальт-теории, также не соответствует сумма всех компонентов.

48 Soames. *Philosophy of language*. P. 113–114.

49 Топоров. Из индоевропейской этимологии. С. 130–131. Ср. с суждением о метафизике «возможного мира» в пропозициях, в которых предикатом служат слова «быть может, возможно» (Soames. *Philosophy of language*. P. 123–125). Эти соображения, вероятно, восходят к мысли Хомского: «/.../ мы должны проявлять осторожность, чтобы не просмотреть тот факт, что подобие на поверхностном уровне может скрывать различия фундаментального характера /.../» (Хомский Н. *Аспекты теории синтаксиса*. Издательство Московского университета, 1972. С. 27)

50 Топоров. Из индоевропейской этимологии. С. 130–131.

51 Хомский предлагает создать теорию «*artistic creativity*» на основании творческого аспекта обычного языка. Эта идея является центральной для прославленной книги автора: Chomsky N. *Language and Mind*. Third Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Р. 90, 93–94). В этой книге великий лингвист, философ языка и общественный деятель Хомский говорит о доминанте грамматических правил на распространенные и локальные значения предложений и отдельных слов. Наш пример демонстрирует то, что далекие смыслы за-семантики формируются вне грамматических правил, вопреки им. Быть может, наступит время, когда подступы Топорова к созданию транс-семантической теории будут организованы в надлежащую лингво-философскую систему. Задолго до приведенных здесь рассуждений Топорова небезынтересными являются соображения Абаева о разделении семантики на техническую (то есть словарную и обыденную) и идеологическую (Абаев В.И. Статьи по теории и истории языкознания. М.: Наука, 2006). Абаев разделяет слово на его семантическое ядро и оболочку: «Пользуясь терминами оптики, можно сказать, что ядро представляет среду, отражающую бытие, оболочка – среду преломляющую (resp. искажающую) его. Ядро имеет корни непосредственно в предметной действительности, оболочка – в общественной идеологии. “Ядерные” представления образуют материал научного познания, “оболоченные” дают пищу для всевозможных мифологических, религиозных, метафизических и поэтических построений» (С. 30). Другими словами, исследование Абаева показывает давний интерес к за-семантике слова. Наши соображения об этимологии формы вытекают из подобных теорий Абаева и Топорова.

52 Pinker S. *The Language Instinct. The New Science of Language and Mind*. Penguin Books, 1994. P. 126. На эту книгу тут же «посыпались» отрицательные рецензии: Tomasello M. *Language is Not an Instinct // Cognitive Development*, 10, 1995.

53 Вот слова самого Хомского о «генеративной грамматике»: «Итак, грамматика – это устройство, которое, в частности, задает бесконечное множество правильно построенных предложений и сопоставляет каждому из них одну или несколько структурных характеристик. Возможно, такое устройство следовало бы назвать порождающей грамматикой для отличия его от описательных утверждений, которыми определяется лишь инвентарь участвующих в структурных характеристиках элементов и их контекстных вариантов» (Хомский Н. *Логические основы лингвистической теории*, М, 1962. С. 467).

54 Pinker. *The Language Instinct*. P. 127.

55 Baudrillard J., Nouvel J. *The singular objects of architecture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. P. 14–15.

56 Витгенштейн Л. *Философские работы (часть 1)*. М.: Гнозис, 1994. С. 6.

57 Наша книга не посвящена истории иранской архитектуры и искусства. Самаркандский комплекс «Шахи-Зинда» (живой царь) стоит особо в истории архитектуры Восточного Ирана. Под загадочным словосочетанием скрывается сочная легенда о реальном человеке по имени Кусам ибн-Аббас – двоюродном брате и сподвижнике пророка Мухаммада. Он вошел в Мавераннахр с первыми отрядами арабов и был убит в Самарканде во время молитвы. После этого он чудесным образом скрылся, а в середине XI в. на вершине высокого самаркандского холма возникает мавзолей убиенного Кусам ибн-Аббаса, живого царя. В настоящее время весь холм застроен мавзолеями XIV–XV вв., а мавзолей Кусам ибн-Аббаса неоднократно перестраивался. О комплексе со всеми историческими и архитектурными подробностями см. очень полезную книгу: Немцева Н.Б., Шваб Ю.З. *Ансамбль Шах-и Зинда. Историко-архитектурный очерк*. Ташкент, 1979.

58 Baudrillard, Nouvel. *The singular objects of architecture*. P. 10.

59 Хмельницкий. *Между Саманидами и монголами*. Ч. 1. С. 64.

60 Но справедливы ли наши слова о «забытом Храме-Цветке»? В 1970 г. в Дели был возведен храм бехаистов в форме лотоса. Архитектором был иранец с канадским гражданством по имени Фарибурз Сахба. Иранское происхождение архитектора символично, поскольку идея о Храме-Цветке пребывала в глубинах иранского сознания, независимо от его религиозной принадлежности: зороастрийца, мусульманина или бехаиста.

61 См. недавний толковый словарь, отражающий поэтическую и суфийскую лексику: Moshiri M. *Persian Dictionary. Alphabetical-analogical*. Tehran: Soroush, 1992. S. 894. Пример этому значению приведен из поэзии Саади.

62 Автор приносит благодарность за обсуждение темы этимологии слова *gunbad(z)* иранисту И.М. Стеблину-Каменскому и психологу Ю.В. Любимову. Вместе с тем обратим внимание читателя на словосочетание «языково-архитектурный образ», который мы активно использовали в книге: *Образ Храма*, преимущественно в главе I.

63 Об «эпистемической вещи» или иначе «эпистемическом объекте», см. книгу видного теоретика науки: Rheinberger H.-J. *Toward a History of Epistemic things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford, 1997. Развитие идеи «эпистемической вещи» см. на материале древнегреческой философии: Holmes B. *The Symptom and the Subject: The Emergence of Physical Body in Ancient Greece*. Princeton University Press, 2010. P. 18.

64 Э. Бенвенист. *Словарь индоевропейских социальных терминов*. М.: Прогресс. 1970.

65 Бенвенист. *Словарь*. С. 256–257.

66 Бенвенист. *Словарь*. С. 260–261.

67 Топоров. *Из индоевропейской этимологии*. С. 143.

68 Подробнее см. об этом: Шукуров Ш.М. *Архитектура Великого Хорасана. Идея, форма, образ, конструкция // Искусствознание*, 2004. № 2.

69 См. об этом: Ruggles D.F. *Arabic Poetry and Architectural Memory in Al-Andalus // Ars Orientalis*. Vol. 23, 1993, p. 174.

70 Рассуждения о переживании архитектурного пространства, не могущего быть вербализованным, см.: Некрасов. *Теория архитектуры*. С. 47–48.

71 См.: Бертельс Е.Э. *История персидско-таджикской литературы*. М., 1960. С. 365.

72 О мировой складке см. работы В. Подороги: *Тело как оболочка // Комментарии*, 20, 2002; *Пирамида памяти. К теории мнезических автоматов Г.В. Лейбница // Храм земной и небесный*. М., 2003.

73 Allen T. *Abû'l-Qāsim's Treatise on Ceramics // Iran. Journal of the British Institute of the Persian Studies*, vol. XI, 1973. P. 112. Во всех трех авраамических традициях Соломону отводится голубой цвет, именно поэтому на флаге Израиля этот цвет также присутствует.

74 См. об этом, но с совершенно других теологических позиций: N. Ardalan, Bachtiar L. *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*. Chicago and London, 1973. P. 58–60.

75 В тимуридское время начинается процесс тотального покрытия архитектурного тела цветными мозаиками, хотя цветные вставки стали появляться в архитектуре Великого Хорасана уже в XI в., а в XIV в. этот орнаментальный прием уже доминировал.

76 См. в этой связи: Некрасов А.И. *Теория архитектуры*. М.: Стройиздат, 1994. С. 148–149.

77 См. об этом подробнее: Шукуров Ш.М. *Совершенный Человек и богочеловеческая идея в Исламе // Совершенный Человек. Теология и философия образа*. М., 1997. С. 100–102.

78 Мы использовали недавнее тегеранское издание «Алхимии счастья» в двух томах (Abu Nāmid Imām Muhammad Ghazālī. *Kimiya-yi Sa'adat*, Tehrān, 1354) Наконец, появился частичный русский перевод этого трактата: Абу Хамид Мухаммад Ал-Газали ат-Туси. *Кимийа-йи са'адат («Эликсир счастья»)*. Часть I: 'Унваны 1–4. Рукн 1. Перевод с персидского, введение, комментарий и указатели А.А. Хисматуллина. СПб., 2002.

79 Абу Хамид Мухаммад Ал-Газали. *Кимийа-йи са'адат*. Т. 1. С. XLVI.

80 Четыре элемента тела – это кровь, желчь, черная желчь, флегма (мокрота) (см. Mo'in M. *A Persian Dictionary*. V. 1. Tehran, 1999. С. 174).

81 Абу Хамид Мухаммад Ал-Газали. *Кимийа-йи са'адат*. Т. 1. С. 5.

82 См. об этом: R. Ettinghausen. *Al-Gazzali on Beauty // Art and Thought, in Honor of Dr. A.K. Coomaraswami*, London, 1947; Hillenbrand C. *Some Aspects of al-Ghazali's Views on Beauty // Gott ist Schan und Er Liebt die Schinheit: Festschrift für Annemarie Schimmel*, ed. Alma Giese and J.C. Birgel. Bern, 1994. Об алхимии в Исламе см.: John Eberly's book *al-Kimia: The Mystical Islamic Essence of the Sacred Art of Alchemy*. Anamnesis Press, 1995.

83 Абу Хамид Мухаммад Ал-Газали. *Кимийа-йи са'адат*. С. 51–52.

84 Ср. пример из расширенного варианта данного трактата Газали: «Сахл ат-Тустари уподобил сердце престолу, а грудь – трону, сказав: “Сердце – это престол, а грудь – это трон”. Не следует думать, что он видит здесь престол и трон Аллаха, это немислимо. Он хотел [сказать], что это его владения, русло его распоряжений и установлений и они для него как престол и трон для Всевышнего» (Абу Хамид ал-Газали. *Воскрешение наук о вере*. Перевод с арабского, исследование и комментарий В.В. Наумкина. М., 1980. С. 142.

85 Абди Бек Ширази. *Айин-и Искандари* (на персидском языке). М.: ГРВЛ, 1977.

86 Абди Бек Ширази. *Айин-и Искандари*. С. 103.

87 Sheldrake R. *The Sense of Being Stared At // Journal of Consciousness Studies*, 12. No. 6, 2005. Чрезвычайно емкая статья о «взгляде в упор» построена на предваряющем обзоре истории видения от древних греков и арабов до наших дней. Автор статьи считает, что «пристальность взгляда» человека способна воздействовать на воспринимаемый живой объект, подобно телепатии (Р. 39). Видение преобразует, трансмутирует объект, это знали еще в древности. В частности, подробно обсуждается взаимодействие перцептуальных полей того, кто видит, и того, кого видят. Автор также обсуждает концептуальную значимость понятия «преднамеренная слепота» (*inattentional blindness*), когда сужение перцептуального поля зрения приводит к невидению всего остального. Более подробно см. в книге автора: Sheldrake R. *The Sense of Being Stared At, And Other Aspects of the Extended Mind*. London: Hutchinson, 2003. О феноменологии «внимания» см.: Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. СПб., 1999. С. 58–59; Eckstein M.P., Shimozaki S.S. *The footprints of visual attention in the Posner cueing paradigm revealed by classification images // Journal of Vision*, 2, 2002. Без каких-либо отсылок к этим работам Х. Белтинг, посвящая свою работу теории видения, говорит о «пристальности взгляда» (*gaze*) (H. Belting, *Florence and Baghdad*. *Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2011– см. Предисловие автора).

88 Eckstein, Shimozaki. *The footprints of visual attention*. Р. 28.

89 Вместе с сырцовыми кирпичами использовался и другой вид кирпичной кладки – пахсовый. Пахсовые кирпичи – это массивные блоки из вязкой глины. В рассматриваемое время пахса практически не употреблялась, ее чаще использовали в доисламское время. Обычной практикой в это время была комбинированная кладки из сырцовых кирпичей и пахсовых блоков (см. об этом подробнее: Хмельницкий С. *Между Саманидами и монголами*. *Архитектура Средней Азии XI – начала XIII в.* Ч. 1. Берлин; Рига, 1996. С. 46–47).

90 О технике строительства и терминологии в саманидское время см. весьма полезную работу: Grabar O., Holod R. *A Tenth-Century Source for Architecture // Harvard Ukrainian Studies*, III/VI, 1979–80. Эта работа переиздана О. Грабаром в томе 1 его четырехтомника: *Early Islamic Art, 650–1100 // Constructing the Study of Islamic Art*. *Variorum Collected Studies Series*. 2005. Эта работа важна подробнейшим перечислением строительной терминологии X в. в Хорасане и Трансоксиане. Авторы полагают, что исторические описания архитектуры и процесса возведения зданий являются частью собственно архитектуры, и, напротив, данные источников являются неотъемлемостью собственно архитектурной постройки (Grabar O., Holod R. *A Tenth-Century Source*. Р. 312). Арабскому названию обожженного кирпича (*libn*) соответствует слово *khisht* на фарси.

91 Хмельницкий. *Между Саманидами и монголами*. Т. I. С. 48.

92 Хмельницкий. *Между Саманидами и монголами*. Т. I.

93 Об этом пишут практически все, кто касается этой темы. Из последних и наиболее ярких примеров по всему спектру искусств и архитектуры см. «Энциклопедию Ираники» (Soucek P. Decoration), «Энциклопедию Ислама» (ее же, Art and Architecture / The Sasanid heritage and the beginnings of Islamic art 650–1050. V. 4. P. 448a). Названный автор пишет невообразимые слова о «затяжном воздействии Сасанидов вплоть до начала правления Сельджукидов». А также см.: Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina. M. Islamic Art and Architecture 650–1250. Yale University Press, 2001. P. 111–112.

94 См. об этом более подробно: Ванеян С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004. С. 81.

95 Об этом более подробно в специальной статье о правилах восприятия в средневековом Иране см.: Шукуров Ш. Теория видения. От восприятия к представлению // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства, 1–2/07. М., 2007.

96 Zimmel G. Das Problem des Portraits // Zimmel G. Zur Philosophie der Kunst. Potsdam, 1922.

97 Marnazavi M. Maktab-e Hafiz ya moqaddima bar Hafizshinasi. Tehran, 1365. S. 286.

98 См. об этом, например: Hillenbrand R. Saljuq Dome Chambers in North-West Iran // Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies. V. XIV, 1976. P. 94.

99 См. об этом и фигурах силы специально: Шукуров Ш. Теология и гештальт // Искусствознание, 1/06. М., 2006.

10 См. об этом в американском переводе работ Кёлера: Köhler W. An Old Pseudoproblem // The Selected Papers of Wolfgang Köhler, New York, 1971.

101 Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 105.

102 Г. Башляр. Земля и грезы о покое. М., 2001. С. 38.

103 См. о четырех субстанциях зороастрийцев с отсылками к необходимой литературе: Мейтарчян М.Б. Почитание стихий в зороастризме // Человек и Природа в духовной культуре Востока. М., 2004.

104 См. об этом подробнее: Пугаченкова Г.А. Хорасанские мавзолеи // Художественная культура Средней Азии IX–XIII века, Ташкент, 1983. С. 26.

105 О строительных материалах и технике строительства см.: Lewcock R. Architecture, Craftsmen and Builders: Materials and Techniques // Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning, L., 1987, упомянутые работы Хмельницкого и Пугаченкова Г.А. Хорасанские мавзолеи.

106 Jo Tonna. The Poetics of Arab-Islamic Architecture // Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture. V. VII. Leiden, 1990. P. 187. Надо отдать должное, впервые об этой закономерности заговорил О. Грабар. См. также: Golombek L. The Function of Decoration in Islamic Architecture // Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies (proceedings of a conference held at MIT in 1987, Cambridge, Mass.), 1988. P. 35–46.

107 Tonna. The Poetics of Arab-Islamic Architecture. P. 189.

108 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. Ч. 1. С. 9.

109 Tonna. The Poetics of Arab-Islamic Architecture. P. 195.

110 Об архитектурном теле и одежде см.: Габричевский А.Г. Одежда и здание // Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2003.

111 См. нашу интерпретацию этих мозаик: Шукуров. Образ Храма (глава 4).

112 Behrens-Abouseif D. The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar // Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World. Leiden, 1997.

113 См. об этом: фон Грюнебаум Г.Э. Классический Ислам. 600–1258, М., 1986. С. 74–76.

114 Более подробно об этом см.: Bloom J. On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture // Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture. V.X. Leiden, 1993. P. 22–23.

О воздействии иранского начала на манеры халифатских дворов и архитектурную практику с приведением соответствующей литературы см.: Bier L. The Sasanian Palaces and their influence in early Islam // *Ars Orientalis*, v. 23, 1993.

115 См. о этом: Турчин В. Образ и память // *Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства*, 1/04. М., 2004. С. 249.

116 См. об этом: *Ванеян С.С.* Храм и Грааль в Западном Средневековье // *Храм земной и небесный*. Т. 1. М., 2004.

117 Mical Th. Introduction // *Surrealism and Architecture*. Ed. by Th. Mical. London and New York, 2008. P. 4.

118 Шукуров. Искусство и тайна, глава «О понимании стиля в искусстве Ислама (к проблеме иконографии стиля)».

119 Башляр. Земля и грезы о покое. С. 25.

120 Ortlund E. Aesthetics as a Theory of Perception? Walter Benjamin's attempt to overcome aesthetics // *AE*, vol. 3, 1998. См., в частности: Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (<http://design.wishiewashie.com/HT5/WalterBenjaminTheWorkofArt.pdf>).

Поэтика регулируется строгими и неизменными правилами, эстетика же, как наука о прекрасном, всегда в большей мере чувственна, правила ее построения всегда изменчивы. Это легко показать на примере авраамических культур. Не может быть единой эстетики для европейско-христианизированного, дальневосточного, исламского и иранского ареалов.

В последнем случае искусство и архитектура Ирана привнесли много отличного от арабского понимания красоты.

121 См. об этом: Туякбаева Б.Т. Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ходжа Ахмеда Йасави. Алма-Ата, 1989. С. 10. Это видно по надписи над входом в усыпальницу, но на софите ниши усыпальницы с северной стороны приводится название «муркат» (могила). Комплекс был возведен на месте старого здания усыпальницы XII в. Мавзолей построен на месте разрушенной цитадели, в северо-восточном углу древнего города Йассы – восточно-иранский город Испиджаб (Сайрам). Когда-то это был согдийский город. Ходжа Ахмад Йасави родился в 1102 г., умер в 1166 г. Обучение он прошел в Бухаре, а затем окончательно обосновался в Йассах. Он ознаменовал собою новое направление бухарского варианта суфизма для тюрков. Впервые личность такого масштаба обосновала суфийскую доктрину для тюркского населения. Нечто подобное проделал восточный иранец по происхождению Джалал ал-Дин Руми по отношению к анатолийским тюркам. Тимур возводил мавзолей одновременно с мечетью Биби-Ханум. Весьма полезна и продуктивна монографическая статья Л. Маньковской об этом комплексе, опубликованная в *Искусстве зодчих Узбекистана*, 1, Ташкент, 1962. Эта статья была переиздана с дополнениями и обновленными иллюстрациями и чертежами: L.Iu. Man'kovskaia. Towards the study of forms in Central Asian architecture at the end of the fourteenth century: the mausoleum of Khvaja Ahmad Yasavi // *Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies*. V. XXIII, 1985.

122 Автор этих строк благодарен Бахыту Аширбаеву из казахстанского г. Чимкента за предоставление фотографии с пылающими стенами мавзолея. И еще одно, архитекторы действительно снимают архитектуру много лучше профессиональных фотографов. Особенно хорошо это видно в замечательной коллекции снимков по мусульманской архитектуре на сайте <http://archnet.org>. В том случае, когда снимает фотограф, его восприятие сродни безучастному взгляду, а исследователь, зная структуру и силовые поля этой структуры, запечатлевает много точнее и весомее.

123 См. об этом: Bozorgniya Z. Mi'mārān-e Irān az aghāz. Doura-e Islāmi ta pāyan-e doura-e Qajar. Tehrān, 1383. S. 52.

124 См. об этом с приведением необходимой библиографии и архитектурными реконструкциями памятника: Хмельницкий С. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII в., часть II. Берлин; Рига, 1997. С. 45–61.

125 См. о связи двух построек: Ettinghausen R., Grabar O. *The Art and Architecture of Islam: 650–1250*. New York, 1987. P. 270–271.

126 См. подробно об этом и других числовых константах: Шукуров. Образ Храма. С. 177, 195.

127 Сторонником идеи о конструктивности армянских нервюр и «декоративности» арабских был Ю. Балтрушайтис: Baltrusaitis J. *Le problème de l'ogive et l'Arménie*. Paris, 1936. P. 45 и далее.

128 Подробнее см.: Grabar O. *Islamic Architecture and the West: Influences and Parallels* // O. Grabar/ *Constructing the Study Islamic Art*. V. II. P. 387.

129 Godard A. *Les monuments du feu* // *Athār-é Īrān: Annales du Service Archéologique de l'Īrān*. 3, 1937. P. 163–166; Токарский Н.М. Джрвеж и Вохджаберд. Результаты работ Джрвежской археологической экспедиции 1958–1962 гг. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1964. С. 60.

130 О музыке и архитектуре см.: Шамилли Г.Б. Музыка небесного и земного храмов // *Храм земной и небесный*. Т. II. М.: Прогресс-Традиция, 2009.

131 Это же отмечает и О. Грабар в своей книге о пятничной мечети Исфагана: Grabar O. *The Great Mosque of Isfahan*. New York, New York University Press, 1990. P. 10. Об истории Исфагана см.: *Isfahān // The Encyclopaedia of Islam*. CD-ROM Edition, Leiden, 2004, vol. IV. P. 96a–107a.

132 См., например: Galdieri E. *Esfahān. Masjid-i Gum'ā*, 3 vols. Rome, 1972–84; Grabar. *The Great Mosque of Isfahan*; для справок см. статью В. О'Кане. *Dome in Iranian Architecture* на сайте *The Circle of Ancient Iranian Studies* // <http://www.cais-soas.com/CAIS/Architecture/dome.htm>, а также: О. Alpay. *A Mathematical Sonata for Architecture: Omar Khayyam and the Friday Mosque of Isfahan* // *Technology and Culture*, vol. 39, Num. 4, October 1998. Pp. 699–715. В этой работе излагаются в основном взгляды Э. Шрёдера (в *Survey of Persian Art*) и О. Грабара в указанной работе

133 Фигура Низам ал-Мулька стоит особняком в истории архитектуры Ирана. Все мусульманское общество было обязано ему выдвижением идеи медресе, специального учебного заведения, которое получило свою собственную архитектурную форму с крещатым двором и четырьмя айванами. Нововведения сельджукидского визиря достигли Багдада, где возвели медресе Низамийя. Во время правления Низам ал-Мулька дворовый план медресе целиком и полностью перешел и на соборную мечеть Исфагана. С этих пор и возник специфический иранский тип мечети. Но этого мало, поскольку Низам ал-Мульк ввел во внутренний архитектурный облик мечети максуру, специальное отведенное пространство не столько перед михрабом, сколько под куполом. Михраб и без того всегда отстоял от верующих на некотором расстоянии, но теперь и зона купола была отмечена особым пространством. Визирь сельджуков подчеркнул семантическую ценность купола, что впервые было опробовано им в уже упомянутой соборной мечети Исфагана. После этого появление купольной максуры стало нормой для всех иранских соборных мечетей.

134 См. об этом: Kiani M.Y. *Iranian Architecture of Islamic Period*. Tehran, 1374. P. 59.

135 Терминологическое обозначение, которое в одном персидско-английском словаре в том числе передается как *Portico* (Fazl-I Ali. *A Dictionary of Persian and English Languages*. New Delhi, 1979. P. 456). Остальные значения, которые поддерживаются многими другими словарями, дают значение «высокое здание, дворец, замок».

136 Подробно см.: Habib Allah Ayat Illahi. *Tarich-i Hunar. Kitab-I Irani*. Tehran, 1380. S. 204–211. Автор благодарен доктору Айат Иллахи за ценные беседы и поддержку наших идей.

А также в Энциклопедии Ираника см.: О'Кане В. Čahār Tāq (<http://www.iranica.com/newsite/articles/v4f6/v4f6a058.html>).

137 Corbin. *Emblematic Cities*. P. 15; Sterlin H. *Ispahan. Image du paradis*. Geneva: Bibliothèque des arts, 1976.

138 См. подробно: Воронина В.Л. Конструкции и художественный образ в архитектуре Востока. М.: Стройиздат, 1977. С. 116–117.

139 О пространственной памяти и плотности см.: Lacroix J., Murre J. and Postma E. NIMBLE: A kernel density model of saccade-based visual memory // *Journal of Vision*, 8(14):17, P. 5.

140 Klaus H. *Formal Structure in the Islamic Architecture of Iran and Turkistan*. New York, 1990. P. 57–61. См. также специально о бухарском базаре и его истоках: О'Кане В. *The Timurid Bazar and the Origin of Domed Tim* (Academia.edu – https://www.academia.edu/5385246/The_Timurid_Bazar_and_the_Origin_of_the_Domed_Tim). Даже ранние работы Бернарда О'Кейна несут на себе явный отпечаток исследования иконографии архитектуры.

141 André Raymond. *The Spatial Organization of the City* // *The City in the Islamic World*. V. 1. Leiden: Brill NV, 2008. P. 50–52. «Мусульманский город характеризуется тем, чего ему не достает в первую очередь: регулярности, гражданского духа античности» – так характеризует автор арабо-тюркские города в Исламе.

142 Gaube H. *Iranian Cities* // *The City in the Islamic World*. P. 167 и далее.

143 С легкой руки ташкентских исследователей Г.А. Пугаченковой и Л.И. Ремпеля минарет и медресе Калан (Kalān), то есть большой, высокий на фарси, стало передаваться принципиально неверно, как Кальян (Kalyan в зарубежных исследователях). Не знающие фарси приняли этот топоним за обозначение курительного кальяна, это наводит на мысль, что и ташкентские исследователи действовали из аналогичной логики неверного, курьезного словообразования. До сегодняшнего времени во многих серьезных зарубежных исследованиях наблюдается сохранение неверного именованья этого минарета.

144 Petruccioli A. *An Atlas of Building Elements in the City of Buchara* // *The Myth and the Architecture*. Attilio Petruccioli (ed). Cambridge, Massachusetts, 1999. P. 175.

145 Bamdmann G. *Early medieval architecture as bearer of meaning*. Columbia University Press. 2005. P. 74–75 и далее.

146 Bamdmann. *Early medieval architecture*. P. 75–77.

147 См. обсуждение этой проблемы: https://archnet.org/forum/view.jsp?message_id=51522.

148 См. диссертацию с хорошими выводами: Johnson N.J. *Paradisiacal Imagery of Early Islamic Art*. University of Toronto, 1998. P. 79.

149 Абулкосими Самарканди. *Савод-ул-Ахзам* // Мероси оли Сомон. Хучанд: Нури махрифат, 2001. С. 115.

15 °См. об этом на материале архитектуры Ахеменидов: *Cambridge History of Iran*. Vol. 2: *The Median and Achaemenian Periods*. Ed. by I. Gershevitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 289.

151 Stronach D. *On the Evolution of the Early Iranian Fire Temple* // *Acta Iranica*, 24–25. *Papers in Honour of Professor Mary Boyce*. Leiden: Brill, 1985. P. 621; также см.: Duchesne-Guillemin J. Āydana “place of cult.” The term occurs once in the Old Persian Bīstūn inscription of Darius I // *Encyclopædia Iranica*, Vol. III, Fasc. 2, 1987.

152 Gherardo Gnoli, *DAIVADANA* lit., “temple of the daivas,” Old Persian term that appears in the “daiva inscription” of Xerxes at Persepolis // *Encyclopædia Iranica*. Vol. VI, Fasc. 6, 1993.

153 Flood F.B. *Pillars, Palimpsests, and Princely Practice*. *Translating the Past in Sultanate Dehli* // Res. 43, Spring, 2003. Автор говорит о мемориальной функции колонн и колонок. Особенно показателен пример Кутб-минара, рядом с которым находится железная мемориальная

колонка. См. в этой связи также: John Irwin. Islam and the Cosmic Pillar // Investigating Indian Art. Proceedings of a Symposium on the Development of Early Buddhist and Hindu Iconography held at the Museum of Indian Art Berlin in May 1986. Marianne Yaldiz, Wibke Lobo (Ed.). Berlin, 1987.

154 О вовлечении архитектуры в круг чтения Аристотеля и о таксисе архитектурного пространства см.: Tzonis, L. Lefaivre A. Classical architecture. The Poetics of Order. Cambridge, Massachusetts – London: The MIT Press, 1992. P. 9–11. Нельзя сомневаться, что вместо греческого слова «таксис» восточные иранцы использовали другое слово. Скорее всего, иранцы пользовались универсальным словом *tartīb*, то есть порядок. Чуть ниже мы подробнее поговорим об иранском варианте порядка.

155 Kuhnel E. Die islamische kunst // Springer A. Hadbuch der kunstgeschichte, Leipzig, 1920, p. 395–396; Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. Islamic Art and Architecture 650–1250. New Haven and London: Yale University Press, 2001. P. 58–59;

156 См. об этом: Grube E. The Art of Islamic Pottery // The Metropolitan Museum of Art, February, 1965. P. 213–214.

157 О святых местах в Исламе см.: Kister M.J. Sanctity Joint and Divided: On Holy Places in Islamic Tradition // Jerusalem Studies in Arabic and Islam, 20, 1996.

158 Corbin. Emblematic Cities. P. 13.

159 См. об этом с подробнейшим рассказом о сводчато-конструктивной программе Восточного и Западного Ирана: Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. Islamic Art and Architecture: 650–1250. New Haven and London: Yale University Press, 2001. P. 154–160.

160 Elder J., Goldberg R.M. Ecological statistics of Gestalt laws for the perceptual organization of contours // Journal of Vision. Vol. 2, 2002. P. 326.

161 На примере Хорасана см.: O’Kane B. Timurid Architecture in Khurasan. Mazda Publishers, 1987.

162 Godard A. Voûtes iraniennes // Athâr-e Irân, II, Haarlem, 1949. P. 215–127. Утверждение Годара встречает возражение известного отечественного специалиста: В.Л. Воронина. Конструкции и художественный образ в архитектуре Востока. М.: Стройиздат, 1977. С. 116.

163 О мечети см.: O’Kane B. Iran and Central Asia // The Mosque: History, Arcjitecture, Development and Regional Diversity. New York: Thames and Hudson, 120–126; Lorenz Korn, “The Great Mosque of Golpayegan (Iran). Architectural survey and archaeological soundings // Masons at work. Architecture and Construction in the Pre-Modern World at the University of Pennsylvania (Philadelphia) 30 March-1 April 2012. Эта мечеть была построена сельджукским султаном Мухаммадом Тапаром I, сыном Малик-шаха. Однако от сельджукидского времени остался только купол, все остальное было переделано позже.

164 Wilber D. The Architecture of Islamic Iran: The Il-Khanid Period. New York: Greenwood Press, 1955. P. 165–167; Rudy Favaro. Additional Note on an Ilkhanid Monument (маленькая заметка Фаваро заканчивает статью Matteo Compareti. Iconographical Notes on Some Recent Studies on Sasanian Religious Art // <http://lear.unive.it/bitstream/10278/320/1/2006-8s-Compareti-pp163-200.pdf>

165 Хмельницкий С.Г. Между арабами и тюрками. Берлин-Рига, 1991. С. 133–135.

166 Grabar O. The Islamic Dome, Some Considerations // Grabar O. Constructing the Study of Islamic Art, vol. I., Aldershot, Variorum Series, Ashgate, 2005. P. 89–90. Сходство круглого зала в Нисе с Пантеоном в Риме автор никак не поясняет, отмечая, что это сходство могло быть обусловлено либо заимствованием, либо независимым развитием архитектурного образа в обоих случаях. Именно парфяне передали практику несущих сводчатых конструкций не только сасанидам, но и римлянам, см. об этом подробно: Kawam T.S. Parthian Brick Vaults in Mesopotami, Their Antecedants and Decedants // American Oriental Society, March, 1976. P. 64; а также: Gabba E. Sulle influenze reciproche degli ordinamenti dei Parti e dei Romani in Atti del Convegno sul tema: la Persia e il mondo greco-romano, Accademia Nazionale dei Lincei, 1965. P. 51 и далее.

167 Herzfeld E. Damascus. Studies in Architecture // *Ars Islamica* 9, 1942. P. 17–18; Reuther O. Sasanian Architecture. A. History // *Survey of Persian Art*, I, 1939, P. 501–504; Schipmann K. Die Iranischen Feuerheiligtümer. Berlin, 1971. S. 125–131; Huff D. Čahārtāq in Preislamic Iran // *Encyclopædia*

Iranica, vol. IV, Fasc. 6. P. 634–642. О происхождении коробового свода в парфянской Месопотамии и происхождении коробового свода в Риме и Византии см.: Kawami. Parthian Brick Vaults. Известно также, что византийские мастера, оставшиеся без работы, переходили для строительства в Иран, а император Юстиниан посылал в Иран мастеров (М.М. Motlagh. Sasanian Vaults // *e-Sasanika* 16, 2011).

168 Хмельницкий С. Между кушанами и арабами. Архитектура Средней Азии V–VII вв. Берлин; Рига: GamaJun, 2000, С. 40. Выводы Хмельницкого основаны на следующей книге: Кругликова И.Т., Пугаченкова Г.А. Дильберджин: (Раскопки 1970–1973 г). Ч. 1–2. М.: Наука, 1977–1978.

169 Хмельницкий. Ходжа Машад. Берлин; Рига: 2001. С. 117–120.

170 На этот пример указывает В.Л. Воронина. Конструкция и художественный образ в архитектуре Востока. М.: Стройиздат, 1977. С. 150.

171 На примере Хорасана см.: O’Kane V. *Timurid Architecture in Khurasan*, Mazda Publishers, 1987.

172 Fuentes P. and Huerta S. Islamic domes of crossed-arches: Origin, geometry and structural behavior // *Arch’10. Proceedings of the 6th International Conference on Arch Bridges*. Fougou, China, 2010. P. 346.

173 Bloom J. The Qubbat al-Hadhrā’ and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture // *Ars Orientalis*. Vol. 23, 1993.

174 Bloom. The Qubbat al-Hadhrā’, p. 139, с отсылкой к книге: G. Necipoglu. *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York, 1991. P. 216–17.

175 См. подробнее: Шукуров Ш.М. «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. Текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI–XIV веков. М., 1983. С.130.

176 См. об этом в первую очередь: Пугаченкова Г.А. Зодчество Центральной Азии. XV в. Ведущие тенденции и черты. Ташкент, 1976. С. 39–

41; Немцева Н.Б., Шваб Ю.З. Ансамбль Шах-и Зинда, Ташкент, 1979. С. 153–157.

177 См. подробнее: Пугаченкова. Зодчество Центральной Азии. С. 48–50.

178 О тимуридских и могольских садах написано очень много, об их эдемской образности см., например: Elizabeth V. Moynihan. *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*. New York, 1979; а также специальный сборник: *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design // Supplement to Muqarnas* 7, ed. Attilio Petruccioli. Leiden, 1997.

179 Blair Sh., Bloom J. *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*. New Haven and London, 1994. P. 70–71.

180 Golombek L. The paysage as funerary imagery in the Timurid period // *Muqarnas. An Annual of Islamic Art and Architecture*, vol. X, 1993.

181 Об архитектурном образе небесных куш см.: Шукуров. Образ Храма (глава 3, 4, а также Указатель).

182 Х(в)аджа Низам ал-Мульк Абу Али Хасан б. Али б. Исхак Туси. *Сийасат-наме*. Тегеран, 1349.

183 Allen T. *Islamic Art and the Arguments from Academic Geometry*. Published by Solipsist Press, Occidental, California, 2004 (an electronic publication).

184 Бартольд В.В. Сочинения. Т. 2. История культурной жизни Туркестана. М., 1963. С. 198–200.

185 Эти слова имеют для Ирана и Хорасана широкий контекст представлений о необходимости огородить иранские земли от кочевых племен. «Стенная психология» доминировала в Средней Азии от эпохи Селевкидов до времен Аббасидского халифата и, соответственно, эпохи Саманидов. Если при Сасанидах строительство стен шло по равнинам Гургана и на Кавказе (Дербент), то Саманиды окружали стенами оазисы Бухары и Самарканда. См. подробно об этом: Frye R.N. *The Heritage of Central Asia. From Antiquity to Turkish Expansion*. Princeton: Markus Wiener, 1998. P. 227.

186 Grabar O. *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale Univ. Press, 1987. P. 43.

187 Ahmed S. Mapping the World of a Scholar in sixth/twelfth century Buchara: Regional Traditions in Medieval Scholarship as Reflected in a Bibliography // *Journal of American Oriental Society*, 120 (1), 2000.

188 Х(в)аджа Низам ал-Мульк. Сийасат-наме. Техран, 1320. С. 112–113 (глава 18: «Андар мушāvират кардан...»).

189 Бартольд В.В. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Сочинения. Т. I. М.: Восточная литература, 1967. С. 296–297.

190 Bernardini M. Aspects Littéraires et idéologiques des relations entre aristocratie et architecture à l'époque Timouride // *Muqarnas*. Volume IX. An Annual on Islamic Art and Architecture. Leiden: E.J. Brill, 1992. P. 38.

191 См. об этом: Ardalán, Bachtiar. *The Sense of Unity*. P. 49, fig. 67, table 2.

192 Ardalán, Bachtiar. *The Sense of Unity*. P. 51, ill. 70.

193 Башляр Г. Грезы о воздухе. М., 1999. С. 30.

194 L. van Schaik. *Poetics in Architecture* // <http://www.leonvanschaik.com/text/Poetics>. Существует и книга с тем же названием, которая осталась нам недоступной.

195 Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2004. С. 303.

196 Подробно и специально об этом см.: Шукуров. Образ Храма (Заключение).

197 Юнг. Феномен духа. С. 173.

198 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 115.

199 Об этом см.: Некрасов А.И. Теория архитектуры. М., 1994. С. 157; а также замечательную статью: Габричевский А. Одежда и здание // *Вопросы искусствознания*, 2–3/94. М., 1994.

200 Grabar O. *The Formation of Islamic Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1973. P. 194–195.

201 См. подробно об этой мечети «в стиле Самарры» (Melikian-Chirvani A.S. *La plus ancienne mosquée de Balch* // *Journal Asiatique*, 20, 1969. P. 3). До настоящего времени вскрываются все новые и новые плановые схемы подобных построек. Большая часть архитектуры не вынесла груза времени, систематических разрушений при набегах монголов, и позднейших перестроек.

202 Anisi A. *The Masjid-i Malik in Kirman* // *Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies*. XLII, 2004. P. 154

203 Подорога В./ Тело как оболочка. Наброски к теории мнезических автоматов // *Комментарий*, 20, 2001. С. 188; а также о том же, но в другой редакции: В. Подорога. Пирамида памяти // *Храм земной и небесный*. Т. 1, 2004. С. 525–531. Полезные замечания о функциях оболочки см.: Аристов В. Проблемы оболочки // *Комментарий*, 20, 2001.

204 Габричевский. Одежда и архитектура. С. 395.

205 См.: Golombek L. *Abbasid Mosque at Balkh* // *Oriental Art*, 1969, № 3); дальнейшие публикации по этой же постройке см.: Пугаченкова Г.А. Ну-Гунбад в Балхе // *Советская археология*, № 3, 1970; Mandersloot G. *Die Moschee Nouh Goumbad* // *Du*, № 11, 1972; Хмельницкий С.Г. Между арабами и тюрками. С. 82–86.

206 Хмельницкий. Между арабами и тюрками. С. 83.

207 Об истории иранского айвана см.: Grabar O. *Ayvān* // *Encyclopedia Iranica*. Vol. III, Fasc. 2, 2011. P. 152–155.

208 Ср. с полезной публикацией Шейлы Блэр о порталах разнообразных входах в иранской архитектуре: Blair Sh. *Doors and Door Frames* // *Encyclopedia Iranica* (<http://www.iranicaonline.org/articles/doors-and-door-frames>).

209 Подробнее об этом: Хмельницкий С.Г. Пиштак и михраб // *Известия*

210 Blair. *Doors* // *Encyclopedia Iranica*. Vol. VII, Fasc. 5, 1995. Pp. 500–510.

211 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. С. 64.

212 O’Kane B. *Timurid Architecture in Khurasan*. Costa Mesa, California, 1987. P. 52–53.

Автор считает, что двойные купола использовались исключительно в мавзолеях. Это не так, уже в XII–XIII вв. двойные купола встречаются и в других зданиях. См. об этом: Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII вв. Берлин; Рига, 1997.

213 Ср. особенно слова о необходимости человека освободиться от внешней оболочки: Абу Хамид ал-Газали. *Кимийа-йи са’дат*. С. 8. О слове *تسوپ* (*pūst*) в значениях оболочка, кожа, кожа см.: Moin M. *A Persian Dictionary*. Tehran, 1999. S. 830–832. Об алхимии иранской архитектуры: Ardalan, Bachtiar. *The Sense of Unity*. P. 50–52. В этой книге излагаются основные принципы алхимии цвета в архитектуре и неоправданно забывается теория оболочки в алхимии и архитектуре. Об алхимии и теории оболочки см.: Чекалов К. «Кожа» и «Сущность»: случай Бераоальда де Вервиля // *Комментарий*, 20, 2001. В этой работе в том числе рассказывается о переложении персидской истории «Восемь райских садов» (Хашт Бишишт) Амира Хосрова Дехлеви.

Слово *pūst* обладает древней этимологией, например, санскр. – *pustikā*, согд. – *pwst’k* в значении книга, сутра, парф. – *pwstg* в значении книга, пергамент. Ведет свое происхождение от древнего индо-арийского **rōstaka/*pustaka* (<http://en.wiktionary.org/wiki>).

214 Подробнее см. об этом: Шукуров Ш., Шукуров Р. *Центральная Азия. Опыт истории духа*. М., 2001. С. 25–29. Эта книга является переработанной русскоязычной версией одноименной книги тех же авторов, вышедшей в Париже: *Peuples d’Asie Centrale*. Paris, 1994. Отредактированное издание вновь вышло в Тегеране в 2008 г.

215 Отметим монументальное издание о торговле согдийцев с древнейших времен до исламского времени: Vaissière E. *Sogdian traders: a history*. Leiden-Boston: Brill, 2005. P. 273–274. На указанных страницах рассказывается о финансировании согдийцами арабов в их продвижении по Согду.

216 Интересно, что в одной книге об истории архитектуры, вышедшей в начале XX в. и переизданной еще раз в 1922 г., совершенно справедливо рассказывается об институте рыцарства в XI в., о значении рыцарей для эволюции феодального общества, и о том, что фигура джентльмена наследует позицию рыцаря (*History of Architecture and Ornament*. Scranton International Textbook Company. London, 1922 (second ed.), P. 166).

Автор также подчеркивает, что если античность воспитывала героев, то в Средневековье на первый план выходит рыцарь. Именно рыцари и на Востоке, и на Западе формировали облик будущих городов, именно им современный мир обязан этикетом джентльмена.

217 Низами Арузи Самарканди. *Собрание редкостей, или Четыре беседы*. Издательство восточной литературы. М., 1963. С. 44; также см. предыдущий рассказ о необходимости людей мысли быть свободными.

218 Grabar O. *The Visual Arts* // *The Cambridge History of Iran. From the Arab Invasion to the Saljuqs*. Vol. 4. Cambridge: Cambridge University Press,

1975. P. 339–340; о том же по отношению ко всем видам искусства и архитектуры см. авторитетное издание: Blair Sh.S., Bloom J.M. *The Art and Architecture of Islam. 1250–1800*. California, 1995. P. 1.

219 О преобразовательном характере Саманидов и о трансформативном воздействии восточных иранцев на Ислам см.: Frye R. *Samanids // The Cambridge History of Iran. From the Arab Invasion to the Saljuqs. Vol. IV.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975. P. 147.

220 Golombek L., Wilber D. *The Timurid Architecture of Iran and Turan. Vol. I.* Princeton University Press, 1988. P. 334–36. См. рецензию на эту книгу, а также книгу О’Кейна: Blair Sh. *The Timurid Architecture of Iran and Turan by Lisa Golombek; Timurid Architecture in Khurasan by Bernard O’Kane // Iranian Studies, Vol. 22, No. 1, 1989.* См. также важную книгу о Герате: Terry Allen. *Timurid Herat.* Wiesbaden: Reichert, 1983. Эта и другие работы Терри Аллена отличаются знанием материала и способностью отвлекаться от конкретного материала, склонностью к обобщениям.

221 Подробнее см. об этом: Шукуров Ш.М. *Образ Храма.* С. 82–88. Здесь же следует отметить, что именно в тимуридский период иранской истории появились новые профессии в области выделывания предметов искусства. Например мастер по выкладке облицовочных плиток (*kāshikār*), резчик по дереву (*khajjar*). См. об этом: Golombek L., Wilber D. *The Timurid Architecture of Iran and Turan. Vol. II.* Princeton University Press, 1988. P. 66.

222 Вот ярчайшая формулировка различия между изобретением и инновацией: *Invention is the conversion of cash into ideas. Innovation is the conversion of ideas into cash.*

223 Vaissière. *Sogdian traders.* P. 281.

224 Об этносимволике см. подробнее: Smith A.D. *Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach.* London, 2009. P. 23. У истоков формулировок этносимволизма стоит А. Армстронг с его классической книгой: Armstrong J.A. *Nation Before Nationalism.* Chapel Hill, 1982. Подробнее о критериях этносимволизма по отношению к Большому Хорасану сказано во Введении к нашей книге.

225 См. об этом более подробно: Henderson, Rebecca M.; Clark, Kim B. *Architectural Innovation: The Reconfiguration of Existing // Administrative Science Quarterly; Mar 1990; 35, 1.* P. 1.

226 Subtelny M.E. *Timurids in Transition. Turko-Persian Politics and Acculturation in Medieval Iran.* Leiden: Brill, 2007. P. 5. Из названия книги следует основное ее направление – это борьба военного сословия и бюрократии.

При том, что в самом названии смазана идея автора называть вещи своими именами, на протяжении всей книги говорится именно о таджикской бюрократии. В отличие от авторов 60–80 гг. XX столетия, новейшая западная литература все чаще и чаще использует этнонимы так, как они указываются в рукописях. См. также еще одну немаловажную статью на ту же тему и того же автора: Subtelny M.E. *The Symbiosis of Turk and Tajik // Central Asia in Historical Perspective, ed. Beatrice F. Manz. Boulder, CO: Westview, 1994.* По меньшей мере не уступает выводам Субтелны об этно-исторической проблеме таджиков статья в Энциклопедии Ираника: John Perry. *Tajik: The Ethnonym: Origins and Application // // Encyclopedia Iranica, 2009.* Статья Перри насыщена обновленными и уточненными данными о происхождении этнонима таджик.

О таджикской бюрократии во времена монголов и тимуридов, воспитании Тимуром своих детей и внуков в стиле *ādāb-i rādshāhī*, военных соединениях тюрков и таджиков, и известных витязях (*pahlawān*) таджикского происхождения см.: Manz B.F. *Power, Politics and Religion in Timurid Iran.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 9–11, 121. Автор приводит имя одного из таких богатырей, «несравненных во всем таджикском мире»: Ширмард Джигардар Пахлаван.

О противостоянии высокопоставленного гератского таджика Мадж ал-Дина Мухаммада Хафи (*Khvāfī*) и уйгура Алишера Навои см. также: Бартольд В.В. *Мир Алишир и политическая жизнь // Бартольд В.В. Сочинения. Т. II (2).* М.: Наука, 1964. С. 233–234. Обновление данных о Навои и умозаключений Бартольда см.: Семенов А.А. *Взаимоотношения Алишера Навои и Султана Хусейна-мирзы // Исследования по истории культуры народов Востока. М.;*

Л.: Изд. АН СССР, 1960. Влиятельная семья Хафи известна не только службой при гератском дворе, при Шахрухе главным финансистом двора был отец Мажд ал-Дина, а шайхом суфийского ордена во времена Шахруха был Зайн ал-Дин Хафи. Большая семья Хафи ведет свое происхождение из г. Хаф (Khvāf), находящегося в 120 км. от Тайабада. О взаимоотношениях Алишера Навои и Мажд ал-Дина см. также: Семенов. Взаимоотношения Алишера Навои. С. 243.

227 «Эта практика основывалась на тюркской концепции о том, что государство не принадлежит исключительно одному правителю. Власть разделяется между членами правящей семьи, и, соответственно, вся территория империи, разделенная членами семьи, становится их собственностью» (Roemer H.R. *The Successors of Timur // The Cambridge History of Iran. Vol. 6: The Timurid and Safavid periods.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, P. 99).

228 Lentz Th.W., Lowry G.D. *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century.* Los Angeles County Museum of Art/ Washington: Sackler Gallery, 1989. P. 34. См. также еще одну довольно новую работу о Тимуре и Тимуридах (*Timurid Art and Culture Iran and Central Asia in the Fifteenth Century.* Eds. L. Golombek, M. Subtelny. Leiden, Brill, 1992), где выводы авторов много более широки по сравнению с первой книгой. Например, полезная статья Л. Голумбек (*Discourses of an imagery arts council in fifteenth-century Iran*) рассказывает о взаимоотношении имперской идеологии Тимура и его архитектуре. Выводы автора представляются свежее, нежели в иных статьях и книгах по соответствующей теме.

229 Golombek. *Discourses of an imagery arts.* P. 3. 230 О творчестве мастера см.: Wilber D. *Qavam al-Din ibn Zayn al-Din Shirazi. A fifteenth century Timurid Architect // Architectural History, Vol.*

30, 1987; Blair Sh.A.S., Bloom J.M. *The Art and Architecture of Islam. 1250–1800.* Yale University Press, 1994. P. 44–48; O’Kane B. *Qavam al-Din ibn Zayn al-Din Shirazi // Grove Art Online, 1996* (<http://www.groveart.com/shared/views/article.html?>). Безусловно, важна и книга: O’Kane, *Timurid Architecture in Khurasan*, – в которой подробнейшим образом с планами и разрезами рассматриваются все постройки Кавам ал-Дина.

231 Об архитектурно-строительной деятельности Мир Алишера Навои говорят источники. См. об этом специально: Якубовский А.Ю. Черты общественной и культурной жизни эпохи Навои. // Алишер Навои. М.; Л., 1946. С. 25–26; Бартольд. Мир Али-Шир. С. 238–239. Подробное описание захоронения и отсылка к источникам (Хандамир и Давлатшах): O’Kane. *Timurid Architecture in Khurasan.* P. 331–334; Buzorgniya Z. *i’mārān-e Irān, Az āghāze dūra-e Islāmī tā rāyne dūra-e Qājār.* Tehrān, 1383 (в современном персидском справочнике о зодчих иранской архитектуры автором проекта мавзолея Фарид ал-Дина Атгара назван Мир Алишер Навои).

232 Safa Z. *Banā’ī Heravī // Encyclopaedia Iranica, Online Edition, vol. 3, December, 1988* (<http://www.iranicaonline.org/articles/banai-heravi-kamalal-din-sir-ali-son-of-ostad-mohammad-sabz-memar-poet-and-musicologist-857-918-1453-1512>).

233 См. об этом: Bromberger C. *Bannā’ī // Encyclopaedia Iranica, Online Edition. Vol. III, Fasc. 7.*

234 Jürgen Paul. *Herat: Local Histories // Encyclopaedia Iranica, Online Edition. Vol. XII, Fasc. 2.*

235 Allen. *Timurid Heart.* P. 46–48.

236 Wilber. *Qavam al-Din,* P. 31. Об этом рассказывается в: Khwandamir. *Tarikh-i habib al-siyar, IV, Tehran, 1333.* P. iv.

237 Маньковская Л.Ю. Новое в изучении Биби-ханым // Из истории искусства великого города. Ташкент, 1972. С. 99; Blair, Bloom. *The Art and Architecture of Islam.* P. 37–39.

238 Blair, Bloom. *The Art and Architecture of Islam*. P. 37. *Buzorgniya, Mi'mārān Irān*. S. 140. В последней книге приведено только одно имя архитектора. 239 Перечень дается по: Wilber. *Qawam al-Din ibn Zayn al-Din Shirazi*. P. 32.

240 Подробное описание памятника и его соотношение с остальным комплексом Имама Резы см.: O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 119–130, fig. 2.1–2.3, Pl. 2.1–2.13; O'Kane B. *Poetry, Geometry and the Arabesque. Notes on Timurid Aesthetics* // *AnIsl*, 26, 1992 (Institut français d'archéologie orientale). P. 66; а также: Pinder-Wilson R. *Timurid Architecture* // *The Cambridge history of Iran*. Vol. 6: *The Timurid and Safavid periods*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. P. 744–747; подробное описание также можно найти: Saadat V. *Mashhad. The Hole Shrine of Imam Reza*. Asia Institute. Shiraz, 1976. Мешхед по сравнению с древними городскими центрами Средней Азии, Афганистана, Восточного Ирана (Самарканд, Бухара, Чач – современный Ташкент, Балх, Кабул, Герат, Тус, Нишапур) молод. Дата его основания относится к VIII–X вв.

241 O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 120.

242 Подробнее на примере пятничной мечети Исфагана и пятничной мечети Заваре см.: Ettinghausen, Grabar, Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture*. P. 144.

243 O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 20.

244 Вот список всех погребенных Тимуридов: Султан-Ахмад, внук Улугбека (ум. в 1444/1445), сама Гавхаршад (ум. в 1456/1457), Ала ал-Давла, сын Байсункура (ум. в 1458/1459), Ибрахим-Султан, его сын, умерший тогда же, Сутан-Мухаммад, сын Байсункура, убитый в 1451 г., Мухаммад Джуки, сын Шахруха (ум. 1463/1464) (см. об этом и в целом о Тимуридах в Герате: Бертельс Е.Э. Навои. *Опыт творческой биографии*. М.: Изд. АН СССР, 1948).

245 Golombek L. *The Establishment of Gauhar Shad in the Musalla of Herat* // *Appendix to the: Timurid Shrine at Gazur Gah: an Iconographic Interpretation of Architecture*. Ph.D. thesis, University of Michigan, 1968. P. 68.

246 См. об этой мечети: O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 119–129, Fig. 2.1.

247 Man'kovskaia. *Towards the study of forms in Central Asian architecture*. P. 113.

248 См. об этом в: O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 50.

249 См. вкратце об этом: Hoag J.D. *Islamic Architecture*. Faber and Faber Limited, 1975. P. 127. Автор рассказывает об этом на примере архитектуры Ильханов первой половины XIV в. (гробницы Олджейту в Султании и соборной мечети Исфагана, а также приводит примеры из парфянского, сасанидского, раннего исламского периодов). О том же говорится в: Хмельницкий. *Между Саманидами и монголами*. Ч. 1. С. 66.

250 Немцева, Шваб. *Ансамбль Шах-и Зинда*. С. 130–131, рис. 171.

251 Маньковская. *Новое в изучении Биби-ханым*. С. 99.

252 Полная подпись сформулирована следующим образом: 'амал-е ал-'абд ал-за'иф Мухаммад бан Махмуд ал-Банна ал-Исфакхани.

253 Golombek L. *The Timurid Shrine at Gazur Gah: An Iconographical Interpretation of Architecture*. University of Michigan, 1968; а также: O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 149–155.

254 Хорошее описание и последующие соображения см.: Holod R. *Madrasa al-Ghiyasiya* // *MIMAR*, 3. *Architecture in Development*. Singapore, Concept Media Ltd, 1982; Golombek L., Wilber D. *The Timurid Architecture of Iran and Turan*. Vol. II. Princeton University Press, 1988. P. 322–324; O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 211–214.

255 См. о семье Хафи и лично о Гийас ал-Дине сыне Зайн ал-Дине Хафи: Manz B.F. *Power, Politics and Religion in Timurid Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 67. Небольшой город Хаф (Khwaf) находится неподалеку от теперешней афганской границы, поблизости от Герата, железная дорога Мешхед-Герат проходит через Хаф.

256 O'Kane. *Timurid Architecture*. P. 223–226.

257 Пугаченкова Г.А. Искусство Афганистана. М., 1963; она же, Зодчество Центральной Азии. Достаточно подробно об этом же см.: Golombek, Wilber. *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Vol.I. P. 322; В. О'Кане. *Timurid Architecture in Khurasan*. P. 50–51. См. в этой же связи полезные замечания о творчестве Кавам ал-Дина Ширази: Hoag. *Islamic Architecture*. P. 134–137; Blair Sh.A.S., Bloom J.M. *The Art and Architecture of Islam*, New York, 1995. P. 44–46.

258 Зедльмайр Г. Первая архитектурная система средневековья // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1933. Вот как автор формулирует проблему «охватывающей формы»: «Таким образом, определенная “охватывающая форма” в бесчисленных и разнообразнейших вариантах является лейтмотивом архитектуры средневековья, иногда раннего, иногда позднего. Нет почти ни одного значительного романского или готического здания, в котором она не появилась бы, хотя бы в форме намека; очень часто она определяет собой общую структуру здания. Вариации этой необозримы; наряду с простым охватом юстиниановских образцов, имеются двух- и многократные, так же как и взаимно переплетающиеся охваты и т. д., вплоть до сложнейших иерархий охватывающей формы. Такой исключительно средневековый феномен, как нервюра, возникает в теснейшей связи со специфически готическим вариантом этого принципа» (С. 164–165).

259 См. об этом: Шукуров Ш. Теология и гештальт // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства, 1/06, 2006.

260 Golombek, Wilber. *The Timurid Architecture*. P. 226–227.

261 Хмельницкий С. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII в. Берлин; Рига, 1996. С. 255–257. Весьма полезна ранняя статья того же автора на ту же тему: Хмельницкий С.Г. От конструкции к орнаменту (Эволюция развития кирпичной «елочной» кладки в среднеазиатской архитектуре) // Искусство таджикского народа. Вып. 3. Душанбе, 1965.

262 Пугаченкова называет щитовой парус «гаджак» (Пугаченкова. Зодчество Центральной Азии. С. 19). Исследователь уточняет, что термин входит в арсенал среднеазиатских строителей и архитекторов. Для ташкентской школы искусствознания было свойственно, во-первых, незнание базового для традиционной терминологии таджикского языка, а, во-вторых, в случае использования этой терминологии ведется с фонетическими и графическими трансформациями. Таким образом, первая буква термина *kajak* обратилась в букву «г», что свойственно и судьбе других иранизмов в тюркоязычной среде (о существовании этого термина в архитектурной терминологии таджиков нам сообщил наш отец – главный редактор известного в иранском мире толкового словаря таджикского языка в двух томах М. Шакури. Автор приносит ему свою запоздалую и глубочайшую признательность). Тюркизированный термин «*gajak*» в значении завиток, скобка, закругление продолжает бытовать и по сию пору (см. об этом сайт по терминологии в архитектуре и производству керамики в Бухаре – <http://uzforyou.com/content/view/19/38/>).

О термине *kajak* см. в словаре *Dehkuda* (<http://www.loghatnaameh.org/dekhodasearchresult-fa.html?searchtype=2&word=2qnYrNqp>).

263 Фарханг. Т. 2. С. 698.

264 Pokorny J. *Dictionary Indo-European Etymological*. P. 518.

265 См. об этом подробнее: Хмельницкий С. Конструкция и орнамент (эволюция фигурных кладок в средневековом зодчестве Среднего Востока) // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969. С. 140–154. Авторитетный исследователь считает, что именно в гератских памятниках такой конструктивный прием, как елочная кладка, нашел свое завершение.

266 Хмельницкий. От конструкции к орнаменту. С. 58–59.

267 О проблеме см.: Tsirlin I., Allison R.S., Wilcox & L.M. *Stereoscopic transparency: Constraints on the perception of multiple surfaces* // *Journal of Vision*, 8(5):5, 1–10, 2008.

268 О восприятии плотности и неоднородности см.: Tsirlin, Allison, Wilcox. *Stereoscopic transparency*. P. 8–9.

269 Шукуров. Образ Храма. С. 243–246.

270 Пугаченкова. Искусство Афганистана. С. 157.

271 Известный историк иранского искусства и архитектуры Рената Холод, например, замечает: «Большая мечеть Гавхаршад, построенная в 821/1418 г. в культовом центре Мешхеда, является прямым источником для вдохновения для архитекторов мечети Шаха в Исфгане» (Holod R. *Madrassa Al-Ghiyasiyya* // MIMAR 3. *Architecture in Development*. Singapore, Concept Media Ltd., 1982, P. 77).

272 Эти слова принадлежат физику-теоретику А.М. Шукурову; они были произнесены в нашей беседе о теории А. Линде. Автор книги благодарен своему брату за неоднократные разъяснения и увлекательные беседы о физической космологии.

273 И таковы же, например, сталактиты над четырьмя арочными проемами в Гунбад-и Кабуд (Марага) (1196/7) или в соборной мечети Исфaghана. В северо-иранских мавзолеях (Мазандеран, Азербайджан) впервые появляются и сталактитовые карнизы, обтекающие купольный объем снаружи (см.: Hoag. *Islamic Architecture*. P. 98–101, ill. 176, 177, Pl. XI). Мы можем с уверенностью сказать, что сталактиты, начиная с самых ранних памятников иранской архитектуры, имели как конструктивные, так и декоративные функции. Спор историков архитектуры о назначении сталактитов беспочвенен, должно говорить о функциональной двойственности этих форм.

274 Grabar O. *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press, 1992. P. 148 (там же см. библиографию вопроса); Hoag. *Islamic Architecture* (см. Указатель на *muqarnas* с замечаниями о влиянии этой формы на арабов из восточных районов халифата); R. Hillenbrand. *Islamic Architecture*. London, 1994 (по всему тексту книги, см. Указатель на *muqarnas*); Bloom J.M. *The Introduction of the Muqarnas into Egypt* // *Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture*, v. V. Leiden, 1988. В ходе раскопок в Нишапуре IX–X вв. были обнаружены ниши с вырезанными и изображенными мукарнасами. См. об этом: Ettinghausen, Grabar. *Islamic Art and Architecture*. P. 114–115, Pl. 176–178; О ранних примерах и в целом см. статью: Doris Behrens-Abouseif. *Muqarnas* // *EI*, second ed., vol. VII. P. 502a–503a. Автор последней статьи также настаивает на декоративном назначении сталактитов. Понять позицию автора можно, поскольку раскопки в Нишапуре выявили резные и цветные образцы сталактита. Аналогичные образцы в ходе раскопок в то же время обнаружены и в Самарре, что легко объясняется – степень воздействия Восточного Ирана на аббасидский халифат хорошо известна.

275 Подробно о мечети Деггарон и истории ее датировки см.: Хмельницкий С. Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX–X вв. Берлин; Рига, 1992. С. 72–76. Об исторических сведениях, повлиявших на окончательную датировку мечети см.: Большаков О.Г. Заметки по исторической топографии долины Зеравшана в IX–X вв. // КСИИМК, № 61, 1956. С. 22.

276 Bloom. *The Introduction of the Muqarnas*. P. 21.

277 Подробнейшее описание и архитектурный анализ см. в книгах: Хмельницкий С. Между арабами и тюрками. С. 51–53; Хмельницкий С. Между Саманидами и монголами. Берлин; Рига, 1996. С. 61–62. Нельзя не сказать, что выдающаяся серия из пяти книг по архитектуре Средней Азии делает их автора единственным и непревзойденным специалистом нашего времени.

278 Ettinghausen, Grabar. *Islamic Art and Architecture*. P. 113.

279 Более подробно см. об этом: Hillenbrand. *Islamic Architecture*. P. 325.

280 О скульптурности сталактитов см. редко упоминаемую, но полезную книгу: Rumpler M. *La coupole dans l'architecture Byzance et Musulmane*. Paris, 1956. P. 51.

281 На примере мавзолея Ходжа Ахмада Йасави об этом пишут Blair, Bloom. *The Art and Architecture*. P. 39, ill. 48.

282 Немцева, Шваб. Ансамбль Шахи-Зинда. С. 101, 122, 130.

283 Похоже, что в современной архитектурной теории отсутствует обращение к этимологии именной и формальной структуры вещи. Как правило, обращаются к «семантическому измерению» архитектурной вещи: Gandelsonas M. *Linguistics in Architecture // Architecture theory since 1968*.

Ed. by K. Michael Hays. New York: A Columbia Book of Architecture, 2008. P. 136 и далее. Семантическим измерением и, соответственно, к семиотике всенепременно ограничивается обращение теоретиков архитектуры к языковой сфере, способной воздействовать на процесс смысло- и формообразования в зодчестве. В книге об архитектурных теориях и манифестах ничего не сказано о взаимоотношении языка и архитектуры: *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Ed. Ch. Jencks, K. Kropf. Wiley-Academy, 2008; сам Чарльз Дженкс пишет книгу о языке архитектуры, что, как мы видим, далеко от предлагаемого нами поворота: Jencks Ch. *The Language of Post-Modern Architecture*. London, 1977.

284 О теории мимикрии см.: Callois R. *The Mimicry and Legendary Psychasthenia // October*, vol. 316 1984; Grosz E.A. *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. Cambridge, Massachusetts – London: The MIT Press Cambridge, 2001. P. 37–40.

285 В. Подорога. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция, 2006. С. 11.

286 Bamdmann G. *Early medieval architecture as bearer of meaning*. New York: Columbia University Press, 2005. Бандманн, работавший в Германии (Кёльн, Бонн), в значительной степени освоил наследие венской школы теории искусства (Ригль, Зедльмайр), что, однако, никак не повлияло на его видение средневековой архитектуры. Под влиянием последнего он обращается к структурализму – «структурно-аналитическому методу».

Надо отдать Бандманну должное – он подчеркивает в указанной книге, что искусство и архитектура не являются символическими изначально, а становятся таковыми, что далеко не все твердо понимают. См. также весьма продуктивную статью, в которой низводятся попытки найти символический ключ к архитектуре: Crossley P. *Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography // The Burlington Magazine*, Vol. 130, No. 1019, Special Issue on English Gothic Art, 1988. Массированная тенденция видеть в архитектурной постройке присутствие теологических или исторических прецедентов идет именно от Бандманна. Надо отдать должное теоретику, признавая тропологическую сверхценность символа, он отдает должное и метафоре, а следовательно, неоднозначности видения в средневековой архитектуре, которая, однако, «не в состоянии изменить ход в новом направлении прежде установленных форм» (Р. 74).

287 О такой характеристике пространства см.: Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. СПб.: Наука, 1999. С. 312–313. О глубине пространства см. вводную статью к сборнику: Morris D. *The Problem of Depth // The Sense of Space*. Ed. by David Morris. State University of New York, 2004.

288 Область Гурган (Gurgan, др-перс. Vrkan, греч. Hirkaniya) находится на северо-восточном побережье Каспийского моря. Была важной областью в сасанидское время, как форпост против степняков севера. Город Гурган был основан арабами и к IX–X вв. это был процветающий город, с тех пор он является центром всей провинции. Множество садов на берегу реки, широкое производство шелка, а также это был один из караванных центров на пути в Россию. К северу от города в самом начале XI в. был возведен интересующий нас высотный мавзолей. В настоящее время мавзолей стоит посреди нового города Гурган, а старый руинирован, он стал объектом археологических раскопок. Древние греки называли всю область юга и юго-востока

Каспийского моря Гирканией, то есть страной волков. А Каспийское море, в свою очередь, называлось Гирканским.

289 Bosworth С.Е. Kabus b. Wushmagir b. Ziyar // *The Encyclopaedia of Islam*, v. IV. P. 257b. См. также информативное введение Е.Э. Бертельса к его переводу «Кабус-наме»: Кабус-наме, пер., ст. и прим., 2-е изд. М.: Восточная литература, 1958. С. 3–4.

290 Nizām al-Mulk. *Siyāsat-nāme*. Tihṙān, 1349. С. 210.

291 См. об этом: Hillenbrand. *Islamic Architecture*. P. 281; O’Kane В. *The Gunbad-I Jabaliyya at Kirman and the Development of the Domed Octagon in Iran* // *Arab and Islamic Studies in Honor of M. Jones*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1997. P. 7–8.

292 Allen T. *The Tombs of the ‘Abbāsīd Caliphs in Baghdād* // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*. Vol. 46. No. 3, 1983. P. 430–431.

293 Herzfeld E. *London – New-York, Iran in the Ancient East*. Oxford University Press. P. 302.

294 Мы сошлемся только на последнее издание, посвященное этой проблеме, множество ранних работ на эту тему включены в данное издание: Meri J.W. *The cult of saints among Muslims and Jews in medieval Syria*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (таких упоминаний множество, а формулировки см., например, на с. 209).

295 O’Kane. *The Gunbad-I Jabaliyya*. P. 7.

296 Первым об упорном стремлении Панофского во всем видеть значения написал Зедльмайр: Sedlmayr H. *The Quintessence of the Riegl’s Thought* // *Framing Formalism: Riegl’s Work*. New York, 2001; и в этой связи см.: Damish H. *Semiotics and Iconography* // *The Art of Art History*. Oxford. New York: Oxford University Press, 2009. Весьма основательная попытка «подправить» и углубить иконологию Панофского принадлежит В.Дж. Митчеллу (Mitchell W.J.Th. *Iconology: image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Ltd., London, 1986). Недостатком иконологии Митчелла остается сугубая логоцентричность, хотя исследователь, похоже, понимал уязвимость логоцентричной модели образа, а также теории видения.

297 Слово «симптом» в значении знака использует Панофский: Panofsky E. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Oxford: Icon Edition, 1972. P. 8; также см. специальный раздел о симптоме в семиотическом плане: Didi-Huberman G. *Confronting Images. Questioning the certain History of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005. P. 260–265. Эта книга является переводом известной монографии автора: *Devant l’image: Question posée aux fin d’une histoire de l’art*.

298 Holmes B. *The symptom and the subject: the emergence of the physical body in ancient Greece*. Princeton University Press, 2010. P. 2.

299 Herzfeld. *Iran in the Ancient East*. P. 395.

300 Пилипко В.Н. *Старая Ниса. Основные итоги археологического изучения в советский период*. М.: Наука, 2001. С. 196–206.

301 D. Stronach. *Urartian and Achaemenian Tower Temples* // *Journal of Near Eastern Studies*. The University of Chicago Press. Vol. 26. No. 4, 1967. А также, отмечая преемственность иранских храмов от высотных храмов ахеменидов, автор в следующей работе подробно рассказывает о всех послевоенных открытиях в Иране: D. Stronach *On the Evolution of the Early Iranian Fire Temple* // *Acta Iranica. Encyclopédie permanente des etude iraniennes*, vol. XI. *Papers in Honour of Pr. Mary Boyce*, Leiden: Brill, 1985. P. 605. Археологические исследования в восточном Средиземноморье (Иран и Левант) показывают, что строительство изолированных башен (watchtower) было распространено в железном веке, и в большей мере активизировано в более позднее время. Для справок см.: Finkelstein I. *Tell El-Ful Revisited: The Assyrian and Hellenistic Periods (with a new identification)* // *Palestine Exploration Quarterly*, 143, 2, 2011. P. 107; Applebaum S., Dar S., Safrai Z. *The Towers of Samaria* // *Palestine Exploration Quarterly*, 110, 1978; Decker M. *Towers, Refuges, and Fortified Farms in the Late Roman East* // *Liber Annuus*, 56, Jerusalem, 2006. P. 516 (автор говорит о тысячах свободно стоящих башен в античности).

- 302 Stronach. Urartian and Achaemenian Tower Temples. P. 279.
- 303 Bedford P.R. Temple Restoration in Early Achaemenid Judah. Leiden: Brill, 2001. P. 185–207.
- 304 Knauss F. Ancient Persia and the Caucasus // *Iranica Antiqua*, v. XVI, 1996. P. 87–88; Gagoshidze I. The Achaemenid Influence in Iberia // *Boreas*, 19, 1996. P. 128. См. также другие работы этих исследователей на эту тему.
- 305 «Tent or pyramidal roof» (Stronach. Urartian and Achaemenian Tower Temples. P. 281–282; Kleiss W. Zur Rekonstruktion des urartaischen Temples // *Istanbuler Mitteilungen*, 13/14, 1963/64. P. 1)
- 306 Cambridge History of Iran. Vol. 2: The Median and Achaemenian Periods. Ed. by I. Gershevitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 805–806.
- 307 См. специально по этой теме с богатым иллюстративным материалом из архитектуры Востока и Запада: Biddle M. The Tomb of Christ. London: Sutton Publishing, 1999. D. Neri Il S. Sepolcro. Reprodotto in Occidente. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1972 (автор благодарен О.Е. Этингоф за возможность ознакомиться с этой книгой из ее библиотеки).
- 308 Bernardini M. A` propos de Fazlallah b. Ruzbehān Khonji Esfahani et du mausolée d'Ahmad Yasavi // *Cahiers d'Asie centrale*, Numéro 3/4, 1997. P. 283.
- 309 Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1978. С. 646, 647.
- 31 °См. об этом: Augé M. Non-place: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London and New York: Vero, 1997. P. 60.
- 311 Bloom J. The Qubbat al-Hadhrā' and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture // *Ars Orientalis*. Vol. 23, 1993. Автор рассказывает об иконографии высотных дворцов и зеленых куполов от раннего исламского времени до архитектуры Тимуридов.
- 312 Blair Sh. Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana. Leiden: Brill, 1991. P. 63.
- 313 Blair. Monumental Inscriptions. P. 63.
- 314 Adle Ch., Melikian-Chirvani A. Les monuments du XIe siècle du Dāmquān // *Studia Iranica*, 1, no. 2, 1972. P. 252–253.
- 315 Bosworth. Kabus b. Wushmagir. P. 358a.
- 316 См. все упоминания в Коране: Hani K., Khorramshahi B. A Subject Index to the Holy Qur'ān. Tehran, 1349. S. 301.
- 317 Об этом подробно см.: Шукуров Ш.М. Образ Храма / *Imago Templi*, М., 2002. С. 217–218. Мавзолей Санджара в Мерве аналогичным образом назван хронистом Июн ал-Асиром «домом загробной жизни» (дар алахира) (Хмельницкий С. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XII в. Ч. II. Берлин; Рига, 1997. С. 45).
- 318 Попытка теоретических построений современной архитектуры небоскреба с позиций коранических описаний райской архитектуры см.: Ardalan N. Simultaneous Perplexity as the Quintessential Visual Paradigm of Islamic Architecture and Beyond // *Understanding Islamic Architecture*. New York: Taylor and Francis Group, 2002. P. 12–14. Книга важна совмещением исследований в области средневекового и современного зодчества.
- 319 Morris D. The sense of space. New York: State University of New York Press, 2004. P. 2.
- 320 Мы сказали: «будущее архитектурной постройки». Что означают эти слова? Если прошлое содержится в самом памятнике, в его формально-семантической структуре, то будущее того же памятника содержится в аналогичной структуре других памятников.
- 321 Последняя фраза является парафразом из книги М. Фуко. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. С. 180.
- 322 Фуко. Рождение клиники. С. 187. Вот слова Фуко, к которым мы должны быть чрезвычайно внимательны: «Взор же не витает над полем, он упирается в точку, которая обладает привилегией быть центральным или определяющим пунктом. Взгляд бесконечно модулирован,

взор двигается прямо: он выбирает, и линия, которую он намечает, в одно мгновение наделяет его сутью. Он направлен, таким образом, за грань того, что видит; непосредственные формы чувствительности не обманывают его, так как он умеет проходить сквозь них, по существу он – демистификатор. Если он сталкивается со своей жесткой прямолинейностью, то чтобы разбить, чтобы возмутить, чтобы оторвать видимость. Он не стеснен никакими заблуждениями языка. Взор нем как указательный палец, который изобличает. Взор относится к невербальному порядку контакта, контакта, без сомнения, чисто идеального, но в конечном итоге более поражающего, потому что он лучше и дальше проникает за вещи».

323 Речь не идет в данном случае и во всем этом разделе о глубине в обычном смысле, которая располагает пространственными координатами «здесь», «там», «близко» или «далеко». Безусловно, каждая вещь имеет глубину, но я, глядя на эту вещь, располагаю глубиной другой, поскольку мое бытие отлично от бытия той вещи. Весьма продуктивной по мысли является следующая книга: Morris. *The sense of space*. P. 3.

324 Morris. *The sense of space*. P. 107 и далее.

325 Об этом говорят авторы компетентного исследования: Ettinghausen, Grabar, Jenkins-Madina, *Islamic Art and Architecture*. P. 145. Авторы книги отмечают, что современное исследовательское знание не отвечает на вопрос о причинах возникновения этой формы мавзолеев, ограничиваясь их типологией и иконографией (см. об этом: Daneshwari A. *Medieval Tomb Towers of Iran. An Iconographical Study*. Lexington, 1986). Наиболее сомнительным является интеллектуально не проработанное предположение о тюркском происхождении шатрового покрытия, об этом чаще всего пишет известный современный специалист по архитектуре Ирана Р. Хилленбранд: Hillenbrand R. *Islamic Architecture. Form, Fiction and Meaning*. New York: Columbia University Press, 1994. P. 282–287; а также см. его пространную статью об иранских мавзолеях в объемном тегеранском издании по истории архитектуры иранской архитектуры: Хилленбранд Р. Макабир // *Ме'мари-е Иран. Давра-е Ислами*. Тегеран, 1344. С. 25 и особенно выразительно С. 28. К вопросу о возникновении шатровой формы высотных мавзолеев мы обратимся чуть позже.

326 Согдийское слово Испиджаб означает «белая вода» (Лившиц В.А. Согдийцы в Семиречье: лингвистические и эпиграфические свидетельства // *Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока*. М., 1971). В саманидское время город был захвачен в 840 г. и вокруг него были возведены стены. Испиджаб и его окрестности были известны как плодородием, так и прибежищем несториан и монофизитов. Об истории города см.: Байтанаев Б.А. *Древний Испиджаб*. Шымкент-Алматы, 2002. Автор подозревает, что город до входа саманидских войск был несторианским центром с широко развитым богородичным культом. По этой причине, продолжает автор, белый город следует понимать и как священный город (С. 16). О христианском населении города см.: Бартольд В.В. *О христианстве в Туркестане в домонгольский период* // *Сочинения*. Т. II, Ч. 2. М., 1964. Об архитектурном наследии Испиджаба см.: *Свод памятников истории и культуры Казахстана*. Южно-Казахстанская область. Алматы, 1994.

327 Хорасан и Мавераннахр обладали одной особенностью, отличающей их от остального исламского мира. В регионе существовал институт старчества (хакимы), центр которого был в Балхе. Ярчайшей личностью в это время был хаким ал-Тирмизи. Только в X–XI вв. обозначение «хакимы» сменилось словом «суфии». См. об институте хакимов полезную работу ученика Ф. Майера: Радтке Б. *Теологи и мистики в Хурасане и Трансоксании* // *Суфизм в Центральной Азии (зарубежные исследования)*. Сборник статей памяти Ф. Майера. СПб., 2001.

328 Talmon-Heller D. *Islamic Piety in Medieval Syria. Mosques, Cemeteries and Sermons under the Zangids and Ayyūbids (1146–1260)*. Leiden – Boston: Brill, 2007. P. 168–172.

329 Это важнейшее замечание было сделано доктором С. Абдулло на международной конференции иранистов в Алма-Ате 4 октября 2008 г. и было немедленно поддержано иран-

скими литературоведами и языковедами, присутствующими на конференции. Автор этих строк приносит благодарность доктору С. Абдулло за столь продуктивную идею, а также за проявленное внимание к настоящей работе.

33 °См. перевод этого повествования в важнейшей книге: Corbin H. *Avicenna and the Visionary Recital*. New York: Bollingen Foundation, 1961. P. 186–192. Сам текст Ибн Сины использован нами по следующему изданию: Абуали Ибни Сино. *Рисолат-ут-тайр* // Абуали Ибни Сино. *Пирузинома*. Душанбе: Маориф, 1980.

331 Мы не одиноки в постановке проблемы организации дополнительного к пространству культуры пространства культового, и одновременно архитектурно-изобразительно-орнаментального. См. в этой связи: Weiss J. *The Relationship between Ritual and Space at the Neonian Baptistery of Ravenna* // *Past Imperfect*, 12, 2006, особенно стр. 6, 15 (где разворачивается интереснейшее сближение по линии райских коннотаций в баптистерии в Равенне с ведущими константинопольскими постройками времени Юстиниана и Большой мечети в Дамаске). В этой же связи см.: Flood F.V. *The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*. Boston: Brill, 2001.

332 Еще раз напомним, что после завоевания Восточного Ирана мусульманами человек этой культуры обладал специфической ориентацией в среде, состоящей из исламских памятников (мечетей, медресе, мавзолеев) и остатков собственно иранского наследия (бывшие зороастрийские храмы). Довольно часто культовые постройки мусульман возводились на месте храмов огня. Сказанное в определенной степени относится к любому подобному ситуативному архитектурно-ритуальному пространству. Нашу позицию пояснят слова Норберга-Шульца: «Не существует различных “видов” архитектуры, существуют только различные ситуации, которые предполагают разнообразные решения для удовлетворения физических и психических нужд человека» (Norberg-Schulz Ch. *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980. P. 5). Автор для этой книги вводит новое терминологическое обозначение «экзистенциальное пространство», которое «не является логико-математическим термином, оно включает в себя основополагающие отношения между человеком и его средой» (P. 5).

333 Об эмблематических городах на примере Исфагана см.: Corbin H. *Emblematic Cities. A response to the images of H. Sterling* // *Temenos Journal*. Temenos Academy, 10, 1990.

334 Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge, Mass., 1960. P. 4; Norberg-Schulz. *Genius loci*. P. 19.

335 Таковыми могут быть не только мавзолеи, но и святые места природного происхождения. Для Средней Азии, например, издавна объектом поклонения служила гора «Тахт-и Сулайман» в г. Ош, куда в прошлом даже сиятельные вельможи Бухары совершали паломничество. Считается, что эта гора обладает целительными свойствами, паломничество к ней совершал еще Бабур, о чем он сообщил в книге «Бабур-наме».

336 См. подробно об этом: Norberg-Schulz. *Intentions in Architecture*. P. 32–33.

337 Simpson D. *Situatedness, or, Why We Keep Saying Where We're Coming From* by. Durham and London: Duke University Press, 2002. P. 9. Отдельный номер журнала *Janus Head* (2002) посвящен ситуативности.

338 Grau O. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, Massachusetts – London: The MIT Press. P. 13–15.

339 Первый перевод на русский язык сделан группой философов Таджикской Академии наук: *Логика восточников* // Абу Али Ибн Сина/Авиценна. *Сочинения*. Т. 2. Душанбе: Дониш, 2005.

34 °Corbin. *Avicenna and the Visionary Recital*. P. 275. В этой же связи см. еще одну книгу Корбена: Corbin H. *The Man of Light in Iranian Sufism*. London: Shambala, 1978 (первая же

глава посвящена пространству Востока, а также значению ориентации в этом и других пространствах).

341 Corbin. *Avicenna and the Visionary Recital*. P. 17.

342 Corbin. *Avicenna and the Visionary Recital*. P. 17–18.

343 Corbin. *Avicenna and the Visionary Recital*. P. 3–4.

344 Теорию ментального пространства выдвинул французский лингвист Жиль Фоконье: Fauconnier G. *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 16–18; а также: Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, New York: Routledge, 2002. P. 96.

345 Fauconnier. *Mental Spaces*. P. 148–149.

346 Аналогичные предложения см.: Akkach S. *Cosmology and architecture in premodern Islam: an architectural reading of mystical ideas*. Albany, New York: State University of New York Press, 2005. P. 176.

347 Akkach. *Cosmology and architecture*. P. 179.

348 См. об этом: Эшотс Я. Несколько слов об образе Храма в произведениях Шихабудина Сухраварди // Храм земной и небесный. Т. II. Ответственный редактор и составитель Ш.М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2009 (там же см. полный и комментированный перевод трактата Сухраварди «Шум крыльев Гавриила»).

349 Это – термины Авиценны см.: Абу Али ибн Сина. *Избранные произведения*. Т. 1. Душанбе, 1980. С. 162.

350 Stockwell. *Cognitive Poetics*. P. 97.

351 См. специальную книгу об аллегориях Авиценны: Heath P. *Allegory and philosophy in Avicenna (Ibn Sînâ): with a translation of the book of the Prophet Muhammad's ascent to Heaven*. University of Pennsylvania Press, 1992.

352 Об этом см. подробно в диссертации: Michailidis M.D. *Landmarks of the Persian Renaissance: Monumental and Funerary Architecture in Iran and Central Asia in the Tenth and Eleventh Centuries (Doctor of Philosophy in Architecture: History and Theory of Architecture)*. Massachusetts Institute of Technology, 2007. P. 278.

353 Это один из древнейших иранских городов, первое упоминание о нем относится к 1100 г. до н. э. Хамадан был столицей Мидийского царства. И в раннее сельджукидское время Хамадан также оказался столицей завоевателей Ирана. Упадок города начался в монгольское время, монголы два раза сравнивали его с землей, не позволяя ему возродиться.

354 Возведение этого мавзолея входило в деятельность Общества национального наследия (Anjuman-e Athar-e Melli), которое было поддержано шахами Ирана, просуществовало 58 лет вплоть до прихода к власти аятолл. Этим обществом было возведено 40 мавзолеев, в их число входят мавзолейные комплексы Фирдоуси в Тусе (1934), Хафиза в Ширазе (1938), Омара Хайама в Нишапуре (1963), Баба Тахира в Хамадане (1970), а также прославленным историкам персидского и иранского искусства Ф. Акерман и А. Поупа в Исфагане (1972) (см. об этом: Grigor T. *Recultivating «Good Taste»*. *The Early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage // Iranian Studies*. V. 37, № 1, 2004. P. 18–19). Возведение комплексов мавзолеев сопровождалось всенародным обсуждением значения той или иной личности прошлого Ирана, что подогревало атмосферу активными археологическими раскопками. В указанной статье подчеркивается следующее: вместе с оглядкой на прошлое используется новый архитектурный язык в памятнике Ибн Сине. Уменьшенная и несколько измененная модель Гунбад-и Кабус была построена в 1952 г. и торжественно открыта самим шахом Мухаммад-Реза Пахлави в 1954 г.

355 Kantorowicz E.H. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton University Press, 1997.

356 Точнее сказал Ибн Сина в «Метафизике»: «Стало быть, возможность не есть особая субстанция, а состояние субстанции или же субстанции в некотором состоянии» (Абу Али ибн Сина. Избранные произведения. Т. 1. Душанбе: Ирфон, 1980. С. 127).

357 Мерло-Понти. Феноменология восприятия. С. 385.

358 Shahinian S. The Tradition of Funerary Architecture in Armenia from the origins of Christianity to the late Middle Ages // *Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1, 1996. P. 73.

359 Казарян А.Ю. Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII веков. М., 2007. С. 42–43, ил. 24–25.

360 Об этом см.: Якобсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л.: Наука, 1985. С. 105, 110.

361 Blair. Monumental Inscriptions. P. 85–86. О башенном мавзолее в Ладжиме, а также в Ресгете см.: Godard A. Les tours de Ladjim et de Resget (Māzandarān) // *Athar-e Iran*, t. 1, 1936. P. 109–121. А. Годар считает, что строительство башенных мавзолеев первой трети XI в. в Радкане, Ладжиме и Ресгете было инспирировано либо лично амиром Кабусом, либо его сыном.

362 О надписях см.: Blair. Monumental Inscriptions. P. 88–89.

363 См., например, примечательные книги историка архитектуры Хорасана: Diez E. *Persien, Islamische Baukunst in Churasan*. Hagen, 1923, S. 51–55 (англ. издание – Diez E. *Persia, Islamic architecture in Khorāsān*. Prague, [s.n.], 1935); его же, *Churasanische Baudenkmäler*. Berlin, 1918. S. 72–73.

364 Corbin. The Man of Light in Iranian Sufism. P. 76–77. О зеленом свете и иконографии высотности см.: Bloom J. The Qubbat al-Hadrā' and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture // *Ars Orientalis*. Vol. 23, 1993.

365 О реконструкции суфийского зикра и его форме см.: Шукуров. Образ Храма. С. 126–127.

366 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. Ч. 1. С. 175; а также: Памятники архитектуры Туркменистана. Л.: Стройиздат, 1974. С. 178. Это издание сопровождается прекрасными цветными и черно-белыми иллюстрациями.

367 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. Ч. 1. С. 275–277.

368 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами Ч. 1. С. 158.

369 О теории sustainability в архитектуре см.: Williamson T.J., Radford A., Bennetts H. *Understanding Sustainable Architecture*. London, New York: Taylor & Francis Group, 2003. P. 21.

370 Сводные сведения о типе башенных минаретов см.: Хмельницкий С. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII в. Ч. I. Берлин; Рига, 1996. С. 138–151.

371 О значении и ценности архитектурного плана и специфического храмового ритма см.: Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications, Inc., 1986. P. 48–52.

372 Flood F.B. The Great Mosque of Damascus. *Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*. Leiden: Brill, 2001. P. 1.

373 Williamson, Radford, Bennetts. *Understanding Sustainable Architecture*. P. 128–129.

374 Хмельницкий. Между Саманидами и монголами. Ч. 1. С. 141–143.

375 См. об этом весьма полезную статью: Andrews P.A. The White House of Khurasan: the Felt Tents of the Iranian Yomut and Göklen // *Iran. Journal of the British Institute of the Persian Studies*, vol. XI, 1973.

376 Наши слова являются отсылкой к теории иконологии Э. Панофского, которая является очередной теорией видения в западной истории и теории искусства. Panofsky E. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Oxford: Icon Edition, 1972 (Introduction). В предисловии к книге автор призывает обострить чувство взора читателя, взглядевшись в поднимающего шляпу человека. Все рассуждения Панофского о factual meaning, expressional

meaning и, наконец, *intrinsic meaning* этого жеста, чем собственно и должна заниматься иконология. То есть наука о знаке по преимуществу, наука о символическом и аллегорическом значении жеста, знака, сцены: «Зарождение чистой формы, мотивов, образов и аллегорий, как проявлений лежащих в основе принципов, мы наделяем вслед за Э. Кассирером символической формой» (Р. 8).

377 Rowe C., Slutzky R. Transparency: Literal and Phenomenal // *Perspecta*, Vol. 8. 1963, P. 1.

Глава IV

Сила орнаментального гештальта

Часть 1

В среде специалистов по искусству мусульман, а тем более вовсе не специалистов, орнаментальное искусство привычно называют арабеской. В классической работе об орнаменте О. Джонса и в *Stilfragen* А. Ригля орнаментальное искусство мусульман также именуется арабеской. Достаточно хорошо известно, что слово *арабеска* возникло в Италии и Франции XVI в. для обозначения восточного орнамента под названием либо *rabeschi*, либо *arabesco* от латинского *Arabus*, в Англии этот термин утвердился в это же время под названием *rebeske work*. Довольно быстро этот термин ассоциируется и в результате контаминируется со словом *мореп(у)ск* (*moresque*¹). В результате появляется слово *арабеска*, под которым должно подразумеваться орнаментальное/декоративное искусство арабов. Термин *арабеска* этноцентричен даже сейчас, если разумеется под исламским началом орнаментального искусства непременно арабские регионы исламской ойкумены. Как мы увидим в этой главе, иранский по происхождению орнамент также основывается на этнической, а не коранической доминанте орнаментального образа. Кораническому саду был противопоставлен сад иранский, образ которого уходит в древнеиранские образцы крещатых в плане садов. Иначе говоря, иранский орнамент не имеет ничего общего с появлением в Европе *арабески*. В современной научной литературе слова «исламский декор/орнамент» и *арабеска* являются синонимами, переходя также на сходные мотивы в западно-европейском искусстве и архитектуре. Даже для столь серьезного исследователя как Х. Белтинг орнамент, декор и *арабеска* подобны друг другу².

Известный исследователь Бернارد О'Кейн пишет о некорректности термина *арабеска* и считает, что известные персоязычные термины *isllml* и *khata'i*, имеющие прямое отношение к растительному орнаменту, по-видимому, появились именно в тимуридское время³.

Семантический и этимологический ареал слова *арабеска*, не годится к работе с искусством и архитектурой Большого Хорасана и Ирана. Сказанное сохраняет актуальность при условии превращения этого слова в отвлеченное понятие, характеризующее орнамент или декор вообще. При этом слово *арабеска* невозможно дифференцировать, мы не знаем, что скрывается под ним – декор или орнамент. Мы убеждены в том, что термин *арабеска* не должен использоваться при обращении к искусству и архитектуре Большого Ирана (*Greater Iran*). Мы солидарны с Риглем, Зедльмайром и Олегом Грабаром в необходимости повсеместного перехода на этнически нейтральный термин *орнамент*.

Об орнаменте в мире Ислама писали многие и много, сказано о нем вполне достаточно, однако исключительно в пределах вероисповедного мира мусульман. Так или иначе, орнамент оставался явлением, присущим теологическому или суфийскому взгляду на архитектуру и искусство собственно исламской культуры. Но вот парадокс – каждый раз даже во многих престижных изданиях орнамент упорно называют декором. После работ венской школы искусствознания (А. Ригль, Э. Крис, Х. Зедльмайр), а также в недавней монографии О. Грабара, «воз и ныне там». Невнимание к теоретическим построениям, к выдвинутым идеям теоретиков и историков искусства не позволяет оценить значение и функции орнамента в должной мере.

Сложившуюся ситуацию попытался поправить и модифицировать недавно скончавшийся О. Грабар⁴. Он со свойственной ему глубиной поиска ввел рассуждения о природе орнамента в философский контекст современной мысли, со всей очевидностью показал воз-

возможность суждения об орнаменте с точки зрения современных методов глубинной аналитики. Идеи Грабара вслед за исследованием Кюнеля⁵ и известной книгой Гомбриха⁶, как мы говорили, исчерпывающе поясняют теорию и историю орнамента в искусстве Востока и Запада. Надо заметить, что соображения Кюнеля об абстрактном характере орнамента и неприятие автором символизма орнамента послужили Грабару хорошим трамплином для его исследования.

Для того чтобы продвинуться дальше, необходимо внимательнее взглянуть в идеи Грабара. Это надо сделать в целях проблематизации основных положений исследователя, ибо его исследование само приглашает для дополнительного обсуждения достаточно продуманных автором позиций. Мы помним, что проблематизируется только Событие, так вот идеи Грабара и явятся для нас первоначальным Событием орнамента в истории искусства Ирана, отталкиваясь от которого, мы сможем продвинуться дальше. Поскольку сам орнамент подвергся интерпретации Грабара, это и позволяет нам счесть его специфическое видение за примечательное событие в теории искусства мира Ислама. Хотя сам автор сделал столь много для западного искусства, что его труд полезен и для истории искусства Запада.

В 2005 г. появляется книга Г. Неджипоглу об известном свитке архитектурно-орнаментальных рисунков иранского происхождения XV в., хранящемся в музее Топкапы⁷. Автор продвигает существенную работу, собирая разнообразные и довольно подробные сведения об архитекторах прошлого, обращается к аналогичному свитку из Ташкента, а также детально и достойно подражая описывает заметные и малоизвестные книги XIX–XX вв., посвященные орнаменту у арабов, а также книги Кюнеля и Грабара. В середине книги, переходя непосредственно к орнаменту, Неджипоглу выдвигает «гипотезу», существо которой задолго до нее было высказано многими ведущими историками искусства, например Артуром Поупом, Олегом Грабаром и Сергеем Хмельницким:

«Возникновение преимущественно геометрической облицовки обычно относится к “кирпичному стилю” десятого века на севере, северо-востоке Ирана и в Средней Азии, откуда этот стиль мигрирует на запад»⁸.

«Кирпичный стиль» Саманидов, принимая изысканные очертания в центральных и периферийных постройках, совмещал геометрический и растительный орнаменты. Хорошим примером развитого «кирпичного стиля» кроме мавзолея Исмаила Саманида в Бухаре является далекий от столичных городов архитектурный комплекс X–XI вв. Ходжа Машад (близ современного города Шаартуз, Таджикистан) (ил. 139)⁹. Хотя отдаленность архитектурного памятника от Бухары и Самарканды заметна, уровень мастерства зодчих остается прежним, что позволяет сделать два предположения: либо архитектором комплекса был столичный мастер, либо, что вероятнее, мастерство столичной и периферийной архитектуры в саманидское время оставалось принципиально на одном уровне. В «кирпичном стиле» саманидских и постсаманидских построек хорошо видно, что структура архитектурная и структура орнаментальная смыкаются, они перетекают одна в другую и представляют собой двуединство целого (см., например, зону трюма в мечети Ходжа Машад и с понижением былого мастерства в Калаи Баэт, близ Лашкаргах, Афганистан, XII в.) (ил. 140) – неразделимую архитектурно-орнаментальную структуру. Одним из орнаментальных приемов кирпичного стиля является кладка «лесенкой», а комплекс Ходжа Машад и мавзолей Сайг Баэт газневидского времени (997–1028) в провинции Хорасан Разави хорошо демонстрируют неразделенность орнамента и архитектурной конструкции, отчетливые следы этого стиля обнаруживаются в Самарре и мечети Ибн Тулуна в Каире. Самарра воплощает унифицированный стиль орнамента, берущий свое начало в Мавераннахре и Хорасане¹⁰.

Полезно все же наметить различие и сходство между пластически-конструктивным и орнаментальными началами в архитектуре. Та же елочная кладка обладает и несомненными

орнаментальными функциями, которые совпадают с пластикой пространственных элементов сводчатых конструкций. В свою очередь о различии между конструктивной пластикой и орнаментом говорит то, что сводчатые элементы, как правило, получали дополнительную орнаментальную обработку. Орнамент уступает пластическому элементу тем, что он приходит вслед за появлением конструкции. Конструктивные элементы архитектуры нуждаются в орнаментике так, как это происходило при сложнейшей орнаментике внутреннего пространства айва-нов сразу после их внедрения в практику строительства.

В аббасидское время складывается единообразный орнаментальный стиль, обнимающий громадное пространство от границ Большого Хорасана (территории Мавераннахра, Хорасана, Северной Индии) до Египта. О непрерывности этого стиля мы можем судить по орнаментально-каллиграфическому оформлению архитектуры и керамики. Отличие архитектурного стиля Аббасидов от орнаментального стиля Омайядов разительное, оно знаменует собой окончательный разрыв с позднеэллинистическими нормами сирийского искусства и переход к собственной стилевой программе. Расплывчатыми словами «искусство или архитектура Ислама» невозможно в полной мере охарактеризовать явление, каждый раз требуется уточнение – искусство Ирана, искусство Египта определенного периода, искусство Индии и пр., и пр. Омайядскую и аббасидскую культуры объединяет арабский язык и единые вероисповедные начала Ислама. Это много, но далеко не все. Даже в военном сословии в центре нового халифата произошли изменения:

«Распространение арабского языка в качестве культурного посредника, усвоение арабской терминологии исламизированными не-арабами и в не меньшей степени арабское происхождение династии – за всем этим скрывалась постепенная утрата арабами численного перевеса в аббасидской центральной администрации. /.../ Но хотя политическое влияние арабов падало, их общественно-религиозный престиж сохранялся. Персы, точнее, хорасанцы, многие из которых были приняты в семью Аббасидов в качестве "сыновей", сформировали в начале правления новой династии военное ядро империи»¹¹.

Иранское военное сословие наряду с архитектурой и искусством доминировало на всем пространстве от Бухары и Самарканда до Багдада, как мы помним, образ хорасанского воителя широко используется на хорасанской керамике. Технология изготовления керамических изделий в сельджукидское время приобрела рафинированные черты: существовал тип композитной керамики из смеси кварца, песка и мелкого стекла (stonepaste). Переход от глиняной посуды к композитной был поистине революционным шагом в технологии. Такой тип керамических изделий был распространен только в Иране и Ираке, хотя происхождение композитной технологии следует отнести к Хорасану или Кашану.

Мавзолей Саманидов в Бухаре – классический и наряду с мечетью Нух Гунбад из Балха и мечетью Ибн Тулуна из Каира лучший пример большого стиля в аббасидское время¹². Когда Неджипоглу (и не только она) говорит об орнаментальной облицовке «кирпичного стиля», суждение очевидно несправедливо без дополнительных оговорок, к которым мы перейдем чуть ниже. Непременно следует отметить присутствие кирпичного орнамента в Исфагане (пятничная мечеть, мечеть Джурджир) и зоне его ближайшего воздействия (пятничные мечети Ардистана, Наина). Вот что о «кирпичном стиле» Саманидов говорит лучший знаток архитектуры Хорасана С. Хмельницкий, неоправданно используя термин «декор»:

«Кирпичный декор монументальных зданий этого времени покрывал и внутренние и внешние стены. От внутренней кладки стен он отличался более сложной структурой и представлял собой, по существу, слой облицовки, неразрывно и конструктивно связанный (в отличие от облицовок более позднего времени) с основной строительной массой стен. В монументальной архитектуре Средней Азии IX–X вв. кирпичный декор был порождением строительных приемов и конструкций, представляя собой их эстетическое осмысление и не

скрывал материально-строительную основу построек, а художественными средствами выявлял ее.

Так, широкое применение жженого кирпича вызвало к жизни новый, последовательно конструктивный взгляд на художественно-образное содержание архитектуры, принципиально отличный от предыдущей эпохи.

Цвет жженого кирпича Средней Азии – не красный, как европейский, а золотисто-желтый, со временем он темнеет до желто-коричневого; швы на поверхности стен обычно не заполнялись раствором, оставались пустыми, – тени в швах образуют четкий геометрический узор, подчеркивая декоративные качества кладки и превращая ее в своеобразную кирпичную мозаику, каждый элемент которой – узкая пластина кирпича – обведена темной рамой»¹³.

Следует еще раз сказать о месте зарождения «кирпичного стиля» в аббасидском халифате: идущий спор о приоритете Багдада или Бухары и всего Хорасана бессмысленен. Наше отношение к этому вопросу состоит в том, что «большой стиль» халифата равномерно распределен от границ Хорасана и Ирана до Самарры и Фустата (ныне Каир). Невзирая даже на идею зарождения этого стиля в Большом Хорасане и затем распространения его до Багдада, следует думать о едином стиле халифата. Когда Х. Белтинг говорит о зарождении стиля *гирих* в Багдаде, он не прав, видимо, он использовал устаревшие работы, которые он использовал для ознакомления с историей орнамента¹⁴.

«Кирпичный стиль» был весьма разнообразен: кроме игры в цветовые сочетания кирпича разной степени обжига (зеленоватый и красноватый), кирпичи выкладывались фигурно, посредством их западения и выступа, лесенкой, поребриком, ленточным образом, составлением узоров рельефной кладкой, когда отдельные кирпичи выдвигались вперед, образуя орнамент¹⁵. Кирпичный орнамент, таким образом, есть плоть от плоти телесно-конструктивной целостности постройки.

Итак, мы предпочитаем называть архитектурным орнаментом то, что родилось в архитектурном теле «кирпичного стиля» саманидского времени. Этот орнамент невозможно отделить от стен, они – орнамент и собственно архитектура – рождены одновременно и гибнут также вместе. Это не двойная смерть, погибает одна вещь, осмысленная как двуединство целого. Подобное можно наблюдать и в романском рельефе Франции и Германии, неизменно сохраняющим органичную связь со стеной (ср. с архитектурным орнаментом собора св. Петра в Вормсе). «Кирпичный стиль» остается актуальным при

Сельджукидах даже в том случае, когда практика заливки одной из сторон кирпичей цветной глазурью, начиная с XII в., становится все более частой и масштабной. Цвет поливы был белым, черным, синим, бирюзовым, что никак не изменяло приверженности «кирпичному стилю» в архитектуре Большого Хорасана и Ирана.

Одновременно с кирпичным орнаментом при Саманидах существовал и ганчевый орнамент. В мавзолее Араб-Ата (978) из селения Тим ганчевые фигуры, образующие шестиугольники и шестиконечные звезды, инкрустированы обтесанными кирпичными вставками¹⁶ (ил. 141). Это первый случай орнаментальной инкрустации в архитектуре Саманидов, опережая инкрустацию поливной керамикой в архитектуре сельджукидского времени.

Из сказанного следует, в частности, то, что саманидский и сельджукский архитектурный орнамент составляли определенное единство, это был поистине «большой стиль» не только архитектурного орнамента, но и собственно архитектуры. Об этом более подробно мы говорили в главе III.

Доминирование цветной поливы совпало с концом кирпичного орнамента и дало жизнь другому отношению к архитектурной плоскости снаружи и внутри архитектурных построек. Когда мозаичный кубик или изразцовая плитка тщательно укладываются в подготовленное

для этого архитектурное тело, можно ли считать их плоть от плоти архитектурной постройки? Безусловно, нет, поскольку с разрушением прикрепленной облицовки теряется не собственно архитектура, а привходящая часть ее эстетического образа. С закреплением цветной облицовки в архитектуре XI–XII вв. на первый план выходит орнаментальная композиция, которая, похоже, до этого времени стала называться термином *гирих*. Безусловно, геометрические *гири-хи* существовали и в недрах «кирпичного стиля», однако все же геометрический и растительный орнамент домонгольской эпохи дошел до нашего времени достаточно одноплановым. Даже в столь престижном для восточно-иранской культуры центре, как Самарканд, не осталось ни одной домонгольской постройки¹⁷. Гирих, таким образом, появляется на границе орнамента «кирпичного стиля» и все более и более уверенного внедрения цветных архитектурных облицовок.

Пример:

«Гирих» в контексте идеи орнамента

В 1974 г. Анна-Мари Шиммель написала статью «Орнамент святых», построенную на трактате Нуама ал-Исфагани (*Hilyat al-aulyā*), написанном в самом начале XI в.¹⁸. Почему Шиммель перевела арабское слово *hilyat* как орнамент? Арабский корень *ha-l-u* (*ha-l-ī*) и производное слово *hilyat* обозначает, по Баранову, украшение, драгоценную вещь,

наряд. Мы знаем, что Авиценна много сделал для иранизации философского и научного языка фарси-е дари и настаивал на семантической трансформации арабских слов в новой, ираноязычной среде. Об этом мы говорили в главе I. В персидском языке кроме исконных арабских значений в слове *hilyat* возникает и еще одно значение – форма, фигура, образ¹⁹. О смысле орнаментации в суфийской среде мы расскажем ниже.

Становится понятным, отчего Шиммель предприняла лингвистическую аберрацию: она объединила два персидских значения слова *hilyat* для получения нового смысла, имманентно заложенного в два разных значения одного слова. Следовательно, мы можем теперь понять, что такое орнамент: это форма, наделенная красотой, это – зримый образ красоты. Следует настаивать на этнических перспективах искусства и архитектуры иранцев, которые подобно языку фарси заметно отличают сферу изящных искусств от арабских аналогов. Говорить об искусстве Ислама в целом неверно, в большей степени приемлема династийная, стилевая, этническая история искусств. В каждом из этих случаев просматривается особенность, уникальность, которую никак не покрывает весьма абстрактное понятие «исламское искусство».

Орнамент обладает очевидной репрезентативной и самостоятельной функцией, весьма далекой от драпировочной, как думают многие²⁰. Мыслить таким образом означает только одно – это откат к аналогичным соображениям Г. Земпера, действующего по принципу *Wand-Gewand*.

Структурно-пространственную форму геометрического орнамента справедливо называют *giriḥ* (варианты: *geriḥ*, *gereh*), что в переводе с персидского означает «узел»²¹. Гирих или геометрически правильный многоугольник, рапорт, образчик для построения архитектурной геометрической резьбы, инкрустации по дереву (интарсия), резной и поливной орнаментации стен, сводов, куполов. Архитектурный орнамент чаще всего строится на осях правильных многоугольников (или звезд) и распространяется во все стороны избранной для этого плоскости стен или сводов, включая купольный. Неджипоглу вслед за многими исследователями настаивает на существовании гириха только в Средней Азии, хотя это слово и в этом значении известно и в Иране. Свидетельством тому является статья в «Энциклопедии Ираника» под названием «Изготовление узлов (*gereh-sazl*)», однако не только в ней рассказывается о термине и технике изготовления гирихов²². В статье из «Энциклопедии Ираника» и в непреходящей по ценности работе Бакланова отмечается особое значение культурных центров Средней Азии в

IX–X вв. в возникновении гирихов. Формообразующая роль обожженного кирпича в становлении орнаментальных раппортов на стенах архитектурных построек была безусловна. Ломаные линии раннего типа орнамента достигались посредством напуска обожженного кирпича, выдвигания и западения в кладке различных его сторон.

Кроме мавзолея Исмаила Самани в Бухаре X в., особой привлекательностью кирпичного орнамента отличается мавзолей Араб-Ата близ Самарканда 978 г. – это первое датированное здание саманидского времени. В этом мавзолее геометрический орнамент уже соседствует с орнаментом каллиграфически-растительным, а в тимпане арочного портала отчетливо вычерчен ганчевый гирих, которому почти абсолютно соответствует орнаментальное панно минбара в мечети Ибн Тулуна (IX в. Каир, Египет) (ил. 142)²³.

На севере Афганистана в районе Балха существует мавзолей газневидского времени Баба Хатим (XI в.) (ил. 143)²⁴. Входная рама портала окаймлена широким поясом из каллиграфической вязи, основанной на «цветущем куфи». Мелики-ан-Ширвани отмечает, что мавзолею присуща «новая архитектура, новый декор и новая каллиграфия»²⁵. В этом случае следует признать правоту С. Хмельницкого, вводящего этот мавзолей в общую стилистическую струю саманидского времени, будь то сводчатое оформление в интерьере и собственно широкая окаймляющая каллиграфическая рама входа в мавзолей²⁶. Для нас несомненным остается одно – и трехдольный тропп, и орнаментальная программа мавзолея Баба Хатим были заложены в саманидском мавзолее Араб-Ата.

Следует признать, существует и более ранний памятник начала IX в. – мечеть Нух Гунбад в Балхе, на стенах которого переплетены растительный и геометрический орнаменты (ил. 144). В мечетях и мавзолеях саманидского времени орнамент полностью готов к покрытию внешней и внутренней поверхности стен, а также керамических изделий. Арочный портал Араб-Ата инновативен еще в одном – по бокам портала пробегает каллиграфическая надпись, что встречается впервые. Таким образом, архитектурно-орнаментальная программа более позднего времени в Мавераннахре, Хорасане и Иране была сформулирована в саманидскую эпоху. Вполне созревшие геометрические формы гириха появляются также в мавзолее Араб-Ата, не говоря уже о первом дошедшем до нас пиштаке, то есть арочном портале. Из этого следует, что до нашего времени не дошли архитектурные памятники, в которых архитектурная и орнаментальная программа только начинала формироваться.

Мы намерены ввести повторяющиеся из книги в книгу рассуждения о гирихе в русло терминологически обоснованных представлений о существовании орнамента в Восточном Иране. Для этой цели мы, в частности, используем хорошо известную теорию узлов в математике и сопровождающую ее терминологию.

Итак, орнамент составлен из узлов-гирихов в двухмерном пространстве стены, следовательно, орнамент топологичен и обладает рядом связей между отдельными узлами. В этом возможная теория гириха может быть сближена не просто с математикой (что, как правило, делается), а с математической теорией узлов. Когда мы говорим о связях гирихов, мы должны также помнить о связи геометрического и растительного орнамента, во-первых, а также связи растительного орнамента с каллиграфическими начертаниями, во-вторых. И, в третьих, когда цепь гирихов истекает из одной геометрической фигуры, такую цепь мы вслед за исследователями «теории узлов» будем называть изотопной²⁷. Подобно атомам, которые располагаются в одном месте (loоq – «равный», «одинаковый», и хотя; – «место»), скопление гирихов также подлежит топологическому единству, будь то просто плоскость или постройка с наружными и внутренними стенами. Однако, в отличие от математической «теории узлов», гирихи в пространстве своего распространения не пересекаются, их «зацепливание» осуществляется посредством смежности, то есть тесной пространственной связи. Назовем эту связь гаптической. Хотя, если провести геометрический анализ многообразной и воображаемой продолжен-

ное™ линий исходного гириха, то картина предстанет вполне достойной для введения орнамента в контекст «теории узлов». Мы же предпочитаем остановиться на том, каковым нам видится образ «гомологичной» и «негомологичной» орнаментальной цепи.

Мы продолжаем выводить специфические для нашего орнамента термины. Орнамент тотален. Тотальность орнамента обнаруживается на самых ранних примерах керамических образцов саманидского времени. Сила тотальности орнамента состоит в том, что не существует ничего такого, что могло бы противостоять орнаменту. Не зря орнамент в некоторых культурах обладает магическими свойствами. У орнамента не существует Иного, ибо никто и ничто не в состоянии противостоять ему²⁸. От архитектуры до простой кухонной утвари все может быть покрыто орнаментом, даже персидская средневековая поэзия, как мы покажем это ниже, не просто орнаментирована, а представляет собой тотальность орнамента. Слова Левинаса «Чтобы овладеть вещами, схватывать их, достаточно двигаться, делать»²⁹, в полной мере относимы и к орнаменту, атакующему любую поверхность, любой строй вещей.

Орнамент – это вещь, которая посредством силы способна тотально преобразовать любую форму и плоскость, наделив их своим неотъемлемым присутствием. Неотъемлемость присутствия орнамента в данном случае является важнейшим признаком вещи, которая отныне в полной мере причастна орнаменту. Причастность другой вещи орнаменту выражается в их совместном пространственном простирании. Вещь озабочена орнаментом, равно как и орнамент озабочен вещью. Их взаимная озабоченность рождает покрытую орнаментом форму. Зигфрид Кракауэр в рассуждениях об орнаменте вспоминает актеров на театральном помосте, которые, как он считает, являются конструктивной частью сценографии, и танцоров балета, оказывающихся субъектами разворачивающегося действия³⁰. Рассуждения Кракауэра об орнаменте не ограничиваются указанной книгой, они рассыпаны по разным статьям и эссе автора. Для него орнамент много более весомая и значимая величина, нежели просто декор. Тем, кто знаком с орнаментальными формами письма в Средневековье, понятно утверждение Кракауэра о том, что орнамент есть все – от каракулей до различных форм письма – «орнамент является интеллектуальной и реальной формой абстракции»³¹.

«Орнамент как концепт является центром стяжения всего и вся, посредством орнамента универсум метрополиса способен войти в активные отношения с критически настроенной субъективностью»³².

Ситуация, как мы уже знаем, усугубляется, когда в саманидской керамике арабское письмо переходит в собственно иранский орнамент (см. главу I). По-видимому, в письме как таковом априорно заложен дух орнамента. Как только отдельно взятая форма письма сталкивается с малейшей возможностью обратиться в орнамент, она незамедлительно уступает ему.

Те, кто знаком с идеями Луиса Салливана об органическом орнаменте, столь повлиявшем на органическую архитектуру Ф.Л. Райта и его же отношение к орнаменту, обратит внимание на принципиальное сходство этих идей с высказанными выше. Салливан писал об органическом единстве орнамента и архитектуры, он говорил о выражении в орнаменте формы и функций архитектурного здания. «Здания наряжены в одеяния поэтической образности» (poetic imagery), – говорил он³³. Еще раз обратим внимание читателей, что Салливан совершенно справедливо пишет об одеяниях поэтической образности, а не просто одеянии, или вуали, драпировке, о чем без усталости продолжают и продолжают говорить современные исследователи. Прошлое не учит.

Геометрический орнамент полигональной формы назначен для организации вокруг себя геометрически-лучевой композиции. Такой узел и такая композиция способны распространяться в трехмерном пространстве (такой узел называется «гармоничным узлом»). Однако формулировки Неджипоглу о существовании гириха-узла вызывают определенное недоумение, вот, например, одна из них: «Гирях это высококодифицированный способ геометрического набора

рисунка...»³⁴. Что такое кодифицированный гирих остается непонятным не только нам, но и Т. Аллену³⁵. Гомбрих и Олег Грабар сходятся во мнении о том, что орнамент призван окаймлять, заполнять и связывать. Грабар концептуализирует орнамент, посвящая свою книгу посреднической функции орнамента везде и во всем. Никто не задавался целью вскрыть этимологический горизонт слов, обозначающих собственно орнамент или отдельный его элемент.

Слово *giriḥ* древнеперсидского происхождения, как поясняет нам престижный словарь Деххуда, указывая на идею стягивания, собирания, сложности³⁶. В свою очередь, существует индоевропейский корень *ger, gere-*, одним из значений которого являются собирание воедино, соединение, схватывание, накапливание (*zusammenfassen, sammeln*)³⁷. Таким образом, природа узла, а следовательно, и орнамента, состоит в пространственном стяжении всего и вся, в том числе других производных и независимых геометрических узлов и растительного орнамента (*isllml*)³⁸. Однокоренным для слова и понятия *giriḥ* является греческое слово *agoḡa*³⁹ со значением открытой площади, в которую и к которой стягивается вся политическая и коммерческая жизнь полиса. К тому же этимологическому горизонту относится и славянское слово **gьrсть* (горсть).

Имеет смысл несколько слов сказать и о слове «орнамент». В этимологическом словаре Покорного обращает на себя внимание корень *ar-1**, (*arē-, arə-, rē- (a)rī-, rēi-*, со словобразованием *rt-, art-* в значении соединять⁴⁰. Сказанное склоняет нас к следующему соображению: важна не только геометрическая природа узлов, не менее ценно концептуальное обстоятельство накапливания в узле энергии экстенсивного и интенсивного распространения, взаимопереплетения и, конечно же, стяжения.

Теория узлов во многом полагается на чувство абстрактного⁴¹. Орнамент, такой как он состоялся в искусстве исламского мира, возник и располагается вне границ значения, он требует осмысления своей причастности к мысли об истоках и правилах своего существования именно в той культуре, в которой он возник.

Для нас орнамент всегда остается генерирующей силой, побуждающей к организации сил другого порядка, отвечающих за формирование значений. Феноменологическая структура орнамента, взятого как целое и неделимое, не ясна и никем еще не прояснена. Следовательно, она ждет своего выявления прежде возникновения упомянутых сил и возникающих значений конкретно суфийского или какого-либо еще свойства, но концептов категориальных, подготавливающих суждения о пространстве и времени, о пластическом характере, об антропологическом составе орнамента. Ввести орнамент в силовое поле визуальной антропологии остается задачей заманчивой и первостепенной.

Исследователями прошлого и настоящего абсолютно не учитывается важнейшая черта орнамента – он не изобразителен, а потому ничего не означает как пластическое целое⁴². Следуя за Э. Крисом, мы понимаем, что единственным горизонтом памяти орнамента являются общие и стратифицированные представления о прекрасном. Возможные рассуждения об орнаменте хорошо укладываются в размышления Криса о личностном «творческом воображении», «утверждающем различие между единичным и множественным»⁴³. Развивая замечание Криса, заметим, что причастность орнамента к множественному (скажем, значению) может быть оспорена единичным восприятием метазначения орнамента, при котором любая частность или множественность позиций оказывается несущественной. Следовательно, единственным значением орнамента будет всегда оставаться концептуальный образ внеизобразительного и метапространственного целого по отношению к позиции любой частности.

Только после такого отношения к орнаменту возникает необходимость наделения дополнительными свойствами, не лежащими в нем самом априорно. Наконец, не может быть закрыт вопрос об истоках орнамента внутри собственно иранского круга идей как о самодостаточ-

ной, этноцентричной культуре. Этот подход по отношению к эволюции орнамента не должен вестись в русле теории заимствования, что делается современными историками искусства масшировано и со вкусом дела, ибо современная философия и теория искусства накопила достаточно сил для преодоления подобных взглядов.

Нашей задачей в следующем разделе главы явится постановка вопроса о существовании орнамента и, соответственно, арабески⁴⁴. Наконец, ждет своего разрешения и еще один вопрос: настолько ли близки по своей сути орнамент и арабеска, как это понимают Гомбрих и Грабар?

Уточнения:

Рождение парадной полихромной архитектуры

Сельджукиды принципиально не изменили основ предшествующего архитектурного восприятия иранцев, впрочем, добавив в видение ранних иранцев при Саманидах и Буидах масштабность, а также обострение хроматизма, то есть, эволюцию цветовой и одновременно эмоциональной составляющей в искусстве и архитектуре, в частности. Именно при сельджукидах цвет проникает в избытке в изделия из керамики, а также достаточно заметно в архитектуру. Ряд алебастровых (ганчевых) орнаментально-архитектурных элементов и наличная сторона кирпичей сначала робко, а затем все больше и больше покрывались голубым, зеленым и черными цветами. Например, уже в X в. резной ганч в мечети Магоки Аттари в Бухаре был раскрашен.

Если в саманидское время мы наблюдаем подчеркнутую конструктивность, внутри которой рождалось и отчетливое орнаментальное начало, то с появлением цветных облицовок XI–XIII вв. конструктивная связь архитектуры и орнамента оказывается под угрозой. Ситуация еще более обострилась с разрушительным завоеванием монголов, последующим владычеством на северо-западе Ирана династии Хулагидов (от имени Хулагу – внука Чингисхана) с их интересом к иранской древности и «Шах-наме» Фирдоуси, а также к хроматической парадности архитектуры. С Хулагидами в иранскую архитектуру пришла не просто масштабность, но поистине парадная монументальность⁴⁵.

Самая примечательная особенность тюрко-монгольского владычества в Иране состоит в том, что «идея Ирана»⁴⁶, провозглашенная Тахиридами и особенно Саманидами, его цивилизационная своеобразность была в полной мере принята чужаками, которые сделали все, чтобы стать в иранском мире в полной степени своими. Основные ценности иранцев в поэзии, суфизме, архитектуре и искусстве и, конечно же, в сохранении культурного приоритета персидского языка оставались незыблемыми.

Уточнения:

Проблематизация идей Олега Грабара

Вклад Олега Грабара в организацию орнаментального дискурса неоспорим и оригинален. Суждения об орнаменте приведены в многоаспектную проблему, которая закономерно охватывает практически все сферы искусства и архитектуру. Основные формулировки орнамента присутствуют в двух названных работах, а в разработанной и конечной форме, конечно, в специальной книге об орнаменте. В своих программных работах на эту тему Грабар сразу подчеркивает и теоретически заостряет важнейшую особенность орнамента – он бессмыслен, не существует никакого значения, которое покрывало бы его ценность хотя бы на время. Об этом мы говорили выше. Этому утверждению у Грабара предшествует еще ряд других, с них мы и начнем аналитический обзор идей нашего исследователя.

В первую очередь возникает вопрос, в чем Грабар видит различие между орнаментом и декором. Ниже мы приводим его вводные слова к книге об этом:

«Орнамент, как отправная для нас дефиниция, отличается от декора в том смысле, что декор есть все что угодно, даже пространственные мозаичные или скульптурные программы, относимые к объекту или к архитектурной постройке. В то время как орнамент является лишь аспектом декора, возникающим только для того, чтобы усилить основные его возможности. В этом смысле орнамент – явление вездесущее, он явлен в каждой художественной традиции, однако следует в целом думать, что наиболее привлекательные и наиболее известные примеры тому появились в основном в регионах распространения мусульманской культуры. Замысловатый рисунок на сефевидских и османских коврах, великолепная геометрия изразцов или стукковой лепнины в Альгамбре, цветовая чувственность иранской миниатюры и ее узорочья, блеск османской керамики, строго артикулированные стены и купола тимуридского Ирана или мамлюкского Египта, вездесущие каскады мукарнасов в Египте и Иране. Все это образцы позднего исламского искусства, времени великих империй и великих городов, ведь самый ранний пример из приведенных мною выше датируется серединой четырнадцатого столетия»⁴⁷.

Орнамент, по Грабару, обладает уточняющей, усиливающей, ценностной позицией по сравнению с декором. Если декор, например архитектуры, схватывается в целом, то судьба орнамента состоит в ценностном выделении самого его присутствия, взятого в наиболее общем, визуальном характере. Некоторым образом позицию Грабара об усилении оптической характеристики (скажем так) орнамента по сравнению с декором можно сблизить с теорией Ригля. В ней, в частности, говорится о соотношении двух типов зрения – дальнего и ближнего⁴⁸. Типология эта выводится Риглем из исторической смены стилей в кругу средиземноморского искусства с древности до Средневековья. Грабар же, вольно или невольно, обращает эту типологию к взаимоотношению декора и орнамента.

Орнамент, по Грабару, выводим из плоти декора, согласно двум визуальным позициям: существует «общий, едва ли не автоматический взгляд на вещь», а также более тщательный взгляд, видящий больше, чем есть, больше, нежели вещь видится. Говоря иначе, слова Грабара можно трактовать и следующим образом: орнамент является концептуальным сгущением рассеянности декора. Этот фактор, в частности, в состоянии прояснить саму возможность суждения о взаимозависимости между орнаментом и декором. Быть может, сгущенность орнамента на самом деле является истоком последующей рассеянности декора, как об этом другими словами писал Зедльмайр? Быть может, декор является лишь рассеянным следом сгущенного орнамента? Нам предстоит ответить и на эти вопросы. Говоря другими словами, Грабар не удовлетворяется обобщающим взглядом, избирая оптику точечного взгляда на вещь.

Автор, повторяем, не отсылает к явно корреспондирующим представлениям Ригля, хотя во введении, в первой теоретической главе и заключении он упоминает его только как одного из тех, кто занимался орнаментом. Но этих отсылок, как мы увидим, мало, слишком мало, что ниже будет пояснено еще подробнее. Как только Грабар переходит к иллюстрациям своих идей о существовании орнамента, тут же возникают встречные вопросы к нему. Можно сказать иначе и вернее – вопросы появляются не просто к Грабару, но и к собственно орнаменту именно потому, что природа орнамента, а еще точнее, режимы оптического распознавания его критериев, до сих пор не прояснены.

Существенно заметить, что орнамент мозаик и изразцов составляет не поверхность, а оболочку вещей, будь то утварь или стены архитектурных построек. Орнамент нивелирует поверхность, обращая ее в оболочку. Если декор способен лишь покрыть стены здания, то орнамент вторгается в само тело стен. Именно в этом смысле можно сказать, что «орнамент конечен в себе самом»⁴⁹. Выполняя утилитарную работу по покрытию архитектурных стен орнаментом, он – конечен в себе, но если рассмотреть ту же ситуацию с позицией метафизики, к которой орнамент причастен вполне, вырисовывается другая картина.

Орнамент оказывается бесконечным в себе самом, об этом специально см. ниже. Декор продолжает свою безмятежную и экстенсивную жизнь, покрывая собой все и вся. Жизнь орнамента заканчивается именно здесь и сейчас, его интенсивность стремится не к бесконечности, но «конечности» и возобновлению на другой плоскости. Вот парадокс: беспредельность орнамента конечна в нем же.

Декор же предельно, существует предел его понимания, как правило, религиозно-эстетического свойства. Орнамент, напротив, философичен и поэтологичен, раскрывая пред человеком глубины восприятия не только прекрасного, но в большей мере указывая на фигуры видения, таящиеся за орнаментальной оболочкой. В число фигур силы могут входить не только формы, но и такие категории и понятия, как пространство, время – прошлое, настоящее и будущее. Следовательно, орнамент действительно геистальтирует то, что мы можем назвать Событием и событиями интеллектуальной жизни соответствующей исторической, но и трансисторической среды. «Орнаментальный геистальт», о котором говорил Ригль, наделяет открывающееся перед ним пространство статусом События, представление о котором взывает к горизонтам памяти и воображения. Орнаментальный геистальт это чистое и неизобразительное Событие, трансцендирующее всплывающие фигуры силы в некую сферу, где нет никаких значений, не существует субъектно-объектных связей.

Спрашивается, как же можно наделять геистальтом те или иные формы⁵⁰, а в первую очередь, объект нашего интереса – орнамент? Кроме кредо орнамента, указанного выше, необходимо назвать еще одно свойство, посредством которого возможно наделяние геистальтом. Это свойство относится к пространству, однако обязательно к пространству непрерывному, континуальному, внутри или на фоне которого оказывается фигура силы геистальта. Об этом мы еще поговорим, но сразу имеет смысл сказать, что подход Грабара не соблюдает этого правила, он, напомним, дробит изобразительную композицию на части, забывая о том, что орнамент, кроме всего прочего, не изобразителен и он составлен не из произвольных форм. Это так, хотя некоторые из подобных форм могут быть похожими на изображения людей или животных. Следовательно, орнамент это нечто другое, нежели просто изображение двух фигур птиц, о которых Грабар рассуждает в предисловии к книге об орнаменте.

Допустим, изображение птиц в примерах Грабара, строго говоря, изображением не является, ибо они введены в непрерывный континуум орнамента. Орнаментальный геистальт, наделяя поверхность континуальностью, заставляет изображения терять свои привычные изобразительные свойства. Лучшим примером из раннего искусства мусульман на этот счет являются орнаментальные панно на нижней части фасада дворца Мишатты (ил. 145). Вплетенные в орнаментальную композицию изображения львов, птиц и даже людей (в первой треугольной композиции) лишаются своих изобразительных качеств. Они отныне подчинены иной логике, логике орнаментального геистальта. Только по этой причине даже мышление мусульман-ригористов принимает подобные композиции, ибо неизобразительный характер антропоморфных и зооморфных мотивов буквально растворяется в орнаменте.

Порою возникает впечатление, что даже работы основателя геистальта Макса Вертхаймера писались специально для соответствующего осознания орнамента. В ранней статье, основываясь на визуальных комбинациях из точек и линий, составляющих те или иные фигуры, автор приходит к следующим заключениям⁵¹. Согласно суммирующим свойствам «хорошего геистальта» (т. е. ладного, хорошо скроенного, прозрачного и достаточно ясного для восприятия), выявляются следующие позиции – замкнутость, равновесие и симметрия. Для обозначения этих позиций, т. е. «хорошего геистальта», Вейтхеймер вводит термин *Pragnanz*, т. е. пригнанность фигуры, ее внутренняя организованность и выразительность. Фактор замкнутости в последующее время пересматривается теоретиками геистальта, он становится основным главным свойством «хорошего геистальта»⁵². Под замкнутостью понимается не предельность той или иной фигуры или формы, а их непрерывность в рам-

ках неделимого целого. В дело вступает ментальная установка, когда даже незавершенное все-таки осознается вполне завершенным. Несмотря на то, что орнамент по своей природе нескончаем, его по идее всегда можно продолжить, но и остановить. Ментальная установка оказывается весьма существенной при создании визуальных характеристик орнамента. Однако как только мы наделяем орнамент гештальтом, следует судить об осознании «внутренней необходимости» (Вертхаймер) орнамента как некоего самостоятельного поля, значимого как целое. Орнамент, наделяемый гештальтом, ментально составляет завершенное целое, не дробящееся на части.

Неясность проблемы усилена забвением уже проделанного в европейской науке. Ситуация настолько обострена, что появилась даже попытка рассмотреть арабеску-орнамент с позиций поэтики Шлегеля⁵³. С другой стороны, как мы говорили выше, достаточно много работ посвящены рассмотрению орнамента в мире Ислама с точки зрения наличия в нем некоего предзаданного смысла⁵⁴. Суждение о последних исследованиях не входит в наши задачи, ибо они, без сомнения, вторичны, теологически (мистически) заострены. Хотя при определенных обстоятельствах работы Пападопуло, Буркхардта, Бахтийар и Ардалана могут быть релевантными для отмеченного выше концепта сгущенности орнамента. Повторим, однако, что теолого-мистическая позиция, на наш взгляд, представляет лишь одну из сторон сгущенности орнамента. Ибо орнамент обладает такой силой выражения, что сужение или ограничение потенций сгущенности окажет недобрую услугу осмыслению концептуальных возможностей орнамента. Без теологического взгляда на природу вещей можно обойтись в том случае, если исследователь не ставит своей целью нахождение того или иного значения рассматриваемой вещи, но выставляет для обсуждения стратегию уточнения сгущенности или рассеянности любой вещи, оказывающейся в зоне внимания интерпретирующего мышления, будь оно теологическим или философским.

Итак, Грабар в предисловии к книге начинает свой ряд примеров с деревянной фленки (panel) IX–X вв. из Египта со спаренным изображением птиц. Следует обратить внимание на методiku Грабара, его предложение для визуального распознавания изображения: «мотив может быть разделен на части» (the motif can be divided into parts). Может ли? В результате такого подхода изображение действительно и буквально разламывается на составные части, в двух из которых Грабар и узревает изображение двух птиц. Разделение целостной композиции на самом деле не столь безобидно, как это можно себе вообразить. В предшествующей работе автор еще более откровенен в стремлении видеть в орнаменте «взаимоотношение форм, нежели суммирование этих форм»⁵⁵. О том, можно ли относиться к орнаменту как к отдельным или обобщенным формам, мы поговорим в следующем разделе. В целом же сквозная методологическая позиция Грабара о возможности выделения, вычленения и суждения об отдельных «формах» орнамента нуждается в основательной экспертизе.

Решение Грабара выделить отдельные мотивы, разделить композицию на части, во-первых, соответствует его генерализирующей линии оптического распознавания, и, во-вторых, свойственно не только ему. В одной из известных современных книг по архитектуре исламских регионов (с участием и нашего автора) в разделе об орнаменте устанавливается принципиальная нацеленность орнамента на деление, привнесение и изъятие отдельных элементов. Этот раздел написан известным специалистом по искусству стран Ислама Д. Джонсом⁵⁶.

И вновь мы обращаемся к тому, что уже было сделано в теории искусства Риглем. Он говорил еще и о двух режимах существования визуальности – тактильности и оптической. Грабар настолько сужает свою точку зрения, что его вычленение из общей композиции двух фигур и предложение взглядеться в них можно считать за зрительную тактильность, когда глаз становится «органом тактильности»⁵⁷. Он явно пренебрегает более общим, оптическим и охватывающим взглядом на композицию. Зедльмайр, впрочем, обращаясь в упомя-

нумом разделе книги «Искусство и истина» к типологии Ригля для двух видов зрения, говорит, что тактильность неизбежно должна быть дополнена и в конце концов, обратиться в оптический охват всего целого. Целое должно превалировать над частью, этот риторический закон касается любого проявления в процессе осуществления силы искусства (*Kunstwollen*, что переводится на русский язык как художественная воля, хотя для этого словосочетания существует иное выражение – *kunstlerisches Wollen*⁵⁸). Ригль говорил о разных *Kunstwollen* в отдельных историях искусства (и даже храмах) или при переходе от язычества к христианству⁵⁹. Стилистические основания *Kunstwollen* продолжают свою жизнь в более поздних сочинениях, когда, например, Г. Бандманн рассказывает об архитектурном орнаменте во время династии Каролингов⁶⁰.

Искусство обладает своей энергетикой, своей «созидательной силой» (*schöpferische Kunstwollen*⁶¹), позволяющей ему осуществлять свои потенциальные возможности, буквально желание, надежду в перспективе будущих свершений. Поэтому-то в самом искусстве, по Беньямину, наличествует и память, и свой взгляд на мир. Об этом, как мы помним, писали и теоретики венской школы. Почти о том же говорил еще Плотин, замечая, что красота искусства и собственно искусство растягивается по материи, захватывая все большие и большие пространства (см. об этом подробнее в Главе I). Возвратимся к методу Грабара.

Процедурное выделение одной (двух, трех... что в данном случае не представляется существенным) части композиции сравнимо с вырезанием отдельного фрагмента из целого. Процедура таит в себе опасность того, что, вырезав фрагмент и вложив его обратно, мы попадаем в двусмысленную ситуацию. Нам кажется, что заново собранная композиция идентична прежней. На самом деле мы рискуем попасть в расставленную нами же ловушку. Во-первых, часть неравна целому в том смысле, что значение части никак не может свидетельствовать о целом. Во-вторых, заново собранная композиция неравна прежней по определению. Отвлекаясь на мгновение, заметим, что иконологи часто поступают именно таким образом. Они выявляют в целостной живописной или архитектурной композиции ее часть и, согласно расшифровке символики этой части, позволяют себе судить о предназначении целого.

Понимая это, Зедльмайр ратовал за оптический, т. е. тактильно не тронутый взгляд на вещи. Еще молодой Зедльмайр хорошо владел психологическим взглядом на историю искусства, в частности гештальт-теорией, которая, согласно определению отца гештальта Вейтхаймера⁶², исходит из презумпции неравности целого и совокупности частей этого целого⁶³. Целое всегда больше суммы его частей. Это признанное всеми кредо гештальта. О гештальт-теории нам следует сказать именно здесь, поскольку как раз Риглю принадлежит выражение «орнаментальный гештальт»⁶⁴. Более того, наделенный гештальтом орнамент оказывается для Ригля основополагающим началом в искусстве. И он же является последним, завершающим принципом, потенциально закрывающим архитектуру и искусство мусульман.

Теория гештальта в лице своих классиков (Вертхаймер, Коффа, Кёлер) и современных теоретиков сделала очень много полезного для уразумения принципов формообразования и образной структуры артефактов⁶⁵. Недавно умер один из учеников упомянутых выше психологов – Рудольф Арнхайм, посвятивший свою жизнь изучению искусства и архитектуры. Близость гештальта к семиотике и структурализму представляется нам искусственной, а потому неоправданной, налицо феноменологические истоки гештальта, что подтверждает творчество Зедльмайра. Орнамент не есть знак чего-то, он ни на что не указывает, ни с чем не спорит и ничего не оспаривает.

«Орнамент есть то, что он есть», – утверждает Грабар, а мы полностью присоединяемся к его словам.

Пример:

Орнамент как конструкция целого

Дж. Гибсон в начале книги о принципах зрительного восприятия пишет о соподчиненности, иерархии вещей по отношению к друг другу⁶⁶. В этой связи он выдвигает термин «встроенное™» на примере ущелья и горного массива. В нашем мире каждая вещь встроена во что-то большее, нежели она есть:

«Основой (в буквальном смысле этого слова) земного окружения является земля – опорная поверхность, как правило, ровная и гладкая (иначе говоря, плоскость), располагающаяся перпендикулярно силе тяжести. На любом уровне метрических величин земля обладает определенной собственной структурой, причем ее элементы встроены друг в друга»⁶⁷.

В связи со сказанным Гибсоном сделаем одно допущение и зададим вопрос. Существуют ли основания для утверждения о том, что орнамент встраивается в архитектурное тело, подобно ущелью, долине или песчинкам в горный массив? Нет или не во всех случаях, в нашем распоряжении имеется достаточно памятников искусства, о которых можно сказать, что именно архитектура встраивается в орнамент как определенную целостность. Можно подумать, что архитектура несет на своих стенах (внутренних и внешних) орнамент, который встраивается в стены сооружения. Но что мешает нам осмыслить и обратную ситуацию, когда, напротив, архитектурное тело встраивается в покрывающий ее снаружи и внутри орнамент. Следуя за логикой наших рассуждений, можно сказать, что орнамент сравним с кожей архитектурного тела.

В этом смысле антропоцентричное пространство архитектуры является генезисом значения в целом и для себя, а не для кого-то извне, архитектурное тело самодостаточно. Выше мы говорили о самодостаточности орнамента по сравнению с декором. Жан Ипполит в этом случае отмечает следующее: «Все существует внутри себя»⁶⁸. Мы также можем полагать, что внутри орнамента таится различие, которое способно отличить орнаментальную композицию от внешне похожей, а на самом деле иной. А, соответственно, в силовое поле различия попадает и сама архитектура.

Мы располагаем возможностью рассказать о том же другими словами. Архитектурное пространство встроено в то, что является его оболочкой, и эта оболочка часто оказывается орнаментальной. Орнаментальная оболочка подобна скорлупе грецкого ореха, а содержимое ореха, включая внутренние перегородки, связанные накрепко с оболочкой, может напомнить нам архитектурное пространство. Стоит заметить, что скорлупа ореха покрыта своеобразным рельефным орнаментом, который отпечатывается на текстуре ядра ореха. Сравнение почти обязательное.

Ярчайшими примерами тому могут послужить два почти одновременных архитектурных сооружения – мавзолей Саманидов (Бухара) (X в.) (ил. 149) и мечеть Джурджир (Исфаган) (X–XI вв.). Восприятие архитектурного орнамента не должно ограничиваться только тем, что мы видим, ибо орнамент, глубоко врезаясь в архитектурное тело, дает понять, что именно он является истинным Событием разворачивающегося взаимоотношения между формой и орнаментом. Особенность орнаментальной сквозной оболочки наделяет форму орнаментальным гештальтом, то есть формообразующей силой. Ибо без орнамента перед нами представнут совершенно другие сооружения. Орнаментальный гештальт Ригля сообщает восприятию формы ее истинные измерения, поскольку орнамент не безобиден, сила воздействия его геометрических и растительных мотивов велика.

Следствием сказанному является то, что кроме собственно орнаментальной оболочки необходимо указывать и на ее характер – текстуру. Орнамент обладает своей текстурой, которая является одной из многих компоновочных и пигментных текстур, например, архитектурной постройки. Текстура орнамента различна, это может быть горизонтально-вертикальная

композиция из геометрических фигур (гирих), исключительно растительных, а также не редки случаи совмещения геометрических и растительных элементов. И еще раз, мы имеем дело не просто с отдельными орнаментальными мотивами, а с пигментной, линейной и формальной текстурой орнамента.

Текстура оболочки позволяет ей быть органичной окружающей среде. В этом случае на первый план выходит уже не оболочка, а ее текстура, органично переходящая в окружающий сад, архитектурно-строительное окружение данной постройки или же тот или иной пейзаж. Не менее существенно для пигментно-оптической структуры архитектурного памятника хроматическое состояние окружающей среды, земли, воды, неба, цветового характера растительности в различные времена года.

Обратимся к двум примерам из истории иранского зодчества. Растительный орнамент перекрещенными спиралями обвивает одну из колонн в южной части пятничной мечети Исфaghана (ил. 146). Орнаментальные мотивы врезаются в тело колонны, ясно давая понять, что орнамент и не помышляет разжать свои тесные объятия. Тело колонны накрепко встроено в орнамент, имеющий ярко выраженную космологическую линию подъема – спираль. Аналогичные примеры то же времени мы можем видеть в спиралевидном орнаменте колонн мечети в Наине, и в спиралевидных столбиках подкупольного яруса мавзолея Саманидов (см. рис. на с. 189).

Вторым примером мы избираем рукописную страницу, на фоне которой выступает текст и изображение (ил. 150). Однако это не просто страница, а собственно орнамент, обладающий изрядной силой репрезентации, что не позволяет считать его просто фоном. Повторим: страницы, образно говоря, не существует, ее место занимает орнамент. Собственно орнамент позволяет осуществить себя той интериорности, которая имеет прямое отношение к книге в целом. Уникальность книги составляют не только ее автор, ее содержание, но и порядок ее интериорного оформления.

Грaбар, уточняя свойства орнамента, указывает на стремление орнамента сплошь занять покрываемую плоскость, и далее следует общепринятое напоминание о *horror vacui*, боязни пустоты⁶⁹. Эта боязнь пустоты, по мысли автора, является одним из условий появления орнамента в искусстве и архитектуре мусульман. Надо сразу сказать, что подобные характеристики не соответствуют его «прэгнантному» образу. Земперовские заверения о неуместности декора украшать стены жилищ давно уже пересмотрены.

Эстетические функции орнамента не ограничиваются украшением стен. Функции орнамента состоят не в том, чтобы статично заполнить пустующие стены, напротив, динамика орнамента заставляет его создать свое пространственное, скорее, предпространственное поле⁷⁰, обретая тем самым собственный «наглядный характер» (Зиммель, Зедльмайр). Важнейшей образной функцией «наглядного характера» орнамента становится как тотальное покрытие пустот поверхности стен, так и создание динамичной, проникающей сквозь эти же стены оболочки. Внешняя оболочка словно выворачивает стены наизнанку, она репрезентирует внутреннюю оболочку, состоящую вновь из орнамента, но уже внутреннего, интерьерного. Напомним, что семантически акцентированным элементом архитектурной композиции в иранской архитектуре является раннее появление вынесенных вперед пиштаков, убранство которых с достаточной убедительностью свидетельствует о характере убранства интерьера. Напомним, что первый пиштак появляется в композиции мавзолея Араб-Ата (978 г.).

Сводчато-портальная форма пиштака и есть воплощенная пустота, своей формой и манерой орнаментального убранства указывающая на характер внутреннего пространства построек и соответствующую форму михраба. Можно сказать и иначе. Орнаментально выделенный пиштак вызывает пустоту двора мечети или медресе, прокладывая к ней путь верующего. Иран в раннее сельджукидское время предложил новую крещатую (четырёхайванную) форму

двора, где каждый из айванов вновь постулирует композиционное и концептуальное присутствие пустоты.

Именно в этом месте возможны рассуждения о трансцендирующих функциях портално-сводчатого входа в мавзолеи, мечети и медресе и даже в иранской миниатюре⁷¹. Однако суждения о сказанном возможны при условии сохранения непрерывности пространства, его целостности, не разделяя образное восприятие заряженности на пустотность пиштака, открытость двора и наполненную пустоту интерьера. Налицо и симметричность между изоморфизмом имманентной силы пустоты и соответствующей организацией архитектурных построек, начиная с саманидского времени. Только при исполнении указанных условий возможен выход в область рассуждений вероисповедного характера. Пиштак – это важнейшая фигура силы архитектурного целого иранского зодчества.

Несколько слов должны быть сказаны о значении пустоты в духовной культуре иранцев: «Пустота одновременно динамична и стабильна, являясь образцовой моделью основания для всего сущего. Это место, из которого все вещи изошли и сойдут в Абсолютное Единство. Понятие пустота в равной степени относимо к фана (аннигиляция) и бака (вечность) в суфизме, и к пути, выверенному по *via negativa* в Христианстве»⁷².

Сказанное требует дополнительных разъяснений. Орнаментальное убранство пиштака, таким образом, изоморфно священной пустоте и убранству внутреннего пространства.

Фигура пустоты явно коррелирует с орнаментом. Орнамент не просто заполняет пустоту стен, орнамент внутренне, неотъемлемо связан с пустотой, которая предикативно настраивает орнамент на динамическое освоение незаполненных пространств. Не орнамент покрывает пустотность поверхности, а пустота встраивается в орнамент. Собственно по этой причине выше мы говорили о том, что архитектура встраивается в орнамент только потому, что архитектура исполнена пустоты, пусть даже сверхзначимой пустоты.

Вход между тем является одновременно и выходом, выполняя тем самым символические функции михраба в интерьере архитектурных построек, также богато убранного узорочьем. Сгущение орнаментальных мотивов на поверхности пиштака и михраба является образным средоточием, полнотой и исчерпанностью орнаментального гештальта. Поэтому легко себе вообразить вероятностное разнесение-рассеивание орнаментальных мотивов по внутренним и внешним стенам построек в том случае, когда этого не было сделано в прошлом. Начиная с эпохи Тимуридов подобное рассеивание орнамента по стенам архитектурных построек стало обычной практикой.

Стоит ли сомневаться в том, что феноменологическая процедура формально-чувственного опыта изоморфна опыту сакрально-мистическому по освоению пространственной топики, взятой в ее целостности? Подробнее об этом мы уже рассказывали на примере изоморфизма алхимической трансмутации в иранской архитектуре в домонгольскую и тимуридскую эпохи. Таков, например, глубинный, пневматологичный стиль и субстантивированный дискурс домонгольской архитектуры, основанный на трансмутации огненной и водной природы архитектурного образа, которые сменяются в тимуридское время.

Но эта смена не означает полного забвения огненной субстанции и в архитектуре времени Тимура. Стены мавзолея Ахмада Иасави (г. Туркестан, Казахстан), ак мы уже говорили в главе III при выборе определенной точки зрения воспаляются, словно кто-то поджигает их. Огненная природа архитектуры оседает на дно субстанциональных сил, питающих архитектуру, ее необходимо некоторым образом пробудить, дабы она напомнила о своем властном слове.

Наш вывод из всего сказанного об орнаментальном гештальте может быть сформулирован следующим образом. Скорлупность орнамента позволяет ему объять архитектурное пространство, сделать его своим вместилищем. Однако из этого обстоятельства следует то, что орнамент образно, гештальтно имеет все основания для подключения не просто к простран-

ству интерьера, а к конструктивному образу внутреннего пространства. Орнамент буквально вызывает конструктивный образ на поверхность.

Орнамент был самым древним и наиболее ярким видом визуального искусства, стоящего не вне вероисповедного пространства, а над ним. Не лишено вероятности и то, что сама распространённость орнамента говорит нам о чём-то глубинном, не проговоренном культурой. Каков он, хотя бы в его неясных очертаниях отложенный смысл орнамента, и каковой может предстать план его репрезентации? Сразу следует сказать, что в дальнейших рассуждениях мы, подобно Олегу Грабару, не намерены видеть в орнаменте привычную для многих дихотомию формы и значения, явного и скрытого. Речь, казалось бы, должна вестись о принципиальной неясности, затемнённости (*obfuscation*) орнамента, существования вне частного смыслополагания, когда форма указывает не на себя, а на нечто предлежащее и внутри-лежащее.

В том же случае, когда исследователи говорят о неоднозначности, двусмысленности орнамента, проблема, тем не менее, не решена. В той же мере недостаточно суждение Грабара о смысловой затемнённости орнамента. Половинчатость, недостаточность суждений всего лишь усугубляет ситуацию. Необходимы кардинальные усилия по дефрагментации и деконструкции орнамента с целью выявления его фундаментальных, невероисповедных координат. Такая задача неизбежно сталкивается с необходимостью ответить на вопросы о существовании орнамента как явления одновременно предданого и созидательного, а также независимого от возможного идеологического сопровождения.

Разрешить поставленные задачи нам и предстоит. Однако, прежде всего сделаем одно допущение: не вызывает сомнения, что орнамент для всех мусульман в прошлом являлся явлением, внутренняя сила которого призвана проблематизировать собственно культуру, а не только ее визуальный спектр. Повторим другими словами, орнамент подводит различные культуры мусульман к единому знаменателю, он есть то общее в сфере визуальности, что их единит. Что, скажем, общего между искусствами ал-Андалуса и мусульманской Индии? Ничего, кроме общих принципов развертывания орнамента везде и всюду. Единственным исключением из выводимого правила о примате орнамента является каллиграфия, столь часто, однако, переходящая в сложночитаемое подобие орнамента, или же редуцированную каллиграфическую вязь, соскальзывающую в орнамент.

Орнамент и кривизна пространства

Впервые новые горизонты природы орнамента вслед за Риглем были показаны Флоренским, который писал, в частности, следующие слова:

«Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*»⁷³.

Флоренский явно наделил орнамент определенной силой. Мы можем видеть появление понятия *наглядности* (видимо, заимствованное у Г. Зиммеля), правда, не заостренное терминологически, в отличие от австрийских теоретиков искусства. Наглядность у Флоренского условно перерастает в термин, поскольку он говорит об имманентном присутствии в орнаменте «мировых формул бытия».

Орнамент, продолжает Флоренский, не изобразителен, поскольку не существует ничего конкретного, что он бы изображал. Сказанное не означает, что от этого орнамент становится прикладным искусством, приложенным ко всем остальным его видам. Орнамент ничего не изображает и поэтому его нельзя рассматривать как один из видов изобразительного искусства. Следовательно, к осмыслению орнамента необходимо приложить подход, отличный от привычных методик исследования изобразительного искусства.

Отличие изобразительного искусства от орнамента, в частности, заключается в следующем. Изображение всегда исполнено формы и, соответственно, пространства, поддерживаемого перспективой, прямой или обратной. Даже плоскостное изображение на монохромном или пустом фоне имеет иллюзию перспективы, поскольку пустой фон указывает на глубину своей пустоты. Это обремененная глубиной пустота, в недрах которой прежде всего рождается именно орнамент. Об этом много говорил еще Земпер.

Орнамент имеет дело с более сложными познавательными структурами, он не изображает, а иконически закрепляет абстрактные понятия, категории и образы. Скажем, орнамент может быть даже антропоморфизирован, но латентно, не явно. Тем самым, он не визуализирует, а иконически репрезентирует родовой образ Человека, но никак не конкретный образ человека.

Орнамент не изобразителен еще и потому, что он фигуративен. Говорить об орнаментальных формах глубоко ошибочно. Орнамент состоит из фигур – растительных, геометрических и каллиграфических, это – фигуры видения. Лучше всего взаимодействие формы и фигуры видно на примере архитектуры зданий. Архитектура создает пространственные формы, которые по определению предназначены для встраивания в орнамент, он не украшает и не облачает архитектурные формы в свое одеяние. Следовательно, орнамент является фундаментальной категорией и одновременно образом телесности, он прямо указывает на телесность архитектуры. Нам еще придется столкнуться с типами этой телесности, ее типологией в зависимости от этногенетического происхождения той или иной культуры.

Орнамент составляет существо оболочки, покрывающей стены зданий, и в то же самое время, так или иначе репрезентирующих убранство интерьера. Ниже мы поговорим вслед за Флоренским об одном из возможных искривлений пространства архитектурного тела. Силой, искривляющей архитектурное тело, могут оказаться и некоторые вероисповедные горизонты.

Пример:

Божественные истечения на архитектурном теле

Следует воспользоваться возможностью, чтобы рассказать о обсуждаемом в научной литературе выходе на вероисповедные горизонты архитектурного орнамента. Прямые сопоставления архитектурного орнамента и отдельного мотива/сюжета из Св. Писания или иных доктринальных соображений нам представляются делом методически и теоретически заурядным. Исследователи, как правило, сравнивают архитектурный орнамент с религиозными мотивами, всенепременно избирая образ накинутой вуали. Мы полагаем, что проведение сравнений между искусством и мотивами вероисповедного характера могут носить и характер внесемантической интенсивности и даже иной логической сообразности. Не о семантике следует мыслить в этом случае, а о силе, о силе воздействия, силе укорененности, силе распространения в той или иной среде – проводнике этой силы.

Мы переходим к возможности составления динамической и неоднозначной параллели между представлениями о смысле обряжения в инициационное платье суфиев и правилами восприятия архитектурного орнамента. Тончайший ширазский суфий Рузбихан Бакли (1128–1209) проводит впечатляющие сопоставления между Богом и Человеком, одним из мотивов которого является наделение/накрывание Человека божественными качествами и деяниями⁷⁴. Обряжение в божественное имеет свое ритуальное терминологическое именование – *iltibas*. Каждое божественное истечение располагает своей вуалью, снятие которой равно усилиям в познании божественного начала.

И все-таки архитектурный орнамент не может рассматриваться в контексте суфийских представлений о вуали, что, как правило, и делается. Ничего, кроме сказанного, это за собой не влечет. Если же мы допустим, что архитектурный орнамент и собственно архитектурное тело могут быть введены в контекст суфийской практики обряжения в божественные качества

и деяния, мы сможем понять один из горизонтов смысла целокупного и органичного ему орнамента. Об этом мы говорили вначале главы, речь идет об особом модусе восприятия орнамента в Большом Хорасане и Иране в IX–XV вв. Орнамент во время жизни Рубехана Бакли интерьерен собственно архитектуре. Зодчество Хорасана и Ирана при династиях Саманидов и Сельджукидов неотъемлемо от орнамента. Именно в этом русле рассуждений мы можем называть архитектурный стиль этого времени поистине прэгантным, то есть исполненным смысла, порождающим форму и специфические искривленности архитектурного пространства. О прэгантности подробнее мы говорили выше.

Архитектурный орнамент должен восприниматься в совокупности всех его мотивов – геометрических, растительных, каллиграфических. Цитаты из Корана сообщают архитектурному орнаменту непосредственную возможность ритуально-визуального отношения ко всей композиции в целом. Такие цитаты, появившись на теле архитектурной постройки, обращаются в то, что мы предлагаем назвать фигурой видения, сила которой может быть сравнима с манифестацией силы божественных качеств и деяний, скажем, Красоты.

Божественные истечения в виде слов и фраз касаются и оседают на архитектурном теле⁷⁵. Тактильность – важнейший аспект архитектурного тела, человек касается его, искривляя пространство, подобно тому как соответствующим образом до него свои следы оставил Другой. К сказанному следует также прибавить дополнительные значения таких геометрических и растительных мотивов, столь распространенных в архитектурном орнаменте и во все времена (крест/ прямая и обратная свастика, линии спирали).

Архитектурный орнамент, образно говоря, – это сила божественной эманации, фигура видения, которая обладает такой интенсивностью, что способна оставаться действенной сколь угодно долго. Фигура силы архитектурного орнамента транстемпоральна.

Культура иранцев выдвинула непревзойденный в истории мирового искусства культ орнамента, когда узорочьем покрывалось все – от внешних и внутренних стен архитектурных памятников до предметов разнообразного обихода.

Фигуры поэтической речи иранские поэтологи сравнивали с орнаментом, покрывающим стены.

«Таким образом, у стиха рифма – пол, смысл – потолок, стены – четыре стопы. А [поэтические] фигуры – украшение жилища, подобные росписи, [резьбе по] алебастру и изразцам»⁷⁶.

А.Е. Бертельс был прекрасным знатоком персидского языка, и его перевод трактата Вахида Табрези – автора XV в. – весьма точен и прекрасно передает исходный текст. Следует только чуть подробнее рассказать о смысле слова *kashikari*, который справедливо переведен как «изразец». Такой изразец покрыт растительным, геометрическим или каллиграфическим мотивами. Нельзя не учитывать силу этих мотивов, как только они закрепляются на стенах здания, и вновь мы должны помнить об искривлении пространства архитектурного тела под воздействием силы закрепленного орнамента.

Это замечание особенно существенно, поскольку оно подтверждает событийную природу орнамента, его надстроенность не только над визуальной сферой культуры, но и проникновение в аксиологическую сферу поэзии. Древнерусское выражение «плетение словес» прекрасно характеризует это сравнение⁷⁷. Лихачев приходит к выводу о том, что «орнаментальность» поэтической или прозаической речи выводит слово и слова за их границы, слова эти призваны для того, чтобы рассказать о другом, нежели видится и читается. Так и орнамент меньше всего призван просто и односложно декорировать, скажем, плоскость стены, его предназначение более весомо, нежели просто декорация, украшение.

Мировой культурой были выработаны «механизмы» убранства словесности, различных форм в искусстве и архитектуре, предназначение которых состояло не в украшении, а в углублении их содержательной и стилевой программы. Например, Пушкин активно воспротивился

иллюстрациям к «Евгению Онегину» острейшими эпиграммами на них, прося издателя Плетнева позаботиться о виньетках «без смысла»⁷⁸. Орнамент, действительно, отстранен от конкретного поэтического сюжета, однако его отстранение приносит столь необходимую глубину восприятия, которой недостает в фигуративных иллюстрациях. Пушкин хорошо понимал это, впрочем, предупреждая художников в том, чтобы не было в концовках и заставках «азиатской пестроты и безобразия»⁷⁹. Соответственно, культуры различались в мере насыщенности орнаментом, то, что для одних было нормой, для других казалось дикостью и безобразием.

Для высокого искусства Европы орнамент был стилем не первостепенной значимости, он, скорее, был призван украшать, обряжать плоскость в ветвистые, декоративные фигуры. О дополнительных смысловых измерениях подобных изображений надлежало либо догадываться, либо он становился объектом специальных исследований. С противоположной картиной мы сталкиваемся в исламских регионах, где орнамент был и остается сверхзначимым, ранее и сейчас он указывает на некий смысл, надстроенный над всей культурой. Орнамент был вездесущим, а, следовательно, не было ничего, что могло бы его сдерживать. Теолог и философ, поэт и архитектор одинаково безболезненно находились в искривленном пространстве, убранном орнаментом. Кроме того, мы вправе судить и об интраиконичном измерении орнамента, о том иконичном заряде, который таился в его глубинах.

Орнамент и поэзия, неожиданная тема для более внимательного рассмотрения и неожиданное сравнение для историков искусства, которые с настойчивостью, достойной иного применения, видят в орнаменте только орнамент. О. Грабар даже говорит об «иконографии арабески»⁸⁰. Не может быть иконографично закреплено то, что не изобразительно, а потому не имеет границ пространственности. Даже границы стен не в состоянии сдержать его напора только по одной причине – орнамент принципиально не закончен. Остановившись в углу здания, орнамент может появиться где-то в другом месте, например, в подкупольном пространстве или с успехом выбраться наружу.

Борьба предела и бесконечности находит в орнаменте свою наиболее обостренную форму выражения. Постоянно, будучи в среде предельных пространственных и временных форм, орнамент, тем не менее, неуклонно устремлен в бесконечность. В этом его функция сближается с музыкой. Если в Европе орнамент в большей мере склонен к пределу, орнамент и другая вещь непременно находят друг друга, то в искусстве и архитектуре исламского мира, напротив, орнамент всегда надстроен над вещью, одновременно, пребывая в ее глубине.

Орнаментальные мотивы разнообразны и своеобразны (например, в Самарре или в саманидской архитектуре и на керамике), они могут сочетаться и с другими видами искусства, например с каллиграфией. И более того, каллиграфия довольно рано способна переходить в орнамент, она становится орнаментальной уже в саманидское время. Это говорит только об одном – орнамент посягает на любые изобразительные формы, она включает их в свой дискурс, тем самым прекращая их самостоятельное существование. В таких условиях никак нельзя судить о его иконографических признаках.

Для нас указанный выше опыт поэтологов означает следующее: мы намерены вывести представления об орнаменте из плоскости мышления в сферу поэтико-психологического сознания иранцев и, следовательно, отчетливо осмыслить имманентность орнамента по отношению ко всей культуре.

Говорить об орнаменте приходится в тот момент, когда мы встречаем вневременное распределение геометрических и растительных мотивов в плоскостном или сферическом пространстве, будь то сплошное покрытие плоскости стен, арок и куполов, поверхности сосудов, различного рода бытовых предметов или фризовое распределение этих мотивов по всевозможным материальным носителям.

Орнамент существует только в пространстве, в безграничном пространстве культуры вне времени. Появление орнаментальных мотивов на различных вещах есть следствие его пространственного пролегания. Временной поток любой интенсивности всегда направлен поперек пространства орнамента, выхватывая тот или другой его мотив для сугубо частных целей, никак не затрагивая его бесконечной и тотальной продолженности. Время не в силах убрать пространственную тотальность орнамента, для этого ему не хватает интенсивности. Время интенсивно ровно настолько, насколько его хватает.

Следовательно, орнамент существует в пространстве, опространствливая все то, что оказывается на его пути, изобразительное искусство, архитектуру, декоративно-прикладное искусство. Орнамент существует поперек конкретно взятого времени только потому, что ничто другое не в состоянии соперничать с ним в силе опространствливания. Орнамент существует во имя себя самого, сказал Олег Грабар. Что это значит? Все дело в том, что орнамент ни на что не указывает, нет ничего значимого за ним, за его пределами в сфере языковых дефиниций. Бесполезно искать ее конкретное значение, орнамент атопичен до появления вербального тела, которое провоцируется субъектом. Однако мы не можем не признать, что имманентный смысловой заряд все же ему присущ. Напомним, что имманентность не есть содержательность, не есть даже семантика изображения, ибо семантика имеет дело с вербальностью. По определению имманентным планом орнамента является то, что Плотин назвал пролегающим планом искусства и красоты. Орнамент есть зримое и предельно отвлеченное воплощение этого искусства и этой красоты. Чаще всего случается так, что чистую красоту объективируют и тогда она репрезентирует весь спектр теологических представлений о вышнем мире. Это и есть неотъемлемая объектная данность орнамента, основной предикат его присутствия в мире значений.

Если орнамент как таковой внеобразен, то что дает ему возможность осваивать пространства? Это – присущая ему сила, позволяющая не только овладевать, но и искривлять пространства. Повторим, о внеобразной функции орнамента приходится судить в то время, когда он существует вне времени и исключительно в бесконечно увеличивающемся пространстве. Орнамент обладает силой освоения любого пространства, в любом виде искусства, в любом месте. Орнаменту назначено не заполнять пространство, а наполнять нейтральность его пустоты многоцветием и разнообразием фигур, соответствующих идеальной красоте той или иной культуры. Именно поэтому мы предпочли говорить об орнаменте с позиций фигуры силы. Сила орнамента позволяет ему наполнять и искривлять пространство посредством репрезентации различных фигур.

Мы убеждены, что общераспространенное мнение о том, что орнамент заполняет пустоту плоскости стен, сводов, куполов, книжных страниц, керамики, различного рода предметов утвари, принципиально неверно. Орнамент имеет дело с пустотой, однако пустота есть то, что объективируется и визуализируется для имманентной культуры красоты, пролегающего по всей культуре плана красоты. Той красоты, о которой говорил Плотин (см. главу I). Орнаменту назначена другая функция, нежели просто заполнение пустот. Об этом мы и поговорим на примере оконных решеток.

Нам уже приходилось говорить о трансформативных функциях орнамента⁸¹. Поводом тому послужили оконные решетки в мусульманских дворцах и замках Сирии и Иордании. Окна, как правило, убирались растительно-геометрическим орнаментом, сквозь который безжизненная пустыня представала в ином свете. Оконная решетка пластически преобразует оптический режим человека, смотрящего сквозь нее. Человек, в процессе всматривания, естественно, видит сначала решетку-орнамент, только затем его взор переносится за нее, наружу. Вернее сказать по-другому: взор, устремленный наружу, разделен на два плана, между неухоженной природой пустыни и человеком встает оконная решетка. Формирующийся оптический режим человека целиком и полностью зависит от оконной решетки, одновременно выявляя неизбежный модуль орнамента, находящегося между орнаментом и природной сре-

дой. Этот модуль, как правило, представляет собой геометрическую фигуру (полигональные фигуры, круг, многолучевую звезду). В результате происходит пластическое самовыявление этой формы, или, другими словами, дополнительное обострение оптического режима человека, смотрящего сквозь решетку окна. Только так человек встречает антропоморфизированный, окультуренный мир природы.

Мы можем судить об эффекте двойного схватывания мира природы: сначала внешнее схватывается сквозь оконную решетку в целом, и только затем оптический режим устрожается, человек начинает видеть мир модульно преобразованным. Орнамент оконной решетки, порожденная культурой этого человека, проецирует в мир природы не значения, а силу, в результате которой мир перестает быть тем же, каковым он был до введения специального оптического режима двойного схватывания.

Орнамент – это визуализированная сила пролегающего и преобразующего сущее плана красоты и меры культуры. Ведь в определенном смысле можно сказать, что орнамент визуализирует для носителей культуры и тех, кто глядит на нее со стороны, меру красоты. Орнамент имеет своей целью не заполнить плоскость, а интегрировать ее в среду распространяющейся красоты искусства. Не надо думать, что занимаемая орнаментом плоскость есть нечто пассивное и не ответчивое. Плоскость грезит об орнаменте, подобно тому, как красивая женщина мечтает об убранстве своего тела (макияж, прическа, драгоценности, платье), посредством чего ее красота удваивается, получает дополнительную силу. Орнамент и убранство женщин – два соразмерных образа, мерой которых и является пролегающий план красоты.

Вот почему выявляемая исследователями неоднозначная антропоморфизация керамических сосудов основывается на применении орнаментальных мотивов. Они, располагаясь на горлышке и тулове ваз, призваны не просто обозначить украшения человека. Орнаментальные мотивы должны сообщить телу сосудов новое измерение, наделять его новой силой и тем самым искривить существующее пространство керамического тела.

В этот момент мы и можем говорить о силе орнамента, не просто преобразующей пространство (видимого из окна мира природы или тела сосуда), но и искривляющей его, согласно выявленной геометрической мере. Понятие кривизны работает только по отношению к пространству, испытывающему воздействие силы образа или того, что не есть образ, но является некой силой событийного и, соответственно, психологического и эстетического преобразования пространства. «Строение пространства есть кривизна его», – писал Флоренский⁸². Еще раз подчеркнем, что орнамент не заполняет пустоты, а пролегающей формой красоты он искривляет пустотность пространства плоскости. Можно сказать и по-другому: складчатость пространства орнамента есть следствие его искривленности. В растительных завитках и геометрических фигурах всегда представлено несколько планов, выстроенных на нейтральном или цветовом фоне.

Складки и кривизна пространства орнамента одно и то же: «Можно говорить, что самые вещи – не что иное, как “складки” или “морщины” пространства, места особых искривлений его; можно трактовать вещи или элементы вещей – электроны, как простые отверстия в пространстве – источники и стоки мировой среды; можно, наконец, говорить о свойствах пространства, преимущественно о кривизне его, как о производных силового поля, и тогда видеть в вещах причину искривления пространства»⁸³.

Часть 2

Этноцентричная типология орнамента

Ниже мы намерены достаточно коротко обсудить во-все не причину появления орнаментальных мотивов вместо иконных изображений в иконоборческой Византии, а некоторые последствия этого шага. Нас не интересуют богословские или политические причины обращения к византийскому иконоборчеству, наше внимание будет заострено на осмыслении той силы, которой обладает орнамент. Перед исследователями, историками и историками искусства вопрос о доле участия мусульман в постановке иконоборческой проблемы в большей или меньшей степени остается актуальным. Входит ли в силовое поле византийского орнамента мера исламского отношения к аналогичной проблеме?

Когда программа орнаментального убранства стен, вставшая вместо прежних иконных изображений, была активизирована иконоборцами Византии (VIII-середина IX в.), они не просто заполняли отведенные им пустоты, – силовое поле орнамента искривляло пространство стен, сообщая верующим об измененных правилах оптического режима. Силовое поле орнамента придавало архитектурному пространству византийцев новую меру, и в том числе корректировало измененную меру отношения к практике иконопочитания⁸⁴. Но самое главное состоит в том, что орнамент в византийских храмах явился представлением нового События. Ведь Событие это не происшествие, оно находится внутри того, что произошло, и является выражением этого. Появление орнамента в храмах Византии призвано разыграть его, подобно актеру, разыгрывающему текст пьесы.

Идея аниконизма исходила из недр византийской культуры и декларировалась отцами Церкви – Василием Великим и Григорием Великим. Больше того, в Византии до и после иконоборчества существовали церкви, лишённые иконных изображений, на месте которых зиял своим присутствием орнамент⁸⁵. Не лишены интереса следующие обстоятельства – отсутствие изображений и присутствие орнамента отмечено в монофизитских церквях в тех районах омейядской Сирии, где родился Лев Исавр – идеолог и зачинатель иконоборчества⁸⁶. Другими словами, иконоборческая тенденция существовала в тени иконизма Византии, однажды она оказалась ядром официальной, аниконической программы, корни которой, повторим, покоились втуне.

Следует думать о существовании орнаментального дискурса, покоящегося в недрах авраамического аниконизма, что, впрочем, не исключает фактов обращения к орнаментальным образцам мусульман в византийских церквях. Надо заметить, что чуть ранее введения иконоборчества был построен реликварий Куббат ал-Сахра (687–691) с примечательным орнаментом в интерьере.

Событием является не сам факт введения иконоборчества, а новое отношение византийцев даже не к иконоцентризму, а к дискурсу Иконосферы⁸⁷. Иконоборцами предается анафеме попытка визуально репрезентировать сущность или ипостась сакрального изображения. Одно из постановлений Константинопольского Собора 754 г. гласит следующее (в переводе с греческого на английский):

«If anyone ventures to represent in human figures, by means of material colors, by reason of the incarnation, the substance or person (ousia or hypostasis) of the Word, which cannot be depicted, and does not rather confess that even after the Incarnation he [i.e., the Word] cannot be depicted, let him be anathema!»⁸⁸.

Подобно актеру, который может искривить текст – интонировать его, сместить его акценты, орнамент в свою очередь способен искривить пространство, даже привнести в него аромат иноземного и инорелигиозного происхождения, вместе с тем заставляя вспомнить о

былых установлениях своей же культуры. Орнамент становится в византийском сакральном пространстве логичным еще и потому, что орнамент не изобразителен, он не является простым замещением прежних, доиконоборческих иконных изображений. Немаловажно отметить в этой связи еще одно: Иоанн Златоуст говорил об отсутствии у иконных изображений «силы первообраза», эти изображения лишь подобны последнему⁸⁹. Полное равенство в этом случае неуместно. Орнамент же, как мы упоминали, обладал достаточной визуальной силой для того, чтобы с успехом утвердиться в византийской иконоборческой практике. Явное противопоставление орнамента иконным и прочим изображениям свидетельствует об оценке силы орнамента в теологической среде Византии.

Нельзя не заметить, что близкое соседство мусульманских районов с византийскими землями оказывало свое воздействие и на искусство первых. На широком пространстве Ближнего Востока и Египта в XIII в. стали появляться изобразительные мотивы с христианской тематикой⁹⁰. В нашем случае не важно, как эти мотивы попали на мусульманские вещи – под влиянием византийцев или крестоносцев, много интереснее другое: в посредствующем мире христиано-мусульманских контактов существовали свои интересы, которые коснулись не только изобразительного искусства, но даже архитектуры (см. указанную работу Грабара).

Мы вновь возвращаемся к идее Флоренского: орнамент как преобразующая сила, выводя свои узоры, искривляет пространство по своему усмотрению, делая это вне времени, не обращая никакого внимания на время. Флоренский говорил о том, что «силовым полем потребное пространство *вызывается, проявляется* – в фотографическом смысле этого слова»⁹¹. Человек, смотрящий сквозь орнаментальную решетку окна, искривляет наружное пространство, а, говоря словами Флоренского, кривизна этого пространства *вызывается и проявляется* с помощью силового поля орнамента. В результате искривления пространство оказывается как неоднородным, так и слоистым. Ведь степень интенсивности воздействия силового поля может не только искривить пространство, но еще и расслоить его на страты различного насыщения. Мелкие и глубокие складки искривленного пространства орнамента, соответственно, являют ее многоплановую форму. По этой причине мы вынуждены считаться с существованием поверхности пространства и его слоистой глубины. При этом поверхностные и глубинные слои пространства могут меняться местами в том случае, когда они, образно говоря, расчесываются в поисках значений и смысла вещи. Персидский поэт Хафиз, как мы помним, сравнил калам с расческой, которая проходит по поэтической речи как по извилистым волосам возлюбленной, дабы обнаружить сокровенный смысл. Не потому ли слоист и орнамент, в свою очередь, проецируя в различные страты пространства образы разной степени интенсивности? Кроме того, очевидно, что глубина пространства, подобно возбужденным гребнем волнистым волосам, имеет устойчивую тенденцию распространяться повсюду, это глубина как таковая. Примечательно, что обсуждаемая нами кривизна пространства находится в постоянном поле зрения персидской поэзии. Сначала, однако, несколько слов скажем о поэзии.

Пример:

Поэзия и орнамент

Итак, для чего необходимы рассуждения о глубинном пространстве? Разве недостаточно для наших соображений наличия вероисповедального пространства? В настоящее время все чаще и чаще звучат обоснованные призывы взглянуть даже в пространство веры, которое оказывается объемнее и глубже того, что видится⁹². Для того чтобы взглянуть в глубь вероисповедального пространства, необходимо изменить оптический режим. Явственнее всех проблему смены оптического режима и обнаружения глубинного пространства чувствуют поэты. Когда персидские поэты, оставаясь мусульманами, ищут отсутствующее присутствие тайны, они идут

не к Каабе, а либо к развалинам зороастрийских храмов, либо в винные погреба, меняя тем самым свой оптический режим.

Поэты проникают в недра другого пространства только затем, чтобы обнаружить непоколебимый фундамент, решающий не их проблемы. Отныне пространство веры отмеривается сущностными характеристиками другого пространства.

Событием для персидских поэтов становится не вероисповедальное пространство, а пространство иной, но и в то же время своей религии, укореняющее пространство веры. Иранцы никогда не забывали о былой этнической религии, которая во времена исламизации став другой, тем не менее постоянно вырисовывалась на их интеллектуальном горизонте. Оказалось, что в глубинно дружественном им пространстве Другого иранцы находили начала своего мирозерцания. Глубинное пространство находится вне пространства веры, оно глубже и монолитнее пространства ритуальных слов и жестов. Оно есть то, чему обязано вероисповедное пространство самим фактом своего наличия, незримого и вездесущего присутствия.

Это – оборотная и глубинная сторона корбеновского *Mundus Imaginalis* мусульман, о чем мы другими словами говорили в главе II⁹³. Если понятие *Mundus Imaginalis* является пространством запределья, откуда вещи берут свое происхождение, то глубинное пространство есть то, что не теологически источает, а фундирует пространство сущего, позволяет ему обрести надлежащие форму и содержание. *Mundus Imaginalis*, по словам Корбена, интериорно Бытию веры, то есть является онтологемой, в то время как глубинное пространство, будучи также всеохватной интериорностью, событийно, ибо оно всегда есть, а потому глубинно по отношению к пространству веры. Говоря другими словами, *Mundus Imaginalis*.

Однако, как говорит Корбен, интериорность *Mundus Imaginalis* не может ответить на вопрос «где», поскольку оно и есть «где» всех вещей, это – духовная реальность, обнимающая все и вся. Подобным же образом глубинное пространство не может ответить на вопрос «где», оно везде и даже там, «где» простирается *Mundus Imaginalis*.

Мы приходим к известному выводу Мерло-Понти о том, что глубинное пространство характеризуется не количественными характеристиками, а фундаментальной мерой, в результате чего пространство разворачивается сущностно, а не количественно. Приведем слова Диди-Убермана в связи с идеей Мерло-Понти:

«Вот почему пространство – в радикальном смысле, которое приобретает теперь это слово – дается нам, не позволяя себя измерить, не объективируясь. Оно остается недоступным – в силу избытка или недостатка, – всегда будучи тут, вокруг нас и перед нами»⁹⁴.

Вероисповедное пространство, согласно персидским поэтам, полагается на резервное пространство глубины, мерой которого служит то, что семантически противоположит вероисповедной вещи (развалины храмов, пивнушки). Значит, глубинное пространство не только резервируется пространством веры, но еще и имеет свое обозначение и свою форму. Визуализированная форма как мера пространства вдобавок создает зримые предпосылки для уточнения характера оптического режима, с помощью которого мы можем как-то визуализировать это пространство. Избранной формой и оптическим инструментом, к примеру, служит визуальный образ ромба. Эта фигура выставлена, визуализирована для того, чтобы сущностная связь между двумя пространствами была артикулирована и отмерена. Без меры не существует культуры.

Именно орнамент является фундаментальным и всеохватным «где» иранской культуры. Ибо в точности сказать, «где» является глазу орнамент, невозможно, он везде – на поверхности стен зданий и внутри них, в книгах и на книгах, т. е. на всем, чего касается рука человека. Орнамент, следовательно, антропоцентричен, хотя зримых признаков для этого суждения нет. Помня об основной идее О. Грабара об орнаменте, скажем, что, действительно, орнамент занимает посредствующее положение между глубинным пространством и вероисповедальным пространством, и явных признаков его всецелой причастности к вероисповедному началу нет. Да,

орнамент покрывает здания мечетей и медресе, но с тем же успехом он украшает керамические изделия, книжную миниатюру, ковры, кухонную утварь.

Сила орнамента состоит как в красоте, так и в пластичности его фигурного ажюра и многоцветия. Собственно пластичность позволяет ему всегда быть инаковым. Художники прошлого находили возможности для воображения, не забывая об основных принципах ее назначения и правил исполнения. Инаковость есть важнейшее свойство орнамента. Пластическое начало орнамента позволяет каждый раз по-новому обновлять уже испытанные в традиции фигуры. Мы должны понимать существенность такого шага, его неотвратимость и причастность к некоему скрытому от нас смыслу.

Возвратимся к кривизне пространства, оставляемой, подобно отпечатку, силой образа. Ниже мы приведем ряд примеров из поэтического творчества персидского поэта Хафиза (ок. 1325–1389/1390). Эти образцы поэтического творчества самого высокого накала помогут нам лучше понять, что же такое орнамент как сила, искривляющая пространство культуры по своему усмотрению. Обращение к ширазскому поэту Хафизу в книге об искусстве и архитектуре Хорасана вызвано историческими обстоятельствами введения Фарса и, соответственно, Шираз в империю Тимура. Поэтическая фраза Хафиза, когда он за родинку возлюбленной отдает Самарканд и Бухару, должна свидетельствовать о реальных, не поэтических обстоятельствах того времени.

Прежде, однако, скажем, что персидская поэзия не орнаментальна, подобно орнаментальной глубине архитектуры в домонгольское время и орнаментальной глади стен при ильханах и Тимуридах. Переводы поэзии иранцев на европейские языки, действительно, орнаментальны. На самом деле за орнаментальность принимается многовекторная целостность фонетических, лексических, образных составляющих, а также неизменное присутствие не всегда явных фигур поэтической речи (поэтики). Не говоря уже о неизбежной семантической неоднозначности лучших образцов персидской поэзии, всегда нацеленной на дополнительное суфийское прочтение.

Орнаментальный дискурс в персидской поэзии, другими словами, доступен восприятию не непосредственному, а глубинному и обученному. И еще раз: глубинный орнаментальный дискурс персидской поэзии – вот что должно быть концептуализировано. Остановимся на знакомом мотиве рассыпанных, а порою и вовсе непричесанных волос:

Никто не прельстится тобою (*basta zulf nabāshad*),
Поскольку твои кудри скручены и рассыпаны (*cham u zīr-u-zabar*).

Для того чтобы еще глубже понять этот бейт, надо обратить внимание на то, что слово «прельщение» буквально передается образным выражением «связывания волос» (*bastane zulf*), т. е. распрямления скрученности, кривизны, собирания воедино рассыпанных волос возлюбленной.

И вновь мы должны вспомнить о теории резонанса. Кривизне волос вовсе не противоплагается их распрямление, все дело в усилении позиции субъекта (влюбленного), который реагирует на рассыпанные и вьющиеся волосы возлюбленной. Антиномичность двух позиций на самом деле мнима и является не противоположением, а развитием заданного мотива в пространстве, когда сила одного образа (объект видения) заставляет резонировать другой (субъект видения) не по горизонтали, а по вертикали. Кривизна волос является репрезентативной формой глубинной полноты волос распрямленных. Еще раз подчеркнем сказанное другими словами: кривизна изначального пространства, овеванного кривизной волос возлюбленной, позволяет говорить о пространстве тактильности, исполненном касаниями влюбленного. Без его касаний невозможен переход в иное и резонирующее состояние распрямленности волос возлюбленной.

В другой газеле Хафиз говорит: «Приди ко мне, ибо я хочу успокоить (qarār khāham kard) твои локоны (или кудри)». Успокоить кудри возлюбленной, как мы теперь понимаем, можно сглаживанием, стягиванием их скрученности и разметанности. Для этого используются две вещи – либо гребень, посредством которого, как мы знаем, постигается истинный смысл; либо нечто (скажем, лента), что стягивает волосы, лишает их волнистости, кривизны. Пространство кривизны не окончательно, оно вновь обретает выпрямленность и гладкость в другом, глубинно-резонируемом пространстве смысла, что является необходимым условием для постижения искомого смысла.

Не вдаваясь в очевидную суфийскую подоплеку смены состояния влюбленного и возлюбленной, отметим, что в поисках поэтически точного образа поэту необходимо преодолеть кривизну в другом пространстве для нахождения прямоты, безальтернативности смысла этого образа. Отдаленный смысл образа должен быть выпрямлен, предельно ясен.

Следующий стих из другой газели вводит новый образ:

Есть у меня возлюбленная, ее извилистые волосы
подобны зонту⁹⁵.

Метафорой извилистых волос является цветок гиацинт, создающий подобие зонта, под которым влюбленный обретает покой, отдохновение. Ср., кстати, с несобранными и зонтовидными париками Гуччи на весенне-летнем показе 2004 г. в Милане. В персидском поэтическом языке существует устойчивое выражение – bazre saya-ye tsh khud asalsh dashtan (дел. – найти отдохновение под сенью своих волос, т. е. находиться в состоянии покоя, безмятежности духа и тела)⁹⁶.

И вновь бейт из еще одной газели:

Протяженная тень (zill) твоих искривленных волос останется в моей памяти,

Дабы мое мятущееся сердце было покойно под их тенью⁹⁷.

Итак, мы имеем дело уже с «протяженной тенью» (zille mamdud), которую отбрасывают вьющиеся, беспокойные волосы, подобные мятущемуся сердцу влюбленного. Поэтическое выражение «протяженная тень» дает окончательную возможность для перехода к дальнейшим соображениям об искривленных линиях орнамента. Протяженная тень и есть то самое глубинное пространство смысла, это пространство резонанса и выведение истинного смысла. Поэтическое выражение «протяженная тень», исходящее из коранической лексики при описании рая, с позиций поэтики пространства Башляра именуется топофилией. Это и есть истинный и непременно искривлено-мятущийся образ, погруженный в глубины топофилии протяженной тени.

Можем ли мы, таким образом, именовать то, что сопутствует силе орнамента, то, что может простираться, подобно протяженному пространству, а если еще точнее – двойнику пространства, его зеркальному отражению? Это – тень, не образ тени, а сама тень, как одна, по выражению Флоренского, из «мировых формул Бытия» и образов в персидской классической поэзии.

А если еще точнее, силовое поле орнамента отбрасывает тень, в неге которой пребывает вся культура.

Тень, действительно, подобна зеркалу, толщина его зависит от концентрации идей и образов, которые исходят от силового поля орнамента. Тень-зеркало имеет два назначения: отражать идеи, преобразовывая их в образы, и проецировать все новые и новые образы. Существенно и третье назначение тени-зеркала: это присущее любому зеркалу отражение того, кто смотрится в него. Потому-то тень-зеркало и искривляет пространство культуры, подчиняет его изменяющейся толщине своей простертости. Возможны два вида уяснения образу тени: теоло-

гическое и имманентное, трансцендентное и трансцендентальное (т. е. изначальное сознание). Мы начнем с теологии тени.

Нам не раз приходилось обращаться к образу тени, как внутреннему содержанию понятия метафизической неги, эдемского удовольствия, спокойствия духа⁹⁸. Для культуры Ислама образ тени (зилл) централен и берет свое начало в тексте Корана при описании жизни верующих в раю. Для нас особенно важна пространственная характеристика райской тени, она непременно простерта и, как мы сейчас понимаем, искривлена, извилиста. Однако вышняя тень экстраполируется и в повседневность. Скажем, одним из титулов халифов было выражение Тень Бога (Зилл Аллах). Заметим при этом, что слово «тень» в титулатуре обозначало не образ вышней тени, а собственно тень. Халифы являлись буквальной божественной тенью на земле, а подданные пребывали под простертой и извилистой сенью одновременно религиозного и светского владыки.

Райские мотивы переносятся в дрящееся настоящее и, конечно, в первую очередь на Храм. Затененная часть мечети называется тенью (зулла). Верующие, таким образом, находятся в тени простертого пространства мечети. Наша гипотеза состоит в том, что, кроме мечети, теологический концепт растительности, отбрасывающей тень, переносится и на орнамент. Это легко понять, ибо неперенное узорочье из растительных мотивов на стенах мечетей и мавзолеев визуализирует эдемскую растительность, которая и отбрасывает тень. Сейчас нет нужды специально останавливаться на правилах убранства стен Храма Соломона растительными мотивами и об отношении к этому Храму исламской традиции⁹⁹. Заметим лишь одно: Храм Соломона, убраный изнутри орнаментом, преподает концептуализированный пример появления растительных мотивов именно в храмовой потаенности. Орнамент возникает в интерьерности, в храмовой тени.

Как входят в эту тень? Вопрос может быть задан иначе: какими качествами должен обладать человек, чтобы войти в церемониальную тень, кому в ней комфортно находиться? Тень является аналогом полога, который надобно отбросить и увидеть представшее ясным и острым взором. В Коране по этому поводу сказано: «Мы сняли с тебя твой покров и взор твой сегодня остр (fabasaruka al-yawm hadīd)» (50:21)¹⁰⁰. Вслед за значением видеть в арабском глаголе ba-sa-ra следуют значения знать, понимать. В свою очередь, лексика персидского языка дает следующее словосочетание – tlzbln (зорко, ясно, быстро видящий), а также – одно поэтическое словосочетание khiradi tīzbīnī (мыслительная способность ясно видеть)¹⁰¹. Вход в «пределы» (hudud) является следствием «снятия покровов» и появления «зоркого видения»¹⁰². Математические основы орнамента, а следовательно, и собственно орнамент могут быть адекватно восприняты посредством зоркого видения. Только зоркое видение может позволить человеку последствием «умного видения» узреть истинные параметры орнамента-тени.

Фактом остается то, что растительность в форме орнамента из храмов и мавзолеев переносится наружу, на весь исламский мир. Это должно произойти, поскольку именно Храм питает культуру, выбрасывая из своих недр различного рода ценности. Как следствие, автономизированный орнамент обязан, в свою очередь, отбрасывать простертую на весь мусульманский мир тень, под которой в мире и спокойствии пребывают верующие.

Теологическая структура мира существенно обогащается введением поэтического дискурса поэтов, архитекторов, художников. Нам явно недостает соображений Флоренского о кривизне пространства под воздействием силы идеи или образа. Бескрайнее пространство орнамента подтверждает, казалось бы, эту мысль, если бы мы ничего не знали о постулируемом пространстве простертой тени. Глубинное и бездонное пространство пролегающей тени принуждает нас заговорить о глубинном пространстве имманентности.

Обращение к плану имманентности в данном случае не есть намеренное устранение теологии, это – ее предрасположение, без которого логоцентричная теология теряет свои икониче-

ские основания. Имманентная предикативность вечной красоты с аспектом долженствования обязывает арабеску быть красивой. Выплеск орнамента на тело всей культуры, ее отстранение от вероисповедных норм (т. е. атопичность Логосферы) делает ее исключительной данностью дискурса Иконосферы. Сказанное означает, что орнамент невероисповеден, не существует ни одного теологического понятия, который бы ему соответствовал, кроме абстракции эдемского пространства. Зато, как мы говорили выше, в области арабской и персидской поэтологии существует множество примеров, когда рядополагаются узорочье в поэзии и искусстве. Отнюдь не теология делает орнамент вездесущим.

Появление орнаментальных мотивов в изобразительных или архитектурных композициях сообщает вещи вовсе не ее значение, а предикативный признак долженствующей красоты (существительное в позиции глагола). В этом случае, конечно же, орнамент телеологична. Вербализация орнамента, введение его в плоскость теологических или поэтических представлений неизбежно вводит и различие. С этого момента орнамент перестает быть тем, что он есть как пролегающий план чистого искусства и красоты. В этом случае он становится инструментом в глазах и мышлении тех, кто мыслит векторно, теологически, исторически. Инструментальность орнамента есть безусловный уход от чистоты его смысла, от замысла ее первооткрывателей в лоне культуры Ислама.

Особенно ярко и впервые воплощение чистой красоты орнамента являет себя в интерьере реликвария Куббат ас-Сахра, что на Храмовой горе Иерусалима. Если согласиться с тем, что реликвией Куббат ас-Сахры является идея прекрасного Древа Жизни (кроме скалы, на которой возведено здание), то воплощением Древа, безусловно, остаются растительные мотивы на стенах реликвария. Нет никаких оснований сомневаться в сохранении этой логики воплощения и в последующей истории искусства мусульман. «Ностальгия по раю» всегда оставалась в искусстве в качестве репрезентации чистого смысла искусства и красоты. Всегда надо помнить, что райские коннотации уводили верующего не в заоблачную высь, рай был здесь, в этом месте и в это время, там, где пролегла собственно красота, в значении которой никто и никогда не сомневался. Мусульман особенно в ранние времена меньше интересовали преходящие формы, в большей мере их внимание занимали идеи чистоты смысла. Узорочье реликвария на Храмовой горе Иерусалима полностью отвечало задачам формирующегося вероисповедного и эстетического умозрения.

Заметным событием видения ранних мусульман, судя по орнаментации списков Корана VIII–X вв. и, скажем, мозаичным композиция на стенах мечети Омейядов в Дамаске, было земное воплощение земного рая. Можно ли то же самое сказать о геометрически-растительно-каллиграфическом орнаменте Большого Хорасана и Ирана? Формальные предпосылки этому существует, хотя, если считать саманидскую практику разработки орнаментальной программы в архитектуре и на керамике базовой для всего иранского мира, то появляются основания для суждения об отличии орнамента Ирана от первых омейядских опытов. Орнаментальный гештальт иранского орнамента имел свое начало и свою историю, повторяем, формально, быть может, соответствуя внешним характеристикам омейядского времени. Хотя, скажем это еще и еще раз, в аббасидское же время архитектуру и искусство Большого Ирана и Багдада можно охарактеризовать большим стилем.

Дискурс Логосферы ситуативно заложен внутри орнаментального дискурса, покрывающего, образно говоря, все тело исламского мира. Хорошо известны многочисленные архитектурные памятники мусульманских городов, сплошь убранные растительным и геометрическим узорочьем. Ср., например, с внутренним убранством дворца в Альгамбре. Наступает момент, когда некто задается вопросом: что же означают эти геометрические и растительные мотивы? В этот момент не изобразительная пластика орнамента теряет свою нетронутость чистоты самосмысла и на первый план выступает ее субъективная Логосфера. Люди в меру своей начитан-

ности начинают рассказывать о значении орнамента, о понимаемой каждый раз по-своему его красоте здесь и в это время.

Для современных архитекторов в особенности западного происхождения орнамент призван убрать пустоту стен и сводов. Он перестает быть одной из фигур дискурсивной практики, в результате он внутренне распадается, представляя собой просто декор, лишь претендующий на былую чистоту красоты. Это – не просто повторение, а фантомное умножение былого смысла. В этом случае предикативный признак красоты орнамента обращается в атрибутивный признак орнамента. Различие, согласимся, велико.

Аналогичная ситуация произошла в Европе, куда особенно после Крестовых походов арабеска попала в качестве декора, красивого украшения. Кроме арабески, на Запад переносились и иные орнаментальные формы, как, например, мукарнасы (Палатинская Капелла в Палермо, 1142 г.)¹⁰³. Европейцы имели дело только с тем, что они держали в руках. Их не интересовала красота искусства в плотино-исламском смысле, они удовлетворялись красотой давно сотворенного не ими. Европейцы воспроизводили вовсе не метафизическую мысль мусульман, а, сами того не понимая, образ орнамента, смысл которого состоял в его красоте. Но это воспроизведение и было радикальным различием по отношению к идее и форме восточного орнамента, это было симулятивное и атрибутивное повторение его чистоты.

Между репрезентацией идеи и воспроизведением ее застывшей формы пролегает различие, различие в степени отдаленности от отложенного смысла. Когда фигуративная и не изобразительная арабеска обращается в свое воспроизведение, на смену ей приходит изобразительная форма. Подобная форма арабески, повторяем, обманчива, симулятивна. Поскольку внутренняя сила арабески более не распространяется на застывшую форму орнамента в европейском искусстве. Хотя нельзя исключать и того, что отдельные формы арабески включались в отдельные европейские орнаментальные композиции и программы, но эта проблема явно выходит за рамки нашего интереса.

Белтинг, описывая взаимоотношение между «арабской» и «западной арабеской», характеризует сложившуюся в Италии картину следующим образом:

«Геометрия, которая использовалась в живописных целях, исходила от арабской геометрии, имевшая другую историю и другое значение»¹⁰⁴.

В начале главы мы говорили об ошибках Белтинга, что можно еще раз продемонстрировать примером из логики его убеждения, когда он говорит об «арабской геометрии так, как она представлена в свитке из Топ-капы»¹⁰⁵. Как мы уже знаем, этот свиток был изготовлен в тимуридском Герате XV в. Что такое «арабский орнамент», остается в полной мере неясным, поскольку, скажем, багдадские орнаментальные образцы заметно отличались от магрибинской практики. Одновременно Белтинг поясняет читателю, что для западного человека чтение и видение разведены, а в «исламских постройках письмо и орнамент» составляют единое целое¹⁰⁶. Как мы помним, в саманидской керамике каллиграфические начертания, прежде чем обратиться в орнамент, приобретали статус «неудобочитаемых» каллиграмм, где буквы и их сочетания лишь угадывались. Только затем эти каллиграммы превращались в орнамент. В более позднее время чтение и видение, казалось бы, составляли единый акт восприятия начертаний на архитектурных стенах или керамических сосудах. На самом деле видение каллиграмм, сплетенных с геометрическим и растительным орнаментом, никогда не переходило в автоматизм восприятия. Буквы и слова непременно узнавались, угадывались и, наконец, читались более или менее успешно в зависимости от образованности человека.

Проблема орнамента в Иране всегда оставалась комплексной, орнамент существовал в постоянном сопряжении с изображением, графикой, архитектурой. Только так орнамент становился подлинным орнаментом, иначе – это декор.

Примечания

1 Слово *moresque* (*mauresque*) произошло от слова *mudejâr* в значении «тот, кто находится под патронажем другого». Существует мнение и о том, что слово *more(и)ск* происходит не от *modejâr*, а от *mouded djan* (араб. DA-DJA-NA) в значении отдохнуть, поспать (см. в весьма интересном и забытом словаре: *Glossaire des mots Espagnols et Portugals dérivé de l'arabe*, par R. Dozy. Leiden: Brill, 1869, P. 321–322). Кюнель в Энциклопедии Ислама приводит уточняющие данные: в первой половине XVI в. в Италию орнаментальные мотивы под названием *Mogesque* были завезены Франческо Пеллегрини, во Францию – неизвестным мастером с инициалами G. J., а в Германию – Хансом Гольбейном и Петером Флеттнером (см.: E. Kuhnel. *Arabesque // Encyclopedia of Islam*, CD edition, Brill, 2004, vol. 1, P. 558).

2 Belting H. *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2011. P. 35 и далее. В книге рассматриваются теоретические вопросы, Белтинг основательно погружается в существо искусства мусульман, что принуждает нас обратить внимание на рассуждения автора. Его погружение не безопасно, например, автор рассуждает о «запрете (*taboo*) картин у арабов» (P. 27), на следующей же странице он пишет об этом более пространно, поясняя читателю, что «различие между арабской теорией видения и западной теорией изобразительности существует благодаря культурному, а не научному противоречию. Арабская теория не была озабочена изображениями или образами, но визуальными лучами...». Исследователи искусства в мире Ислама сделали за последнее столетие очень много, слишком много для того, чтобы подобные строки не появлялись из под пера столь уважаемых ученых. Появление таких книг – это откат назад, это пересмотр результатов труда многих и многих историков искусства и философов Ирана, Европы и США.

3 O'Kane B. *Poetry, Geometry and the Arabesque. Notes on Timurid Aesthetics // Anisi*, 26, Le Cair, 1992 (Institut français d'archéologie orientale). P. 63, 76–78. Об этнической отнесенности термина *арабеска* непосредственно к арабам см.: Cetin M., Kamal M.A. *The Emergence and Evolution of Arabesque as a Multicultural Stylistic Fusion in Islamic Art: the Case of Turkish Architecture // Journal of Islamic Architecture*. Volume 1, Issue 4, December 2011. «Мультикультурность» *арабески*, по мысли авторов, распространяется на весь мир Ислама, что противоречит нашему взгляду на этот вопрос.

4 См. две его основополагающие книги: O. Grabar. *The Formation of Islamic Art*. New Haven and London, 1973 (глава *Early Islamic Decoration: The Idea of an Arabesque*); Grabar O. *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press, 1998. И в этой же связи см. публикацию, специально посвященную Олегу Грабару одним из его учеников: Terry Allen. *Imagining Paradise in Islamic Art // http://www.sonic.net*

5 Kuhnel E. *The Arabesque: meaning and transformation of an ornament*. Graz, 1977.

6 Gombrich E. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon, 1979. Грабару вслед за Риглем и Зедльмайром приходится восстановить справедливость, называя вещи своими именами – не декор, а именно орнамент соответствует интенциям высокой культуры покрывать узорочьем плоскости стен, высокохудожественных образцов керамики и малой пластики. Надо признать, что когда Гомбрих называет орнамент декором, это – ошибка маститого ученого, которую и поспешил исправить Олег Грабар.

7 Necipoğlu G. *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture: Topkapı Palace Museum Library MS H. 1956*, Santa Monica, 1995.

8 Necipoğlu. *The Topkapı Scroll*. P. 97. Через две страницы, основываясь на убеждении Поупа в восточно-иранском происхождении орнамента, Неджипоглу подчеркивает, что «такая этнонациональная интерпретация орнамента» находит свое распространение от границ Большого Хорасана до Испании (P. 99). А. Ригль, обладая могучей интуицией, пишет, что «наи-

более стойкие тенденции этого (исламского) искусства ярчайшим образом проявлены в орнаменте мечети Ибн Тулуна в Каире» (Riegl A. *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books, 2004, P. 136). Как известно, орнаментальные композиции в мечети Ибн Тулуна и собственно «кирпичный стиль» сопряжен с самарро-хорасанскими образцами. В связи с узором в мечети Ибн Тулуна справедливо обычно вспоминают об орнаменте Самарры. Т. Аллен, оставаясь стойким приверженцем багдадского происхождения большой архитектуры и орнамента всего халифата, настаивает на том, что идея о хорасанском происхождении орнамента «умерла и даже похоронена», однако тут же делается оговорка о том, что багдадский кирпичный орнамент соответствует аналогичному орнаменту на востоке халифата (Allen T. *Islamic Art and the Argument from Academic Geometry*. Solipsist Press, Occidental, California, 2004 / An electronic publication, P. 32). Еще раз повторим – наш взгляд на первенство Хорасана или Багдада лишен смысла, ибо до падения халифата всем верховодил «большой стиль», что особенно отчетливо было заметно в саманидское и ранее сельджукидское время.

9 Об этой примечательной постройке см.: Хмельницкий С. *Ходжа Машад*. Берлин; Рига: Gatapult, 2001. Как и все книги Хмельницкого по архитектуре Средней Азии, эта книга также отличается тщательностью, авторскими обмерами, приведением собственных архитектурных планов, разрезов, фотографий.

10 Ettinghausen, Grabar, Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture*. P. 57–59.

11 Г.Э. фон Грюнебаум. *Классический Ислам: 600–1258*. М.: Наука, Восточная литература, 1986. С. 76.

12 На примере мавзолея Саманидов о «неразделенности декорации и конструкции» говорит иранский диссертант Эдинбургского университета: Anisi A. *Early Islamic Architecture in Iran (637–1059)*. The University of Edinburgh, 2007. P. 115. Кроме мавзолея Саманидов, иранский исследователь, продолжая разговор об орнаменте, упоминает мавзолей Араб-Ата в Тиме (P. 116).

13 Хмельницкий С. *Между арабами и тюрками*. Архитектура Средней Азии IX–X вв. Берлин-Рига, 1992. С. 38.

14 Belting. *Florence and Baghdad*. P. 115.

15 Подробнейшим образом о видах кирпичного орнамента см.: Хмельницкий. *Между арабами и тюрками*. С. 48–51.

16 Хмельницкий. *Между арабами и тюрками*. С. 165.

17 Немцева Н.Б., Шваб Ю.Э. *Ансамбль Шах-и Зинда*. Историко-архитектурный очерк, Ташкент, 1979. С. 53. Вот что авторы пишут: «Судьба домонгольской монументальной архитектуры Самарканда печальна. Время не донесло до нас даже руин зданий XI–XII вв. в этом древнем городе». Археологические раскопки, как подробно рассказывают авторы, показывают, что архитектурная керамика в Самарканде – «свидетельство зрелого и самостоятельного пути самаркандских художников-монументалистов» (там же).

18 Shimmel A.-M. *Ornament of Saints: the Religious Situation in Iran in Pre-Safavid Times* // *Iranian Studies*, Vol. 7, No. 1/2. *Studies on Isfahan: Proceedings of the Isfahan Colloquium, Part I* (Winter – Spring, 1974).

19 Фарханги забони тоҷики. Т. 2. Советская энциклопедия, М., 1969. С. 745.

20 Об этом см., например, широкоизвестную статью в весьма полезном сборнике статей ведущих специалистов: Golombek L. *The Draped Universe of Islam* // *Late antique and Medieval art of the Mediterranean world*. Ed. by E.R. Hoffman. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007. P. 108–109; и ее же статью в этом же русле, где проводится мысль о textile metaphor в иранской архитектуре (Golombek L. *The Function of Decoration in Islamic Architecture* // *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*. Cambridge, Massachusetts, 1988. P. 39–41).

21 Проблема, связанная с исследованием узлов в геометрии, математике, физике, кристаллографии и т. д., и, конечно, в искусстве и архитектуре, в настоящее время получила широкое освещение. Ср. хотя бы с книжной серией под названием «Knots and Everything», а также с целым рядом важнейших книг, вышедших независимо. К некоторым из этих изданий мы обратимся ниже.

22 Blair Sh.S., Milwright M. Gereh-sāzī // *Encyclopaedia Iranica*. Vol. X, Fasc. 5, pp. 500–504. Много детальнее почти забытая статья советских времен: Н.Б. Бакланов. Герих: Геометрический орнамент Средней Азии и методы его построения // *Советская археология*, IX, 1947; Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения.

Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1961; Булатов М.С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв. (историко-теоретическое исследование). Восточная литература, М., 1988. В любой статье и книге об орнаменте в иранской культуре непременно говорится о гирихе. См. также о ранних орнаментальных мотивах: A.J. Lee. *Islamic Star Patterns* // *Miqarnas*, v. 4, 1987, автор преимущественно занят распознаванием орнаментальных мотивов, отдавая предпочтение арабскому происхождению архитектурного орнамента в целом; Полезные наблюдения над особенностями геометрического орнамента см.: Holod R. *Defining an Art in Architecture* // *Architecture Education in the Islamic World*. Singapore: Concept Media/Aga Khan Award for Architecture, 1986; а также специально о двух орнаментально-растительных терминах ислими и хатаи см.: O’Kane B. *Poetry, Geometry and the Arabesque. Notes on Timurid Aesthetics* // *Le Caire: Anisi*, 26, 1992 (Institut français d’archéologie orientale). P. 77–78.

23 Мечеть Ибн Тулуна построена ровно на сто лет раньше мавзолея Араб Ата, что не снимает актуальных возможностей сопоставления их орнаментальных программ. Ибн Тулун был родом из Средней Азии, рабом попал в Багдад и возвысился при халифе Мамуне. Не исключено, что вместе с военными отрядами Абу Муслима из Мавераннахра и модой на все восточно-иранское, вместе с военными отрядами в Багдад проникли и восточно-иранские мастера архитекторы. О восточно-иранском происхождении орнамента говорили и до нас, см. подробно об этом: Necipoğlu. *The Topkapı Scroll*. P. 91–93.

24 Melikian-Chirvâni A.S. *Remarques préliminaires sur un mausolée ghaznévide* // *Arts asiatiques*. T. 17, 1968. Автор, как всегда, в блестящем стиле проводит исследовательскую работу по всестороннему обзору памятника – от иконографического анализа внешней и внутренней структуры до прочтения каллиграфии и нахождения аналогий с XI в. в стиле письма.

25 Melikian-Chirvâni. *Remarques preliminaries*. P. 59.

26 Хмельницкий С. Между Саманидами и Моголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII в. Берлин; Рига, часть 1, 1996. С. 188–191.

27 Manturov V.O. *Theory of Knots*. London, New York, Washington: CRC Press Company. P. 11. Геометрическая реконструкция гириха, построенного на основе изотопного типа связей, продемонстрирована в статье: France Caron. *Les tuiles Girih: de l’art islamique aux fractions* // *Bulletin AMQ*, Vol. XLIX, no 1, mars 2009.

28 Только пустота может претендовать на роль антагониста орнамента. Однако пустота, скажем, стен всегда готова к приятию орнамента, ибо орнамент тотален и интенсивен. Много труднее себе представить обратное, то есть переход от орнамента к пустоте, поскольку пустота не способна выдержать груз орнамента.

29 Левинас Э. *Избранное: Тотальность и бесконечное*. М.; СПб.: Культурная инициатива, 2000. Стр. 77.

30 Kracauer S. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Harvard University Press. Massachusetts, 1955, P. 77. Рассуждения Кракауэра об орнаменте определенно воздействуют на теоретиков архитектуры, в том числе архитектуры современной (Henrik Reeh. *Ornaments of the metropolis: Siegfried Kracauer and modern urban culture*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2004).

31 Reeh. *Ornaments of the metropolis*. P. 5.

32 Ibid.

33 Sullivan L. *Ornament in Architecture* // *The Engineering Magazine*, August, 1892. P. 187; P. Sherman. *Louis Sullivan: An Architect in American Thought*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1962. P. 47. Мы благодарны О.Р. Шукурову за то, что именно он натолкнул нас на идеи Салливана об орнаменте, а также за долгие беседы о существовании архитектурного орнамента в средневековой и современной архитектуре.

34 Necipoğlu. *The Topkapı Scroll*. P. 92.

35 Он, развивая начатую своим учителем О. Грабаром идею орнамента/арабески, считает, что истинной арабеской являются растительные мотивы виноградной лозы, которые впервые появились в Багдаде. Одновременно Аллен с охотой выражает не всегда благожелательную критику текста и определений Неджипоглу, в частности, ее сомнительные рассуждения об орнаментальном гирихе (Allen T. *Islamic Art and the Argument from Academic Geometry*. Occidental, California: Solipsist Press, 2004).

36 Прославленный словарь Деххуда существует online по следующему адресу: <http://www.loghatnaameh.org/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2q%2fYsdmH>. см. также более кратко в персидском толковом словаре XVII в. «Бурхан-е кате» Мухаммадхалафа Табрези.

37 Pokorny J. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. B. 1, Bern; München, 1887, S. 392 и далее. Словарь, конечно же, опередивший свое время, в наше время распознанный, отредактированный и модернизированный С. Старостиным и А. Луботским.

38 Когда В. Трэкстон – хороший специалист по искусству Ирана, отменный переводчик средневековых текстов, автор учебных пособий по персидскому и арабскому – переводит слово «islīmī» как арабеска, мы понимаем, что переводчик совершил ошибку, ибо, как мы знаем, слово «арабеска» никакого отношения к иранской средневековой культуре не имеет (см. полезную работу с переводами этого ученого: Wheeler M. *Thrackston. Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*. Leiden: Brill, 2001, P. 45 персидского текста и 43 текста английского). Надо знать, что метафорическое значение слова ислими указывает на китайский по происхождению орнамент (так в словаре Деххудо и таджикском Фарханге). Мухаммад Моин в своем знаменитом словаре пишет следующее: «Ислими имеет отношение к иранскому орнаментальному искусству (hunarhāi taz'īnī-e irānī)» (Moin M. *Farhang-e Farsi*. Fourth ed. Tehran: Amir Kabir Publishing, 1999. S. 273).

39 Pokorny. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. S. 392.

40 Pokorny. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. S. 112.

41 Grosberg A.Yu. *Entropy of a Knot: Simple Arguments about Difficult Problem* // *Ideal Knots*. Ed. A. Stasiak, V. Katritch and L. H. Kauffman. London: World Scientific, 1998. P. 129.

42 Сказав это, мы не должны забывать уроков венской школы теории искусства. Ведь обращение Гомбриха к орнаменту было предопределено его окружением в молодые годы. Именно ученики Шлоссера, в числе которых были и Гомбрих, и Зедльмайр, обратились к гештальт-теории только затем, чтобы наметить переход от «памятливости образа» (Gedächtnisbild) к «концептуальному образу» (Gedankenbild) (это слова блистательного Эрнста Криса – наставника Гомбриха) (см. подробнее на сайте *The Gombrich Archive* // <http://www.gombrich.co.uk:80/papers.php>). Крис увлекся психоанализом и, следуя за своим другом и учителем Фрейдом, оказался сначала в Англии, а затем в США. Активная деятельность Криса в США в области психоанализа и теории искусства была оборвана его ранней смертью от болезни сердца.

43 Kris E. *Psychoanalysis and the Study of Creative Imagination* // *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 1953. Эта статья является переработкой доклада, прочитанного на Фрейдских чтениях в нью-йоркском психоаналитическом обществе и институте в 1952 г. См.

в целом о роли психоаналитики в сфере искусства: Jack Spector. *The State of Psychoanalytic Research in Art History // The Art Bulletin*. Vol. 70, No. 1, Mar., 1988.

44 Скажем также о существовании соображений, согласно которым основой арабски являются растительные мотивы. Первым из академических исследователей сказал об этом Ригль: Riegl A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* Berlin, 1893. S. 259. В наше время эту идею повторил Т. Аллен: Allen. *Islamic Art (An electronic publication)*.

45 Об архитектуре и искусстве Хулагидов исчерпывающе и весьма полезно см.: Blair Sh., Bloom J. *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*. New Haven and London, 1994. P. 5–37; а также классическую книгу: D.N. Wilber. *The Architecture of Islamic Iran: The Il Khanid Period*. Princeton, Princeton University Press, 1955.

46 Под выражением «идея Ирана» мы разумеем совокупность религиозных, этносоциальных, художественных признаков иранской культуры от древности до настоящего времени. В частности, и наша книга призвана показать, что «идея Ирана» основополагается на едином, взаимодополнительном и трансвременном концепте традиционности и инновативности. Выражение «идея Ирана» (*The Idea of Iran*) является названием серии книг в лондонском издательстве Macmillan.

47 Grabar. *The Mediation*. P. 5. Впервые аналогичная формулировка была приведена в ранней и упомянутой ранее книге в главе, которая была названа *Early Islamic Decoration: The Idea of an Arabesque*. P. 189.

48 См. об этом, в частности: Riegl. *Historical Grammar*. P. 395–398. Ригль говорит о типах оптического распознавания вещей, ближайшем – тактильном – и отдаленном – оптическом, дистантном. О взглядах Ригля см. сборник статей о Ригле: *Framing Formalism: Riegl's Work*. OPA, 2001.

В этом сборнике статей особенно выделяется работа Зедльмайра о Ригле с основательной критикой Панофского (Sedlmaier H. *The Quintessence of Riegl's Thought*), см. также: Зедльмайр Х. *История искусства как история стиля. Квинтэссенция учения Ригля // Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства*. Пер. и комментарии С.С. Ванеяна. М., 1999. С. 35.

49 Kracauer S. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Harvard University Press. Massachusetts, 1985. P. 76.

5 °См. в этой связи: Hetzer Th. *Das Ornamentale und die Gestalt*. Stuttgart: Urachhaus, 1987. После работ А. Ригля и его «орнаментального гештальта» австрийская и немецкая наука не покидает эту тему. Указанная книга построена на средневековой немецкой и итальянской живописи.

51 Wertheimer M. *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II // Psychologische Forschung*, 4, 1923. Переиздание на английском языке см.: Ellis W. *A source book of Gestalt psychology*. London, 1938.

52 Luchins A.S., Luchins E.H. *Rigidity of Behavior // A Variational Approach to the Effect of Einstellung*. Oregon, University of Oregon Books, 1959. P. 273, 281 ff.

53 Polheim K.K. *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. Munich, 1966.

54 См. об этом упоминаемый Грабаром ряд работ, ориентированных на трактовку арабски с точки зрения исламских ценностей: Burkardt T. *Art of Islam: Language and Meaning*. London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976. Эта книга особенно хороша для тех, кто ищет простого и квалифицированного введения в историю и теорию искусства мусульман.

55 Grabar. *The Formation*. P. 98.

56 Jones D. *The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light // Architecture of Islamic World. Its History and Social Meaning*. London, 1987. P. 164.

57 M.T. Taussig. *Mimesis, and alterity: a particular history of the senses*. London: Routledge, 1993. P. 20–22.

58 Binstock B. Alois Riegl, *Monumental Ruin. Why We Still Need to Read Historical Grammar of the Visual Arts* // Введение к книге Riegl. *Historical Grammar*. P. 14.

59 Sedlmayr. *The Quintessence of Riegl's Thought*. P. 96.

60 Bandmann G. *Early Medieval Architecture as bearer of meaning*. New York: Columbia University Press, 2005. P. 222. Бандманн вводит орнамент и декор, что одно и то же, в русло архитектурного значения, что кардинально противоречит установкам Грабара и нашей. См. также более поздние работы автора специально об орнаменте: Bandmann G. *Ikonologie des Ornamentes und der Dekoration* // *Jahrbuch der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft*. 4, 1958/59. Иконография и иконология орнамента продолжает будить германскую исследовательскую мысль с удвоенной силой. См., например, из последних публикаций: Gormans A. *Geometria et Ars Memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*. Rhein-Westfalen, 1999, S. 13. На этой странице рассказывается о «примате» иконографии и иконологии орнамента; см. также: Frank I., Hartung F. *Die Rhetorik des Ornamentes*. W. Fink, 2001.

61 Riegl. *Stilfragen*, S. VII. Понятие Kunstwollen впервые появляется в предисловии к указанной книге, в контексте возражений против соображений Земпера о стиле.

62 Wertheimer M. *Über Gestalttheorie I* // *Psychologische Forschungen*, Bd. I,

1923; и английский перевод этой основополагающей статьи: *Source Book of Gestalt Psychology*, New York: Harcourt, Brace and Co, 1938, репринт этой статьи: *Gestalt Journal Press*, New York 1997; и русский вариант: Вертгеймер М. *О Гештальттеории* // *Хрестоматия по истории психологии*. М., 1980.

63 Об этом Зедльмайр пишет на первой же странице со ссылкой на Вертгеймера, ему же принадлежит и следующая статья: *Das Gestalte Sehen* // *Belvedere*, 8, 1925. О видении, наделенном гештальтом, мы еще будем говорить.

64 Riegl A. *Die Spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1926, S. 327; а также его же: Riegl A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893 (недавно появился и английский перевод: Riegl A. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trans. E. Kain, annotated by David Castriota. Princeton, 1992). Уточнения Зедльмайра по этому поводу см. в упомянутой выше статье: *История искусства как история стиля*, с. 28; Crowther P. *More than Ornament: The Significance of Riegl* // *Art History*, 17, 1994. Гештальтирование орнамента не прекращается по сию пору: Hetzer Th. *Das Ornamentale und die Gestalt*. Stuttgart: Urachhaus, 1987.

65 Вот, например, один из эпизодов теснейших отношений школы Гештальта в Берлине и Баухауза в Дессау. Знаменитые опыты Пауля Клее с точками были инспирированы знаменитой статьей Макса Вертгеймера о принципах визуальности, где он оперировал точками и линиями. См. об этом ниже.

66 Гибсон Дж. *Экологический подход к зрительному восприятию*. М., 1988. С. 34.

67 Гибсон. *Экологический подход*. С. 35.

68 Ипполит Ж. *Логика существования*. СПб.: Владимир Даль, 2006. С. 287.

Тут же мы вспоминаем идею Ригля об орнаментальном гештальте с тем, чтобы обратиться к Луису Салливану, который был одним из отцов современной архитектуры и учителем Ф.Л. Райта. Одним из кредо Салливана была идея архитектурного орнамента, включенная в его формулировку «форма следует за функцией». Вот, например, что пишет один из исследователей:

«Люди, вещи и события творят себя независимо, при помощи или без человеческого вмешательства. В этом свете не существует ничего, абсолютно ничего, что не было бы “функ-

ционально изготовлено». Гештальт и функция в этом смысле являются синонимами» (Fischer F. *Origin and meaning of form follows function*. Museum für Druckkunst, Leipzig, 2008).

69 Об этом автор говорит уже в первой книге: Grabar. *The Formation*, P. 198.

70 О предпространстве, пространстве переходном, переводящем один вид энергий в другой, см.: Подорога В. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. М., 1995. С. 183–184.

71 О проблеме пустоты в культуре в культуре иранцев см.: Nasr S.H. *The Significance of the Void in Islamic Art* в книге автора *Islamic Art and Spirituality*. New York: State University of New York Press, 1987; Carney A.H. *The Void and the Godhead in Ismailism and Buddhism* // *Sacred Web: A Journal of Tradition and Modernity*, 21 2008.

72 Nasr S.H. *The Significance of the Void in Islamic Art* // *Islamic Art and Spirituality*. Albany: SUNY Press. 1987/ P. 185–191; Eberly J. *Al-Kimia: The Mystical Islamic Essence of the Sacred Art of Alchemy*. Sophia Perennis, 2004.

73 Священник Павел Флоренский. *История и философия искусства*. Собр. соч. Т. 2. М.: Мысль, 2000. С. 160.

74 См. об этом подробно: Ernst K. *Ruzbihan Baqli: Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*. Surrey: Curzon, 1996. P. 35. О философии Рузбехана Бакли см. также классическую работу: Corbin H. *En Islam Iranien. Aspects spirituels et philisophique*. III. *Les Fidèles d'amour Shi'isme et Soufisme*. Paris: Editions Gallimard, 1972.

75 В отличие от большинства исследователей по арабскому и иранскому искусству, в вопросе закрепления орнаментальных панно мы предпочитаем говорить не о поверхности архитектурной постройки, а об архитектурном теле. Показательным примером является известная книга двух иранских авторов, полезная также для наших соображений о возможных суфийских коннотациях в иранской архитектуре: Ardalan N., Bachtiar L. *The Sense of Unity. The Sufi Trafditon in Persian Architecture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975. P. 33–45. Авторы говорят о космических отражениях в арабеске, которая выражает себя с помощью ритма (P. 43).

76 Вахид Табризи. *Джам'и мухтасар* (Трактат по поэтике). Критический текст, перевод и комментарии А. Бертельса. М., 1959. С. 26–27.

77 См. об этом: Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы*. М., 1979. С. 166–118 и далее.

78 Тынянов Ю.Н. *Иллюстрации* // Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 314.

79 Тынянов. *Иллюстрации*. С. 316.

80 Вслед за Грабаром об иконографии «исламского искусства», о его изобразительной и архитектурной символике говорят достаточно уверенно другие исследователи: Dodd E.C. *The Image of the Word: Notes on the Religious Iconography of Islam* // *Late antique and Medieval art of the Mediterranean world*. Edited by E.R. Hoffman. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

81 Шукуров Ш.М. *Образ Храма*. М., 2002. С. 225.

82 Флоренский. *История и философия искусства*. С. 91.

83 Флоренский. *История и философия искусства*. С. 83.

84 Об обращении византийцев к орнаменту мусульман см.: Cormack R. *The arts during the age of Iconoclasm* // *Iconoclasm. Papers given at the Ninth spring Symposium of Byzantine studies*, University of Birmingham. 1977. О взаимоотношении Византии и багдадского халифата в сфере искусства см.: Grabar O. *Islamic Art and Byzantium*. DOP, 18, 1964; Grabar. *Islam and Iconoclasm* // *Iconoclasm. Papers given at the Ninth spring Symposium of Byzantine studies*; Strohmaier G. *Byzantinischer und jüdisch-islamischer Iconoclasmus* // *Der Byzantinische Bilderstreit*. Leipzig, 1980.

85 Об этом нам сообщила О.Е. Этингоф, за что автор приносит ей глубокую благодарность. Сирийское происхождение императора Льва III вполне вероятно, о чем пишут историки. Он одинаково хорошо говорил на греческом и на арабском. То, что иконоборческая программа по времени совпадает с аналогичными указом омейядского халифа Йазида против изображений, во внимание не принимается. Современники называли императора Льва III «сарацино-мыслящим» (Васильев А.А. История Византийской империи. Время до Крестовых походов. СПб.: Алетейа, 1998. С. 340–344). Подобные факты, коих приводится великое множество тем же Васильевым и другими исследователями, увеличивают возможность выведения новых подходов методологического и теоретического свойства. Ведь историки признают, что источников иконоборческого периода в Византии сохранилось мало.

86 Mundell M. Momophysite Church Decoration // Iconoclasm, P. 59.

87 Изобразительная образность порицается иконоборцами как таковая, она предается анафеме. Единственным материальным образом являются вещи Евхаристии – хлеб и вино (см. об этом в переводе материалов Иконоборческого Собора 754 г.: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*, trans H.R. Percival, in *Nicene and Post-Nicene Fathers, 2nd Series*, ed. P. Schaff and H. Wace, (repr. Grand Rapids MI: Wm. B. Eerdmans, 1955), XIV. Pp. 543–44).

88 *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*. P. 545.

89 Преподобный Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения/ Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1983. С. 126.

9 °См. об этом: Baer E. *Ayyubid Metalwork with Christian Images*. Leiden, 1989; Katzenstein R. and Lowry G.D. *Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork* // *Muqarnas*, 1 (1983). P. 53–68. А также обобщающие заметки проблемы на данный момент: Grabar O. *The Crusaders and the Development of Islamic Art* // *DOP. The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*. Ed. by A.E. Laiou and R. P. Mottahedeh, 2001.

91 Флоренский. История и философия искусства. С. 113.

92 Кроме общих работ по философии глубин, см. об этом исследования теоретиков искусства последних лет: Webb R. *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church*

Buildings // *Dumbarton Oaks Papers*, No. 53, Washington D.C., 1999 (там же см. необходимую литературу вопроса). И, как следствие подобных представлений о сакральном пространстве см.: *Восточнохристианские реликвии*. Редактор-составитель А.М. Лидов. М, 2003 (см. предисловие и авторскую статью).

93 См. сайт с материалами о А. Корбене с публикацией его работ: www.HenryCorbinWorldoftheImaginal.com

94 Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. М., 2001. С. 142.

95 Диван Хафиза. Четвертое издание А. Халхоли. Тегеран, 1389, С. 124. Часть главы с примерами из Хафиза опубликована в журнале «Иран-наме», 2, 2012 (Глубина другого пространства в персидской поэзии // *Иран-наме*.

№ 3, Алма-Ата, 2012). Автор приносит глубокую благодарность ответственному редактору журнала доктору С. Абдулло за внимательное отношение к тексту статьи и сличение с тегеранским изданием дивана Хафиза.

96 См. значение этого выражения в толковом словаре таджикского языка с приведением необходимых иллюстраций: Фарханги забони тоҷики. Под редакцией М.Ш. Шукурова, М.А. Капранова и др. Т. 2. М., 1969. С. 263.

97 Диван Хафиза. Четвертое издание А. Халхоли. С. 232.

98 Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999, 85–88; Шукуров Ш.М. Образ Храма.

99 Специально см. об этом: Шукуров. Образ Храма.

100 Коран. Перевод И.Ю. Крачковского.

101 Фарханги забони тоҷики. Т. 2. С. 359.

- 102 Ernst C.W. Ruzbihan Baqli. *Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*. Richmond: Richmond, Curzon Press, 1996. P. 17–18.
- 103 Grabar. *The Crusaders*. P. 244.
- 104 Belting. *Florence and Baghdad*. P. 31.
- 105 Belting. *Florence and Baghdad*. P. 112.
- 106 Belting. *Florence and Baghdad*, P. 112–113.

Приложение. Иллюстрации к книге



1. Блюдо начала XI века с изображением инжира и колонного ряда. Самаркандский государственный музей-заповедник.



2. Стекланный сосуд. X в. Нишапур. Иран, Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



3. Блюдо с псевдокаллиграфией. Саманидское время. The British Museum.



4. Блюдо с зоограммой. X в. Harvard Art Museum. Arthur M. Sackler Museum, The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art.



5. Блюдо с псевдонадписью. Восточный Иран. IX–X вв. Париж, Musée du Louvre.



6. Блюдо с изображением птицы в центре. X в. Нишапур. Los Angeles Museum of Art.



7. Блюдо с зоограммой. X в. Нишапур. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



8. Блюдо с псевдонадписью. Нишапур, IX–X вв. Париж, Musée du Louvre.



9. Гератский котелок. 1163 г. Общий вид. СПб, Государственный Эрмитаж.



10. Сосуд в форме птицы. X в. Нишапур. Los Angeles Museum of Art.



11. Кувшин в форме птицы. X в. Калаи Кахкаха. Национальный музей им. Бехзада. Душанбе, Таджикистан.



12. Скульптурное изображение птицы. IX–X вв. Афганистан. Los Angeles Museum of Art.



13. Блюдо с изображением двух попугаев и арабской надписью «баракат». Конец X – начало XI в. Берлин, Museum für Islamische Kunst.



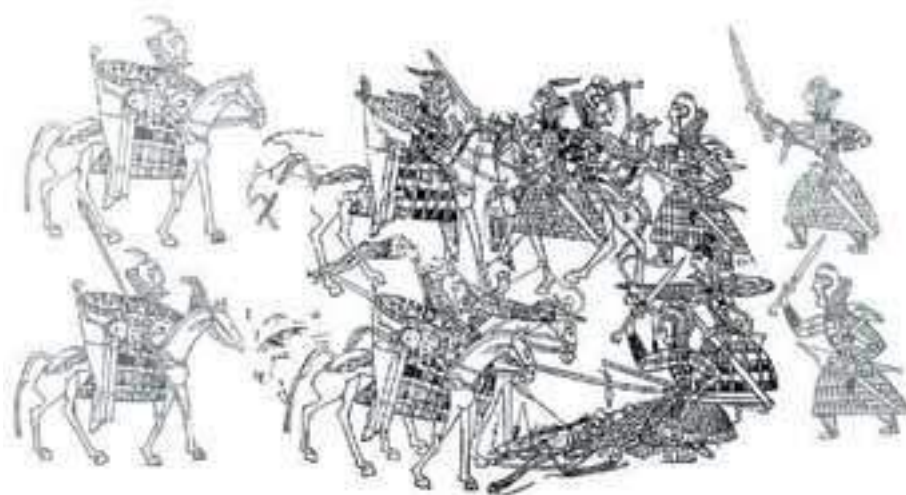
14. Навершие в форме птицы. X в. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art



15. Кувшин в форме птицы. X в. Нишапур. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



16. Геометрические фигуры, составленные из точек. Медресе Улугбека. 1417–1420 гг. Самарканд.



17. Поясные пластины из Орлата (Узбекистан) по Г.А. Пугаченковой. Кость.



18. Поясные пластины из Орлата (Узбекистан) по Г.А. Пугаченковой. Кость.



19. Изображение воина. XI в. Хульбук, Таджикистан.



20. Блюдо с изображением воина в бою. Нишапур, X в. Detroit Museum of Art.



21. Блюдо с изображением восседающего венценосца. Нишапур, X в. Los Angeles Museum of Art.



22. Блюдо с изображением вооруженного всадника. Самарканд, X в. Berlin, Museum für Islamischer Kunst.



23. Блюдо с изображением воина в бою. Нишапур, X в. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



24. Блюдо с изображением рыцаря на охоте. Нишапур, X в. The David Collection.



25. Охотничье блюдо. Нишапур, X в. Cleveland Museum of Art.



26. Блюдо с изображением всадника. Нишапур, X в. Частная коллекция.



27. Блюдо со сценой охоты с соколом. Нишапур, X в. University of Oxford. Ashmolean Museum of Art and Archaeology.



28. Блюдо с изображением бегущего за дичью гепарда. Нишапур, X в. Los Angeles County Museum of Art.



29. Блюдо с изображением гепарда и змеи. Нишапур, X в. Иерусалим, Israel Museum.



30. Многофигурная сцена охоты. Нишапур, X в. Париж, Musée du Louvre.



31. Блюдо с изображением оседланного коня. Самарканд, X в. Москва, Музей восточных культур.



32. Блюдо с изображением летящей птицы. Самарканд, X – нач. XI в. Самарканд, Государственный музей-заповедник.



33. Миниатюра из рукописи Айюки «Варка и Гульшах». Нач. XIII в. Музей Топкапы, Стамбул.



34. Бокал с изобразительным повествованием дастана Шах-наме «Бижан и Манижа». XII в. Кашан. Вашингтон, Freer Gallery of Art.



35. Кафтан. VII–IX вв. Хорасан или Мавераннахр. Частная коллекция Х.Б. Плотника.



36. Китаизированная псевдоэпиграфика. Нишапур, XI в. Musée du Louvre, Париж.



37. Чаша с изображением дракона. Нач. XV в. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



38. Мухаммад Сийах Калам. Танец демонов. Музей Топкапы, Стамбул, Турция.



39. Миниатюра «Ширин навещает Фархада». Нач. XV в. Вашингтон, Freer Gallery of Art.



40. Подсвечник. Бронза. XII в. Афганистан. Los Angeles Museum of Art.



41. Курительница. Конец XI в. Афганистан.



42. Один из львов у моста Пули Х(в)аджу. Исфаган.



43. Сцена терзания на тимпане медресе «Шердор», Самарканд.



44. Рельефные изображения пальметт. Медресе «Два минарета», 1253 г. Эрзерум, Турция.



45. Влюбленные. 1410–1420 гг. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



46. Миниатюра к рукописи поэмы Хаджу Кирмани «Хумай и Хамайун». Сцена «Хумай находит опьянённого Бехзада». Лондон, British Museum.



47. Миниатюра рукописи Рашид ал-Дина «Джами ал-Таварих». 1113 г. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



48. Каллиграфическая страница. 1714 г. Иран. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



49. Каллиграфическая страница Мир Али Харави. Четыре строки Джалал ал-Дина Руми. 1525 г. Библиотека Конгресса. Вашингтон, США.



50. Царский ковер (деталь). Середина XVI в. Герат. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



51. Мирак Наккаш(?). Миниатюра «Празднество при дворе султана Хусайна Мирзы Байкары». Левая часть двойного фронтисписа. Рукопись Саади «Бустан». 1488 г. Национальная библиотека Каира, Египет.



52. Мирак Наккаш (?). Миниатюра «Празднество при дворе султана Хусайна Мирзы Байкары». Правая часть двойного фронтисписа. Рукопись Саади «Бустан». 1488 г. Национальная библиотека Каира, Египет.



53. Бехзад, Камал ал-Дин. Миниатюра «Нищий в мечети». Рукопись Саади «Бустан». 1488 г. Национальная библиотека Каира, Египет.



54. Бехзад, Камал ал-Дин. Миниатюра «Царь Дарий и пастух». Рукопись Саади «Бустан». 1488 г. Национальная библиотека Каира, Египет.



55. Бехзад, Камал ал-Дин. Миниатюра «Беседа при дворе кадия». Рукопись Саади «Бустан». 1488 г. Национальная библиотека Каира, Египет.



56. Бехзад, Камал ал-Дин. Портрет султана Хусейна Мирзы.



57. Муззахиб, Махмуд. Бехзад, 1525 г. Музей Топкапы. Library of Istanbul University.



58. Бехзад, Камал ал-Дин. Похороны Ибн Салама. «Хамсе» Низами. 1495–1496 гг. Британская библиотека.



59. Бехзад, Камал ал-Дин. Строительство замка Хаварнак. Рукопись «Хамсе» Низами. 1494 г. Британская библиотека.



60. Бехзад, Камал ал-Дин. Миниатюра «Зулейха соблазняет Юсуфа. Рукопись Саади «Бустан». 1488 г. Национальная библиотека Каира, Египет.



61. Амир Халил. Миниатюра «Поэт Саади беседует с юношей». Рукопись «Хамсе» Низами. 1430 г. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art.



62. Дворец Али-Капу. Ступень лестницы, ведущей в музыкальную комнату. Исфаган.



63. Дворец Али-Капу. Музыкальная комната. Исфаган. Иран.



64. Дворец Али-Капу. Лестничный марш, ведущий в музыкальную комнату. Исфаган.



65. Бехзад, Камал ал-Дин. Портрет молодого художника. 1487 г. Вашингтон, Freer Gallery of Art.



66. Медресе Ду Дар. Купол с крестами, неудобочитаемой каллиграфией и орнаментом. 1439 г. Мешхед. Иран.



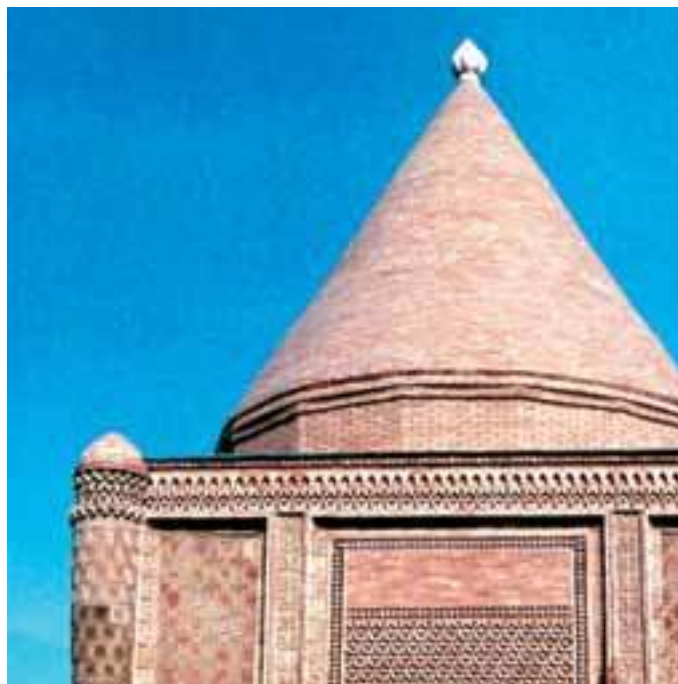
67. Бутона цветка из орнаментальной программы в Ширин-Беги-Ака, Самарканд.



68. Мавзолей Араб-Ата, 978 г. Тим близ г. Катга-Курган, Узбекистан.



69. Мавзолей Мир Сеида Бахрама, рубеж X–XI в. Кермане, Иран.



70. Мавзолей Айша-биби. Рубеж XI–XII вв. Южный Казахстан.



71. Мавзолей Ак-Астана. XI в. Сурхандарьи. Узбекистан.



72. Мавзолей Иарты-Гумбез. 1098 г. Серахс, Туркмения.



73. Колонка южного фасада мечети Магоки Аттари. 31. Дворец Али-Капу. Ступень лестницы, ведущей в музыкальную комнату. Исфаган.



74. Фасад мечети Магоки Аттари. XII в., Бухара.



75. Мавзолей Саманидов. Витая колонка, вырастающая из вазы, в подкупольном ярусе. Бухара.



76. Мавзолей Араб-Ата. Интерьер. Колонки по сторонам от вершины паруса. Рисунок В.Л. Ворониной.



77. Архитектурный комплекс мечети и двух мавзолеев в Узгене.



78. Мавзолей Ходжа Ахмада в мемориальном комплексе Шахи-Зинда. 1340. Самарканд.



79. Серебряный кувшин из Самарканда. VII–VIII в. Victoria and Albert Museum, Лондон.



80. Павильон на блюде. VII–IX вв. Museum für Islamische Kunst, Берлин.



81. Михраб из Кашана. XIII в. Victoria and Albert Museum, Лондон.



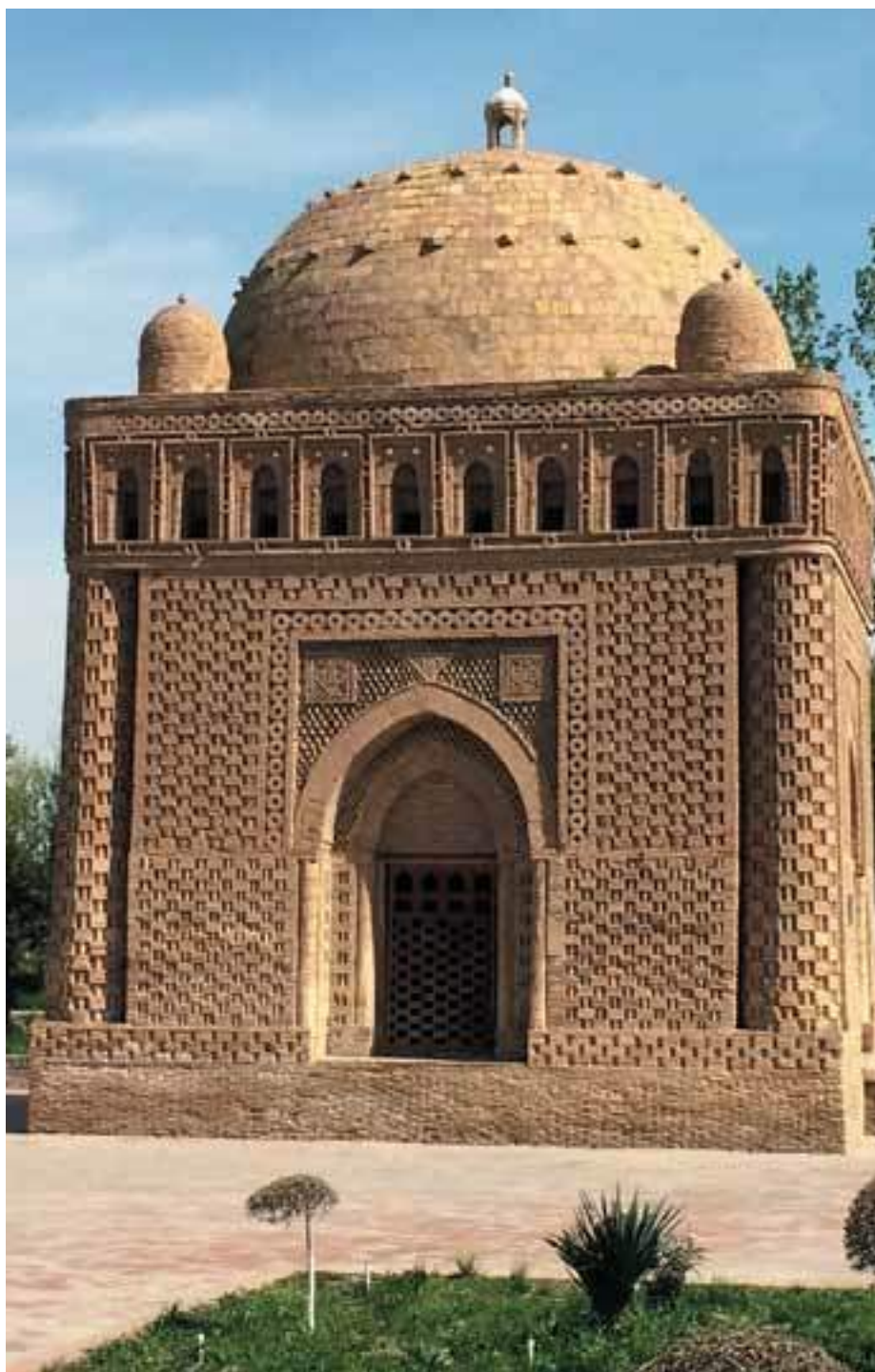
82. Исфаган. Соборная мечеть. Юго-восточный вход.



83. Мавзолей Хваджа Абу Насра Парса. Вторая половина XV в. Балх, Афганистан.



84. Внешний купол мавзолея Ширин-Беги-Ака. 1385 г. Самарканд.



85. Мавзолей Саманидов. Рубеж VIII–IX вв. Бухара.



86. Мавзолей Тадж Махал. 1654 г. Агра, Индия.



87. Чаша с мотивами бутона. X в. Самарканд. Музей-заповедник искусств.



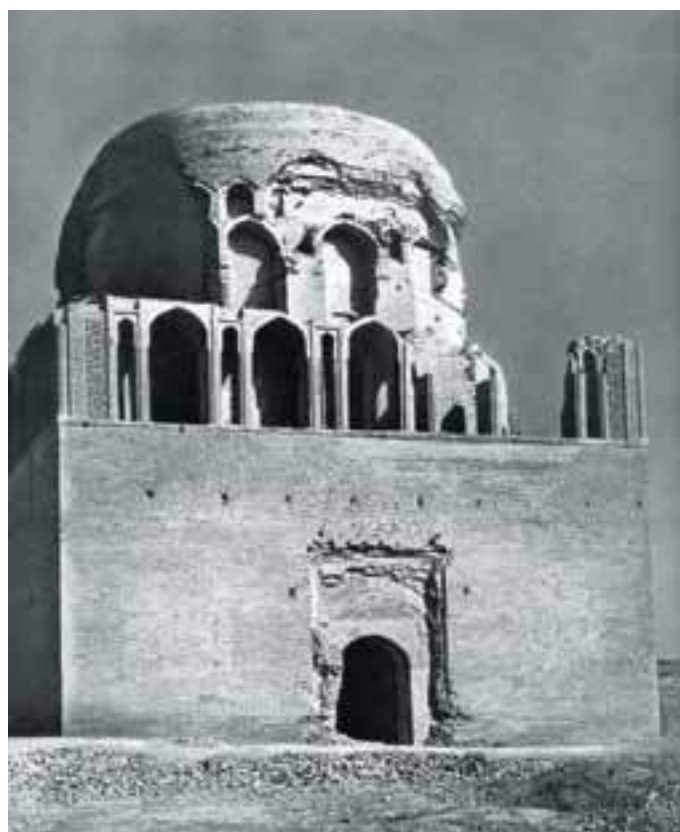
88. Мавзолей Гур Эмир. Интерьер. 1404 г. Самарканд.



89. Мавзолей Ходжа Ахмада Иасави. 1389–1405 гг. Туркестан, Казахстан. Фото Бахытджана Аширбаева.



90. Мавзолей Ходжа Ахмада Йасави. 1389–1405 гг. Туркестан, Казахстан.



91. Мавзолей султана Санджара. Середина XII в. Мерв, Туркмения.



92. Мавзолей султана Олджейту. 1309–1313 гг. Султанийа, Иран.



93. Сасанидский храм огня в Найсаре. Купол на нервюрах.



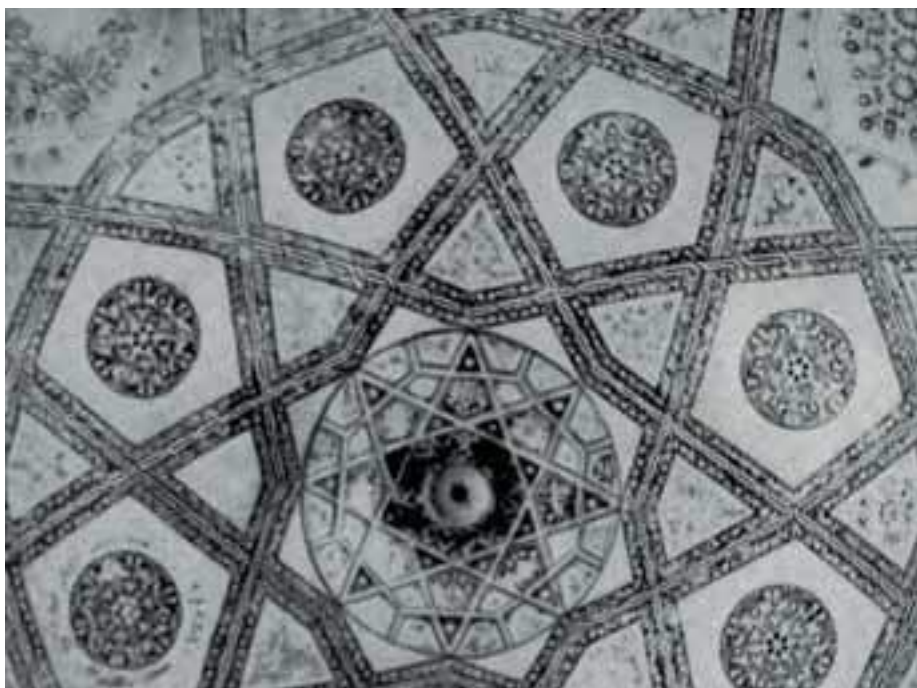
94. Мавзолей султана Санджара. Купольные нервюры.



95. Мавзолей Ширин-Беги-Ака. 1372 г. Риторические нервы. Архитектурный комплекс Шахи-Зинда. Самарканд.



96. Купол мавзолея Ходжа Абу Наср Парса. Балх, Афганистан.



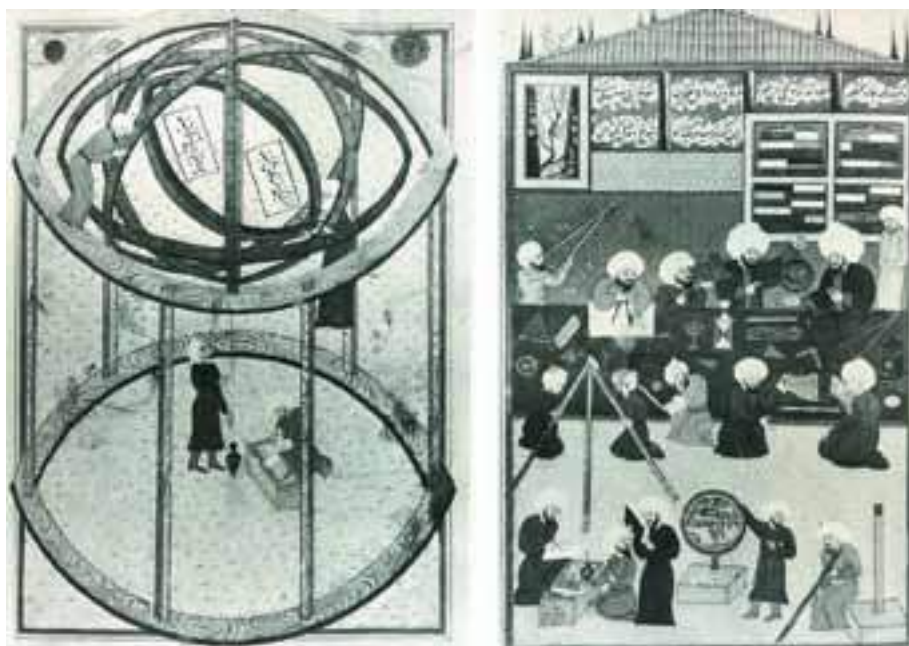
97. Купол мавзолея Абу Саида Абу-л-Хайра. XV в. Мехне, Туркмения.



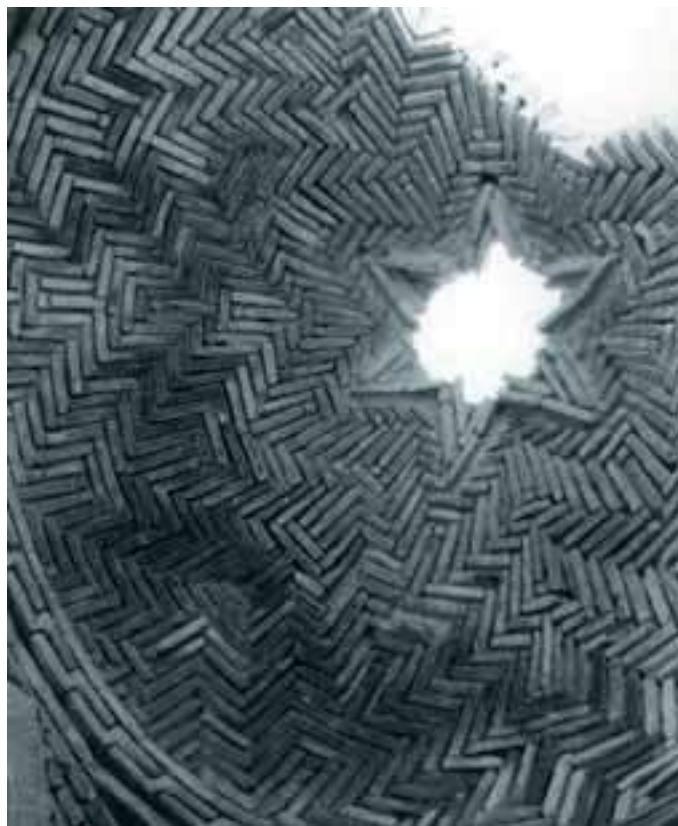
98. Северный купол соборной мечети Исфагана. Купол на нервюрах.



99. Южный купол соборной мечети Исфагана. 1088.



100. Миниатюра с воздвижением формы космической сферы. Рукопись Шаханшах-наме. 1582 г. из музея Топкапы. Стамбул, Турция.



101. Караван-сарай Рабати Шараф. Купол, выложенный сводом балхи, с нервюрной звездой в зените. 1115 г. На пути между Мервом и Нишапуром. Иран.



102. Сводчатая Бухара. Купол менял. XVI в.



104. Капитель столба с абакой. Самарра, Иран.



103. Капитель столба с абакой. Мечеть Нух Гунбад. Балх.



105. Обелиск Феодосия на ипподроме на фоне минаретов Стамбула.



106. Своды шабистана соборной мечети Исфагана.



107. Арки, своды, купола шабистана соборной мечети Исфагана.



108. Купол на нервюрах в мечети 1134 г. Барсиан, Иран.



109. Имамазаде в местечке Езиран. 1325 г. Купол на нервюрах.



110. Мавзолей Саманидов. Тромп с аркутаном.



111. Средний мавзолей в Узгене. XI в. Тромп. Киргизия.



112. Караван-сарай Рибати Махи. 1020 г. Тромп. Иран.



113. Караван-сарай Рибати Махи. 1020 г. Тромп.



114. Мавзолей Ережепа в Миздахкане, XI–XII вв. Туркмения.



115. Медресе Улугбека. Ок. 1415–1420 гг. Самарканд.



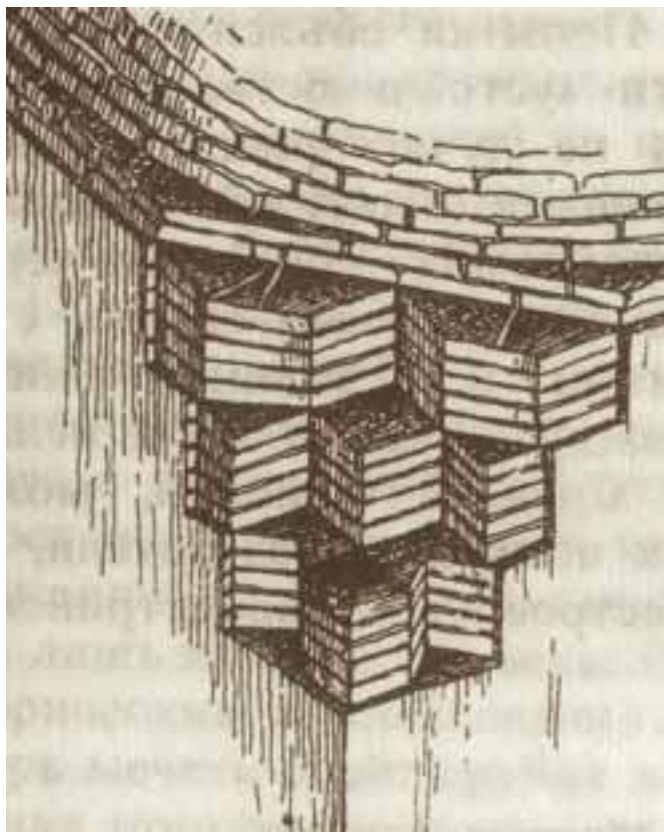
116. Мавзолей Гавхаршад. Интерьер. Герат, Афганистан.



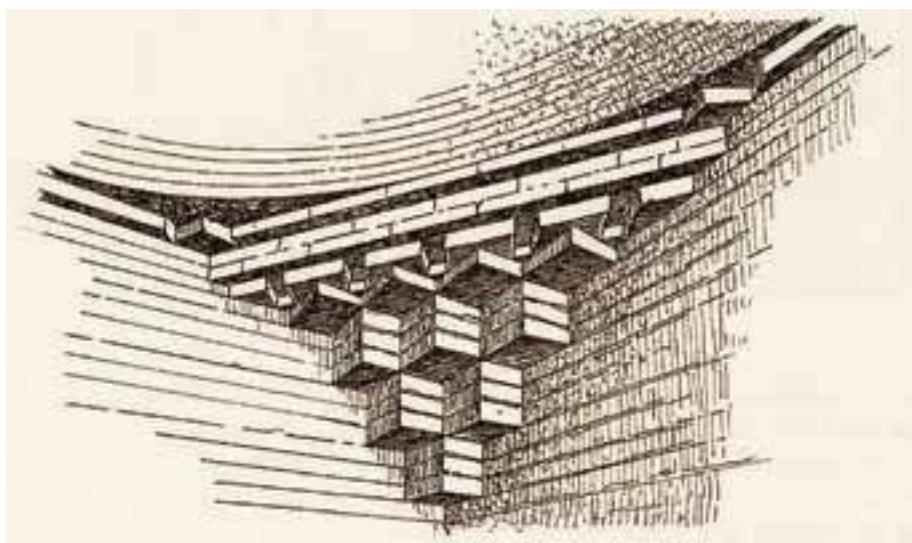
117. Соборная мечеть в Иезде. Купол на нервюрах в восточной части постройки. Иран.



118. Мавзолей Баба Хатим. XI–XII вв. Мазари-Шариф, Афганистан.



119. Мечеть Деггарон. X в. Хазара, под Бухарой. Ячеистый пандатив (по Хмельницкому).



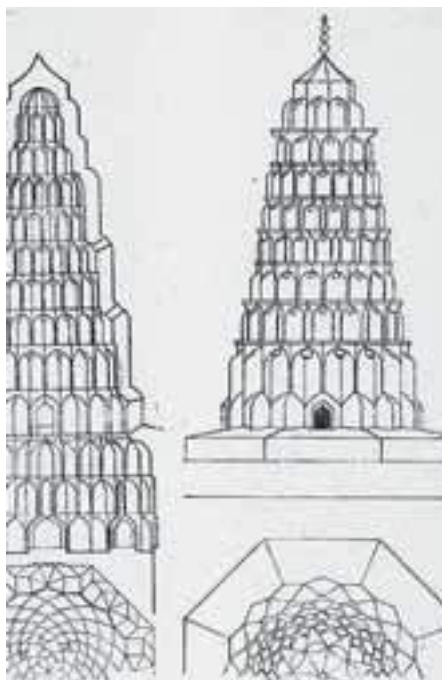
120. Караван-сарай Дая-Хатун, X в. Туркмения (по Хмельницкому).



121. Мавзолей Султана Малика. XI–XII вв. Касан, Узбекистан.



122. Мавзолей Араб-Ата. Интерьер. Пандатив. 979 г. Афганистан.



123. Мавзолей Зумурруд Хатун. 1193 г. Багдад, Ирак.



124. Мавзолей Гунбад-и Кабус. 1004 г. Гурган, Иран.



125. Имамзаде Аббаса. Сари. Мазендаран, Иран.



126. Башня из мозаик мечети Омейядов в Дамаске.



127. Хушанг Сейхун. Памятник над мавзолеем Авиценны в Хамадане.



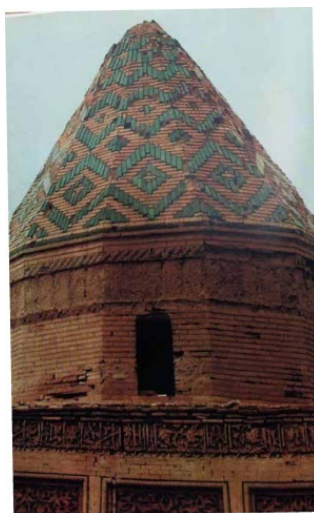
128. Мавзолей в Радкане (западный). 1016–192 гг.



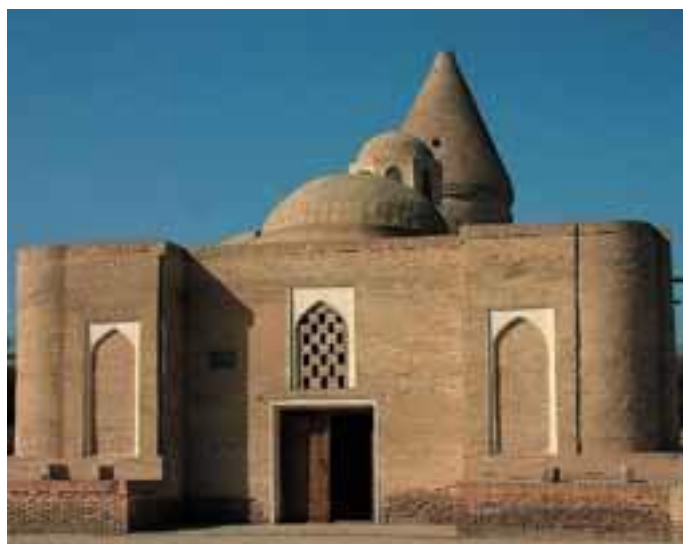
129. Мавзолей в Ладжиме. 1023 г. Иран.



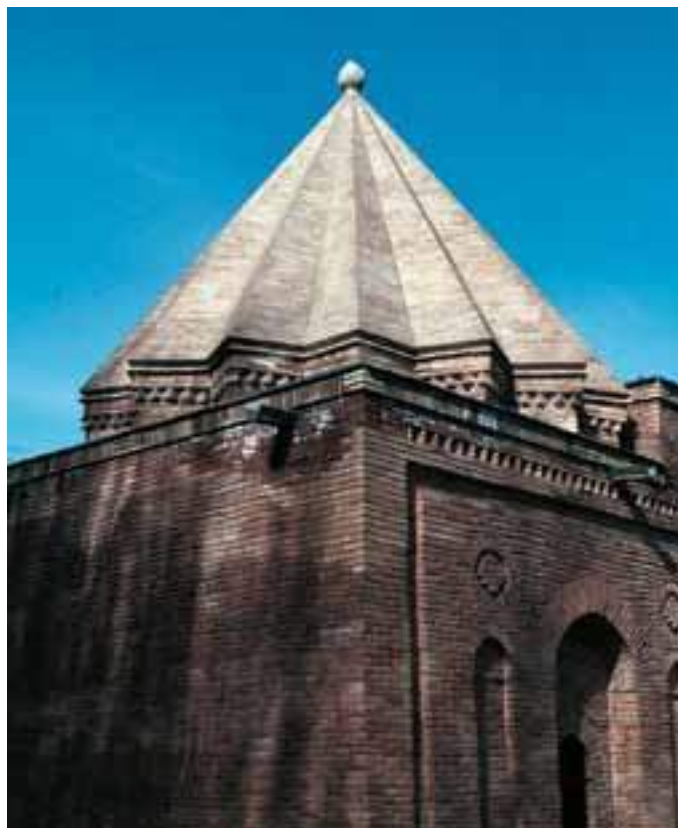
130. Мавзолей хорезмшаха Текеша. Куня-Ургенч, Туркмения. Рубеж XII–XIII вв.



131. Мавзолей хорезмшаха Иль Арслана. 1134 г. Куня-Уренч, Туркмения.



132. Мавзолей Чашма-йи Айуб. XIV–XVI вв. Бухара.



133. Мавзолей Бабаджи-хатун. XI в. Тараз, Казахстан.



134. Минарет в Джаркургане. 1109 г. Узбекистан.



135. Кутб Минар. 1193–1368 гг. Дели, Индия.



136. Башня Масуда III. 1099–1115 гг. Газни, Афганистан.



137. Минарет Джам. 1222 г. Афганистан.



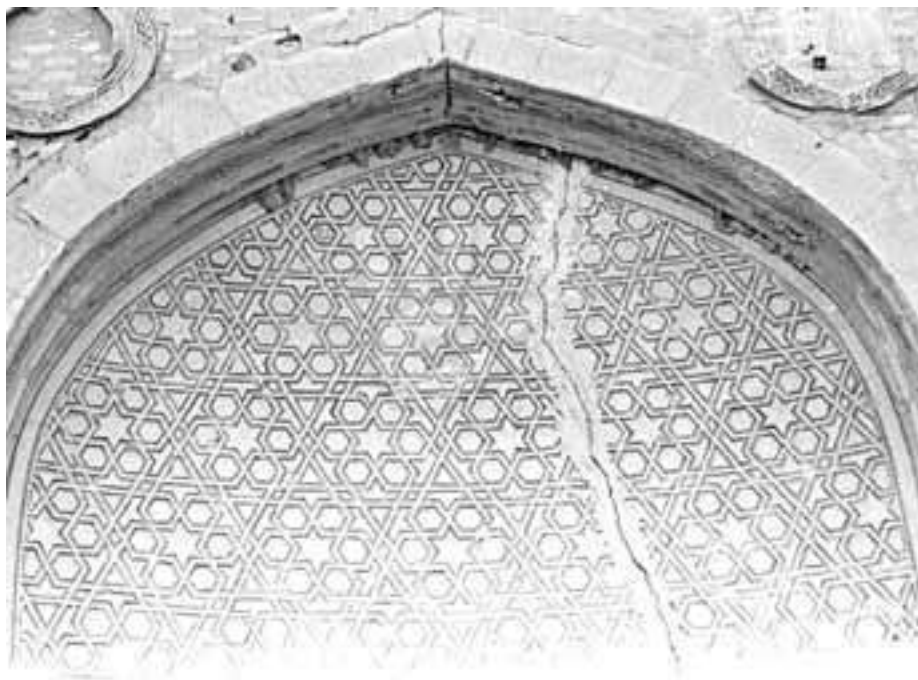
138. Башня Бахрамшаха – 1118–1152 гг. Газни, Афганстан.



139. Мавзолей Ходжа Машад. X–XI вв. Шааргуз, Таджикистан.



140. Купол, выложенный сводом балхи. Мавзолей Санг Баст. 997–1028.



141. Мавзолей Араб-Ата. Герих тимпана. 978 г. Тим, Узбекистан.



142. Мечеть Ибн Тулуна. Деталь минбара. IX в. Каир, Египет.



143. Мавзолей Баба Хатим. Портал с широкой рамой арабской вязи. XI в.



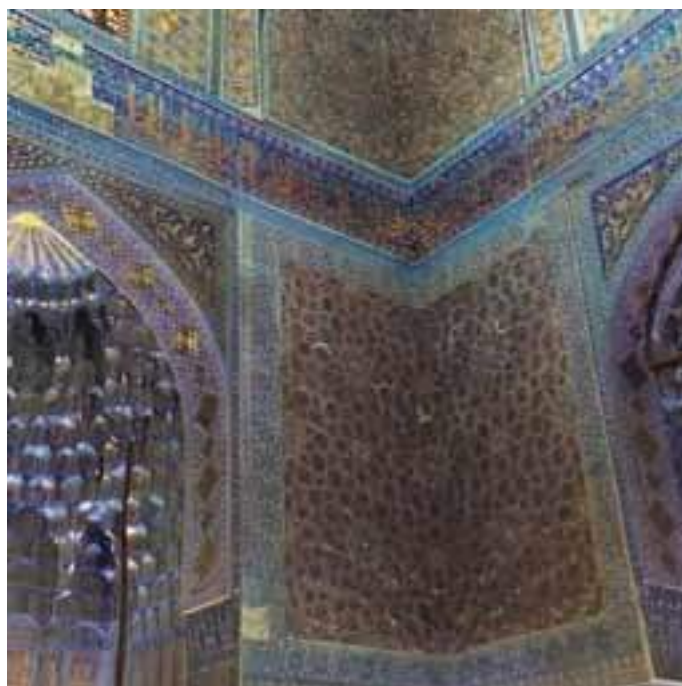
144. Мечеть Нух Гунбад. Орнамент. Балх, Афганистан.



145. Фриз из дворца Мшатты. VII в. Иордания. Museum für Islamische Kunst, Берлин



146. Соборная мечеть Исфагана. Колонна, южная часть комплекса.



147. Мавзолей Гур Эмир. 1405. Окутанность цветом и орнаментом внутреннего пространства.



148. Архитектурный комплекс «Шахи-Зинда». Сочетание цветовых форм на архитектурной плоскости и сфер купола. Самарканд.



149. Мавзолей Саманидов. Наслаивание и разнообразие слоев орнамента. Рубеж VIII–IX вв.



150. Миниатюра из рукописи Низами. «Хосров и Ширин». Слоистость орнаментальных мотивов налицо.

Заключение

Бухара до прихода мусульман называлась Вихара (vihāra), что в переводе с санскрита означает монастырь/храм, хотя существует более достоверная этимологическая линия от согдийского *βихāгак, а еще и древнетюрк. Вичагаг в значении «благодатного, счастливого места»¹. До сих пор археологи обнаруживают на всей территории Средней Азии присутствие отчетливых следов буддизма. Вклад иранцев в буддизм при его переходе в Китай несомненен.

Ответственность за утверждение буддизма Махаяны на территории Большого Хорасана несут греко-бактрийское и индо-греческое царства. Защита буддистов от индуистов была осуществлена индогреками и славным царем Ефтимидом Менандром I, при том, что многие греки вслед за царем переходили в буддизм. Таким образом, Хорасан – это знаменательное место, где древние греки обращались в буддизм. Районы Кабула, Пенджаба и Гандхары становятся пристанищем индогреков. Сколок Древней Греции, ее культуры и философии нашел приют в Большом Хорасане и Северной Индии. Территория Большого Хорасана была в полной мере готова для освоения ее буддистами, этот же регион оказался для буддизма транзитной зоной для броски на Дальний Восток, а его распространение фиксируется даже на юге современного Казахстана². Не стоит поэтому удивляться, что Бухара была в свое время Вихарой. Сказанное еще не все.

Существовал специальный иранский термин для обозначения нового буддийского монастыря/храма (nava-vihāra) в иранизированной форме – Nowbahār, что буквально означает «Новая Весна». Кроме Бухары, такие центры существовали в Самарканде, Балхе многих других городах и даже в далеком от Хорасана городе Хамадане³. Термин Nowbahār глубоко проник в культуру иранцев после появления Ислама, подробно об этом пишет известный иранист А.С. Меликиан-Ширвани⁴. Ему вторит Г. Фехервари в статье о курильницах в форме буддийских ступ, одновременно он же идет много дальше и сравнивает гандхарскую ступу с формой мавзолея Саманидов⁵.

Мода на индийское и Индию укрепилась во время правления Махмуда Газневи (971-1030). Одним из результатов вторичного проникновения индийских реалий в Хорасан стала поэма Айуки «Варка и Гулыпах», написанная в прославленном Фирдоуси метре *мутакариб*. Единственная рукопись поэмы с многочисленными миниатюрами XIII в. хранится в музее Топкапы (Стамбул). Издавший рукопись с переводом, всеми иллюстрациями и анализом поэтического текста и визуального ряда А.С. Меликиан-Ширвани, находит в тексте и иллюстрациях проявления индийско-буддийской традиции⁶.

Соображения ученых о бытовании иранского буддизма имеет стойкие основания. Столь же уверенно можно говорить и о наследии в иранском искусстве христианства, манихеев и, конечно же, коренной религии иранцев зороастризма. О греческом наследии в культуре Саманидов мы подробно говорили в главе I. Следует думать не только о специфическом характере иранского буддизма в изобразительном искусстве и архитектуре Восточного Ирана. В нашей работе отмечено бактрийское (ирано-буддийское, раннее парфянское) происхождение троповой конструкции в саманидское время. Не менее важно наше предположение о становлении нервюрной конструкции иранских куполов при ранних Сельджукидах из троповой полуарки в архитектуре Саманидов. Сасанидское происхождение тропов оспаривается в нашей работе, а также на основании некоторых соображений археологов утверждается непосредственная связь конструкции ранних тропов и последующего происхождения нервюр с ирано-буддийскими районами современного Афганистана.

При парфиянах происходит активизация иранского начала в архитектуре и искусстве⁷. Этот процесс заметно усиливается при Сасанидах. Если у исследователей не вызывает сомнения определенная связь с индийским художественным миром⁸ еще во время существования в Согде доисламских настенных росписей, то при Саманидах приходит время окончательного формирования иранского начала, тотально распространенного на многие сферы культуры. В Бухаре появляется новый иранский язык фарси-е дари, огромный престиж получает поэзия на этом языке. Особое распространение получает авторский эпос, что находит свое закрепление во множестве керамических изделий и настенных изображений героического образа рыцаря.

Приведем небольшой, но весьма убедительный пример процесса ухода от индийских реалий. Абу Райхан Бируни, переживший гибель Саманидов и перевезенный из родного Хорезма в Газну, участвовал в походах султана Махмуда в Индию. В результате Бируни пишет книгу «Индия», где, например, приводятся такие слова, следующие за превознесением зороастризма:

«Последующие цари отдали этой религии исключительное господство в Иране и Ираке, а буддисты были вынуждены переселиться в страны восточнее Балха. В Индии до настоящего времени остается некоторое количество маздеистов, которых там называют *мага*. Вот откуда начинается отвращение индийцев к хорасанским землям»⁹.

Автор предисловия к «Индии» А.Б. Халидов приводит поговорку времен Бируни и Махмуда Газневи: «Хорасан стал Хиндустаном, а Хиндустан – Хорасаном»¹⁰. На наш взгляд, эта поговорка является свидетельством активной иранизации не только Хорасана, но и Северной Индии. Как известно, *lingua franca*, начиная с Саманидов, даже в тюркизированных регионах являлся персидский язык, язык высокой культуры и язык общения. Ведь именно в это время получает активное развитие иранское национальное движение *шуббия*, направленное против арабского засилия в языке, поэзии.

Этот период ускоренной иранизации светской и повседневной культуры, первых разработок идей, образов, дискурсов буквально во всех областях культуры. Это переходное время, время наращивания инноваций во всех областях культуры. Инновационный процесс не оставлял пространства Большого Хорасана до XV века, когда Тимуриды Самарканда и Герата придали собственно восточно-иранской культуре новый инновационный образ, отчетливые следы которого составили ядро архитектуры и изобразительного искусства Сефевидов.

Процесс разработки все новых и новых идей, образов и дискурсов совпал по времени с необходимостью интериоризации духовного знания о Боге, о себе и пути в себе к Богу. Задачей интериоризации вероучения занимался суфизм, его известная хорасанская школа. Самые серьезные исследователи отмечали связь хорасанского суфизма с важнейшими буддийскими понятиями, скажем, на ярком примере Байазиды Вистами (804–874)¹¹. Как мы видим, иранцы Хорасана, утратив связь с буддийскими реалиями в период формирования сугубо иранских ценностей, продолжали питаться живительной влагой индийского мистицизма во время обращения к глубинным измерениям уже Ислама.

В книге мы много внимания уделили процессам организации внутреннего образа для культурно значимых слов/терминов, образов, понятий. Мы намеренно не позволяли себе приближаться к доктринальным суфийским понятиям, нас интересовало другое измерение интериорности – этимологическая структура слов и, как нам удалось выяснить, внутри которой нарождаются архитектурные и изобразительные формы. Это было сделано для того, чтобы понять принципы организации вовсе не системы значений, а скрытого механизма формирования идей, образов, значений и форм. Подобные экскурсы в область смысло-иформопорождающей этимологии были наиболее сложными для авторского исполнения и перцептивной организации. Согласимся, они требуют специальной подготовки и читателя. Вот еще один пример из подобных экстериоризованных усилий по организации смысловых и формальных горизонтов культуры.

Усилиями визиря Сельджукидов Низам ал-Мулька (1018–1092), родившегося недалеко от Туса, получает распространение в Иране медресе как идеологическое и общественное явление. Для нашей книги особое звучание приобретает факт учреждения формы медресе в виде внутреннего крещатого архитектурного образования с четырьмя айва-нами по осям. Мы можем быть уверенными в том, что иранский мир продолжал свою инновативно-креативную деятельность и во время правления тюрков.

Кроме того, Низам ал-Мульк известен как покровитель людей мысли и пера, поэтов, философов. Не надо забывать при этом и нарастание имманентного для иранцев концепта «друг», который буквально цементировал все начинания. После смерти Низам ал-Мулька возникло течение «низамийа» (anjuman-e Nizamiya), которое объединяло его сыновей, иных родственников и сподвижников. Духовное и дружеское братство было выражением внутренних процессов друга и дружбы даже в политике. Усиление мощнейших культурных пластов невозможно без дружеской взаимопомощи. Возможно ли достижение столь значимых высот в философии, поэзии, искусстве и архитектуре без выявления новых горизонтов антропологической позиции, манифестации философа, поэта, зодчего и художника как друга Другому? Ведь Другой вполне оказывался и самим собой, понятие зеркала и тени не зря так остро было поставлено в это время. Проблематизация Я человека встала в это время во весь исполинский рост, соразмерный не только философам, поэтам, художникам и архитекторам, но и простым учащимся медресе, которые относились к теологии уже не только с догматических, но и научно-философских позиций. Все происходящее в Восточном Иране уже при правлении династии Саманидов было овеяно идеей рыцарства, что, естественно, способствовало выявлению личностного горизонта иранской культуры. Идея личного служения царю и Ирану была впервые поставлена именно в Восточном Иране усилиями Фирдоуси в его беспримерной поэме «Шахнаме». Фирдоуси воспел прошлое иранства в настоящем, он не просто утвердил идею рыцарства, а репрезентировал ее созданием впечатляющих образов витязей. Они служили образцом служения царю, стране и народу.

Когда М. Шакури в книге «Здесь – Хорасан» риторически отмечает необходимость этнокультурной солидарности, имеющей исторические прецеденты, то следует говорить одновременно о внешних и внутренних проявлениях перманентного процесса «дружеской практики»¹². Эта практика, вновь напомним, сохраняет свою технологическую оснастку даже в том случае, когда люди в быту враждуют. Известный иранист, главный редактор «Энциклопедии Ираники» Эхсан Иаршатири посвятил работу о проблеме устойчивости иранской культуры Большого Хорасана, «ассимилирующей силе» этого пространства по отношению к многочисленным завоеваниям арабов, тюрков и монголов¹³.

Рыцарство, поэзия, философия, наука, аскетическая практика и теория, изобразительное искусство и архитектура стояли бок о бок, единым монолитом восточно-иранской культуры. Разделение науки и философии, о которых говорят современные философы (Ортега-и-Гассет, Делёз), в Средневековье не чувствовалось столь явственно, наука и была философией, говорилось о «науке философии» (илм ал-фалсафа, илм-е фалсафа). Торжество трех столпов культуры – философии (перипатетической и неоплатонической), поэзии и архитектуры – остро характеризует восточно-иранский мир с IX по XV век. Словом, все было подготовлено к появлению имперских идей, идей масштабного переосвоения близкого и далекого пространства. Это и произошло при Тимуре, но подготовка к этому шагу велась с IX в. Мы знаем, что в прошлом всю эту территорию от Хорезма и Бухары до Герата и Мешхеда называли Большим Хорасаном, о научном, философском и поэтическом величии персидской речи которого говорят следующие строки:

‘Azīzam, Khurāsān ast injā,
Sukhan guftan na āsān ast injā.

Мой дорогой, Хорасан ведь здесь?
Легко ли слово красно молвить здесь?

Было бы тривиальным в наше время ограничиться суждением о появлении в Большом Хорасане целого ряда Событий первостепенной значимости для всего мусульманского мира. Много интереснее отметить, что все эти События обязаны утверждению в восточноиранских землях и собственно в Иране мятежного дискурса. Именно он перевел теологическую заостренность Ислама по вертикальной оси в горизонтальный вектор поисков отложенного смысла. Хорошим примером тому является история, рассказанная Фарид ал-Дином Аттаром (1146–1221) в поэме «Мантик ал-Тайр». Птицы собираются в далекий полет с целью найти Симурга – царя птиц, субститута божества. К концу трудного перелета осталось 30 птиц (*si murgh*), которые обнаруживают, что они вместе и есть *Smurgh*. Теологическая вертикаль, как мы видим, заменяется путешествием по горизонтальной оси. Несмотря на то, что поэма Аттара была суфийской по смыслу принцип духовного восхождения птиц вполне мог бы быть осуществлен и по горизонтали.

Иранцы, не переставая оставаться мусульманами, разработали свою программу отношения к вещи, свой взгляд на режим и принципы ее визуализации. Сказанное означает только одно: иранцы сделали все возможное, чтобы привести процедуру своих поисков отложенного смысла в соответствие с общемусульманскими представлениями. Им это удалось сделать, в арабских и позже – в анатолийско-турецких регионах, где с успехом утвердились выдвинутые иранцами философские схемы, суфийские и архитектурные идеи и даже поэтические жанры (ср. перевод «Шах-наме» Фирдоуси на турецкий в мамлюкском Египте). Мамлюкам – лучшим воинам Средиземноморья – понадобились песни хорасанца Фирдоуси для восхваления своих подвигов. Ими был впервые переведен эпос «Шах-наме» на турецкий. С точки зрения проникновения идей и форм возможно суждение об иранизации арабского и османского мира. Чего стоит распространение весеннего праздника Навруз! Не надо забывать, что турки Анатолии пришли из Средней Азии.

Все сказанное является одновременно и нашим выводом, и фактом умозрения иранцев со времени ощущения их языкового, поэтического, философского, архитектурного и в целом – культурного единства на протяжении шести веков (IX–XV). Антиарабское движение шуубия в поэзии, возникшее в VIII в., не оставляло восточный и западный иранский мир, обратившись в осмысленную программу действий во всех областях культуры. Еще в IX в. родоначальник персидской поэзии Рудаки сказал о неизбежности трансгрессии иранских идей в арабский мир следующими словами:

*Imrūz ba har hāl Baghdād Bukhārāst,
Kujā mīri Khurāsān ast pīrūzī ān jāst.*

Сегодня Бухара в любом случае – Багдад.
Где бы ни оказался эмир Хорасана, – там победа.

Во времена, последовавшие вслед за проникновением восточных иранцев во главе с Абу Муслимом на Ближний Восток, Багдад еще долго будет находиться в орбите иранского мира. Достаточно взглянуть на архитектуру Багдада, чтобы понять это. Иранский мир был шире и глубже самого себя. Для этого надо помнить и постоянную оглядку на свое домусульманское прошлое; ему не подражали, совсем нет. Дело в другом – трансмутация настоящего требовала подключения прошлого и будущего, прошлое органично входило и настоящее, и будущее. Это была не линейная схема трех временных измерений, а объемный мир, включающий в себя все

эти три времени в целокупном и непрерывном пространственном измерении. Одним из основных Событий интеллектуальной мысли иранцев в период Средневековья оставалось измерение времени.

Однако даже силы пространства, которое многими и многими поколениями за две тысячи лет было облагорожено восточными иранцами идеями, образами и формами, не хватило на ассимиляцию нового нашествия, новой переорганизации этнического и социального равновесия на рубеже XV–VI вв. Большой Хорасан в полной мере и навсегда утратил свое единство мысли и этнической солидарности, о которой мы говорили выше. Ситуация очень похожа на то, что произошло с Византией почти в это же время, в 1453 г., когда пал Константинополь.

Примечания

1 См. о Бухаре подробно: Frye R. Bucharā I. In *Pre-Islamic Times // Encyclopaedia Iranica*, vol. IV, Fasc. 5, pp. 511–513.

2 Ставиский Б.Я. Судьбы Буддизма в Средней Азии. Восточная литература, М., 1998. С. 154.

3 Ronald E. Emmerick. Buddhism I. In *Pre-Islamic Times // Encyclopaedia Iranica*, Vol. IV, Fasc. 5, pp. 492–496. К статье приложена богатая библиография. Более подробно см. того же автора: *Buddhism among Iranian Peoples // The Cambridge History of Iran*. Vol. 3(2). The Seleucid, Parthian and Sasaian Periods. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

В последнем издании автор отмечает формирование греко-буддийского наследия во времена Кушан (Р. 953). И там же автор пишет о влиянии Ахеменидов на скальные захоронения и монументальную скульптуру буддистов со времен Ашоки. Известен пример с разрушенными недавно колоссальными скульптурами Будды в Бамиане.

4 Melikian-Chirvani A.S. Buddhism II. In *Islamic Times // Encyclopaedia Iranica*. Vol. IV, Fasc. 5, pp. 496–499; и специально об архитектуре: Melikian-Chirvani A.S. *Recherches sur l'architecture de l'Iran bouddhique*. 1: Essai sur les origines et le symbolisme du stūpa iranien // *Le Monde Iranien et l'Islam: Sociétés et cultures* 3, 1975; см. также чрезвычайно информативную статью: Bulliet R.W. *Naw Bahār and the Survival of Iranian Buddhism // Iran*, 14, 1976. Автор, например, говорит о существовании ворот Nowbahār в Бухаре и Самарканде (Р. 140). Важно и другое замечание автора о том, что практика существования монастырей / храмов Nowbahār и буддизма в регионе носила сугубо иранский характер. В движении Абу Муслима, способствовавшего восшествию на престол новой династии Аббасидов, содержатся идеи иранского буддизма, а историк монголов Джувейни пишет следующее: слово Бухара происходит от bukhār, что на языке магов обозначает центр знания (Р. 145).

5 Fehervari G. *Islamic Incense-burners and the Influence of Buddhist Art // The Iconography of Islamic Art. Studies in Honour of R. Hillenbrandt*. Ed. by B. O'Kane. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. P. 128–129.

6 Melikian-Chirvani A.S. *Le roman de Varqe et Golšāh // Arts asiatiques*, 22, 1970. P. 45–46. В тексте поэмы встречается, например, сравнение Гулшах с «кандагарским Буддой», что, по мнению автора исследования, является проявлением былого могущества буддизма в Большом Хорасане. Также Меликан-Ширвани указывает на присутствие в тексте слова nowbahār в качестве эпитета.

7 Keall E. J. *Architecture II. Parthian Period // Encyclopaedia Iranica*. Vol. II, Fasc. 3, pp. 327–329.

8 Ср. с умозаключениями исследователя на примере известной настенной живописи из Пенджикента: Беленицкий А.М. *Монументальное искусство Пенджикента*. М.: Искусство, 1973. С. 54. О взаимодействии иранского и индийского творческого гения см. книгу, в которой,

к сожалению, все построено на теории влияния: *A Shared Heritage. The Growth of Civilizations in India and Iran*. Ed. I. Habib. Aligarh Historical Society, Tulika, 2002 (ср., например, со статьей об ирано-индийской архитектуре: Rezavi S. *Iranian Influence on Medieval Indian Architecture*).

9 Абу Рейхан Бируни. Индия. Издание подготовили А.Б. Халидов, Ю.Н. Завадовский, В.Г. Эрман. М.: Ладомир, 1995. С. 67.

10 Бируни. Индия. С. 13. Автор предисловия не приводит оригинальный, персидский вариант этой поговорки.

11 Böwering G. *Bāyazīd Bestāmī* // *Encyclopaedia Iranica*. Vol. IV, Fasc. 2, 1989. P. 183–186; Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в Исламе. Восточная литература, 1989. С. 51 и далее.

12 Шакурии Бухорои М. *Хоросон аст инджо*. Душанбе: Дониш, 2009. С. 259.

13 Yarshater E. *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>)