

Ш. М. Шукуров

«Шах-наме» Фирдоуси
и ранняя иллюстративная
традиция



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Ш.М. Шукуров

**«Шах-наме» Фирдоуси
и ранняя иллюстративная
традиция**

(ТЕКСТ И ИЛЛЮСТРАЦИЯ
В СИСТЕМЕ ИРАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
XI—XIV ВЕКОВ)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1983

Ответственный редактор
И. В. СТЕБЛЕВА

В работе впервые в восточном литературоведении, искусствознании и истории культуры проводится типологическое сопоставление памятников словесности («Шах-наме» Фирдоуси) и изобразительного искусства (ранних иллюстраций к поэме). Свои выводы и предположения автор сопоставляет с выводами современной науки о логике развития средневековой культуры в целом.

Ш $\frac{4900000000-219}{013(02)-83}$ 221-83

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1983.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей работе рассматриваются проблемы структурно-типологического соответствия словесного и живописного повествований на материале текста «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстраций к поэме. При постановке такой задачи прежде всего учитывались место и значение названных памятников в культуре средневекового Ирана, а также актуальность и необходимость проведения подобной работы с точки зрения современной гуманитарной науки. Кроме того, важным казалось предположение, что сравнение художественной структуры словесного и живописного произведений и установление особенностей функционирования их отдельных элементов в пределах соответствующего им культурного окружения поможет еще более четко уяснить причины столь широкого распространения текста «Шах-наме». Прежде чем перейти непосредственно к описанию и сравнению текста «Шах-наме» Фирдоуси и иллюстраций к нему, следует сказать несколько предварительных слов об этих памятниках и о том круге вопросов, которые ставятся в предлагаемой книге.

В истории культуры нередки примеры, когда одно художественное произведение, как, например, Библия, становится средоточием комплекса других явлений культуры и ярче всего отражает основные культурные ценности эпохи [см. Аверинцев, 1971, с. 232]. К числу таких памятников, бесспорно, принадлежит поэма Фирдоуси «Шах-наме», написанная в период возрождавшегося национального самосознания, эпохи расцвета собственно иранской культуры. Значение поэмы Фирдоуси для всех ираноязычных народов сказалось не просто в большом количестве литературных подражаний [Бертельс, 1960, с. 239—286], но и в создании вокруг этого памятника также целого культурного комплекса, проявления которого нашли отражение в духовной и материальной культуре последующих столетий. Однако для того, чтобы оценить не только сам факт существования неко-

гда мощного «культурного комплекса», но увидеть и понять все те идеи и художественные структуры, при посредстве которых ощущалась ранее и ощущается до сих пор взаимосвязь различных памятников духовной и художественной культуры средневековья, необходима работа по выявлению скрепляющих все эти памятники содержательных и структурных элементов.

Заметным шагом на пути к этой цели представляется выделение и описание значимых для повествования «Шах-наме» элементов художественной структуры. В задачи данного исследования не входило всестороннее изучение поэтики «Шах-наме», так как существенными считались только те особенности эпического повествования, которые оказывались конструктивными и для иллюстраций к поэме. В книге достаточно подробно рассмотрены принципы изображения человека, пространственно-временные отношения, механизм построения повествования, включая отдельные обозначения и более крупные синтаксические конструкции (мотивы и блоки мотивов). Особое внимание в книге уделено изучению семантики и символики отдельных атрибутов персонажей, мотивов и сюжетов текста «Шах-наме». При описании изобразительных средств и принципов организации текста нами широко использовался опыт обращения с фольклорными текстами других культурных традиций, и в частности с русскими былинами. Однако возникает вопрос: правомерен ли такой подход к тексту «Шах-наме» — произведению авторскому и традиционно считающемуся образцом иранской литературы? Однозначный ответ на этот вопрос в значительной степени осложнен недостаточной разработанностью критериев теоретического осмысления проблемы «авторства» в иранской фольклористике и литературоведении. Перенесение же этих критериев из опыта обращения с европейской словесностью на восточный материал, как указывает исследователь [Серебряный, 1979], представляется малообоснованным. В частности, очевидно, что письменное существование произведения словесности и знание имени «автора» еще не является свидетельством литературного происхождения рассматриваемого памятника. Кроме того, высказывается предположение, что своеобразие проблемы авторства связывается с более широкими вопросами общекультурного масштаба и находится в зависимости от конкретного «типа культуры» [Серебряный, 1979, с. 176]. Понимание позиции «автора» «Шах-наме» должно рас-

считываться с учетом ряда особенностей средневекового творчества. Прежде всего следует помнить о том, что поэма Фирдоуси явилась своеобразным средоточием всей иранской культуры во многих ее проявлениях (литература, изобразительное искусство, философия и мистика) — и на протяжении длительного времени. Кроме громадного количества миниатюр к поэме самым ярким показателем исключительной популярности поэмы является количество интерполяций. Их количество столь велико, а качество порою настолько высоко, что пока самой актуальной проблемой в изучении текста «Шах-наме» остается создание максимально достоверного критического текста. Вместе с тем число интерполяций и использование текста поэмы в самых разных контекстах (ср. с мотивами из «Шах-наме» у Сухраварди, в фольклоре курдской секты ахл-и хакк и у средневековых иранских суфиев) показывает, насколько условным для многих поколений было и остается авторство Фирдоуси. Такой тип творчества, основанный на личном авторитете автора (ср. фигуры Хайяма и Хафиза), свойствен в целом восточной словесности и даже находит в современных исследованиях свою дефиницию — «символическое авторство» [Серебряный, 1979, с. 176].

Весьма существенными для изучения текста «Шах-наме» являются жанровые особенности поэмы. Кроме развернутого исследования текста поэмы логичным представляется обращение к опыту исследователей с типологически сходными памятниками словесности. В средневековый период формирование письменной словесности в значительной степени зависело от стадильно предшествующей ей фольклорной традиции, и, как отмечает Д. С. Лихачев, «многие традиционные образы, сравнения, метафоры и символы восходят к общим корням — и в письменности, и в народном творчестве» [Лихачев, 1973, с. 48]. Причем «общие художественные приемы и общая система образов оказываются не только между фольклором и литературой одной народности, но и разных народностей. Этот общий материал может роднить переводную литературу и оригинальную, Библию и славянский фольклор» [Лихачев, 1973, с. 48]. Особенно ярко фольклорная традиция прослеживается во всем эпическом творчестве, сложение которого обусловлено «общими закономерностями развития исходных фольклорных форм, особенно мифа, эпоса, сказки...» [Рифтин, 1974, с. 21]. В связи с этим следует отметить,

что многочисленные типологические исследования эпических сказаний различных народностей не только убедительно свидетельствуют о присутствии в повествованиях общих для них мотивов и сюжетов, но, кроме того, во-первых, обнаруживают их генетическую связь с принципами построения и изобразительными средствами фольклора и, во-вторых, отмечают, что выделенные при этом свойства эпических повествований оказываются типологически сходными [Жирмунский, 1962; Рифтин, 1970; Неклюдов, 1973 (1); Боура, 1961].

Сказанное в полной мере относится и к тексту «Шах-наме» Фирдоуси. Так, например, детальное сравнение «цикла Кей-Хосрова» и цикла сказаний о короле Артуре позволило Дж. Кояджи со всей определенностью поставить вопрос о сюжетной связи «Шах-наме» и европейского эпического творчества [Кояджи, 1939]. В современных же исследованиях по типологии эпического творчества различных народов часто можно встретить отсылки к сюжетам из «Шах-наме» (см., например, работы Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова, Б. Л. Рифтина и др.). О недопустимости пренебрежения фольклорной традицией при изучении «Шах-наме» писали Е. Э. Бертельс и Я. Рипка [Бертельс, 1960, с. 196—197; Рипка, 1970, с. 151]. Все это позволяет с достаточными на то основаниями полагать, что для изучения особенностей эпического повествования «Шах-наме» могут оказаться эффективными аналитические средства, отработанные на типологически близком к тексту «Шах-наме» фольклорном материале.

Предметом сравнения с текстом «Шах-наме» в работе избраны изображения на двух керамических изделиях начала XIII века и миниатюры ширазской рукописи «Шах-наме» 1333 г. из собрания Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Стиль и иконография памятников изобразительного искусства сельджукидского времени, согласно общепринятому мнению, определили живописный стиль и иконографию миниатюр ширазских рукописей начала XIV века [Биньон, Вилкинсон, Грей, 1933, с. 18—19; Эттингхаузен, 1943; Меликиан-Ширвани, 1967, с. 25]. К этому времени исследователи относят около десяти рукописей, половина из которых являются копиями «Шах-наме» Фирдоуси. И. Шукин был первым из исследователей, кто связал весьма характерную по стилю группу миниатюр с Ширазом времени Инджуидов [Шукин, 1936]. Б. Робин-

сон в своем блестящем исследовании вслед за И. Шукиным также указывает на архаические черты ширазской живописи, которые особенно заметны для него в трактовке растительности и манере изображения воды [Робинсон, 1958, с. 1]. Живописная традиция сельджукидского времени прослеживается и в более ранних миниатюрах к «Шах-наме», по-видимому также из Шираза [Шульц, 1914, ил. 14618; Кюнель, 1939, с. 1834—1835, ил. 831—834]. Инджуидские миниатюры привлекают в последнее время внимание многих специалистов по истории искусства Ирана, которые находят композиционные принципы, утвержденные этой школой, в последующих миниатюрах Шираза [Гест, 1949, с. 27; Вальцер, 1969], обнаруживают прямую зависимость индийских миниатюр домогольского и могольского периодов от миниатюр этой группы [Меликиан-Ширвани, 1969] и, наконец, относят к Ширазу рукопись «Варка и Гульшах» Айюки, иллюстрированную в первой половине XIII века [Ипсироглу, 1971, с. 40]. О распространении иллюстративных списков «Шах-наме» Фирдоуси в Ширазе времени Инджуидов говорит, например, такой факт: в рукописи «Искандар-наме» из Парижской Национальной библиотеки, переписанной в 1416 году и иллюстрированной 20 миниатюрами, 17 миниатюр взяты из разных рукописей «Шах-наме» первой трети XIV века [Атил, 1973]. Во всех работах, касающихся миниатюр этой школы, отмечается их архаичный характер, проявляющийся в изображении изокефалических, приземистых фигур, объединенных единым, одноцветным фоном. Указанные черты обычно связываются с общим стилевым направлением в изображении на сельджукидском металле, керамике и настенной живописи. Некоторые исследователи даже предполагают, что художники, иллюстрировавшие эти рукописи, могли одновременно работать как в технике книжной иллюстрации, так и в технике настенной живописи [Лиллис, 1958, с. 20]. Мнение о связи миниатюр ширазской школы с настенными росписями домусульманского времени достаточно распространено среди исследователей иранской миниатюры¹.

Подробное рассмотрение вопроса о взаимоотношениях сельджукидского и инджуидского искусства в ука-

¹ Обращает на себя внимание, что глава, посвященная ширазской живописи этого периода, в последней книге Б. Грея названа: «Chiraz heritière de l'Iran Ancienne». О традиционности и неоспоримости этого мнения можно судить по недавней сводной работе [Вей-

занных работах избавляет от ненужных повторений и позволяет обратиться к выяснению причин существования характерного для иранского искусства этого времени стиля изображений. Систематические отсылки исследователей к искусству доисламского Ирана как источнику живописных особенностей ранних мусульманских иранских иллюстраций представляются малоубедительными, поскольку они ничего не говорят о природе этого явления как феномена иранской культуры, хотя тщательное изучение стиля сельджукидского искусства Ирана свидетельствует о его ярком национальном своеобразии [Меликиан-Ширвани, 1967, с. 28]. Это немаловажное обстоятельство, в частности, заставляет со всей серьезностью обратиться к сравнению словесного и изобразительного искусства Ирана с целью установить общие для них принципы функционирования в конкретной культурной среде. Предпринимаемые в этом направлении попытки, как правило, ограничиваются сравнением сюжета текста и иллюстрации. В качестве примера можно отметить работы двух современных исследователей, где отчетливо намечается стремление охарактеризовать приемы живописного повествования ранних иранских миниатюр. М. С. Ипсироглу, например, отрицает факт национального своеобразия иранских миниатюр XIII — начала XIV в. и связывает живописные особенности миниатюр этого времени с проникновением тюркского этноса в иранскую культурную среду [Ипсироглу, 1971; его же, 1965]. Однако все построения исследователя лишены серьезного искусствоведческого анализа и целиком основываются на субъективных оценках. Более убедительной представляется позиция А. С. Меликиана-Ширвани, выводы которого сопряжены с непосредственным анализом словесного и изобразительного материала. Исследователь впервые в истории изучения иранской миниатюры обратился к вопросу о принципах передачи композиции, пейзажа и образа человека в иранской литературе и изобразительном искусстве.

Таким образом, вопрос о соответствии различных аспектов литературного и живописного произведений является весьма актуальным для современной иранистики. Существует много исследований на эту тему, но ни

марн, 1974, с. 99], хотя никто из исследователей не показал со всей последовательностью основу и пути преемственности форм в двух различных культурах. Подробно о миниатюрах ширазской школы этого времени см. также [Грубе, 1962].

одном из них не сравниваются структура словесного и изобразительного искусства. Именно этому аспекту сопоставления словесности и живописи с последующим сравнением с миропредставлениями иранцев посвящена предлагаемая работа.

Особо следует оговорить хронологические и географические рамки рассматриваемых в работе памятников. Оговорка эта немаловажна, поскольку практика иллюстрирования текста «Шах-наме» Фирдоуси была настолько широка, что мы могли бы обратиться и к любой другой, более богато иллюстрированной рукописи «Шах-наме» (хотя бы к демоттовскому «Шах-наме»).

Хотя поэму Фирдоуси «Шах-наме» и рассматриваемые в работе иллюстрации к ней разделяют значительные временные и пространственные границы, указанная выше типологическая близость стиля инджуидских миниатюр и стиля сельджукидского изобразительного искусства позволяет сравнивать их в непосредственной соотнесенности. Вместе с тем характер изобразительной формы (орнамент, зоо- и антропоморфные изображения), свойственный в целом для восточной части иранского мира в досельджукидский период в IX—X вв., ярко прослеживается в последующем изобразительном искусстве [Лейн, 1947, с. 30; Меликиан-Ширвани, 1967, с. 28]. Все это свидетельствует об определенной целостности чисто формальных приемов художников в самых разных видах изобразительного искусства (керамика, миниатюра, резьба по металлу и дереву) и прочности художественной традиции. Более того, самые серьезные исследователи отмечают, что время с IX по XI в. является основополагающим не только для иранской культуры, но и для всей последующей культуры ислама [Наср, 1978, с. 18; Грабар, 1973, с. 41]. Именно поэтому изучение литературы, искусства, философии и науки в этот период является изучением основ всех названных дисциплин и культуры иранского мира в целом. При этом важно не забывать о том, что именно восточноиранские области достигли к IX—X вв. наивысшего культурного развития во всем ареале иранского мира и, по-видимому, последующая изобразительная традиция Ирана берет свое начало именно там. В частности, судя по исследованиям последних лет, говорить о связи искусства восточноиранских и среднеазиатских областей с искусством западных областей халифата можно с достаточной долей уверенности [Маршак, 1971, с. 63—73, 86—90].

Учитывая все указанные обстоятельства, мы заранее предполагали существование глубокого внутреннего родства рассматриваемых памятников литературы и изобразительного искусства независимо от их хронологической и географической удаленности друг от друга. Популярность «Шах-наме» в сельджукидский и инджуидский периоды и явная соотнесенность стиля изобразительных памятников в эти периоды позволяли предполагать и более глубокую связь словесного и изобразительного искусства.

Основное место в работе уделяется типологическому сравнению приемов повествования в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстрациях к поэме. Это обстоятельство также наложило заметный отпечаток на выбор изобразительного материала. В качестве образцов для сравнения избирались только те изображения или циклы изображений, где присутствовала динамика действия и где повествование разворачивалось достаточно подробно. Это касалось не только композиционных особенностей изображений, но и последовательности в изображении одного персонажа в одном изобразительном цикле и закономерности цветообозначений. Поэтому предпочтение было отдано тем памятникам, в которых присутствовали указанные изобразительные элементы. В задачи работы не входило подробное иконографическое сравнение рассматриваемых изображений с другими миниатюрами к «Шах-наме», поскольку цель работы мыслилась несколько иной — сравнение внутренних закономерностей разворачивания повествования в тексте поэмы и иллюстрациях. Живописные аналогии привлекались только эпизодически для подтверждения тех или иных положений работы. При этом постоянно учитывалась неоднозначность (или многозначность) любого произведения средневекового искусства. Только на примере «Шах-наме» можно судить о том, насколько дифференцированно воспринимался текст поэмы в средние века. Так, например, Низами Арузи Самарканди сообщает о шиитской направленности поэмы [Низами Арузи, 1963, с. 80—82], в сельджукидское время к образам «Шах-наме» обращались сунниты для противопоставления шиитским превозношениям Али [Баузани, 1962, с. 292], героям и сюжетам «Шах-наме» широко обращались также Сухраварди и курдские суфии. Памятуются эти и другие факты из истории философии, литературы и искусства Ирана, а также теоретические соображения совре-

менных исследователей по этому поводу [ТЗС, 1975, с. 152—156], свою задачу мы видели в выделении общих элементов изобразительности и понятий в повествовательной структуре словесного и живописного произведений. Но такому исследованию должна быть предпослана убежденность в том, что выделяемые элементы формальной и смысловой структуры словесного и живописного произведений действительно являются универсальными в контексте всей средневековой иранской культуры, покрывая собой все возможные их значения в рамках частных представлений средневековой иранской мысли. Критерием для сравнения самых разных элементов структуры повествования в рассматриваемых памятниках служит отличительная особенность любого произведения средневекового творчества быть средством познания Мира. При описании и сравнении памятников словесности, изобразительного искусства, философии и религии мы исходили из того, что средневековое творчество является не «типом волеизъявления, но типом познания» [Кумарасвами, 1956, с. 29]. Действительно, если для современного художника его произведение является в первую очередь средством самовыражения, так сказать «творческим актом», то для ремесленника в традиционном обществе созданные вещи являются средством познания, — уже не самовыражением, а выражением тех незыблемых истин, посредством которых он приобщается к изначальному творческому акту². Произведения изобразительного искусства рассматриваются при этом как совершенно самостоятельный и полноценный источник наравне с философскими, религиозными и литературными текстами средневекового Ирана. Мы исходили из того, что изобразительное искусство является тем источником, по которому можно составить представление о мировоззрении людей, в среде которых и для которых они были изготовлены.

Целью исследования, таким образом, было выяснение не только того, что изображается, но также как и зачем это изображается.

² Следует заметить, что такое противопоставление традиционного и современного художника верно только в самом общем виде, поскольку виднейшие представители художественной культуры XX в. цель своего творчества видели именно в познании мира. Ср., например, с творчеством С. Эйзенштейна, который говорил о кинематографе как «о превосходном орудии познания» [Эйзенштейн, 1964, с. 38].

Глава I

ЛОГИКА ЖИВОПИСНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В 1912 году Ф. Р. Мартином было воспроизведено изображение расписной вазы с двенадцатью сценами (рис. 1), разбитыми на три яруса по четыре сцены в каждом [Мартин, 1912, фиг. 3]. В 1939 году М. М. Дьяконову удалось отождествить повествовательный ряд двенадцати сцен сосуда с дастаном из «Шах-наме» «Бижан и Маниже» [Дьяконов, 1939]. Несколько позднее трактовка М. М. Дьяконова была прокорректирована Г. Д. Гест, внесшей некоторые уточнения в идентификацию персонажей и осмысление живописных сцен в соответствии с текстом поэмы [Гест, 1943]. Необходимо заметить, что анализ М. М. Дьяконова и Г. Д. Гест основывается на внешнем сходстве живописных сцен сосуда с микросюжетами дастана «Шах-наме». Однако представляется интересным не только констатация прямого следования изображения за текстом, но и выделение ряда структурных элементов текста, которые в силу тех или иных обстоятельств нашли отражение в росписях на сосуде.

Дастан «Бижан и Маниже» начинается с изложения сюжета, обрамляющего основное содержание поэмы. В начале рамки рассказывается о темной ночи, которая пугает поэта. Чтобы успокоиться, он призывает свою возлюбленную. Приход возлюбленной утешает поэта, и он просит ее рассказать какое-нибудь предание. Возлюбленная соглашается и рассказывает ему одно из «древних сказаний».

Основное содержание дастана начинается с рассказа о пире во дворце Кей Хосрова, который сидит на троне, убранном шелками, с кубком в руке и царским венцом



Рис. 1. Сосуд со сценами к дастану «Бижан и Маниже» XIII в.
Из коллекции Фрир Гэллери.



на голове. Кей Хосрова окружают витязи, имена которых перечисляются. В тексте сообщается также, что витязи держат в руках чаши с вином. В этом эпизоде обращает на себя внимание то, что описание построено на перечислении самых необходимых для характеристики ситуации деталей — царь, трон, шелка, венец, кубок с вином, чанг, витязи.

Далее сообщается о появлении привратника, который говорит, что к шаху с просьбой о помощи явились посланцы из области, находящейся между Тураном и Ираном. Введенные по приказу посланцы просят помощи от напавших на их земли вепрей. Шах, обращаясь к окружающим его витязям, спрашивает, кто бы из них смог справиться с вепрями. На призыв Кей Хосрова откликается только Бижан. Владыка восхваляет Бижана и приказывает одному из своих витязей — Гургину сопровождать Бижана. В этом эпизоде основной формой повествования является диалог персонажей.

Витязи немедленно отправляются в путь, захватив с собой охотничьих соколов и гепардов. В маленьком эпизоде текста до прибытия Бижана и Гургина в лес рассказывается об их охоте на фазанов и онагров. Так же как и в первой сцене пира, описание действия заменяется перечислением атрибутов сцены, которые, выстраиваясь в определенной последовательности, создают обобщенное представление о названном действии.

Прибыв к лесу, Бижан просит Гургина в условленный момент принять участие в битве, на что Гургин отвечает отказом. Далее следует описание боя Бижана с вепрями, где действие осуществляется с помощью определенного набора деталей, введенных в описание (лук, кинжал, кольчуга, кабаны). Основное внимание автор акцентирует на битве с одним кабаном, которого Бижан убивает кинжалом. Даже этот кульминационный момент битвы не столько описывается автором, сколько называются его характерные черты — появление страшного вепря, нападение на Бижана, убийство его Бижаном.

После битвы появляется Гургин, о злонамеренности которого рассказывает поэт. Точка зрения Гургина противоположна точке зрения автора и читателя, которые в данном случае совпадают, о чем и говорит Фирдоуси, осуждая в нескольких бейтах Гургина. Тем самым позиция Гургина противопоставляется позиции автора и — в первую очередь — читателя.

Гургин, скрывая свое коварство, пирует с Бижаном.

Во время пира он рассказывает Бижану о том, что поблизости находится цветущий луг, где обычно проводит время дочь Афрасиаба Маниже. Устойчивый прием перечисления атрибутов вместо их описания сохраняется и в этом эпизоде.

Бижан решает ехать к указанному Гургином месту и, прибыв, сменяет дорожное платье. Автором перечисляются предметы, характеризующие облик наряженного Бижана, но, надо сказать, что, несмотря на перечисление, атрибуты создают не конкретный облик Бижана, а скорее обобщенный образ, соответствующий определенной ситуации.

Подъехав к шатрам Маниже, Бижан остановился под тенью кипариса. Маниже, увидевшая Бижана, посылает няньку пригласить его к себе в шатер. Бижан в течение трех дней проводит время у Маниже, после чего она, усыпив его, увозит к себе во дворец. Проснувшись в покоях Маниже, Бижан понимает безысходность своего положения и сетует на свою судьбу и коварство Гургина. Маниже успокаивает его, и они продолжают веселье. Присутствие постороннего человека становится известным привратнику, который сообщает обо всем Афрасиабу. Афрасиаб посылает Гарсиваза во дворец с приказом привести любого, кто бы там ни находился. Всадники, посланные с Гарсивазом, окружают дворец, а сам Гарсиваз врывается в него. Бижан выхватывает из голенища сапога кинжал, становится в дверях и собирается защищаться. Гарсивазу обманом удается связать Бижана и отвести его к Афрасиабу.

Богатый, казалось бы, действиями эпизод пленения Бижана сводится, по существу, к монологу Бижана о своей беззащитности. Действия же не описываются, о них просто сообщается. Например, Гарсиваз сорвал затворы и вошел во дворец, Бижан увидел его, вытащил кинжал и встал в дверях, Бижана связали и отвели к Афрасиабу. Автора не интересует, в какой дворец вошел Гарсиваз, какой нож и из какого сапога вытащил Бижан. Поэта не интересует подробное описание действия, он его просто констатирует.

У Афрасиаба Бижан рассказывает вымышленную историю своего появления в покоях дочери владыки, в результате чего Афрасиаб впадает в гнев и приказывает повесить Бижана. В последний момент Бижана спасает Пиран, уговоривший шаха не совершать необдуманного поступка. Афрасиаб соглашается с доводами Пирана и

приказывает заключить Бижана в колодец, закрыв его привезенным на слонах огромным камнем. После этого Маниже отводят к колодцу и оставляют там. Повествование, так же как и в предыдущих эпизодах, ограничивается перечислением действий и атрибутов.

В это время Кей Хосров узнает от Гургина об исчезновении Бижана. Вина Гургина налицо — он покинул Бижана, и шах приказывает заточить его в темницу. Когда же Кей Хосров находит Бижана в отражении своей волшебной чаши, он решает обратиться за помощью к Рустаму. Прибывший по приказу шаха Рустам отказывается от предложенного ему войска и решает дело хитростью. Для этого он просит купеческий караван и семь богатырей, одним из которых он избирает Гургина.

Караван, состоящий из двухсот верблюдов, выступает в путь. О приходе каравана узнает Маниже, которой Рустам передает для Бижана еду, куда он вкладывает свой перстень. В эту же ночь Рустам освобождает Бижана, откинув закрывающий колодец камень, с которым не могли справиться семь богатырей.

Освободив Бижана, Рустам решает напасть на дворец Афрасиаба, после чего он присоединяется к войску, которое наносит поражение подошедшей армии Афрасиаба. Прибывших участников освобождения Бижана Кей Хосров щедро одаривает. На этом дастан о Бижане и Маниже заканчивается.

После изложения рассказа о Бижане Фирдоуси говорит, что рассказ о деяниях Бижана закончен и теперь он переходит к рассказу о Пиране и Гударзе, что является концом рамки. Таким образом, дастан «Бижан и Маниже» имеет отчетливо выраженную рамочную конструкцию.

Характерным приемом построения повествования в описанном выше дастане является простая фиксация действия, заменяющая последовательное описание. В повествовании почти отсутствует не только описание пространства, в которое Фирдоуси помещает своих героев, но и в большинстве случаев — конкретное описание самих героев. Герой Фирдоуси обычно изображается с помощью постоянных и, по-видимому, достаточно традиционных сравнений и эпитетов¹, носящих оценочно-этический характер. Например, в эпизодах с участием Кей

¹ О роли эпитета в эпосе см., например: [Веселовский, 1940; Лихачев, 1967; Неклюдов, 1972 (II), с. 206—211].

Хосрова и Афрасиаба поэтом называются наиболее значимые элементы данного микропространства: обозначаются сами цари, их окружение, согласно которому можно сделать вывод о том, где происходит действие. Введенные в действие атрибуты безлики, неосязаемы, автор не упоминает их конкретных черт. Хотя автор подробно перечисляет все детали одежды Бижана перед его встречей с Маниже, мы не можем представить себе его конкретный облик. Перед нами предстает обобщенный образ нарядно одетого витязя в блестящем платье, с пером, воткнутым в корону, серьгах, ожерелье и с перстнем на пальце. Или, например, в сцене отправления Бижана и Гургина на битву с вепрями сообщается, что Бижан надел кулах, взял с собой охотничьих соколов и гепардов и затем охотился в поле на онагров и фазанов. Другие подробности охоты автором опущены, и мы можем представить себе только обобщенный образ охоты. Отмеченные особенности характерны для всего повествовательного фольклора, где статические действия, составляющие основу динамического повествования, «не столько описываются, сколько называются» [Неклюдов, 1972 (II), с. 213]. Эти же принципы отмечены и в китайском эпосе [Рифтин, 1970, с. 163] и в русской былинке [Неклюдов, 1972 (II), с. 202—203].

Рассказывая о каком-либо эпизоде, Фирдоуси ставит читателя перед уже свершившимся, по существу, действием, которое ему остается только назвать, после чего он переходит к следующему эпизоду². Перечисление действий, персонажей и атрибутов выстраивает все повествование в один линейный ряд, начинающийся, как правило, тронной сценой (пир у Кей Хосрова)³ и продолжающийся сменяющимися друг друга эпизодами.

Пространственные перемещения отмечаются минимумом значимых элементов, являющихся характерной особенностью данного пространственного континуума. Например, пока Бижан томился в ожидании у шатра Маниже, окружающее его пространство характеризу-

² С. С. Аверинцев, характеризуя принципиальное отличие литературного повествования от литературного описания, пишет: «...повествование спешит к исходу рассказываемых событий, и только описание довольствует себе и покоится в себе; оно бескорыстно» [см. Аверинцев, 1971, с. 225].

³ Следует отметить, что в эпосе характерным приемом начала повествования является описание пира у «эпического владыки», являющееся также и завершением повествования [Боура, 1961, с. 280—282; а также Неклюдов, 1973 (II), с. 154].

лось только упоминанием высокого кипариса; лагерь же Маниже охарактеризован только шатром, в котором пребывали влюбленные. Или: сцену охоты и последующей битвы с вепрями характеризует только упоминание самых значимых элементов изображаемого пространства: в первом случае — поле, онагры, фазаны, гепарды, соколы, во втором — лес, кинжал, кольчуга, вепри.

Расположение разновременных эпизодов связывается Фирдоуси в характерной для всей эпической традиции манере. В различных национальных эпических сказаниях временное соотношение различных эпизодов достигается за счет употребления различного рода служебных слов типа «еще», «снова» (в китайском сказе) или «втапоры» и «нынь» (в русской былине) [Неклюдов, 1973 (II), с. 158—160]. Фирдоуси в этих случаях употребляет союз *چون* или *چو* (как только, когда). Эти слова помогают переходу от одного эпизода к другому, определяя их временную последовательность. Частое повторение названных союзов связывает различные действия и эпизоды в неразрывный повествовательный ряд.

Как указывалось выше, М. М. Дьяконов был первым из исследователей, связавших повествовательный характер сцен сосуда с эпизодами дастана «Бижан и Маниже». Две сцены, одна из которых расположена в верхнем ярусе и изображает охоту на вепрей, а вторая в нижнем — с изображением человека, выглядывающего из колодца, и стоящего рядом бородатого персонажа с поднятым камнем, — позволили М. М. Дьяконову с полной уверенностью говорить о том, что эти изображения иллюстрируют два эпизода из дастана «Бижан и Маниже». В первом рассказывается об охоте Бижана на вепрей, во втором же представлен момент спасения Бижана Рустамом. Исходя из этого, М. М. Дьяконов выстроил двенадцать сцен сосуда в соответствии с аналогичными им, на его взгляд, эпизодами текста. Первой сценой М. М. Дьяконов считает изображение, состоящее из трех эпизодов. По М. М. Дьяконову, сцена иллюстрирует эпизод не из самой поэмы, а тот момент, когда напуганный ночным мраком Фирдоуси призывает свою подругу и та утешает его, т. е., согласно нашему описанию текста, сцена должна была бы иллюстрировать обрамление включенного в него повествования. Если М. М. Дьяконов прав, то естественно было бы предположить и существование второго эпизода, завершающего обрамление. Окажись предположение М. М. Дьяконова вер-



Рис. 2. Сцена 1. Пир и проводы Бижана Кей Хосровом.

ным, мы столкнулись бы с очень интересным явлением иранского искусства домонгольского времени, когда художественное восприятие мастера не только следует за основными сюжетными моментами, но и полностью передает структуру дастана. От трактовки М. М. Дьяконова приходится отказаться, что и делает Г. Д. Гест, хотя и не объясняет причин. Согласно Г. Д. Гест, первой сценой является изображение проводов Бижана Кей Хосровом (рис. 2). Такой вывод представляется логичным, поскольку фигура Кей Хосрова, сидящего на троне (тронная сцена), как вытекает из анализа, проведенного в следующей главе, является первой сценой представленного живописного ряда сцен.

Напомним трактовку первой сцены согласно тексту поэмы в статьях М. М. Дьяконова и Г. Д. Гест. Оба исследователя считали, что на троне изображен Кей Хосров, перед ним с кубком в руке сидит Бижан, за Бижаном изображен его оседланный конь и за конем стоит Гургин. Нет сомнения в том, что первые два персонажа действительно являются Бижаном и благославляющим его в дорогу шахом. Однако более полное и более верное представление о содержании этой сцены складывается после анализа семантики некоторых атрибутов сцены. Перед Кей Хосровом сидит Бижан с поднятым кубком в руке. Известно, что чаша, подносимая царю, рассматривалась как символ владычества. В тексте же, когда рассказывается о пире во дворце Кей Хосрова, говорится:

همه باده خسروانی بدست

همه پهلوآنان خسرو پرست

[Шах-наме, V, с. 110, б. 50]

Все [витязи] с вином хосровани в руках,
Все витязи, почитающие царя.

Следовательно, две первые фигуры обретают вполне однозначное смысловое значение: прославление царя присутствующими, что выражено в изображении основного персонажа действия.

Изображение оседланного коня за спиной Бижана также находит подтверждение в тексте дастана «Бижан и Маниже». Когда Бижан подъезжает к лесу, где обитают вепри, говорятся:

گرازان گرازان نه آگه ازین
که بیژن نهادست بر بور زین

[Шах-наме, V, с. 13, б. 115]

Спокойно идущие вепри не знают о том,
Что Бижан уже оседлал своего коня⁴.

Персонаж, расположенный за конем, рассматривается М. М. Дьяконовым и Г. Д. Гест как изображение Гургина. Это предположение могло быть вполне вероятным, если бы не обращали на себя внимание обмотки, закрывающие голени персонажа. Подобная обувь отмечена в ряде памятников изобразительного искусства Ирана и Ближнего Востока XII—XVII вв. Особенное внимание привлекает расписное блюдо из собрания Аллана Бэлча (Рей, XIII в.) [SPA 1939, 5, ил. 660А] (см. ниже). Полная идентичность композиционного построения этой сцены в правой ее части с нашим изображением в первой сцене убеждает в том, что в обоих случаях художники пользовались уже известным приемом изображения, который привлекался для иллюстрации близких по содержанию сцен. Ноги персонажа, стоящего за оседланным конем, обмотаны таким же образом, что и на сосуде. Аналогичным образом обмотаны ноги у пеших паломников с посохами в руках в одной из миниатюр к «Макамам» Харири (1237 г.) из Парижской Национальной библиотеки [Эттингхаузен, 1961, с. 119]. Тот же тип обмоток мы встречаем в блюде из Фрир Гэллери с изображением осады крепости, где на ногах у некоторых из пешеходов изображены обмотки [Грубе, 1966, ил. 17]. Тот же атрибут присутствует и на более позд-

⁴ Следует заметить, что описание оседланного коня является одним из основных приемов эпического повествования, указывающих на то, что герой собирается выехать в дорогу [Боура, 1961, с. 210—212]. Ср. также со сценой отправления Рустама Залем в Мазандеран: کنون کرد باید ترا رخس زین — «Теперь тебе следует оседлать Рахша» [Шах-наме, II, с. 89, б. 241], т. е. отправиться в дорогу.



Рис. 3. Сцена 2. Охота и бой Бижана с вепрями.

них миниатюрах, причем исключительно у персонажей с посохом в руках или же просто пешеходов [Арнольд, 1930, с. 4; SPA 1939, 5, ил. 891]. Так, например, в миниатюре «Беседа Искандара с пастухом» к «Хамсе» Низами (1491 г.) из ленинградской ГПБ у пастуха с посохом в руках ноги обмотаны аналогичным образом [Акимускин, Иванов, 1968, ил. 16]. Подытоживая сказанное, можно утверждать, что атрибут такого рода, часто появляющийся в памятниках иранского искусства, характерен для персонажей, во-первых, пешеходов и, во-вторых, прошедших большой путь (паломники, пешие воины, пастухи). Из этого вытекает, что персонаж, стоящий за оседланным конем на нашем сосуде, не может быть Гургином, так как изображен человек, прошедший пешком большое расстояние. В тексте дастана такими людьми были просители, которые пришли к Кей Хосрову за помощью. Указывается, что прошли они довольно большое расстояние, прежде чем достигли дворца Кей Хосрова: «Ищут пути к шаху просители, пришедшие длинной дорогой» [Шах-наме, V, с. 10, б. 56]. Если наша идентификация персонажей этой сцены верна, то вся сцена может трактоваться следующим образом: первые две фигуры изображают Кей Хосрова и Бижана, прославляющего шаха, оседланный конь означает, что Бижан должен отправиться в путь, а фигура за конем олицетворяет тех просителей, что пришли к Кей Хосрову.

Во второй сцене (рис. 3) М. М. Дьяконов усматривает только один эпизод, а появление третьего всадника и человека за горой объясняет композиционными принципами построения сцены. Г. Д. Гест делит эту сцену на два одновременных эпизода: в первом — едут Бижан с соколом на запястье и Гургин и во втором — бой Бижана с вепрями. В фигуре за горой Г. Д. Гест склонна ви-

деть Гургина, хотя затрудняется в определении функционального назначения этой фигуры. Анализ первой сцены показал, что, во-первых, художник в своем повествовании отправляется от основных моментов текста и, во-вторых, каждый атрибут сцены функционально подчинен общему действию и, таким образом, является значимым. В таком случае предположение М. М. Дьяконова о том, что человек за горой является простым наблюдателем, не имеющим отношения к действию, вряд ли обоснованно.

Согласно тексту дастана, после выезда от Кей Хоррова и до прибытия в лес следует небольшое описание охоты Бижана и Гургина. Мы уже говорили, что в описании присутствует минимальный набор элементов, определяющих ход повествования. Еще более скуп в средствах выражения художник. Как и в первом случае, в этой сцене художник пользуется распространенным иконографическим приемом изображения охоты, представляя всадника с соколом на запястье вытянутой руки⁵.

Во втором эпизоде наиболее спорным явилось описание фигуры, выглядывающей из-за горы. Памятники искусства древнего и средневекового периодов представляют нам целый ряд изображений с персонажами, стоящими или сидящими на вершине горы, или же выглядывающими из-за нее⁶. В большинстве случаев эти изображения носили символический или аллегорический характер. Типологически близкие мотивы известны и в сельджукидском искусстве. На миниатюре к «Китаб ад-Дирьяк» из Вены (конец XII — начало XIII в.) в правом верхнем углу изображения, за скалой, стоит человек с соколом на правой руке [Эттингхаузен, 1977, с. 91]. Несомненный участник охоты, он тем не менее отделен от остальных охотников скалой. Этот прием вносит своеобразный акцент в возможную трактовку сцены: отделение охотника дает еще одну точку зрения человека, наблюдавшего эту сцену как бы со стороны. Но если в при-

⁵ Из известных нам изображений охотника с соколом впервые этот мотив появляется в росписи из Нишапура (IX в.), см. [Хаузер, Вилкинсон, 1942, фиг. 45]. Большое распространение этот мотив получил в сельджукидское время. См., например: [Веселовский, 1910, табл. V, II (5, 9, 17); Райс, 1953, ч. I, II].

⁶ См., например, сходные изображения в работах: [Грөнвеген-Франкфорт, 1951, с. 202, фиг. 45; Вайцман, 1947, фиг. 172; Розенфилд, 1967, с. 20; Гиришман, 1962, фиг. 289; Беленицкий, 1973, ил. 10, 13].

веденных ранее примерах расположение подобных фигур не соответствовало пространственной организации изображенной сцены, носило отвлеченный, условный характер (например, изображение богов или изображение реальных царей, но на мифических горах, как это представлено на кушанских монетах [Розенфилд, 1967, ил. 102]), то в этом случае все персонажи вовлечены в единую пространственную организацию. Отделение же персонажа от других участников охоты вызвано их различной функциональной нагрузкой по отношению к происходящему действию, что вытекает из анализа следующего изображения. Для подтверждения сказанного можно рассмотреть сцену игры в поло на чернильнице из каирского собрания Харари (XIII в.) [Райс, 1952, ил. 9a]. Между двумя игроками помещено поясное изображение человека, по-видимому зрителя происходящей игры. Фигура изображена явно не для простого композиционного заполнения пространства, поскольку мы знаем множество других сцен с тем же мотивом, где промежуток между двумя всадниками остается незаполненным. Но кто бы ни был этот персонаж, он, так же как и зритель, обладает своей точкой зрения на происходящее событие, только изображен по другую сторону от сцены. Иными словами, изображение зрителя в этой сцене значимо с функциональной точки зрения.

При описании поэтических особенностей текста обращает на себя внимание то, что при передаче чувств Гургина после удачной охоты Бижана на вепрей точка зрения автора на происходящие события сливается с точкой зрения читателя, но противопоставляется точке зрения Гургина, которого автор осуждает. Позиция Гургина выражается через отрицательное отношение к позиции Бижана, и тем самым она противопоставляется точке зрения автора и читателя. Исходя из приведенных аналогий в изобразительном искусстве, где точка зрения наблюдателя выражена его отстранением от изображенного события, и сравнивая это со сходным приемом в тексте «Шах-наме», можно утверждать, что в изображении поясной фигуры за горой в росписях сосуда передается точка зрения Гургина.

Хотелось бы обратить внимание еще на одну особенность, в равной степени присущую тексту и иллюстрации к нему. В тексте любое из происходящих событий с точки зрения повествования вполне закономерно. Приезд послов обуславливает отъезд Бижана, победа Би-

жана над вепрями празднуется с Гургином, что влечет за собой поездку к Маниже, приход к Маниже заканчивается похищением Бижана и т. д. Ту же зависимость, когда каждая последующая сцена определена предыдущей и каждый последующий эпизод предопределен предшествующим, мы встречаем и в первых двух сценах. Иными словами, предыдущая сцена или предыдущий эпизод (с точки зрения смысла повествования, который был ясен человеку, знающему текст) не только иллюстрируют момент поэтического повествования, но являются также мотивировкой для появления следующего изображения. Например, появление человека в обмотках определяет появление оседланного коня, а вся сцена в целом объясняет последующую, в которой охота в первом эпизоде для человека, знающего текст, является не просто свершившимся фактом, а мотивировкой появления второго эпизода, изображающего преодоление расстояния от дворца до леса, т. е. перехода от первой сцены ко второму эпизоду второй сцены⁷.

Эти соображения позволяют нам видеть в последующих эпизодах определенную соотнесенность текста и изображения.

Третья сцена, (рис. 4), так же как и вторая, распадается на два эпизода. М. М. Дьяконов считает, что в первом эпизоде изображена Маниже с нянькой, а во втором — лежащий под деревом Бижан и склонившийся над ним Гургин. Интерпретация М. М. Дьяконова совершенно расходится с текстом хотя бы потому, что рассказ Гургина предшествовал появлению в повествовании Маниже. Кроме того, в тексте дастана единственный раз упоминается дерево — кипарис, под которым стоял Бижан против шатров Маниже. Поскольку выше мы отметили, что любой из изображенных атрибутов значим, то дерево во втором эпизоде, безусловно, является тем самым кипарисом, под которым остановился Бижан. В соответствующем эпизоде текста участниками сцены

⁷ Отмеченная закономерность построения эпического повествования связана, по-видимому, с моделирующими свойствами эпических мотивов. Наблюдения Б. Н. Путилова позволили установить зависимость хода эпического повествования от появления тех или иных мотивов, которые, в свою очередь, мотивированы предшествующим изложением [см. Путилов, 1975]. В нашем случае характер последовательной смены эпизодов представлен на уровне сюжета дастана «Бижан и Маниже», что, однако, не исключает и иных связей выявленных эпизодов, как, например, при описании вводной части дастана.



Рис. 4. Сцена 3. Рассказ Гургина и встреча Бижана с кормилицей Маниже.

под кипарисом были Бижан и нянька Маниже. Следовательно, можно рассматривать всю сцену таким образом: первый эпизод — пир Бижана с Гургином, когда Бижан узнает о существовании Маниже, — является мотивировкой появления Бижана под кипарисом; второй эпизод — Бижан и приглашающая его к Маниже нянька — является следствием.

Значимость и функциональность рассматриваемых изобразительных элементов в иллюстрациях предполагает определенную степень «доверия» зрителя к художнику. Как можно было убедиться, в двух первых сценах живописного повествования обозначались только самые необходимые для понимания происходящего действия персонажи, атрибуты действия, жесты и позы. Поэтому помещение фигуры лежащего Бижана под деревом (в тексте «Шах-наме» он стоит под кипарисом) представляется не «творческой фантазией» художника, не сумевшего вместить своего героя в отведенное ему пространство, но действием намеренным. О том, что Бижан действительно спит, свидетельствуют повешенные на дерево лук и колчан со стрелами⁸. К интерпретации этой сцены и соответственно всего изобразительного цикла миниатюр мы возвратимся в следующей главе работы.

Последняя сцена первого яруса (рис. 5) распадается на три эпизода. Два первых изображения понятны: это Бижан и Маниже, последний же эпизод представляет определенные трудности в его интерпретации. Если наше

⁸ Из ближайших аналогий ср. изображение спящего Рустама с висящими на дереве луком и колчаном из ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г. и ряд других изображений, о чем см. ниже.



Рис. 5. Сцена 4. Встреча Бижана и Маниже.
Привратник узнает о присутствии Бижана в покоях Маниже.

предположение о том, что порядок расположения сцен в эпизоде развивается по принципу мотивировка — следствие, верно, то, согласно развитию литературного повествования, в этом эпизоде было бы логичным видеть в фигуре идущего мужчины изображение привратника, который узнает о присутствии Бижана у Маниже. Осведомленность привратника является следствием появления Бижана в покоях Маниже, а также мотивировкой для следующей сцены выезда Гарсиваза. В таком случае этот эпизод может быть трактован следующим образом: из-за ворот смотрит Маниже⁹ и тем самым указывает на то, что дворец принадлежит именно ей, а ко дворцу подходит привратник, который смотрит на Маниже.

На этой сцене заканчивается изобразительный ряд верхнего яруса.

Прежде чем перейти к интерпретации сцен второго яруса изображений, необходимо выяснить, какая из них продолжает живописное повествование. Г. Д. Гест, а вслед за ней и в нашей работе [Шукуров, 1975], указывалось изображение с тронной сценой. Но в этих работах упускались из вида декоративно-конструктивные функции всего изобразительного цикла сосуда. Изображение на сосуде рассматривается справа налево при вращении сосуда в обратную сторону (слева направо). Для эффекта непрерывности изобразительного ряда логично расположить первую сцену среднего яруса под первой сценой верхнего яруса. В противном случае ритм живописного повествования обрывается и мерное

⁹ Аналогичный мотив встречается в миниатюре с изображением Ширин и Хосрова в рукописи «Шах-наме» 1330 г. (Nazine 1479, fol. 271) из Стамбула, что указывает на распространенность этого мотива [см. Шах-наме, Стамбул, 1971].



Рис. 6. Сцена 5. Пленение Бижана Гарсивазом.

разглядывание изображений превращается в лихорадочные поиски очередной сцены. Забегая несколько вперед, отметим, что первая сцена нижнего яруса находится также под первыми сценами верхних ярусов. Такое расположение сцен представляется наиболее вероятным, поскольку расположение первых сцен каждого яруса друг под другом создает чрезвычайно простую и четкую декоративно-конструктивную схему.

Пятая сцена (рис. 6) изображает пленение Бижана, который, как считает Г. Д. Гест, показан два раза: в тот момент, когда Бижан скорбит о своей участи и когда он держит дверь в руках, собираясь защищаться¹⁰. По обе стороны от изображенного действия стоят две фигуры. Одна из них изображена за Бижаном, рвущим на себе волосы, а вторая — слева за Гарсивазом. По-видимому, эти добавочные фигуры означают присутствие дополнительных персонажей, которые упоминаются в тексте, — служанок, развлекающих Бижана и Маниже, и отряда воинов со стороны Гарсиваза.

Шестая сцена (рис. 7) передает два эпизода: диалог Афрасиаба с Бижаном и увод Бижана в сопровождении Маниже. Эту сцену можно рассматривать как следствие

¹⁰ Г. Д. Гест считает, что следующее полустипише *در خانه بگرفت و بر گفت نام* означает, что Бижан взял дверь. Правда, в сноске она указывает, что выражение идиоматически может означать преграждение пути, занятие места в дверях. Надо сказать, что выражение *در خانه گرفتن* в этом контексте должно восприниматься только в значении занять место в дверях. Можно было бы согласиться с М. М. Дьяконовым, считающим, что Бижан забит в колодки, но в следующей сцене он изображен со связанными руками. По-видимому, художник был неточен в передаче изображения. Эта неточность могла произтекать оттого, что он либо основывался на устном пересказе содержания поэмы, либо он не был иранцем и настоящий смысл этой фразы остался для него не совсем ясным.



Рис. 7. Сцена 6. Спасение Бижана Пираном и увоз Бижана к колодцу.

пленения Бижана. Сам Бижан стоит с Гарсивазом перед тронем Афрасиаба, слева изображен Пиран, советуя- щий Афрасиабу заключить Бижана в колодец. Согласно содержанию дастана, в данном случае совмещены два момента, поскольку разговор Пирана произошел после диалога Бижана с Афрасиабом. В эпизоде увода Бижа- на, что, кстати, также является совмещением разновременных действий, участвует еще одна фигура, которая, согласно тексту, может быть только Гарсивазом.

Седьмая сцена (рис. 8) изображает Бижана в колод- це. М. М. Дьяконов считает это изображение увозом Бижана в паланкине, но очевидно, что права Г. Д. Гест, считающая сцену изображением томящегося в колодце Бижана. Мы можем только добавить, что в керамиче- ском блюде XII в. из каирского музея представлена сце- на освобождения Бижана Рустамом, где колодец в точ- ности соответствует форме колодца на нашем изображе- нии [Мостафа, 1961, ил. 38].

В восьмой (рис. 9), последней сцене среднего яруса изображена тронная сцена, которую Г. Д. Гест считает изображением выезда Гарсиваза и помещает первой. Но исходя из наших построений и согласно тексту «Шах-наме», эта сцена может изображать только прием и проводы Рустама и прощение им Гургина. По-видимо- му, только этим можно объяснить фигуру полуодето- го человека за спиной Рустама. Изображение коня, как и в первой сцене верхнего яруса, означает предстоящий выезд Рустама.

Следствием прибытия Рустама в Хотан (рис. 10) является приход Маниже к Рустаму (рис. 11). Этот эпи- зод и следовало бы ожидать в следующей иллюстрации. Г. Д. Гест усматривает в ней тот момент, когда Рустам передает свой перстень Маниже. Но ни Рустама, соглас-



Рис. 8. Сцена 7. Бижан в колодце.

но его изображению в последней сцене, ни Маниже, со- гласно установленным художником ее отличительным чертам на этом сосуде, в изображении нет. Можно ска- зать с уверенностью, что сцена передает обстановку ку- печеского лагеря Рустама, но, какой эпизод и какие ли- ца участвуют в нем, утверждать трудно.

Предпоследней сценой (рис. 12), по мнению М. М. Дья- конова и Г. Д. Гест, является изображение коня Руста- ма. Очевидно, однако, что каждая сцена несет опреде- ленную функцию в живописном повествовании. Изобра- жение коней во всех сценах сосуда означает возможное пространственное перемещение. В данном случае, по- скольку эта сцена стоит перед изображением спасения Бижана, надо думать, что она означает возможный вы- езд Рустама. Последняя сцена (рис. 13) изображает ха- рактерный для более поздних миниатюр эпизод спасения Рустамом Бижана, в котором участвуют Маниже и, по- видимому, Гургин. В левой руке Гургин держит напол- ненный кубок, что, как указывает Г. Д. Гест, является символическим жестом.

Проведенное сравнение поэтического текста и изоб- ражений к нему свидетельствует о несомненной близо-



Рис. 9. Сцена 8. Проводы Рустама и Гургина Кей Хосровом.



Рис. 10. Сцена 9. Караван Рустама.

сти принципов их построения — как отдельных сцен, так и всего живописного цикла в целом. К этому можно добавить следующие соображения. В предисловии к первому тому издания критического текста «Шах-наме» Е. Э. Бертельс отметил одну из характерных черт ленинградской рукописи, которая входила в число рукописей, положенных в основу критического текста [Шах-наме, I, с. 13—14]. Ленинградская рукопись, согласно повествовательной структуре текста, имеет целый ряд подзаголовков, обозначающих различные сюжетные изменения. Если учесть, что подзаголовки имеются во всех без исключения рукописях (в лондонской рукописи их значительно меньше) и указывают они в основном на сходные моменты литературного повествования, можно предположить, что внесение подзаголовков имело постоянную и выработанную традицию.

В разночтениях к дастану «Бижан и Маниже» критического текста «Шах-наме» также имеется ряд подзаголовков, которые, несмотря на изредка встречающиеся несовпадения (по разным рукописям), все вместе, в точности соответствуют последовательному ряду живописного цикла.

Вместе с тем недавно в США был издан каталог сюжетов к «Шах-наме» Фирдоуси [Индекс, 1969]. В каталоге сведены воедино все сцены к «Шах-наме», которые встречаются порознь в разных рукописях и практически не попадают в таком количестве и порядке в одной рукописи. Сравнение интерпретированного нами ряда изобразительных сценок к дастану «Бижан и Маниже» с подзаголовками в тексте «Шах-наме» и названием сцен из американского каталога приводит к весьма интересным результатам:

Перечень подзаголовков по рукописям*

Перечень сюжетов по каталогу

Условные обозначения сцен на сосуде

I

- а) I — Дастан «Бижан и Маниже», Л, IV
VI — Начало дастана
б) K — Приход армян ко дворцу Кей Хосрова и их просьба защитить от вепрей

- а) Тронная сцена
б) Просьба просителей о защите от вепрей

II

- а) K, VI — Выезд Бижана и Гургина на бой с вепрями
б) I — Битва Бижана с вепрями
IV — Битва Бижана с вепрями и подробности битвы

б) Бижан охотится на вепрей

- а) Выезд Бижана с Гургином и их охота
б) Битва Бижана с вепрями

III

- а) Подзаголовка нет
б) K — Маниже видит Бижана и посылает к нему кормилицу
VI — Маниже отправляет кормилицу к Бижану
IV — Маниже влюбляется в Бижана и посылает кормилицу [к нему]
I — Послание Маниже к Бижану

б) Нянька Маниже беседует с Бижаном

- а) Гургин рассказывает Бижану о Маниже
б) Сцена встречи Бижана с кормилицей Маниже

IV

- а) IV — Достижение [цели] Бижаном и дочерью Афрасиаба Маниже
б) Л — Афрасиаб узнает о проступке Бижана и Маниже
IV — Афрасиаб узнает о проступке Маниже

а) Маниже принимает Бижана

- а) Встреча Бижана с Маниже
б) Привратник узнает о присутствии Бижана и сообщает об этом Афрасиабу

V

- IV, VI — Гарсиваз приводит связанного Бижана к Афрасиабу

Пленение Бижана

Пленение Бижана

* В схеме буквами и римскими цифрами обозначены рукописи: Л — лондонская (1276-77), I — ленинградская (1333), IV — рукопись ИВ АН СССР (1445), VI — ИВ АН СССР (середины XV в.), K — каирская (1394).

Перечень подзаголовков по рукописям

VI
К — Пиран видит Бижана у подножия виселицы, просьба [за Бижана] и заключение [Бижана] в колодец
VI — Просьба Пирана за Бижана

VII

VIII

IX

I — Рустам отправляется в Туран торговать
Л — Рустам [сын] Заля отправляется в Туркестан под видом купца
К — Отправление Рустама в Туран под видом купца
VI, IV — Отправление Рустама в Туран [на поиски Бижана] под видом купца

X

IV — Приход Маниже к Рустаму и ее рассказ о положении (ее и Бижана)
VI — Маниже узнает [о прибытии] иранского купца

XI

XII

К — Поездка Рустама к колодцу и освобождение Бижана
I, IV — Освобождение Бижана из колодца
VI — Прибытие Рустама к колодцу Бижана

Перечень сюжетов по каталогу

- а) Пиран спасает Бижана
б) Бижана отправляют в колодец

- а) Маниже скорбит по Бижану
б) Маниже взывает к Рустаму

Освобождение Бижана

Условные обозначения сцен на сосуде

Спасение Пираном Бижана и увоз Бижана к колодцу

Бижан в колодеце

Кей Хосров провожает Рустама и Гургина

Сцена отправления каравана Рустама

Маниже в лагере Рустама

Изображение коня и сидящего человека

Освобождение Бижана



Рис. 11. Сцена 10. Встреча Маниже с Рустамом.



Рис. 12. Сцена 11. Выезд Рустама на помощь Бижану(?)

Проведенное выше сравнение подзаголовков к тексту поэмы и условных обозначений живописных сцен на сосуде прежде всего характеризует отношение художника к зрителям к тексту поэмы. Подзаголовки и иллюстрации к тексту помогают выделить существенные для читателя поэмы и зрителя мотивы сюжета повествования, набор персонажей и атрибутов, последовательность хода основных событий поэмы. В результате складывается достаточно яркая картина того, как понимался сюжет поэмы в момент создания иллюстраций, какие персонажи и атрибуты считались художником принципиально важными, а какие нет, каковы были принципы передачи литературного повествования в живописи. Подобные сравнения иллюстраций и текста, безусловно, помогают более ясно оценить сам текст, изменения в его понимании, трактовку тех или иных событий в определенный исторический период функционирования текста.



Рис. 13. Сцена 12. Освобождение Бижана из колодца.

Исследование миниатюр к христианским рукописям и их сравнение с текстом, проведенное К. Вайцманом, привело его к заключению, что, во-первых, сами миниатюры не могут рассматриваться вне литературного текста и, во-вторых, художественный анализ миниатюр по сравнению с текстологическим анализом может дать более ясное представление о том, как понималось содержание текста в разные исторические периоды. Объясняется это тем, что изменения в иконографии и стиле изобразительного искусства, в отличие от изменений в палеографии и толкованиях текста, дают более полное представление о различных формах проявления культуры в исследуемый период [Вайцман, 1947].

Приведенная нами схема соотношения названий живописных сцен, подзаголовков по пяти рукописям XIII—XV вв. и названий миниатюр из каталога показывает, что, несмотря на отсутствие в ряде рукописей тех подзаголовков, которые имеются в других, и незначительные несовпадения в каталоге, в целом создается впечатление подробно переданной сюжетной канвы дастана «Бижан и Маниже», которая полностью отражена в сценах на сосуде. Иными словами, сравнение показывает, что места расположения подзаголовков и их названия зависят не от простого желания переписчика произвольно выделить тот или иной отрывок, но определяются закрепленным традицией обычаем, который наглядно продемонстрирован в сценах на сосуде.

Исходя из сравнительного анализа построения литературного текста и живописных изображений к нему, а также из соответствия условных обозначений сцен подзаголовкам в разночтениях критического текста «Шах-наме», представляется возможным прийти к выводу о том, что художник при иллюстрировании сосуда исходил из текста «Шах-наме», используя имеющиеся там подзаголовки.

В то же время очевидно, что реконструированный авторами каталога перечень миниатюр к дастану «Бижан и Маниже» в целом существовал ранее и был связан с поэтической структурой дастана. Вызывает только сожаление, что иллюстрации на сосуде не были привлечены авторами каталога для сравнения с более поздними миниатюрами. Прослеженное совпадение изобразительного ряда сенок и реконструированных сцен в каталоге представляется неслучайным и находит подтверждение на материале других дастанов «Шах-наме» (см.

об этом ниже). Все это заставляет более внимательно отнестись к остальным реконструкциям в каталоге сцен к «Шах-наме».

Таким образом, сравнение литературного и живописного повествований позволило установить содержание некоторых сцен, в интерпретации которых затруднялись М. М. Дьяконов и Г. Д. Гест. Прежде всего мы имеем в виду следующие сцены: первая сцена с приходом просителей, эпизод охоты Бижана с выраженной точкой зрения Гургина, рассказ Гургина, встреча Бижана с кормилицей Маниже, сцена с привратником, проводы Рустама Кей Хосровом.

Каждая из двенадцати сцен живописного ряда заключена в рамки, которые отделяют их от соседних изображений и представляют как законченную композиционную схему иллюстраций соответствующих отрывков текста. Отмеченная нами традиционность построения ряда композиций сцен и изображенных атрибутов говорит о том, что художник, расписывавший этот сосуд, пользовался не разрозненным набором изобразительных мотивов, а уже имеющимися иллюстрациями к дастану «Бижан и Маниже». Единственным источником, повторяющим в той степени, насколько это показано нами, структуру поэтического текста и подзаголовки, могли быть миниатюры непосредственно к рукописи «Шах-наме»¹¹. Вполне возможно, что прототипом живописных сцен к дастану «Бижан и Маниже» на исследованном нами керамическом сосуде были миниатюры из текста «Шах-наме» Фирдоуси, имеющего ряд подзаголовков¹².

Таким образом, описание поэтического текста Фирдоуси и сравнение с ним иллюстраций на сосуде позволили нам уяснить ряд общих принципов их построения, что

¹¹ Вполне вероятно, что художник этого сосуда мог скопировать ряд сцен с аналогичного керамического изделия, но в этом случае прототипом этого живописного цикла восходил к более ранним миниатюрам в тексте «Шах-наме».

¹² В связи с этим полезно привести мнение Дж. Кояджи о широком распространении в Парфии цикла легенд о Гударзе, Гиве и Бижане, деятельность которых связывалась с именем Кей Хосрова [см. Кояджи, 1939, глава «Круглый стол царя Кей Хосрова»]. Известно также, что в мусульманское время в Иране в философии Сухраварди заметное место отводилось трактовке деяний Кей Хосрова [см. Корбен, II, 1971]. Поэтому можно предположить существование рукописей «Шах-наме» с подробными иллюстрациями отдельных дастанов, касающихся царствования Кей Хосрова, равно как и существование других подробно проиллюстрированных дастанов.

может помочь ответить на вопрос, как художник иллюстрировал не только определенные сцены, но и ряд понятий. Кажется очевидным, что передача литературного повествования осуществлялась посредством функциональности каждого из изображенных персонажей и атрибутов¹³, а также посредством построения сцен по принципу мотивировка — следствие. Художник, так же как и поэт в тексте дастана, использует только тот набор действующих лиц и атрибутов, которые определяют ход литературного и живописного повествования, при этом художником используются традиционные иконографические мотивы и установившиеся атрибуты.

Отдельно следует оговорить еще одну важную черту словесного и живописного повествования, значительно проясняющую логику мышления средневековых художников и их читателей и зрителей. Выше уже говорилось о том, что Фирдоуси изображает не конкретные, но обобщенные образы и ситуации. Это — своеобразные знаки, только указывающие на конкретные персонажи и обстоятельства. Автор не стремится обрисовать в подробностях облик героя или его окружение, он их только обозначает.

Аналогичные приемы используются и художником. Все изображаемое суть знаки. Для нас важно постараться понять значение этих знаков. Художнику неважно, какого цвета был конь у Бижана (хотя в тексте это и указывается), он его просто обозначает. Караван из сотен верблюдов не вписан художником не только потому, что он их бы не уместил. Ему неважно, сколько их было, знаком из двух верблюдов художник передает не количество верблюдов, а оценку явления. Это уже качественное понятие. Таким же знаком является и тронная сцена, которая важна не только как мотив эпического сюжета, но и как знак ситуации. Зная значение этого знака, мы выяснили его место в изобразительном цикле иллюстраций.

Таким образом, читая ли поэму, разглядывая ли миниатюры средневекового времени, мы обязаны помнить, что там излагаются и изображаются знаки тех ситуаций и персонажей, о которых идет речь. Полнота действий персонажей укрыта от зрителей, на них либо намекает-

¹³ Функциональность изображений отмечается также К. Вайцманом в миниатюрах ранних арабских рукописей, что, по его мнению, является общим средневековым принципом изображения [см. Вайцман, 1971, с. 44].

ся, либо фиксируется конечный, последний момент совершаемого действия. Отмеченные особенности принципов изображения в литературном и живописном произведениях, время появления которых разделяют два столетия, позволяют сделать также вывод, что поэтический и живописный язык рассмотренных памятников входил в единую художественную систему и что изобразительные средства, лежащие в основе живописного повествования, возникли задолго до появления изображений на сосуде.

* * *

Проделанные выше наблюдения над структурой живописного повествования позволяют прийти к ряду соображений, развернутое изложение которых требует привлечения дополнительного материала. Поставив целью этого раздела работы характеристику логики живописного повествования в сельджукидском искусстве, обратимся сначала к некоторым вопросам общего, теоретического свойства.

В истории искусства достаточно хорошо известны примеры использования одинаковых иконографических схем для иллюстрации разных по содержанию фольклорных и литературных сюжетов. Важно при этом заметить, что очень часто одни и те же композиционные схемы могут переноситься даже из одной культурной традиции в другую, каждый раз обретая новое содержание. Таковы, например, первые иллюстрации к Библии, моделями для которых были избраны популярные в классической античности иллюстрации к мифологическим сюжетам, поэмам Гомера и трагедиям Еврипида [Вайцман, 1958]. Эту особенность следует рассматривать как общее, типичное для всего традиционного искусства свойство, что подчеркивается исследованиями на самом разнообразном материале, в разные исторические периоды и в различных культурных традициях [Витковер, II, 1939; Заксль, 1957]. Вместе с тем достаточно очевидным представляется следующий факт: выбор иллюстраций к трактовке фольклорного или литературного сюжета зависит не только от иллюстрируемого текста, но и от собственно традиционных форм данной иконографической схемы. Показательно в этом смысле особенное внимание исследователей к форме произведений искусства, результатом которого являются утверж-

дения типа: «смысловую нагрузку может нести не только изображаемый объект, но и форма изображения» [Соколов, 1977, с. 246; Бялостоцки, 1966, с. 133]. Говоря другими словами, канонические формы традиционного искусства обладают способностью сохранять в себе часть той информации, которая воспринимается зрителем [Лотман, 1973]. Такие изображения становятся необходимым и основным условием хранения сообщения, связанного с комплексом традиционных понятий, как-то: мифологические представления, ритуальные действия, быт и социальная действительность изображаемого мира. Зрителю остается только подставить к этому изображению свою собственную информацию, для того чтобы традиционные формы нанесенного изображения приобрели конкретное содержание. В качестве примера можно сослаться на погребальные изображения в египетских гробницах, на которых представлены типичные вневременные сценки из повседневной жизни [Грёнвеген-Франкфорт, 1951]. Эти изображения являются источником многократной информации, исчерпанность которой зависит от самого зрителя — от того, с чем и с какими конкретно событиями он отождествляет изображенные сцены. Можно привести еще один пример. Известный сасанидский рельеф со сценой инвеституры Хосрова Парвиза в Так-и Бустане осмыслялся в домусульманский период совершенно однозначно. В центре располагалась фигура Хосрова, слева — Анахиты, а справа — Ахура Мазды. В мусульманское время традиционная трехчастная композиция сцены получает уже иную интерпретацию: в центре остается Хосров, Анахита превращается в его жену Ширин, а Ахура Мазда отождествляется либо с главным жрецом (мобедом мобедов), либо с Фархадом [Сусек, 1974]. Основанием для переосмысления сцены, как можно убедиться, является композиция рельефа и набор персонажей, детерминирующие основные семантические и содержательные связи изображения.

Таким образом, нетрудно заметить, что интерпретация иконографической схемы исходит преимущественно из содержащейся в ней самой части информации, которая дополняется впоследствии рядом новых, конкретных представлений. Разглядывая такое изображение, человек традиционного общества вступает с ним как бы в диалог, завершенность которого зависит, во-первых, от степени «ответчивости» этих изображений, т. е. от степени соответствия иконографических принципов, согласно

которым построено данное произведение, кругу общекультурных представлений, которыми может оперировать зритель; и, во-вторых, от тех конкретных сведений, которые имеются в распоряжении самого зрителя. Традиционная иконографическая схема или развернутый повествовательный цикл изображений передает зрителю только самые общие сведения о том, например, по каким правилам построено изображение, к какому классу персонажей можно отнести действующих лиц, иерархию этих персонажей и т. д. Наблюдатель же конкретизирует эти сведения или понятия, отталкиваясь при этом от своих собственных конкретных представлений. Следует, однако, всегда помнить, что и собственные представления наблюдателя в значительной степени обусловлены не только закрепленной в его памяти информацией, но и множеством других мало заметных для человека в традиционном обществе факторов — эпохой, социальной средой, религиозными представлениями и т. д. [Мукаржовский, 1975, с. 167].

Диалогичность взаимоотношений традиционного зрителя и предстоящего перед ним изображения или цепи изображений соответственно корректирует и сам процесс нашего понимания древнего и средневекового искусства. Можно выделить два существенных этапа в постижении логики изобразительного повествования: 1) реконструкция, т. е. установление общих предпосылок сложения той или иной изобразительной формы, и 2) интерпретация, т. е. установление предпосылок существования той же изобразительной формы в конкретной культурной среде. Немаловажным фактором при таком изучении памятников изобразительного искусства древности и средневековья является сравнение методов построения композиции изобразительного повествования с закономерностями развертывания сюжета в иллюстрируемом фольклорном или литературном повествовании¹⁴. При сопоставлении изобразительного и фольклорного литературного повествований на двух отмеченных выше уровнях появляется возможность более аргументированно, чем ранее, судить о причинах использования сходных иконографических схем для иллюстрирования различ-

¹⁴ Именно поэтому обращение к методам исследования повествовательных текстов в фольклоре и литературе представляется наиболее уместным при рассмотрении изобразительного искусства. В данном случае мы обращаемся к некоторым общетеоретическим рассуждениям в статье Г. А. Левинтона [Левинтон, 1975].

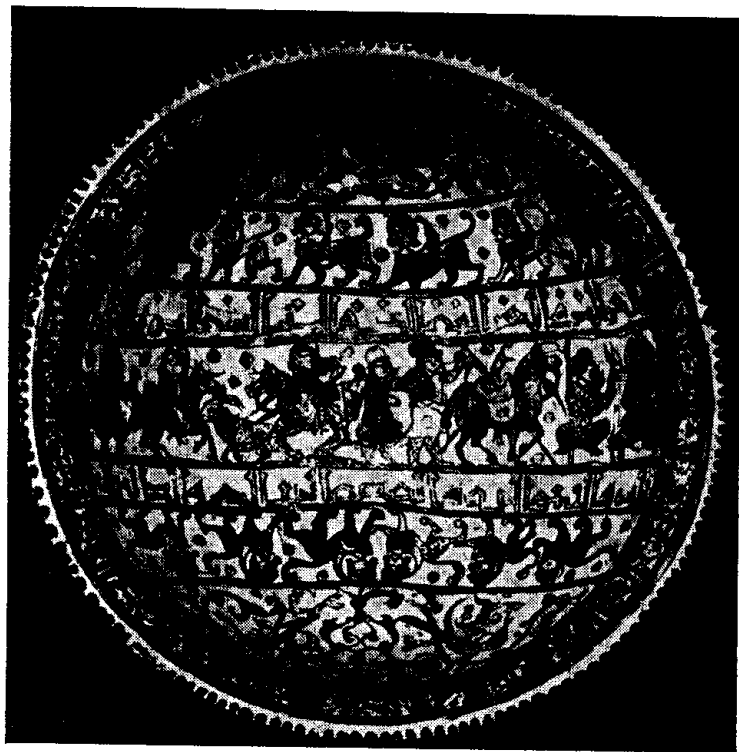


Рис. 14. Блюдо со сценами к дастану «Акван-див». Рей, XIII в. Из коллекции Аллана Белча.

ных сюжетов, а также о вопросах более общего характера, связанных с выявлением общих тенденций построения одного текста (в семиотическом понимании этого термина) не только в разных видах искусства, но даже в рамках различных культурных ареалов.

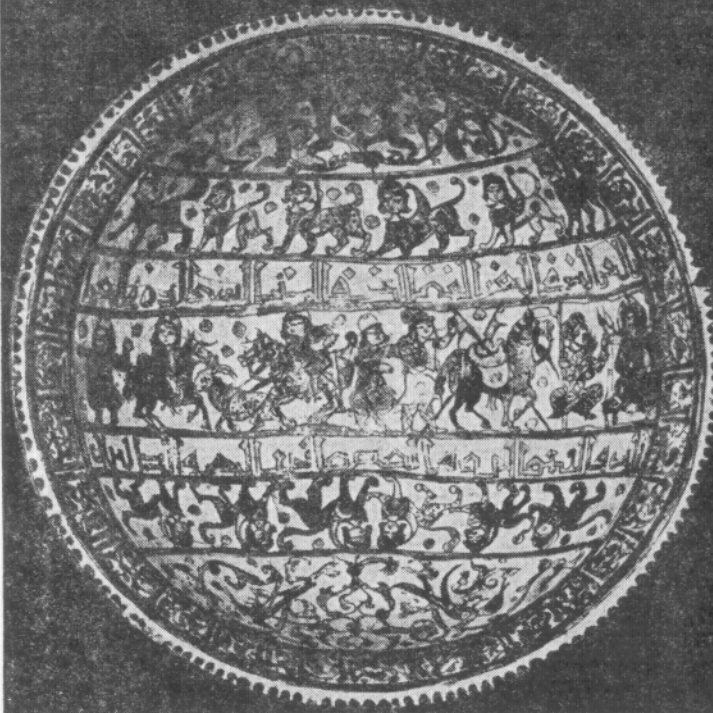
* * *

Обратимся теперь к керамическому блюду (рис. 14) начала XIII в. из Рея с изображением трех сцен, составляющих различные эпизоды одного повествования [SPA 1939, 5, ил. 661]. Изображение располагается на поперечной полосе, проходящей через середину всего блюда. Порядок расположения эпизодов, согласно мусульман-

ской изобразительной традиции, следует рассматривать справа налево. Начинает живописную композицию сидящая на троне фигура с нимбом вокруг головы. Слева от этой фигуры, скрестив ноги, сидит бородатый человек в чалме, который изображен с протянутой левой рукой по направлению к фигуре на троне. За ним следует изображение оседланного коня с перекрещенными над седлом двумя знаменами. За конем стоят два персонажа, у одного из которых на ногах изображены обмотки. Движение всех участников сцены направлено слева направо к фигуре на троне, что, естественно, изолирует эту группу персонажей от следующих фигур и позволяет считать их отдельным эпизодом всего живописного ряда. Во второй сцене рассматриваемого изобразительного ряда представлен всадник, поражающий мечом пятнистого онагра. Направление движения в этой сцене передается уже справа налево. Следующая сцена представляет едущего слева направо всадника. Заканчивает всю живописную композицию мужская фигура с разведенными в стороны руками.

Почти все представленные на блюде изображения встречаются в иранском изобразительном искусстве и по отдельности, и в соседстве с другими, не присутствующими здесь изображениями. В каждом отдельном случае появления этих изображений их содержание зависит от конкретного живописного контекста, т. е. от окружения такими элементами живописной композиции, в сочетании с которыми данное изображение вступает в новые композиционные отношения и наделяется отличным от любого другого изображения содержанием. Вместе с тем очевидно, что некоторые из этих стандартных изображений обладают еще и более общим, типовым значением, сфера распространения которого не ограничивается только изобразительным искусством, но может быть обнаружена и в иранской литературе, а в некоторых случаях приобрести и вообще универсальный характер. Такие изображения обладают уже более общим знаковым характером, указывая на традиционные для иранской культуры, а иногда и вообще для всей средневековой культуры положения.

Показательным примером в пределах собственно иранской изобразительной традиции может служить уже рассмотренный нами случай с изображением обмоток на ногах просителей в первой сцене иллюстраций к дастану Фирдоуси «Бижан и Маниже». Притом что значение



этого знака во всех изображениях иранской иллюстративной традиции остается постоянным и только поэтому могло быть соотнесено с текстом «Шах-наме» Фирдоуси, смысл его изменяется в каждой отдельной живописной ситуации, в зависимости от того, на ком эти обмотки изображены, в соприкосновение с какими персонажами и элементами общей композиции входит владелец этих обмоток и т. д. Следовательно, живописные элементы конкретной изобразительной композиции могут рассматриваться с двух точек зрения: во-первых, как знаковый элемент, значение которого выходит за рамки отдельного изображения и может быть найдено в других видах искусства (даже за пределами соответствующей культурной традиции), и, во-вторых, как элемент данного живописного повествования, смысл которого определяется уже контекстом всей изобразительной композиции (и/или передаваемого в изображении сюжета). Отсюда при анализе живописного изображения целесообразно различать значение изобразительного знака, которое связано с реконструкцией представленного изображения, и смысл этого знака, связываемый с интерпретацией его конкретного содержания¹⁵.

Методика реконструкции изображения, таким образом, исходит из установления закономерностей построения живописного повествования. Но правила сочетания композиционных элементов изображения могут быть обнаружены только в результате сопоставления с рядом других, аналогичных ему не только по форме выражения, но и по значению составляющих это изображение элементов. Поэтому обращение к некоторым изобразительным и словесным аналогиям представляется наиболее логичным.

При сравнении двух первых сцен на нашем блюде и на сосуде с иллюстрациями к дастану Фирдоуси «Бижан и Маниже» заметно их почти полное иконографическое совпадение. Исключение составляет только добавочная фигура в первой сцене на блюде и отсутствие там же изображения двух всадников, которые на сосуде

¹⁵ О различении значения и смысла в литературе, которое при известных допущениях можно перенести в область изобразительного искусства, см.: «Как известно, слово в различных контекстах легко меняет смысл. Значение же, напротив, является неподвижным и неизменным элементом, который остается устойчивым при любых изменениях смысла слова в различных контекстах» [Бела Кенеци, 1977, с. 44].

изображены между первой и второй сценами. В целом же можно говорить об идентичности двух начальных сцен на рассматриваемом блюде и сосуде с иллюстрациями к дастану «Бижан и Маниже». У нас нет никаких оснований рассматривать их вне зависимости друг от друга, более того, для реконструкции изображения на нашем блюде было бы безусловно полезным установление правил сочетаемости изобразительных элементов на сосуде с иллюстрациями к дастану «Бижан и Маниже».

Поскольку уже была отмечена тесная связь изобразительной системы литературного текста «Бижан и Маниже» Фирдоуси и живописных иллюстраций к нему, полезно прежде всего обратиться к самому тексту «Шах-наме». Представим содержание начальных сцен дастана «Бижан и Маниже» в виде синтагматической цепи эпических мотивов.

Если обратиться к эпическому мотиву не только как к повествовательному элементу конкретного эпического сказания, но как к типовой формуле общеэпической сюжетике в целом¹⁶, то синтагматическую схему начальных сцен дастана «Бижан и Маниже» можно представить в виде следующего функционально-семантического ряда мотивов: царский пир — неблагоприятное известие — выявление главного героя — перемещение главного героя — устранение недостачи. Следует сразу отметить, что приведенный функционально-семантический ряд мотивов начала дастана «Бижан и Маниже» представляет собой один из типичных вариантов сочетания повествовательных мотивов в общеэпической сюжетике. Обычный для начала эпического повествования мотив царского/княжеского пира обуславливает строго определенный набор последующих мотивов, важнейшим из которых оказывается мотив «выявления героя» [см. Скафтымов, 1924, с. 116—117; Путилов, 1975, с. 151—152; Липец, 1969; Иванов, 1975]. Герой на пиру получает от царя/князя задание на подвиг, которое мотивируется обычно каким-либо сообщением или приказанием царя/князя, либо, так же как в дастане «Бижан и Маниже», приходом просителей с просьбой о защите. Жанровое своеобразие проведенной схемы на-

¹⁶ Основой для вычленения эпических мотивов служат указанные в критическом тексте «Шах-наме» подзаголовки, которые разбирают текст на существенные с прагматической точки зрения мотивы, а также ряд наблюдений над типологией эпического повествования (см. выше).

чала дастана «Бижан и Маниже» подтверждается типологическими параллелями из других национальных эпических сказаний.

Особенно интересны в этом плане русские былины. Традиционное сопоставление мотивов и сюжетов «Шах-наме» Фирдоуси и русских былин должно быть дополнено сравнительным изучением семантики и закономерностей построения сравниваемых эпических текстов. В таком случае неоднократные догадки исследователей о близости русских былин и «Шах-наме» дополняются не поверхностными сравнениями одинаковых сюжетов, а более строгим суждением о конструктивных принципах отдельных песен в русском и иранском эпосах. Знание же этих принципов поможет более уверенно говорить не только о типологических свойствах иранского и русского эпосов, но и о семантике отдельных мотивов, в основе которых лежали, возможно, сходные мифологические представления и древняя ритуальная практика¹⁷.

Из множества русских былин с начальным мотивом пира князя Владимира обратимся только к одному варианту, где сюжетопределяющим оказывается мотив «неблагоприятное известие». Такое развитие сюжета из мотива «княжеский пир» мы находим в былинах о Чуриле Пленковиче [Гильфердинг, 1951, № 223, 229, 251; Кирша Данилов, 1977, с. 88—91]. В былине рассказывается о том, как к пирующему Владимиру приходят избитые слуги с жалобой на Чурилу и его дружину. Для разрешения конфликта в путь собирается сам князь Владимир с княгиней и со свитой богатырей. Они приезжают в дом к Чуриле, и князь уговаривает его переехать в Киев к нему на службу. Конфликт разрешен, и в Киеве все заканчивается традиционным эпическим пиром.

Несмотря на отличие сюжета повествования былины от сюжета дастана «Бижан и Маниже», в обоих случаях мы сталкиваемся с одной конструктивной схемой эпического повествования. Нас не должно смущать различие персонажей и атрибутов действия, гораздо важнее сейчас сходство действий и поступков действующих в повествовании персонажей. Если в дастане «Бижан и Маниже» основные действия равномерно распределены между несколькими участниками повествования, то в

¹⁷ Можно сравнить, например, ритуальную функцию пиров в русских былинах и аналогичные намеки в дастанах «Бижан и Маниже» и «Акван-див», когда витязи отрубает головы убитых ими животных и отвозят их к шаху.

былине основная нагрузка переносится на фигуру князя Владимира. Князь Владимир совмещает в себе две функции — функцию пирующего князя, к которому приходят слуги с «неблагоприятным известием», и функцию героя, разрешающего конфликт, то есть он участвует в следующих эпических мотивах — «выявление главного героя» и «устранение недостачи».

Приведенный пример достаточно красноречиво свидетельствует о том, что установленный набор мотивов, определяющих начало сюжета в дастане Фирдоуси «Бижан и Маниже», обладает безусловной стабильностью и за пределами иранского эпоса. Тем самым со всей очевидностью предстает знаковая природа этих мотивов, в целом подчиняющихся, по-видимому, общей для иранского и русского эпосов схеме развития различных сюжетов из начального мотива «царский пир». Другими словами, сочетание мотивов «царский пир — неблагоприятное известие — выявление главного героя — перемещение героя — устранение недостачи» представляет собой своеобразный «блок» [см. Путилов, 1975, с. 147] знаковых ситуаций, которые в каждом отдельном случае, в конкретном эпическом произведении приобретают свое особое содержание, сохраняя при этом общее для них значение. Следует отметить, что в былине отсутствует мотив «перемещения» героя к месту действия, который достаточно подробно развит в дастане «Шах-наме». Отсутствие мотива «перемещения» не может служить поводом против типологического сближения иранской и русской песен, поскольку известна второстепенность этого эпического мотива [Путилов, 1975, с. 147].

Если теперь мы сопоставим две первые сцены на соуде с иллюстрациями к дастану «Бижан и Маниже» уже не с содержанием дастана, что было сделано ранее, а с формализованным рядом функционально-семантической схемы, то неизбежны следующие выводы. Ключом к пониманию значения первой сцены является фигура просителя в обмотках, которую можно с уверенностью связать с мотивом «неблагоприятное известие» — именно проситель сообщает, согласно тексту «Шах-наме», о появлении страшных вебрей. Тронная сцена с пирующими Кей Хосровом и Бижаном соотносится с мотивом «царский пир», а фигуры сидящего Бижана и оседланного коня, в свою очередь, связываются с мотивом «выявление главного героя», готового к свершению назначенного ему подвига. Следовательно, изображение Би-

жана в этой сцене несет двойную функциональную нагрузку, персонаж одновременно связан с двумя мотивами — мотивом «царский пир» и мотивом «выявление героя». В связи с этим полезно отметить следующее: если в словесном творчестве функции персонажей выявлены довольно ясно, то в изобразительном искусстве часто происходит совмещение по крайней мере двух функций в фигуре одного персонажа. Этот прием использовался еще в греческой архаической вазопиcи, и — что интересно для нас — в основном при иллюстрировании эпических произведений¹⁸.

Вторая сцена изобразительного ряда иллюстраций к дастану, представляющая фигуры двух всадников, также соответствует одному из установленных для повествования дастана «Бижан и Маниже» мотивов. Это — мотив «перемещения главного героя», который связан с переездом персонажей к месту подвига. Наконец, последняя из рассматриваемых сцен изображает битву Бижана с вепрями. Следуя порядку идентификации живописных сцен сосуда со схемой мотивов эпического повествования, эта сцена соответствует мотиву «устранения недостачи», то есть исполнение возложенного на витязя подвига.

Проведенное сопоставление позволяет судить о степени совпадения значения и правил построения эпических мотивов и отдельных живописных изображений. Как можно было убедиться, не только значение составляющих живописную композицию элементов сходно со значением литературных мотивов, но повторяется и общая для них синтагматическая цепь мотивов. В таком случае мы вправе усматривать в этих изображениях определенные знаковые ситуации, значение которых покрывает их конкретное содержание и может быть поставлено в один ряд с аналогичными явлениями в фольклоре и литературе. Набор и порядок сочетаемости изобразительных знаков строго детерминирован жанровой спецификой иллюстрируемого текста, что позволяет считать эти изображения, наряду с фольклорными и литературными эпическими текстами, одним из вариантов общей для них синтагматической цепи мотивов развития

¹⁸ Ср., например, с известным изображением встречи Одиссея с циклопом, где в одной сцене соединены три момента литературного повествования [Вайцман, 1947, с. 13, ил. 1].

эпического сюжета из начальной ситуации «пир князя/царя»¹⁹.

Отмеченное выше сходство атрибутов и построения всей композиции изображений на рассматриваемом блюде и на сосуде с иллюстрациями к дастану «Бижан и Маниже» можно теперь оценить с несколько иной точки зрения. Действительно, если попытаться представить себе содержание изображения на блюде, то ничего, кроме смутной догадки о предположительной близости содержания изображений на блюде и на сосуде, мы не получим. Но, если рассмотреть изображаемые на блюде сцены с точки зрения их семантики, т. е. как знаковые элементы, можно с уверенностью сказать, что первые две сцены росписи на блюде представляют собой аналог известной нам эпической схемы. Фигуру на троне можно связать с мотивом «царский пир», фигуру в обмотках с протянутой рукой — с мотивом «неблагоприятное известие», персонаж в чалме и стоящий за ним оседланный конь связываются с мотивом «выявление главного героя», а сцена поражения онагра может соответствовать мотиву «устранение недостачи».

Если это так, то, зная значение отдельных сцен и атрибутов, а также содержание идентичных изображений на сосуде, можно уже осмыслить фабулу изображения на блюде. К царю (фигура с нимбом на троне) приходят просители (фигура в обмотках). По ходу повествования выявляется герой, которому надлежит отправиться в путь (сидящий рядом с треном персонаж и стоящий за ним конь). Во второй сцене этот герой, по-видимому, исполняет свой подвиг, поражая пятнистого онагра. Следовательно, можно предположить, что на блюде иллюстрируется некое эпическое произведение, в котором речь идет о том, как одному герою был назначен подвиг поразить онагра и как он это совершил.

Обращение к «Шах-наме» Фирдоуси как источнику этих иллюстраций наиболее уместно, поскольку только в «Шах-наме» полнее всего представлен свод дошедших до нас иранских эпических сказаний. Кроме дастана «Бижан и Маниже» указанная схема начала эпи-

¹⁹ Сходство в сочетании повествовательных мотивов в словесном живописном произведениях позволяет с очевидными оговорками говорить о «синтагматических отношениях» и в изобразительном искусстве. Такие оговорки могли бы быть и излишними: Соссюр писал о существовании синтагматических отношений в архитектуре Соссюр, [1977, с. 156].

ческой коллизии и, что важнее всего, последующая охота на онагра обнаруживаются в известном дастане «Акван-див» [Шах-наме, IV].

В дастане «Акван-див» рассказывается о том, что к пирующему с витязями Кей Хосрову неожиданно приходит пастух и просит у шаха помощи от страшного онагра, который легко расправляется даже с конями на стаде. Пастух описывает необычный облик онагра: он крупнее коня, с желтым крупом, покрытым черными пятнами. Кей Хосров догадывается, что это отнюдь не онагр, и повелевает Рустаму отправиться на то пастбище, где появилось чудовище. Далее следует краткое упоминание о выезде героя и затем ряд его приключений после которых Рустам убивает онагра, на самом деле оказавшегося Акван-дивом. Победителя встречает конный Кей Хосров, вслед за встречей следует традиционный «эпический пир», который и заключает все повествование.

Как можно было убедиться, развертывание сюжета дастана «Акван-див» соответствует знакомой нам уже схеме. Вначале следует пир владыки, который прерывается приходом пастуха, сообщающего «неблагоприятное известие». Приход пастуха мотивирует появление следующего эпического мотива — «выявление главного героя», который должен устранить возникшую недостаточность. После мотива «отъезд героя» разворачивается цепь разнообразных мотивов, которые приводят к кульминационному моменту повествования — убийству онагра или мотиву «устранение недостаточности».

Вместе с тем важно отметить, что эпическое повествование дастана «Акван-див» представляет собой только один из вариантов знакомой нам синтагматической схемы мотивов. Так, например, мотив «выявления героя» в разных эпических сказаниях может решаться по-разному: в дастане «Бижан и Маниже» шах обращается к витязям с призывом, и только Бижан вызывается исполнить подвиг; в былине «Чурила Пленкович» в путь снаряжается сам князь Владимир; а в дастане «Акван-див» уже Кей Хосров называет витязя. Отдельные сюжеты могут отличаться друг от друга присутствием или отсутствием тех или иных мотивов (как, например, мотив «перемещения» в былине), могут варьироваться также и способы реализации мотива «устранения недостаточности». Если в дастанах «Шах-наме» Фирдоуси героям приходится сражаться с противниками, то в былине воз-

никший конфликт заканчивается мирным исходом. С семантической точки зрения каждый из трех рассмотренных эпических сюжетов является вариантом одного сообщения. Если к существующим вариантам добавить идентичную по построению схему мотивов живописного повествования на сосуде и на блюде, то в целом можно составить единую инвариантную схему мотивов с учетом максимального количества встреченных мотивов. Такая инвариантная цепь выявленной последовательности мотивов будет выглядеть следующим образом: царский/княжеский пир — неблагоприятное известие — выявление главного героя — перемещение героя к месту основного действия — устранение недостаточности.

Только теперь можно с уверенностью говорить и о содержании изображения на блюде. С семантической точки зрения представленные на блюде сцены полностью отвечают инвариантной схеме эпических мотивов. Иначе говоря, изображения на блюде повторяют жанровую структуру строго определенного типа эпического повествования. Исключением является только отсутствие на блюде мотива с изображением «перемещения» героя к месту действия, что свидетельствует, во-первых, об известной второстепенности этого мотива в эпическом повествовании и, во-вторых, о конструктивной близости структуры живописного повествования и структуры эпического повествования русской былины, где этот мотив также отсутствует. Таким образом, представленное изображение с очевидностью демонстрирует независимость своего построения, что позволяет относиться к нему как к самостоятельному варианту исходной гипотетической модели эпического повествования. Присутствие же в литературном и живописном произведениях онагра с черными пятнами на крупе окончательно убеждает в том, что на блюде передано содержание дастана об Акван-диве. В таком случае сидящая на троне фигура является пирующим шахом Кей Хосровом, а расположившийся рядом с шахом персонаж изображает Рустаму. Оседланный конь за спиной Рустама свидетельствует о предстоящем выезде героя. Перекрещенные над седлом древки знамен отмечают своеобразный рыцарский этикет выезда витязей — в «Шах-наме» парадный выезд витязей сопровождается вынесением ими своих знамен, по которым узнают их владельцев. За конем стоит персонаж в обмотках с протянутой вперед рукой — это, без сомнения, пастух, сообщающий шаху о появлении на пастби-

ще онагра. Фигура за спиной пастуха не находит аналогий в тексте «Шах-наме». Этот персонаж может быть, так же как и в дастане «Бижан и Маниже», дворцовым распорядителем, вводящим пастуха к шаху. Следующая сцена изображает поражение Рустамом онагра. Третья сцена не отмечена сколько-нибудь яркими атрибутами и действием, которые могли бы однозначно указать на ее содержание. Для идентификации этой сцены мы исходим из следующих соображений: поскольку две ранее изображенные сцены связаны с начальным и кульминационным моментом литературного повествования, то было бы логично предположить в третьей сцене изображение одного из завершающих эпизодов повествования — встречу Рустама Кей Хосровом. Основательным подтверждением этому предположению является сводный каталог существовавших иллюстраций к дастану «Акван-див» [Индекс, 1969]. Проведенное выше сравнение реконструированного ряда изобразительных сцен на соуде к дастану «Бижан и Маниже» со сводом существовавших в рукописях миниатюр к этому дастану показало почти полное их соответствие. Воссозданный в каталоге условный ряд изображений к дастану «Бижан и Маниже», как выясняется, существовал ранее. Это немаловажное обстоятельство позволяет нам с достаточной уверенностью предположить аналогичные совпадения и при иллюстрировании дастана «Акван-див». Последним из упомянутых в каталоге изображений к дастану «Акван-див» обозначена сцена встречи Рустама Кей Хосровом. Это обстоятельство подтверждает нашу идентификацию третьей сцены живописной композиции на блюде. Вряд ли имело бы смысл считать такое совпадение случайным. Два случая соответствия живописных сцен суммарной схеме иллюстраций показывают скорее существование определенной закономерности в повторении более поздними изображениями сложившейся еще ранее, в сельджукидский период, живописной повествовательной схемы иллюстрирования ряда дастанов «Шах-наме». С течением времени, вместе с появлением все большего количества рукописей «Шах-наме», из существовавшей ранее схемы выбираются одна или две композиции, чаще всего иллюстрирующие кульминационный момент повествования. Исходная схема иллюстрирования отдельных дастанов «Шах-наме» перестает существовать как таковая с появлением первых же иллюстрированных рукописей «Шах-наме». Но, как выясняется,

она в принципе поддается реконструкции и, по-видимому, предельно приближена к собранному в каталоге списку существовавших иллюстраций к «Шах-наме» Фирдоуси.

Все сказанное позволяет прийти к весьма важным для понимания специфики живописного повествования выводам. Как можно было убедиться, логика живописного повествования полностью совпадает с логикой развертывания иллюстрируемого эпического сюжета. Сходство словесного и живописного произведений интересно не только с точки зрения большей или меньшей полноты отражения литературного сюжета в живописи. Не менее важно проследить также логику мышления поэта и художника, усмотреть в разных по содержанию сюжетах то общее, что позволяет рассматривать их как проявления одного мироотношения. Сейчас можно с уверенностью говорить о существовании различных способов мышления — мифологическом, сказочном, эпическом. Важным элементом мироотношения древнего и средневекового человека является «язык» создаваемых им произведений. Нет никакого сомнения в том, что древнее и средневековое искусство входит в существующую систему жанров фольклора и литературы и, естественно, должно обладать особой манерой выражения, адекватно отражающей соответствующий жанр фольклорного или литературного произведения. Логика мироотношения, отраженная в рассмотренных живописных иллюстрациях, ярко проявлена в установленной инвариантной схеме эпического повествования. Поэтому взаимоотношения словесных и живописных вариантов следует рассматривать уже не в аспекте их генетической связи, но с более общих позиций миропонимания средневекового человека. Развертывание повествования во всех словесных и живописных вариантах является проявлением единого для них эпического мироощущения. И в этом смысле их отношения определяются не генетическими характеристиками, а дополнительным отношением друг к другу, как различных обозначений одного явления [Иванов, Топоров, 1966]. Принципы живописной повествовательности изначально ориентированы не на иллюстрируемый текст, а на жанр, посредством которого передается сюжет. Жанрообразующая логика эпического повествования не просто передается через литературное повествование в живопись, а с необходимостью воссоздается художниками.

В этой главе нам хотелось остановиться не только на расшифровке живописных изображений. Более важным нам представлялся вопрос о логике повествования, словесного и живописного. Интерпретация изображений явилась следствием знания целого ряда закономерностей и правил построения, согласно которым поэт и художник передавали принципиально сходную информацию. Мы можем теперь с уверенностью говорить и о том, что ранняя иранская иллюстрация является не просто украшением керамических изделий или книг. Функции ее намного более значительны. Иллюстрация прежде всего есть осмысление текста, которое включает в себя целый ряд историко-культурных проблем. Знание принципов построения литературного и живописного произведений помогает судить о различных аспектах сложения, функционирования и взаимоотношений текста и иллюстрации, куда, наряду с другими вопросами, входит и проблема трансформации мифопоэтического наследия иранских народов. Текст и иллюстрация представляют собой динамичную систему взаимоотношений, и описание этих взаимоотношений нельзя ограничивать исключительно сравнением литературного и живописного сюжетов повествования. Закономерности развертывания сюжета в литературном и живописном произведениях являются следствием сложения целостной системы представлений, которая не всегда очевидна, чаще поддается и требует особых усилий для ее выявления. О некоторых аспектах этих представлений или, точнее, о том мире, который скрывается за литературным и живописным сюжетами, пойдет речь ниже. Дальнейшее изложение представляется продолжением начатой работы, но с привлечением новых памятников сельджукидского и инджуидского искусства и с учетом целого ряда других аспектов словесного и живописного творчества — пространственно-временные характеристики, закономерности цветопостроения и изображение человека.

Глава II

ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ (опыт истолкования)

Проблема интерпретации средневековых текстов (религиозных, философских, поэтических и др.) является одной из самых важных при обращении к ним. В частности, в мусульманской традиции истолкование текстов, и в первую очередь Корана, является неотъемлемой частью духовной традиции (ср., например, с семью уровнями толкования Корана). Методика интерпретации текстов требует, согласно выработанной традиции, определенной строгости и иерархичности в подходе к ним. Предложенный выше путь истолкования (реконструкция и интерпретация) памятников словесности и изобразительного искусства требует дополнительных пояснений и некоторых уточнений. Связано это с тем, что принципы истолкования памятников словесного и изобразительного искусства в конечном итоге определяются характером самих памятников и типом культуры, к которой они принадлежат (ср., например, с замечаниями Г. Вельфлина и Э. Панофски о степени распространения формального и иконологического методов исследования памятников искусства). Традиционная мусульманская герменевтика различает несколько уровней истолкования текстов (ср., например, различие в существе интерпретации при употреблении терминов *тафсир*, *та'вил*, *тафхим* [см. Корбен, 1972, III, с. 214—216]). Один и тот же текст может быть истолкован по крайней мере на трех уровнях — буквальном, символическом и универсальном метафизическом. Различие в уровнях истолкования осознается и в современных исследованиях различных тек-

стов, и в частности при описании памятников искусства и архитектуры (на мусульманском материале ср.: [Буркхардт, 1976, с. 97]). Все последующее изложение строится с учетом возможной неоднозначности рассматриваемых памятников, с учетом их своеобразной «духовной перспективы», которая, однако, могла осознаваться не всегда и не всеми носителями данной культуры. Именно поэтому интерпретация памятников предваряется двумя этапами. Сначала описываются особенности функционирования выделяемых общих структурных элементов в пределах самих памятников. Затем эти же элементы художественной структуры словесного и живописного произведений сравниваются с широким фоном мифологических и инокультурных представлений, что позволяет уяснить первичное и общее, универсальное, значение выделяемых элементов. Только после этого следует сравнение знакомых нам уже элементов с кругом общемусульманских представлений, что дает возможность ввести описываемые памятники в ассоциативный ряд понятий средневекового иранского мусульманского мира. Такой подход к истолкованию памятников мусульманского искусства и литературы представляется достаточно обоснованным, поскольку в этом случае логика наших рассуждений не противоречит традиционной «самооценке» мусульман и сложившемуся типу культуры.

Принципиальное обращение к прошлому (к временам Авраама), стремление восстановить утраченные духовные ценности (чувство Единения) и утраченное достоинство человека — такой мыслилась новая религия ислама его носителями [Наср, 1967, с. 6]. В духовную и художественную жизнь мусульман вводились различные мифологические, религиозные и философские (библейские, евангельские, авестийские, буддийские) сюжеты, образы и понятия; христианские и буддийские иконографические схемы. Заслуживает внимания в связи со сказанным замечание А. Корбена: «...мифическую предисторию мы предпочитаем называть археисторией, которая относилась бы к истории аналогично тому, как архетип относится к типу» [Корбен, 1971, II, с. 165]. Мусульманин в своих духовных устремлениях не стремится преодолеть прошлое, напротив, он постоянно возвращается и устремляется к нему как к идеальному будущему. Мифологическое и историческое прошлое для мусульман есть не просто произошедшее когда-то событие, или ряд событий, но — своеобразный образец для подражания и

переосмысления. Прошлым руководствуются, ему следуют в надежде обратить его в будущее или возвратиться к нему путем духовных упражнений. Такое понимание мусульманской историософии позволило нам придерживаться и соответствующей методики истолкования памятников художественного творчества — прежде всего рассматривались те представления, которые лежали в основе описываемых образов, т. е. мифологические и ритуальные представления, без знания которых была бы невозможна последующая интерпретация этих памятников.

Организация пространства и времени в свете некоторых мифологических представлений

Приступая к описанию передачи пространственных и временных отношений в ранних иранских миниатюрах на примере изображений в рукописи «Шах-наме» Фирдоуси 1333 г. из Ленинграда, необходимо отметить следующее. Ранние ширазские миниатюры сходны с домонгольскими изображениями не только общей живописной манерой, но и общими приемами передачи литературного текста. Миниатюрист, как и ранее, пользуется ограниченным и соответствующим литературному тексту набором изобразительных средств. В изображении, как правило, повторяются значимые и функциональные элементы литературного повествования. Причем, как показано в предыдущей главе, значимой единицей литературного и живописного повествования кроме отдельных изобразительных элементов были и целые повествовательные конструкции. Таким образом, описываемые в этой главе принципы повествовательности, куда органично входят и пространственно-временные отношения, в инджуидских миниатюрах полностью соответствуют и сельджукидскому искусству. Вообще, проблема повествовательности в искусстве прежде всего связана с вопросом о композиции в памятниках словесности и изобразительного искусства. Однако выяснение закономерностей композиционного построения предметов искусства сводится обычно (особенно в искусствоведении) только к анализу формы. Между тем закономерности формообразования в мифотворчестве, фольклоре, литературе, архитектуре и изобразительном искусстве являются прямым следствием мыслительной и творческой деятельности их создателей [Кумарасвами, 1956; Фрейденберг,

1978, с. 46—47; Панофски, 1957, с. 40; Кандински б. г.]. В связи с этим возникает и обратная реакция слушателей, читателей и зрителей; знакомство с этими памятниками превращается для них в творческий процесс. Художественная информация, не теряя своей эстетической функции, напоминает и намекает ее получателю на целый ряд известных ему обстоятельств. Именно поэтому в едином творческом процессе созидания и припоминания не было мелочей. Существенным становилось все — и облик персонажей, и пространственно-временные особенности изобразительной композиции, и использование цветовых обозначений. Памятники древнего средневекового искусства не только рассказывали о конкретном сюжете, т. е. о том, что лежало на поверхности, но несли и более глубокую информацию о системе миропонимания людей своего времени.

О том, как это происходило в ранней иранской миниатюре и в тексте «Шах-наме» Фирдоуси, мы и постараемся показать в этой главе. Основное внимание будет уделено описанию и реконструкции значимых элементов в пространственной и временной организации миниатюр, их семантике и функции в контексте всего изображения. В связи с этим объектом исследования явятся не только отдельные элементы изобразительной композиции: основной интерес будет направлен на выяснение отношений между изобразительными элементами рассматриваемых памятников.

Прежде чем перейти к конкретному сравнению сюжетов текста «Шах-наме» с иллюстрирующими их миниатюрами ленинградской рукописи, выделим одну характерную особенность эпического повествования, содержащую в себе архаические черты мифопоэтического сознания, сохранившегося в эпосе.

Как показывает изучение пространственно-временных форм традиционного фольклорного и — отчасти — литературного творчества, особенностью построения художественного пространства является его неоднородность и замкнутость в себе [Неклюдов, 1972 (I), с. 30; Лотман, 1970, с. 289—296; Лотман, Успенский, 1973, с. 288; ТЗС, 1967, с. 17—19]. Повествование строится из набора автономных микропространств, которым соответствует определенный класс закрепленных за этими локусами персонажей. Способность проникать в эти замкнутые пространственные зоны принимает на себя главный герой повествования. Проникновение главного героя

в качественно отличные друг от друга микропространства накладывает своеобразный отпечаток на поведение героя и способно изменить даже его облик. Иными словами, пространство обладает способностью «моделировать» иные непространственные (семантические, ценностные и пр.) отношения [Лотман, Успенский, 1973, с. 288].

Обратимся к сюжету о семи подвигах Рустама. Представленное в повествовании пространство состоит из вытянутой цепи различных и не соприкасающихся между собой микропространств. Впечатление линейности и однонаправленности отдельных пространственных континуумов осуществляется за счет поочередного проникновения героя из одной пространственной зоны в другую. Каждое из представленных микропространств обладает набором отличительных атрибутов, характерных только для него. Например, для первой пространственной зоны характерны заросли тростника, среди которых обитает лев, для второй — пустынная местность, где неожиданно появляется дракон, для третьей — дерево, трава и родник, у которого накрыт пиршественный стол колдунов и т. д. Следует отметить, что каждый из изображенных пространственных континуумов для Рустама является чужим пространством. На это обстоятельство указывается в тексте «Шах-наме» словами, вложенными в уста дракона, в чьих владениях оказался Рустам:

صد اندر صد این دشت جای منست
بلند آسمانش هوای منست

[Шах-наме, II, с. 96, б. 377]

Вся эта пустыня принадлежит мне,
Воздух высокого небосвода [пустыни] принадлежит мне.

Аналогичный вывод можно сделать, исходя из слов отца Рустама Залы, провожающего его в путь. Отвечая на вопрос Рустама о том, как можно добраться до места заточения Кей Кавуса, Заль противопоставляет царство шаха Мазандерана своему [Шах-наме, II, с. 89, б. 250] и, говоря о дороге, которой придется следовать Рустаму, упоминает о том, что она «полна дивов, львов и темна» [Шах-наме, II, с. 89, б. 252]. Аналогичным образом сконструировано пространство и в повествовании о семи подвигах Исфандияра. Интересно, что в обоих циклах каждый подвиг и соответственно проникновение персо-

нажей из одного микропространства в другое осознается героями как переход из одной местности в другую: «Какое чудо я теперь увижу в другой местности?» — спрашивает Исфандиар у Гургсара [Шах-наме, VI, с. 180, б. 240]. Иногда в тексте «Шах-наме» указываются и размеры этих микропространств, что еще более подчеркивает их замкнутость относительно друг друга. Существенной чертой конструирования пространства в «Шах-наме» является также отсутствие подробных сообщений о промежуточных между микропространствами этапах пути героев. Эти пространственно-временные промежутки как бы выпадают из поля зрения автора, и создается впечатление, что герой, существуя вне времени и пространства, проникает непосредственно из одного микропространства в другое. Отсюда художественное пространство в «Шах-наме» предстает перед читателем как цепь автономных и разнокачественных пространственно-временных континуумов.

Важно еще раз подчеркнуть, что проникновение в эти зоны осознается в тексте «Шах-наме» как качественный переход из своей земли (Ирана) в чужие земли (Туран, Мазандеран). Бинарная семантическая оппозиция *свой—чужой* является основным стректурным элементом в конструировании пространства в тексте поэмы. Основные события, конфликтные ситуации начинаются в повествовании только после преодоления героем границ своего мира. Причем опасность его столкновения с разными противниками возрастает по мере удаления от своей земли (Иран, дворец шаха).

В связи со сказанным о структуре повествования в тексте «Шах-наме» Фирдоуси перейдем к характеристике миниатюр. Одной из общих черт миниатюр ширазской школы первой трети XIV в., к которым относится и исследуемая нами рукопись, является стилизованное изображение гор. Этот достаточно характерный прием для ширазских миниатюр рассматривался только как проявление стиля всей группы рукописей. Между тем следует обратить внимание на ряд особенностей появления стилизованных изображений гор в сравнении с содержанием текста, который эти миниатюры иллюстрируют.

В ленинградской рукописи «Шах-наме» изображение гор появляется чаще всего в миниатюрах, иллюстрирующих сюжеты с участием мифологических персонажей; в ряде миниатюр заметно также сочетание изображения

гор и растительности (ростки, травы, деревья), что, по-видимому, является условным изображением гор и долин.

Для того чтобы понять значение изображения гор в средневековой иранской изобразительной традиции и их связь с упоминанием гор в «Шах-наме» Фирдоуси, следует прежде всего обратиться к причинам появления этого живописного мотива в древнем и раннесредневековом искусстве Ближнего Востока, Ирана и Средней Азии (подробно см. [Шукуров, 1983]). В архаическом искусстве Ближнего Востока, искусстве доахеменидского и ахеменидского времени изображение гор ассоциировалось с такими понятиями, как хаос и подземный, нижний мир. Горы противопоставлялись персонажам и атрибутам, связанным с понятиями порядка и верхнего мира (ср. образцы древнемесопотамской глиптики [Амье, 1962, табл. 10 (192), 37, 38]). Весьма распространенным мотивом в древнем ближневосточном и иранском искусстве было совмещение изображения гор и деревьев. Иногда изображению гор соответствовало и изображение змееподобных существ (как, например, на одной из сцен на сосуде из Хасанлу — XII—XIII вв. до н. э.). Взаимоотношения между изобразительными мотивами гор и растительности носили в древности явный космологический характер. Аналогичные (семантические и символические) свойства этих изображений сохраняются и в последующие периоды иранского искусства, и в частности в сасанидское время. Совмещение изображения гор и растительности на сасанидском металле сохраняет свой космологический характер, в значительной степени поясняя изображение «охотничьих сцен», сюжет которых составляет охота сасанидских царей. Негативное значение гор, их связь с отрицательными мифологическими персонажами прослеживается также и на материале средневекового искусства. Например, в росписях «Синего зала» Пенджикента за горой скрывается див [Беленицкий, 1973, ил. 11], а в росписях Безеклика дракон выпрыгивает из озера, окруженного горами.

Логичным продолжением описанной выше традиции является упоминание гор и в «Шах-наме» Фирдоуси. С мотивом горы читатель сталкивается на первых же страницах сюжетного повествования поэмы. Гора, на которой поселяется Каюмарс, с одной стороны, может означать известный в различных мифологических и религиозных представлениях образ «мировой горы», но, с другой стороны — и образ еще не расчлененной недиффе-

ренцированной природы. Установление мирового порядка, усмирение злого начала отводится в «Шах-наме» шаху Хушангу. После его победы над Черным дивом и получения им железа следует второй подвиг, на котором необходимо остановиться несколько подробнее.

Однажды Хушанг встречается в горах черного, длинно-го быстро ползущего змея с кроваво-красными глазами и бросает в него камнем. Змей забирается на большой камень (скалу), который герой разрушает. От удара камнем возникает искра и появляется огонь, который объявляется Хушангом божественным и с этих пор почитается. Ночью вся гора освещается огнем, вокруг нее располагается Хушанг со свитой и пьет вино. С этой ночи устанавливается праздник *джаши-и сада*. После этого Хушанг призывает кузнеца и велит ему сделать пилу и тешу (род топора). Затем он освобождает воды рек, расширяет пастбища, одевает людей в звериные шкуры [Шах-наме, I, с 33—35].

Рассказ Фирдоуси интересен с двух точек зрения. Во-первых, сражение Хушанга со змеем может быть рассмотрено с точки зрения реконструированного Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым индоевропейского мифа о Громовержце и его противнике [Иванов, Топоров, 1974]. Во-вторых, очевидно, что древнейший иранский праздник джаши-и сада, который происходил в середине зимы (согласно Унсури, в месяце бахман) и связывался с победой светлых сил над мраком, основывается на иранском варианте индоевропейского мифа о победе Громовержца над змеем. Важно отметить, что во времена Фирдоуси праздник джаши-и сада считался царским праздником, и в частности Унсури поздравлял Саманида Насра и Махмуда Газневи с этим праздником:

سده جشن ملوک نامدار است

از افریدون و از جم یادگارست

Садá — праздник именитых царей,
[Остался] он на память от Фаридуна и Джамшида.

[Бертельс, 1960, с. 328]

Указание Унсури и аналогичные намеки в тексте «Шах-наме» [ср.: Шах-наме, I, с. 34, б. 22—23] согласуются с древней индоевропейской традицией, где аналогичный ритуал является царским, а противником змея был царь [Иванов, Топоров, 1974, с. 122—123]. Это обстоятельство накладывает существенный отпечаток на понимание се-

мантики всех змееборческих сюжетов с участием царей и богатырей в тексте «Шах-наме» Фирдоуси. Однако для последующего изложения важным представляется не только значение этого сюжета в системе всего повествования «Шах-наме», но то, что семантика сюжета о борьбе Хушанга со змеем и установление праздника джаши-и сада структурирует все последующее изложение поэмы. С этого момента не только змееборческие сюжеты, но и множество других сражений царей и витязей строятся как бы по единой схеме¹.

Для повествования «Шах-наме» конструктивными являются особенности пространственно-временной организации праздника джаши-и сада, которые нашли отражение в тексте поэмы. Праздник происходил либо в середине зимы, либо, согласно сасанидской традиции, на границе Старого и Нового года, символизируя победу организованного начала над силами хаоса и беспорядка. В связи с этим с семантической точки зрения становится объяснимым стремление Фирдоуси подчеркнуть пограничность описываемых им конфликтных ситуаций. Забегая несколько вперед, отметим, что описание таких ситуаций в поэме происходит на границе ночи и дня, что еще более подчеркивается предшествующим этим сценам описанием состояния природы (Мира), которое основывается на противопоставлении контрастных цветообозначений (белый — черный, красный — синий, желтый — зеленый). Ритуально отмеченным является и место проведения праздника джаши-и сада — это гора и ее подножие, где расположился, согласно «Шах-наме», царь Хушанг. Практически все поединки героев «Шах-наме» с мифологическими противниками, а иногда и поединки витязей между собой происходят в горах или на холмах. Ср., например, победу Гударза над Пираном в горах, местожительство и гибель Фаруда на горе в крепости и последующее разрушение крепости иранцами, что в целом напоминает схему битвы Громовержца и его противника (ср. разрушение Индрой 99 крепостей Вритры в древнеиндийской традиции). Иранцы при этом непременно занимают нижнюю пространственную зону и оказываются в горах с единственной целью поразить своего противника (мифологического или туранца).

¹ Ср., например, мотив наделения Хушанга функциями кузнеца и аналогичные функции змееборцев-кузнецов Кае (о Кае см. [Иванов, Топоров, 1974, с. 159 и далее]), Гуштаспа и Ардашира (см. ниже).

Мифологическая схема борьбы царя со змеем прослеживается в тексте «Шах-наме» и в исторической части повествования. Наиболее яркими чертами этого мифа обладает эпизод, повествующий о борьбе Ардашира со змеем Хафтвада [Шах-наме, VII, с. 139, б. 499—777].

В повествовании рассказывается о том, как дочь горожанина Хафтвада, занимаясь прядением у подножия гор, случайно находит в яблоке червя, обладание которым приносит неожиданное благополучие Хафтваду. Тщательно оберегаемый им червь превращается в огромного черного рогатого змея, волшебная сила которого делает Хафтвада самым могущественным и непобедимым царем. Хафтвад поселяется на высокой горе в замке, где змеем сооружается бассейн. В сражении с Хафтвадом терпит поражение и Ардашир. Случай сводит его с двумя юношами, которые обещают помочь Ардаширу избавиться от змея, который, как объясняют они, является воплощением злых духов Ахримана, сотворенный сам из его мозга. Ардашир с двумя юношами под видом купцов проникают в замок Хафтвада. Напив вином присматривающих за змеем людей, Ардашир вливает в пасть змея раскаленное олово, после чего расправляется с Хафтвадом. В знак своей победы Ардашир разжигает на крыше дворца огонь, покидая страну, он выстраивает в ней храм огня.

Повествование о борьбе Ардашира со змеем (как и весь текст «Шах-наме») основывается на зороастрийских представлениях о существовании добрых (Ахура Mazda) и злых сил (Ахриман). Ардашир, например, пользуется покровительством Яздана, который наделил его божественным фарном, в то время как змеем есть проявление злого начала². Ярко выраженный дуализм

² Текст рукописи VI заканчивается, например, следующими словами:

چنين گفت گوینده داستان
ز گفتار آن پر هنر راستان
که چون اردشیر آن شهشاه زاد
که بد فارغ از کرم وز هفتواد

[Шах-наме, VII, с. 154, примеч. 17]

Так сказал сказитель дастанов
Со слов тех искусных праведников,
Что, поскольку Ардашир родился шаханшахом,
Последовало освобождение от змея и Хафтвада.

основных персонажей прослеживается и в их атрибутах.

В этой связи обращает на себя внимание ряд характеристик змея и Ардашира. В начале повествования змей наделен хтоническими чертами: его находят у подножия горы (низ) и в яблоке (связь с деревом). Позднее пространственная ориентация изменяется и становится основной в характеристике змея — он оказывается на вершине скалы, за которой течет река, и в водоеме (связь с водой). В повествовании прослеживается также связь змея с женщиной и прядением (множество девушек, занимающихся прядением, змеем влияет на увеличение пряжи; дочь Хафтвада представлена как один из покровителей змея)³. Из других атрибутов змея следует выделить его рога и черноту его тела.

Сюжет о борьбе Ардашира со змеем еще раз свидетельствует о значении индоевропейского мифа о Громовержце и его противнике для иранской традиции, и в частности для повествования «Шах-наме». Структурные особенности сюжета целиком отвечают известной по работе Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова схеме и в несколько измененном виде воспроизводят ритуал джашн-и сада. Значимыми элементами воспроизводимого в сюжете ритуала становятся противопоставление горы и долины, убийство змея расплавленным металлом и возжигание огня в честь победы над змеем.

³ О связи змея, женского начала и воды в иранской традиции можно судить по рассказу из «Кабус-наме» [Кабус-наме, 1953, с. 19]. Связь змея с прядением и женщиной подтверждается и на материале русских мифологических представлений. Так, например, нарушение запрета на прядение и шитье влекло за собой появление змей [Успенский, 1982, с. 176]. Интересно отметить, что в русском былинном эпосе образ змея также соотносится с женскими образами. В этой связи обращают на себя внимание отношения между Змеем и Маринкой в былинах о Добрыне Никитиче, а также связь между Змеем Тугарином и женой князя Владимира [Добрыня Никитич, 1974]. В. В. Иванов и В. Н. Топоров считают образ Маринки в русском эпосе трансформацией образа Змея [Иванов, Топоров, 1974, с. 170—172].

Женские имена, начинающиеся на *мар*, связываются с именами змей (Марина, Мария, Марся, Мархва) [Иванов, Топоров, 1975, с. 69—70]. Ср. в связи с этим иранское *مار* [mār] «змея» и ряд примеров, приведенных Б. А. Успенским, — мора (укр.), кикимора (рус.), мора (сербск.), mīga, как обозначения нечистой силы [Успенский, 1982, с. 176]. В большинстве былин о Добрыне Никитиче и в ряде южнославянских эпических сказаний противником героя является змея, а не змей [Добрыня Никитич, 1974, с. 373]. Женская ипостась змея-дракона подтверждается также и средневековым изобразительным материалом [Беленицкий, 1973, ил. 11].

Отмеченные мифологические представления, но в значительно трансформированном виде, сохраняются, как говорилось выше, и в других сюжетах «Шах-наме», где описываются поединки воинов уже не с драконами и змеями, а с другими мифологическими персонажами. Однако бинарные семантические противопоставления *долина — гора, свой мир — чужой мир, низ — верх* доминируют в структуре этих сюжетов. Таково, например, построение сюжета о битве Бахрама Чубина со львом Каппи [Шах-наме, IX, с. 145].

Прибывший в Китай Бахрам Чубина узнает, что в прилегающих к этой области горах появился лев, наводящий страх на все окрестное население. Китайский хакан, чья дочь была проглочена львом Каппи, просит Бахрама Чубина извлечь страну от этого бедствия. В самом начале повествования приводится описание льва Каппи. Указываются его громадные размеры (больше чем конь), спадающие с головы черные косы, черные уши и пасть, а также желтого цвета тело. В повествовании обращает на себя внимание противопоставление мест обитания людей и льва Каппи. Если местонахождением льва является «черная как пещера нора», то луг, который лев избрал местом похищения людей, привлекает их своей красотой. В этом противопоставлении местопребывания льва и людей четко проявляется оппозиция *свой мир — чужой мир*, причем «чужой мир» оказывается значительно выше «своего мира», т. е. подчеркивается характерное для мифологических представлений противопоставление *верх — низ*. Всякий раз когда говорится о льве Каппи, упоминается о том, что он спустился с горы; это подчеркивает разделение двух семантических зон на верхнюю (гора) и нижнюю (луг).

Как можно убедиться, противопоставление гор и долин в их качественной, семантической оценке присутствует и в этом сюжете. Гора представлена местом обитания льва, т. е. отрицательного начала (чужая земля), а долине (лугу) приданы положительные характеристики, как месту обитания людей (своя земля). Эпическое повествование, таким образом, основывается на ряде семантических оппозиций (*дол — гора, своя земля — чужая земля, низ — верх*), актуальность которых несомненна для текста «Шах-наме» в целом и связывается с древней ритуальной практикой и конкретными мифологическими представлениями.

Один из моментов битвы Бахрама Чубина со львом

Каппи иллюстрируется в ленинградской рукописи (ил. 6). Следует сказать, что внешний вид льва в точности совпадает с описанием в тексте поэмы. Лев изображен спускающимся с нагромождения стилизованных гор. Навстречу ему, натянув лук, устремлен сидящий на коне, изображенном в «летащем галопе», Бахрам Чубина. За спиной Бахрама Чубина изображено дерево и всадник со знаменем в руках. В тексте поэмы герой сражается один, изображение же всадника за его спиной, по-видимому, является обычным приемом при иллюстрировании рукописей, выражающимся во введении в изображение дополнительных персонажей.

За каждым персонажем в миниатюре закреплена определенная зона, что соответствует содержанию текста. Отрицательный персонаж, лев Каппи, изображен на горах, а положительный персонаж, Бахрам Чубина, скачет по поросшему травой лугу, т. е. композиционное построение миниатюры полностью совпадает с представленным в тексте рядом бинарных семантических оппозиций: *низ — верх, свой — чужой, добро — зло, дол (луг) — гора*.

Сказанное выше позволяет сделать вывод о том, что, так же как и в тексте «Шах-наме», художник следовал определенным законам построения пространства, в этом случае выразившимся в противопоставлении ряда пространственных категорий.

Присутствие мифологических противопоставлений *верх — низ, свой — чужой и гора — дол* в иконографической схеме миниатюр ленинградской рукописи подтверждается также изображением осады Рустамом замка Кафура. В тексте «Шах-наме» не указывается на эти противопоставления, но миниатюры представляют четкое разделение двух пространственных зон — гор, на которых стоит замок, и долины, поросшей травой, по которой скачет Рустам с воинами. Следовательно, в миниатюре представлено два микропространства, одно из которых связывается с положительными героями, а другое — с отрицательными, т. е., согласно всему сказанному выше, в иконографической схеме живописного изображения прослеживается противопоставление своей земли — чужой земле, а также долин — горам.

Иконографическая схема, основывающаяся на противопоставлении двух пространственных зон в миниатюре с осадой замка, соответствует аналогично построенной композиции битвы Бахрама Чубина со львом Каппи.

Указанное соответствие композиционного построения двух миниатюр со сходным значением повторяющихся в них элементов («горы» — плохое, «долины» — хорошее) позволяет считать эти пространственные элементы типичными в трактовке древних мифологических представлений.

Сходный принцип расположения и изображения пространственных зон прослеживается в другой миниатюре, представляющей бой Бахрама Гура с драконом (ил. 5). Противопоставление двух микропространств (горы — долина) подтверждает сделанный выше вывод, но в то же время обращает на себя внимание, что здесь Бахрам Гур изображен скачущим по горам, а дракону отводится пространство, поросшее травой. В данном случае мы сталкиваемся с примером того, как изменяется смысл изображенного исходя из смены сочетания составляющих его элементов — своей землей оказываются теперь горы, а чужой — луг. Своеобразная инверсия пространственных противопоставлений в живописном изображении может быть объяснена, во-первых, чисто художественными задачами мастера (стремление уравновесить композицию), а также следованием за традицией изображения, но непониманием значения изображаемого.

О степени утраты сознательного воспроизведения ритуальной схемы борьбы царя со змеем в средневековом иранском иллюстративном искусстве свидетельствует и следующий факт. В каталогах иллюстраций к «Шах-наме» Фирдоуси в советских [Гюзальян, Дьяконов, 1934] и зарубежных собраниях сюжет о борьбе Хушанга со змеем упоминается только однажды в миниатюре начала XIV в. из собрания Честер Битти (Дублин) [Индекс, 1969]. Другими словами, кардинальный для текста «Шах-наме» сюжет, структурирующий все змееборческие и часть других конфликтных ситуаций в поэме, художниками и соответственно читателями «Шах-наме» не принимался во внимание. Но сама ритуальная схема царского праздника джаши-и сада продолжает воспроизводиться художниками при иллюстрации других сюжетов с неизменным постоянством, что является достаточно показательным для мусульманской иллюстративной традиции Ирана и всего иранского искусства в древности и в средневековье. Учитывая факты разнообразных инокультурных заимствований (христианская, буддийская, китайская) в иранской миниатюре, следует

отметить исключительную устойчивость именно этой иранской иконографической схемы, которая находит свое соответствие в ритуале джаши-и сада и индоевропейском мифе о Громовержце. Изобразительное противопоставление долин, пространство которых занимает царь или витязь, и гор, занимаемых змеей, драконом или другим мифологическим существом, является основным структурным элементом, определяющим иконографию иранских памятников домусульманского и мусульманского времени.

Не менее важным в понимании происходящего действия для целой группы миниатюр является одновременное изображение внутреннего и внешнего вида помещений (интерьер — экстерьер), в которых разворачивается передаваемый в живописи литературный сюжет.

Одновременное изображение на миниатюрах интерьера помещений, где происходит соответствующее действие, и двери с внешней стороны этого же помещения отмечено уже А. С. Меликианом-Ширвани в миниатюрах XIII в. к поэме Айюки «Варка и Гульшах» [Меликиан-Ширвани, 1970, с. 58—59 и комментарии автора под соответствующими изображениями]. Замеченное исследователем соположение элементов интерьера и экстерьера не нашло, однако, в работе должного развития. В последующих по времени миниатюрах к «Шах-наме» Фирдоуси и иллюстрациях к другим авторам одновременное изображение интерьера и экстерьера помещений встречается довольно часто. Логичным было бы поэтому выяснить причины сочетания названных элементов живописного пространства и их связи с содержанием иллюстрируемого текста.

Поиски причин одновременного изображения интерьера и экстерьера помещений в ранней иранской миниатюре разумнее всего начать с иллюстрируемого текста. Но при этом всегда следует учитывать, что сюжет литературного текста не может объяснить нам причин того или иного композиционного построения живописных изображений. Иллюстрация является не только и не столько буквальным воспроизведением литературного текста, сколько знаком изображаемого сюжета. В связи с этим произведение искусства содержит в себе важнейшую черту изображаемого объекта (которая не всегда присутствует в нашем сознании) — его структуру [Шарбо-нье, 1975, с. 58]. Словесное и изобразительное искусства состоят в дополнительном отношении друг к другу, яв-

ляясь различными по характеру знаков обозначениями одного и того же явления, суть которого обнаруживается в результате специального анализа атрибутов, персонажей и композиции литературного и живописного произведений. Поэтому проведение прямых аналогий и соответствий между литературой и изобразительным искусством должно носить предварительный характер, за которым следует уже более глубокий анализ семантики и символики рассматриваемых сцен.

Полезными для дальнейшего изложения специфики пространственного построения сцен в интерьере помещений (дворцовые залы, жилые помещения, огороженные сады, пещеры) представляются следующие особенности литературного повествования. В тексте «Шах-наме» происходящие в интерьере помещений действия очень часто обладают своеобразными дополнительными функциями. Нередко происходящие в интерьере события кардинально влияют на последующий ход всего эпического повествования. Если, скажем, поле брани является исходом какого-то развития сюжета, его логическим завершением, то функции интерьера намного разнообразнее. В интерьере чаще всего возникают конфликтные ситуации, как, например, в начальных сценах царского пира или в характернейшей в этом смысле сцене обольщения Сиявуша в гареме. В то же время именно в интерьере происходит развязка многих событий, когда в шатрах, пещерах, айванах и дворцах, так же как и на поле брани, разрешаются конфликтные ситуации и погибают герои. В качестве примера достаточно напомнить убийство Ираджа в шатре и Белого дива в пещере. Следовательно, интерьер помещений несет в себе особую функцию пространства, переступив через предел которого герои, а вместе с ними и все повествование приобретают новый смысл, новое качество. Во внутренних помещениях, а иногда и просто в огороженных пространствах в тексте «Шах-наме» решаются судьбы героев и в трансформированной форме происходят события космического характера [Аалто, 5, с. 11—12], радикально изменяющие ход эпического повествования.

Вместе с тем характерной особенностью интерьерных сцен является неперемное упоминание своеобразной границы (дверь, окно, отверстие в крыше), через которую осуществляется связь с внешним миром и которую переступают герои повествования. Дверь, айван, отверстие в земле и т. д. в тексте «Шах-наме» несут не толь-

ко свою бытовую функцию, но одновременно являются своеобразным порогом, пределом, отделяющим однородный в своей устроенности мир от качественно иного мира и от событий, после которых не исключена возможность его коренного переустройства.

Показательным в этом смысле эпизодом в тексте «Шах-наме» является сюжет о поражении Фаридуном Заххака. В повествовании обращается внимание на то, как Заххак спускается с крыши по аркану во дворец, где с одной из дочерей Джамшида он видит Фаридуна:

نه از تخت یاد و نه جان ارجمند
 فرود آمد از بام کاخ بلند

 ز بالا چو پی بر زمین بر نهاد
 بیامد فریدون بکردار باد

[Шах-наме, I, с. 75, б. 426—428]

Забыв о троне и о драгоценной жизни своей,
 Спустился он с крыши высокого дворца.

Но, как только его нога коснулась земли,
 Как ветер подлетел к нему Фаридун.

Только после поражения Заххака Фаридун восседает на его золотой трон, разрушает прежние дьявольские установления и восстанавливает справедливый миропорядок. В тексте подчеркивается всеобщий, мировой характер свершившегося действия [Шах-наме, I, с. 76, б. 441]. Важно при этом отметить, что повеление Фаридуна о низвержении Заххака и восстановлении справедливости объявляется у ворот дворца:

بفرمود کردن بدر بر خروش
 [Шах-наме, I, с. 76, б. 436]

Повелел он прокричать у ворот...

В этом эпизоде повествования «Шах-наме» обращает на себя внимание особая, нетривиально-бытовая, функция крыши дворца, с которой спускается Заххак, и дворцовых ворот, от которых зачитывается указ Фаридуна. В обоих случаях упоминание крыши и ворот связано с критической ситуацией: в первом случае крыша служит своеобразной границей, переход которой сталкивает две противоборствующие силы; во втором случае от дворцовых ворот объявляется о прекращении правле-

ния Заххака и установлении нового миропорядка, т. е. собственно ворота становятся своеобразной пространственно-временной точкой отсчета правления Фаридуна.

Неоднократные указания в тексте «Шах-наме» на всеобщее, вселенское значение поражения Заххака придают пространству и совершенному в нем действию дополнительное осмысление. Интерьер дворца сравним с центром мира, где сталкиваются полярные космические стихии. Интерьер — это кризисная точка, которая находится на границе противоположных пространственных и этических понятий. Здесь, в этой точке, совершается перелом, переход от старого к новому, от зла к добру и от нижнего, темного мира к верхнему, светлому миру. Подчеркнутыми границами между двумя мирами — миром, откуда проникает зло, и миром, в который устремляется добро, — служат своеобразные пространственные прорывы: крыша и дверь. Проникновение через эти прорывы равнозначно в тексте «Шах-наме» не только изменению судьбы героев, но смене всего существовавшего ранее миропорядка.

На соответствующей этому эпизоду миниатюре из рукописи «Шах-наме» 1333 г. присутствуют все значимые элементы текста. Изобразительная плоскость миниатюры разделена столбом на две равные части. В левой половине изображения представлен внутренний вид дворца с сидящими на троне дочерьми Джемшида, а правую половину миниатюры занимает изображение внешнего вида дворца с зубчатой стеной и выделенным контуром двери. На фоне изображения экстерьера дворца и происходит сцена единоборства Фаридуна и Заххака.

Таким образом в литературном и живописном повествованиях мы сталкиваемся с обозначением одинаковых элементов, которые в контексте всего повествования приобретают новое, дополнительное осмысление.

Аналогичное построение пространства соответствует и эпизоду казни Маздака. В тексте подробно рассказывается о саде, огороженном стенами, с наружной стороны которых казнены сторонники Маздака. В тексте «Шах-наме» особенно подчеркивается дверь, через которую из сада выходит и тут же погибает Маздак:

بشد مزدک از باغ و بگشاد در
که بیند مگر بر چمن بارور
.

یکی دار فرمود کسری بلند
فروهشت از دار پیچان کمند
نگون بخت را زنده بر دار کرد
سر مرد بی دین نگون سار کرد

[Шах-наме, VIII, с. 49, б. 344—347]

Вышел Маздак из сада и открыл дверь,
С тем чтобы увидеть цветущее поле.

Повелел Кисра соорудить высокую виселицу,
С виселицы свисала петля.

Повесил он несчастного на виселице,
Перевернул он неверного вниз головой.

Семантическим стержнем этого эпизода является слово «дверь» (در). Дверь, как и в предыдущем эпизоде, является особым пространственным элементом повествования, тем порогом, переступание через который влечет за собой радикальное изменение целого ряда не только пространственных, но и этических понятий, что позволяет выделить в этом отрывке текста следующие семантические противопоставления: *сад — поле, внутренний — наружный* или *интерьер — экстерьер, жизнь — смерть*. Вместе с тем смерть Маздака равносильна восстановлению прежнего порядка и праведной религии. (Ср. характеристику Маздака, данную ему придворным Кубада: [Шах-наме, VIII, с. 48, б. 333—334].) Очевидно также, что передаваемая в тексте конфликтная ситуация происходит на границе двух пространств, т. е. не строго в интерьере, но и не в поле. Таким образом, отмеченные в тексте «Шах-наме» конфликты могут происходить не только строго в интерьере помещений, но иногда и на границе интерьера и экстерьера. При этом в любом случае сохраняется выделенность двери как средства перехода из одного пространства в другое, а также противопоставление двух разнокачественных микропространств, сменяющих одно другое при переходе в качественно иную пространственную зону.

В миниатюре, соответствующей этому эпизоду текста (ил. 4), присутствуют все названные значимые элементы литературного повествования: дверь, повешенный Маздак, его казненные приверженцы, шах Кубад и его сын Кисра на конях. Построение живописного пространства миниатюры основано на противопоставлении двери, которая, согласно повествованию, изображена со сторо-

ны сада, и пространства, лежащего за его пределами. Следует, однако, подчеркнуть одну особенность построения живописного пространства, в значительной степени корректирующую восприятие изображения. Представленный на миниатюре дверной проем, согласно живописной традиции, обозначает скорее вход в некое замкнутое пространство, а не выход из него, т. е. сцена убийства Маздака построена согласно традиционной иконографической схеме одновременного изображения экстерьера и интерьера помещений. Создается впечатление, что казнь происходит внутри какого-то помещения. Важно при этом заметить, что противопоставление интерьера и экстерьера помещения и соответственно выделение двери вводятся художником при иллюстрации убийства одного из героев литературного повествования, т. е. переломного в повествовании события.

Идентичное построение живописного пространства присутствует и в миниатюре, изображающей переодетого в женское платье Бахрама Чубина. Семантика выделенного дверного проема в стене как порога, за которым происходит радикальная смена каких-либо установленных или гибель героя, в этом случае не очевидна. Однако обращение к тексту «Шах-наме» показывает оправданность такого пространственного построения. На ленинградской миниатюре изображается момент, когда Бахрам Чубина переодевается в присланную ему шахом женскую одежду, за фигурой сидящего Бахрама Чубина изображены веретено и свисающий занавес, а слева от него изображается дверь. Ни занавес, ни дверь в тексте «Шах-наме» не упоминаются.

В тексте «Шах-наме» рассказывается о том, как шах Хормузд в унижение Бахраму Чубина посылает ему женскую одежду и веретено с хлопком. Рыцарь обрягается в полученный от шаха «подарок» и в таком виде предстает перед иранскими воинами.

Прежде всего следует отметить, что посылка веретена и женского платья Хормуздом Бахраму Чубина в исторической литературе либо рассматривается как жест шаха с целью унижить рыцаря, либо опускается вовсе [Дьяконов, 1961, с. 315; Гумилев, 1960; Колесников, 1970, 53]. Между тем текст «Шах-наме», посвященный этому эпизоду, дает определенные возможности для сравнения его с типологически сходными сюжетами в самом тексте поэмы и с некоторыми общекультурными представлениями.

Несомненный интерес для понимания причин посылки веретена и женской одежды представляет письмо Хормузда к Бахраму Чубина, в котором шах высказывает свои претензии к витязю:

یکی نامه بنوشت پس شهریار
 بهرام کای دیو ناسازگار
 ندانی همی خویشان را تو باز
 چنین از بزرگان شدی بینیا
 هنرها ز یزدان نبینی همی
 بچرخ فلک بر نشینی همی
 ز فرمان من سر بیچیده‌ای
 دگر گونه کاری بسیچیده‌ای
 نیاید همی یادت از زنج من
 سپاه من و کوشش و گنج من
 ره پهلوانان نسازی همی
 سرت باسماں بر فرازی همی
 کون خلعت آمد سزاوار تو
 پسندیده و در خور کار تو

[Шах-наме, VIII, с. 397, б. 1361—1367]

Написал затем шах письмо
 Бахраму: «О, недостойный див,
 Не узнать тебе более самого себя,
 Поскольку перестал [ты] нуждаться в [обществе] благородных.
 Не ведать [тебе] более талантов от Яздана,
 Воссел [ты] на небесное колесо (т. е. возгордился).
 Отвернулся [ты] от моих наказов.
 Вознамерился ты совершить другое дело.
 Забыл ты о моем гневе,
 Моем воинстве, моих стараниях и моем богатстве.
 Пошел ты не богатырским путем,
 До неба занес ты голову.
 Достоин ты теперь женского платья,
 Соответствующего твоим делам».

Главным обвинением Хормузда, как следует из его письма, является упрек Бахраму Чубина в том, что он возгордился и избрал неправедный путь. Гордыня, пишет шах, погубила витязя. Соответствующими его проступку атрибутами шах считает женское платье и черный ящик с веретеном, куда шах повелел «вложить много скверных по цвету и запаху предметов» [Шах-наме, VIII, с. 397, б. 1371]. Вряд ли было бы справедливым

рассматривать «подарки» шаха, как своеобразный эмоциональный жест суверена. В тексте «Шах-наме» работа за веретеном связывается с начальным благополучием, последующей гордыней и смертью персонажа. Такова, например, история Джамшида. В числе его основных культурных подвигов было обучение людей работе за веретеном и ткацким станком. Как известно, именно гордыня погубила Джамшида. История возвышения Хафтвада, описанная выше, начинается также с прядения пряжи его дочерью. Мотив прядения предвосхищает дальнейшую судьбу Хафтвада — его могущество и смерть. Из типологически сходных сюжетов можно назвать греческий миф об Арахне, прядильное мастерство которой было причиной ее гордыни и последующей смерти (превращение ее Афиной в паука). В некоторых традициях занятия прядением связывались с отрицательным началом, как женская работа, а нарушение запрета прядь в определенные дни влекло за собой появление черта, змеи, т. е. нечистой силы [ср.: Успенский, 1982, с. 176—179]. Появление пряжи в ряде мифологических сюжетов ассоциируется также с мотивом наказания женщины [Иванов, Топоров, 1974, с. 25—26, 74—75]. Приведенные примеры в целом основываются на универсальных мифологических функциях прядения, сопоставляемых с выделыванием средства против судьбы [Дюран, 1963, с. 346]. Характерны в этом смысле слова Хормузда, которыми он сопроводил письмо:

و تختی که هستی فرود آرمت
ازین پس بکس نیز نشمارمت

[Шах-наме, VIII, с. 398, б. 1374]

С престола, на котором ты пребываешь, сброшу я тебя вниз, После того и за человека не буду тебя считать.

Следовательно, веретено и работу за ним можно рассматривать как указание на возможные изменения в судьбе человека, что, судя по приведенным примерам, часто предполагает смерть.

Обряжение Бахрама Чубина в женскую одежду в связи со всем сказанным выше представляется логичным по следующим соображениям. Бахрам Чубина по отношению к шаху Хормузду является преступником, и женскую одежду он получает от него в наказание. Но наказание преступника, как известно, семантически эквивалентно смерти. Одной из древних форм наказания пре-

ступника было покрывание его женской одеждой. Такой ритуал обряжения был равносильен умерщвлению этого человека [Фрейденберг, 1978, с. 158—159]⁴. Казнь, умерщвление преступника в древности символизировало также покрывание его женским телом и просто объятия с женщиной.

Сходные представления, по-видимому, бытовали и в иранской среде. В «Шах-наме» Фирдоуси в неявной форме мы находим целый ряд похожих примеров. Правда, речь в этих случаях идет не о преступниках, а о положительных героях повествования. Но мотивировка и детали их реальной или метафорической смерти очень близки к традиционным представлениям. Так, например, объятия Судабе оказываются роковыми для Сиявуша. Сначала следует его ритуальное очищение (смерть и последующее воскрешение), а затем уже и реальная смерть. В связи с этим убийство Рустамом Судабе после смерти Сиявуша представляется семантически глубоко оправданным наказанием убийцы. Так же и Бижан, проснувшийся в объятиях Маниже, через некоторое время попадает в темницу, что семантически и символически означает его смерть⁵.

Древние мифологические представления, лежащие в основе сюжета о переодевании Бахрама Чубина, дополняются цветовой символикой. Синий цвет (لاجورد) шерстяного платья недвусмысленно указывает на общемусульманские представления о синем цвете — цвете траура, смерти, печали, скорби.

Таким образом посылка веретена и женского платья Бахраму Чубина представляется, прежде всего, жестом самоутверждения Хормузда и символического убийства рыцаря.

На миниатюре, изображающей обряженного в женскую одежду Бахрама Чубина (ил. 2), присутствует весь набор отмеченных выше семантических и символических элементов. Дополнительным элементом изображительной композиции, который отсутствует в литературном повествовании, является изображение двери. После

⁴ Для сравнения из типологически близких аналогий ср. с сюжетом о Геракле и лидийской царице Омфале, которая в наказание посылает герою женскую одежду и веретено.

⁵ См. особенно «Бахтияр-наме» Дакаики: «Темницу придумали древние цари и мудрые мужи. Того, кого заточают в темницу, как бы лишают жизни: он действительно убит и казнен» [Дакаики, 1977, с. 47].

всего сказанного выше семантическая нагруженность этого элемента в пространственной организации живописной композиции очевидна. Дверь отделяет от внешнего мира особое замкнутое микропространство, в котором с семантической и символической точки зрения происходит событие явно переломного характера.

В рассмотренных выше эпизодах из текста «Шах-наме» Фирдоуси и на соответствующих им миниатюрах ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г. выделенность дверного проема обосновывается семантикой пространственных противопоставлений интерьера и экстерьера. Интерьер, как правило, является местом совершения кризисных событий, переходом из одного состояния в другое, в отличие от экстерьера, где преобладает однородность мироустройства. Дверь в этих случаях выполняет важную функцию порога, отделяющего два семантически неоднородных микропространства.

Сущность семантического противопоставления изображений дверного проема и интерьера помещений для понимания пространственного построения ранних иранских миниатюр дополняется рядом аналогий из миниатюр других рукописей. Особенно интересна миниатюра с изображением рождения Рустама из стамбульской рукописи «Шах-наме» Фирдоуси 1330 г. [Шах-наме. Стамбул, 1971]. Изображенная на миниатюре дверь — вход в помещение, в котором происходит действие, — явно привнесенный художником элемент живописной композиции, поскольку в тексте «Шах-наме», в сцене рождения Рустама, упоминание двери отсутствует. Причины появления не отмеченного в тексте поэмы элемента живописной композиции проясняются после обращения к семантике происходящей сцены.

Рождение человека в традиционных культурах семантически эквивалентно смерти. Так, например, характерным атрибутом рождения и смерти человека были куклы, которые с рождением человека становились его двойником, получали его имя и исчезали погребенными вместе с ним [Фрейденберг, 1978 с. 132—133]. Судя по «Шах-наме», аналогичные представления были известны и в иранском мире. В сцене рождения Рустама очень подробно рассказывается об изготовлении куклы-двойника рожденного героя и о том, как куклу показывают Залу, демонстрируя исключительные физические качества новорожденного.

С этой точки зрения сцена рождения Рустама семан-

тически связывается с мифологическими представлениями о «рождении-смерти» и поэтому может рассматриваться как событие, стоящее на границе жизни и смерти. Подтверждением тому служит иконографическая схема, лежащая в основе живописной сцены рождения Рустама. Общее построение изображения повторяет хорошо известную по многим гандхарским рельефам иконографию Нирваны Будды. Так, фигура лежащей на ложе Рудабе повторяет изображение Будды: повторена поза лежащего на правом боку с подогнутой под голову правой рукой. Сохранена также трехчастность деления изобразительной композиции с ложем в центре и присутствующими персонажами по бокам от ложа и над ним. Важное значение для реконструкции семантики сцены приобретает тот факт, что иконография Нирваны была заимствована из греческих и римских погребальных рельефов на саркофагах [Грюнведель, 1901, с. 85, 123; Смит, 1889]. Возникновение этих композиционных схем относится к традиции изображения сцен оплакивания на греческих вазах геометрического стиля, где ясно прослеживается последующее трехчастное деление композиции [Альберг, 1971].

Таким образом, в миниатюре с изображением рождения Рустама из стамбульской рукописи «Шах-наме» мы сталкиваемся с очень интересным явлением, когда, во-первых, заимствуется иконографическая схема из другой культурной среды⁶ и, во-вторых, для иллюстрации рождения героя используется сцена оплакивания. Очевидно, что семантическое тождество понятий «рождение» — «смерть» осознается миниатюристом довольно отчетливо.

Следствием такого понимания миниатюристом сцены рождения Рустама и одновременно своеобразным подтверждением этому является изображение двери. Дверь, как и в предыдущих миниатюрах, несет особую пространственную функцию порога, разделяющего два разнородных пространства — закрытое пространство интерьера на границе двух миров и пространство внешнее, соответствующее земному миру.

Аналогичное построение живописных композиций обнаруживается и в миниатюрах к упомянутой выше ру-

⁶ О культурных взаимоотношениях Ирана с североиндийскими областями в средние века см.: [Меликиан-Ширвани, 1969; он же, 1972; он же, 1974; Жимаре, 1969].

кописи поэмы «Варка и Гульшах». Среди миниатюр этой рукописи находится несколько изображений с действием, происходящим в интерьере помещений, и одновременно обозначением двери с внешней стороны [Меликиан-Ширвани, 1970, ил. 6, 27, 28, 31, 34, 56, 57, 60]. В некоторых случаях изображения связываются с явно кризисными ситуациями (пленение Гульшах, убийство Галиба, обморок Гульшах), а в остальных случаях с любовными сценами. Примечательно, что на одной из миниатюр рукописи изображаемое в интерьере действие происходит на самом деле, согласно тексту, вне помещения [Меликиан-Ширвани, 1970, ил. 28].

Противопоставление интерьера и экстерьера зданий, как можно было убедиться, является довольно распространенным композиционным приемом пространственной организации ранних иранских миниатюр. Подобной пространственной организации соответствует особая специфика происходящих в интерьере действий. Содержания иллюстрируемых сцен и семантика сюжетов показывают, как уже было отмечено, что в интерьере, как правило, иллюстрируются сцены кризисного, переходного характера. Такими сценами могут быть буквальное или метафорическое убийство героев, их пленение, рождение и вообще всякого рода исключительные события. Непременное изображение в этих случаях каких-либо прорывов, отверстий, а чаще всего дверей прочно связывается с рядом семантических противопоставлений, суть которых отражает не только пространственные (*верх—низ, интерьер—экстерьер, внешнее—внутреннее*), но и этические представления (*добро—зло*). Было бы опрометчивым искать указанные пространственные и этические противопоставления во всех без исключения миниатюрах с одновременным изображением дверного проема и интерьера помещений. Но исходное значение таких композиций, по-видимому, твердо связывается со строго определенными функциями интерьера, как зоны конфликта, и двери, как порога, отделяющего интерьер от всего остального мира.

Такая реконструкция изобразительных композиций подтверждается как прямыми свидетельствами текста «Шах-наме» Фирдоуси, так и семантикой сцен, происходящих в интерьере. Ключевым семантическим элементом в тексте «Шах-наме» и в миниатюрах к тексту в этих случаях является упоминание и изображение двери.

* * *

Описанные выше приемы организации пространства, общие для повествования «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстраций к поэме, позволяют предположить, что в основе структурного сходства словесного текста и иллюстраций к нему лежит вполне определенная система мироотношения. Именно структура описанных выше образцов литературного и живописного творчества позволяет довольно отчетливо выделить важнейшие элементы общей для них картины мира. Структурные особенности рассмотренных памятников организуются в словесном и живописном повествовании с помощью ряда бинарных семантических противопоставлений, которые ориентируют читателя и зрителя относительно двух взаимодополняющих направлений: горизонтального и вертикального. Горизонтальное направление хода литературного и живописного повествования отражает конфликтные взаимоотношения двух (или ряда) персонажей, подчеркивая прежде всего социальную и этическую подоплеку происходящего действия. Эти взаимоотношения характеризуются всем комплексом описанных семантических противопоставлений, но исключительно в их социальном и этическом аспектах. В этих случаях персонажи текста поэмы и соответственно миниатюр несут только сюжетные функции, ориентирующие читателя и зрителя в пределах основных конфликтов повествования, в которых описываются деяния героев и их оценка со стороны автора, персонажей и читателей поэмы. Оценка передаваемых в повествовании действий часто оформляется автором в виде этических назиданий [Бертельс, 1935, с. 49]. Вместе с тем конфликтные взаимоотношения персонажей характеризуют еще один, явный для повествования «Шах-наме», аспект — космический, когда значимость их отношений на горизонтальном уровне обретает уже вертикальную направленность. Герои повествования становятся выразителями не только личных и социальных конфликтов, но отношений, которые характеризуют космические качества окружающего их мира. В их взаимоотношениях ярко отражаются космические конфликты сил света и тьмы, горнего и дольного, добра и зла. Пространство происходящего действия из конкретно связанного с каким-либо событием локуса мыслится местом свершения вселенского события. Так, например, богатырь Сам, описывая свою битву с драконом, подчеркивает:

Эта типичная для всего повествования «Шах-наме» черта является не обычным эпическим преувеличением, но должна рассматриваться как указание автора на всеобщность, универсальность разрешаемых конфликтов. Из типологических аналогий достаточно привести в пример поле Куру, как поле Дхармы, в Махабхарате или Куликово поле в русской традиции⁷. Описываемое место действия (поле брани или интерьер) на некоторое время становится центром мира, где разрешается кардинальный вселенский конфликт между представителями мира света и добра и мира мрака и зла. Взаимоотношения персонажей характеризуют уже космическую и онтологическую подоплеку события, а не только их социальный и этический смысл. Актуализация семантических противопоставлений происходит теперь не только в горизонтальной плоскости, но и в вертикальной, относительно вертикальной космической оси, проходящей через центр мира. Именно в центре мира, на пересечении горизонтальной и вертикальной осей происходят основные конфликты повествования «Шах-наме». В связи со сказанным следует отметить, что интерпретация подобных сюжетов, действие которых происходит в конфликтной зоне — центре мира, заметно упрощается, поскольку основные семантические характеристики (*верх—низ, божественное—человеческое, свет—мрак* и т. д.) могут быть легко наполнены соответствующим символическим содержанием. Содержание поэмы «Шах-наме» настолько емко, что оно способно, как показывает история функционирования текста, вместить в себя практически любые спекуляции нравственного, религиозного и мистического характера.

Функционирование конфликтных сюжетов текста «Шах-наме» на пересечении двух направлений ощущает-

⁷ Ср., например, как начинается «Сказание о Мамаевом побоище»: «Хочу вам, братья, поведать о брани недавней войны, как случилась битва на Дону великого князя Дмитрия Ивановича и всех православных христиан с поганым Мамаем и с безбожными язычниками. И возвысил бог род христианский, а поганых унизил и посрамил их дикость, как и в старые времена помог Гedeону над мадиамлянами и преславному Моисею над фараоном» [Сказания, 1982, с. 149].

ся на любом уровне структуры поэмы, и в частности на уровне пространственно-временных отношений.

В эпическом повествовании «Шах-наме» можно выделить две названные системы пространственно-временных координат. Одна из них связывается с конкретной пространственно-временной последовательностью событий, посредством которой передается собственно сюжет повествования. Характерной особенностью эпического повествования в пределах этой системы координат является динамика событий, их постоянная изменчивость, горизонтальная направленность временного и пространственного потока повествования.

В то же время в тексте «Шах-наме» присутствует еще одна система пространственно-временных координат, включающая в себя как бы абсолютное время и абсолютное пространство всего повествования. Относительность отдельных микропространств и временных отрезков особенно заметна на фоне этого статичного и всеобъемлющего пространственно-временного континуума⁸.

Пространственно-временной фон эпического повествования «Шах-наме» Фирдоуси, незримо присутствующий в каждом эпизоде поэмы, находит в тексте целый ряд различных проявлений. Прежде всего необходимо отметить, что замкнутость и цикличность эпического временного фона «Шах-наме» связана с конкретными пространственными ориентирами. Важно в этой связи отметить, что постоянная память о прошлом, эпическая устремленность фактически не в будущее, а в прошлое находит свое наиболее яркое выражение в начальных тронных сценах. Характерно при этом, что собственно царский трон рассматривается как важнейший пространственный локус, где происходит столкновение нового со старым, одновременное обновление и возрождение прошедшего. Следует отметить, что в явной или не в яв-

⁸ Ср.: «Индивидуальные ряды жизней здесь (в эпосе.— Ш. Ш.) даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни» [Бахтин, 1975, с. 367].

Расчлененность конкретного пространственного окружения героев, своеобразная раскадрованность отдельных пространственных зон в эпическом повествовании, а также присутствие минимального количества только функциональных атрибутов действия позволяет исследователям говорить о «пустом пространстве» героического эпоса [см. Кирхенбаум, 1931, с. 17; Гуревич, 1972, с. 57]. С другой стороны, цикличность временного потока всего эпоса, его постоянная обратимость и отсюда стабильность наталкивает других исследователей на такие определения, как «временной фон» эпического повествования [Неклюдов, 1978, с. 61].

ной форме этот важный аспект пространственно-временной структуры повествования «Шах-наме» присутствует всегда и характеризуется словами типа нижеследующего обращения Заля к Манучехру:

تو از باستان یادگار منی

بتخت کئی بر بهار منی

[Шах-наме, I, с. 137, б. 33]

Ты — моя память о прошлом,
На царском троне [ты] — моя весна.

Отмеченность трона в этих сценах не случайна. Трон, как было сказано выше, является своеобразной точкой отсчета пространственных и временных координат повествования. Строгая историзация событий в «Шах-наме», уравнивание мифических, легендарных и исторических персонажей и действий, горизонтальная направленность всего хода повествования прерывается чаще всего именно тронными сценами. Отношения между персонажами строятся как бы по вертикальной оси, связывающей происходящее действие со структурой всего мироздания, ибо царский трон является не только точкой отсчета для последующего развития действия, но и воплощением своеобразной космической оси:

که تاجش سپهرست و تختش زمین

[Шах-наме, IV, с. 163, б. 751]

Корона его — небосвод, а трон его — земля.

Весьма рельефными проявлениями подобных прорывов в конкретной пространственно-временной среде эпического повествования являются также многие сцены сновидений, в которых перед спящим персонажем разворачиваются символические картины с участием погибших героев, делаются наставления и упреки, предсказывается будущее и описывается потусторонний мир. Словом, человек на некоторое время обретает иное бытие и становится соучастником событий, лежащих за пределами его мира. «Мир сновидений» в тексте «Шах-наме» разрывает ход эпического повествования по горизонтали и придает отношениям между персонажами вертикальную направленность, соединяя два различных мира: мир тленный и преходящий с миром идеальным и веч-

ным. Но иногда горний мир приоткрывается миру дольнему и в реальной эпической обстановке. Как правило, контакт между двумя мирами происходит при двух весьма характерных обстоятельствах. Непременным условием такого контакта является начальный мотив «сна» и последующий переход повествования с горизонтальной оси на вертикальную. Для примера достаточно вспомнить таинственное исчезновение Кей Хосрова, последовавшее вслед за пробуждением героя, а также эпизод возвращения Заля Саму, где беседе Сама с птицей Симург предшествует его сон.

Значение религиозных символов в пространственно-временной организации памятников

Следующим этапом исследования является попытка интерпретации религиозного содержания реконструированных элементов живописного повествования. Необходимость такой интерпретации изобразительных элементов живописного повествования объясняется, во-первых, стремлением понять уже не семантику, а частную символическую ценность изображений и, во-вторых, показать неразрывность семантической (мифологической) и символической (религиозной) понятийной системы. Крупнейший знаток культуры мусульманского Ирана Анри Корбен начинает свое монументальное исследование следующими словами: «К сожалению, если в распоряжении читателя, интересующегося археологией и искусствами домусульманского и мусульманского Ирана, вполне достаточно литературы, то, напротив, мало книг, отвечающих на вопрос исследователя, который задается проблемами „мотивации“ иранского сознания, создавшего эти формы» [Корбен, 1971 (II), с. 1]. Следует, конечно, согласиться с замечанием ученого, хотя за последнее время появился ряд серьезных исследований, в некоторой степени восполняющих указанный А. Корбеном пробел в области изучения иранского искусства. Вместе с тем нельзя не заметить особую направленность в попытках интерпретации иранского мусульманского искусства. Изобразительное искусство и архитектура а priori вводятся в область мусульманских метафизических толкований и рассматриваются как своеобразные символы мира архетипов. Полезность и плодотворность таких исследова-

ний очевидна — они дисциплинируют и направляют исследовательскую мысль по пути адекватного изучения средневекового искусства. Для наших же целей чрезвычайно важным оказывается вычленение наиболее характерных черт иранской мусульманской модели мироздания и сравнение ее с реконструированной моделью мира в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстрациях к поэме. Только после нахождения общих точек соприкосновения между текстом и иллюстрациями возможны детальные поиски более конкретных соответствий и различий. Иными словами, нас интересует не различие между теми или иными направлениями мусульманской мысли Ирана, а то общее, что объединяет эти представления в единое целое. Именно поэтому первостепенный интерес представляет не символика отдельных статичных знаков, а взаимоотношения этих знаков, их динамика. Вместе с тем раскрытие возможного дополнительного значения отмеченных при реконструкции знаков преследует еще одну цель. Предыдущее изложение позволило установить функции этих знаков в их пространственно-временном аспекте. Все основные события текста «Шах-наме» и ранних иранских иллюстраций к поэме разворачиваются в промежуточных пространствах и в промежуточное время. Одна из причин этого явления есть традиционная для всего иранского мира ритуализация места и времени изображения события. Задачей последующего изложения в этой главе и в соответствующих разделах других глав работы является попытка установления аналогичных функций этих изображений на уровне современных средневековому читателю и зрителю представлений иранского мира. Постановка такой задачи заметно упрощается после обращения к двум особенностям мусульманского сознания.

Известно, что мусульманин сознает себя постоянно находящимся в центре мира. Классической иллюстрацией этому является способность мусульманина отправлять ежедневные молитвы минуя каких-либо посредников (священники, иконы) [Наср, 1967, с. 7]. Этой особенностью мусульманского сознания во многом способствует другая характерная для всего ислама черта. В Коране сказано: «И так Мы сделали вас общиной посредствующей, чтобы вы были свидетелями относительно людей и чтобы посланник был свидетелем относительно вас» [II, 137]. Одно из возможных объяснений этой цитаты связывается с чувством равновесия, которое является

важнейшей категорией в мусульманской культуре в целом [Шуон, 1979, с. 23 и далее]. Состояние сбалансированной уравновешенности, медиативность, составляет важнейшую черту мусульманского общественного и индивидуального сознания. Согласуется с этой чертой стремление художников отметить при иллюстрации литературного текста сцены кризисного переходного характера. Содержание таких сцен полностью соответствует направленности творческого сознания художников, которое в значительной степени определено традиционными категориями общественного сознания, и в частности стремлением к неизменному равновесию. Вместе с тем взаимоотношения между различными явлениями индивидуальной и социальной жизни мусульман могут рассматриваться как на горизонтальном уровне, так и в вертикальном направлении. В первом случае отношения между явлениями есть часть общественной, социальной жизни, во втором случае эти же отношения обретают уже космические свойства, характеризуют взаимоотношения между верхним и нижним миром. При этом нижний мир становится как бы знаком, символом мира верхнего [Лингс, 1981, с. 53; Шуон, 1979, с. 5]. В соответствии со сказанным и живописные изображения (так же как и литературные образы) несут две взаимодополняющие функции: во-первых, иллюстрацию можно рассматривать как буквальное воспроизведение иллюстрируемого сюжета, в ней отражаются только внешние, сюжетные взаимоотношения между персонажами, их действия и атрибуты, и, во-вторых — как символические изображения взаимоотношений скрытых, на которые изображение только указывает.

В теоретическом плане указанное соответствие между двумя аспектами восприятия живописного изображения было подробно рассмотрено П. Флоренским: «Итак, в зрительном представлении мира необходимо, наряду с образами собственно зримыми, различать образы отвлеченно-зрительные, присутствующие, однако, в представлении неустранимо, силою бокового зрения, осязания и прочих восприятий, не дающих чистой зрительности, но к ней приводящих, на нее намекающих. Иначе говоря, в зрительном представлении есть образы зрительные, а есть — и как бы зрительные... Действительность, в этом смысле, есть воплощение отвлеченного в наглядный материал, из которого и было получено отвлеченное; а мнимость — это воплощение того же самого отвлеченного,

но в наглядном материале инородном. Если угодно, действительность есть адекватность абстрактного и конкретного (тавтогоричность), а мнимость — символическая (аллегоричность)» [Флоренский, 1922 (II), с. 59—60]. Задачей последующего изложения, таким образом, является попытка интерпретации принципов функционирования отмеченных выше свойств изображений уже на мнимом, символическом уровне.

С этой целью обратимся вновь к иллюстрациям дастана «Бижан и Маниже» на сосуде из Фрир Гэллери. На третьем по счету изображении верхнего яруса представлены два эпизода дастана — беседа Биждана с Гургином и приглашение Биждана нянькой Маниже. Согласно тексту дастана, Биждан стоял под кипарисом против шатра Маниже. На соответствующей же этому эпизоду сцене сосуда Биждан лежит под деревом. Возможным объяснением изменения художником позы Биждана может быть достаточно тривиальное утверждение о том, что фигура персонажа не вмещалась в отведенное для сцены пространство. Но против такой точки зрения существуют довольно веские возражения. В первой главе книги продемонстрирована функциональность всех элементов живописного повествования, включая и их позы, из чего можно прийти к заключению, что изображение лежащего или спящего Биждана обусловлено вполне определенными причинами. В этой связи логично обратить внимание на соответствующий эпизод в курдской версии дастана «Бижан и Маниже» [Мокри, 1966, с. 13—14]. Так же как и в «Шах-наме» Фирдоуси, в курдской версии дастана нянька подходит к чинаре, под которой Биждан спит. Отсюда возникают определенные основания связать сцену со спящим Бижданом в курдской версии дастана и фигуру лежащего Биждана на сосуде с типологической точки зрения, как различные проявления одних представлений.

Курдский дастан «Бижан и Маниже» является мистической версией суфийской секты ахл-и хакк. Суфийская направленность курдской версии позволяет однозначно интерпретировать и возможное религиозное содержание эпизода со спящим под кипарисом Бижданом. Дастан «Бижан и Маниже» посвящен любви рыцаря Биждана и царевны Маниже. Известно, что, согласно суфийским представлениям, любовь мужчины к женщине является символом высшего порядка, а именно символом мистической любви к Абсолюту. На этом пути

влюбленный претерпевает различные душевные трансформации, в результате которых он теряет свое индивидуальное «я» и интегрируется со своей Возлюбленной. Классическими примерами такой любви в иранской поэзии являются любовь Мадждуна к Лайли и шейха Сан'ана к христианке. В связи со сказанным находит объяснение и изображение кипариса, под которым спал Биждан. Кипарис символизирует собой «потенциальную целокупность» мужского и женского начал, которые это дерево вбирает в себя [Бахтиар, 1976, с. 68]. Следовательно, в сцене с изображением лежащего под кипарисом Биждана мы встречаемся с устойчивым суфийским образом, основанным на начальном противопоставлении и последующем слиянии двух дополняющих друг друга начал. Эта особенность суфийской образной системы кратко описана Е. Э. Бертельсом: «...при рассмотрении образов приходится постоянно помнить, что применение их обычно происходит в форме своеобразной дихотомии. Образ положительный обычно сопровождается его диаметральной противоположностью, являющейся его отрицанием. Этот дуализм не может показаться странным, если учесть то обстоятельство, что основной смысл таухида и заключается в том, чтобы путем того или иного метода слить воедино две диаметрально противоположные величины» [Бертельс, 1965, с. 111]. Противопоставленность и дополнительность мужского активного и женского пассивного начал, согласно суфийским представлениям, является основой существования универсума и проявляется на любом уровне бытия [Бахтиар, 1976, с. 66, 100]. Суфийская теория любви является одной из моделей достижения состояния таухид («единение»). Последним этапом постижения является путешествие по четырем райским садам, последний из которых (Сад Сущности) объединяет мужской и женский принципы, но уже в состоянии взаимопреодоления и снятия противоположностей. Одним из самых распространенных путей к Единению является другой известный в суфизме образ — сон и пробуждение. В популярном у мусульман высказывании пророка говорится: «Люди спят, но когда они умирают — они пробуждаются» [Шиммель, 1976, с. 382—383]. Заснувший человек преодолевает, таким образом, квазиреальную пространственно-временную ситуацию и просыпается в новом для него психическом состоянии. Вспомним еще раз в связи с мотивом сна о своеобразии пространственных построений в тексте

«Шах-наме» Фирдоуси. Именно сон приоткрывает завесу, скрывающую иной, горный мир⁹.

Согласно данным сравнительной этнологии, сновидения во всех цивилизациях имеют две отличительные характеристики. Во-первых, сны связываются с чувством утраты прошлого, поисками истоков и соответственно с богом. Во-вторых, сон ассоциируется с чувством ожидания, надежды и приготовления к будущему [Пачи, 1966, с. 183]. В мусульманстве сон и сновидение обладают также ярко выраженными онтологическими свойствами. Конечной целью сновидений является таухид, причем состояние таухида, как это описано у Рузбехана Бакли, может быть достигнуто через посредство любви, в которой все зависит только от внутренних трансформаций влюбленного [Корбен, 1966 (II), с. 387—392]. Сон в таком контексте может быть сопоставлен с божественным откровением в том смысле, что во время сна человек проделывает обратный путь — снизу вверх. Сон позволяет человеку обрести утерянное им прежде первоначальное состояние единения с Абсолютом.

Все сказанное выше приводит к возможности аналогичной трактовки и живописной сцены с изображением лежащего под деревом Бижана. Поза Бижана может быть связана с суфийскими представлениями, в основе которых лежали конкретные образы, о дополнительности мужского и женского начал на пути к их конечному единению. Фигура лежащего под деревом Бижана с висящим над ним луком и колчаном со стрелами находит целый ряд аналогий в персидской миниатюре, а также и некоторые типологические параллели, где сон или смерть

⁹ Небезынтересным является пространственная и временная универсальность мотива сна, символической смерти или сидения под деревом. Ср., например, со строками из одной газели Хафиза:

یا رب اندر کشف سایه آن سرو بلند
گر من سوخته یکدم بشینم چه شود

[Хафиз, 1337, с. 81]

О, боже, под сенью того высокого кипариса,
Если я страдаю посижу недолго, что из этого?

В этой же связи ср. миниатюры более позднего времени (сефевидского), где юноша и девушка изображены под кипарисом и/или миндалевым деревом (см., например: [Робинсон, 1965, с. 77, ил. 45]).

человека сочетается с изображением висящего над ним лука¹⁰.

Существование мотива сна, смерти, «отдыха» под деревом с прямыми или косвенными указаниями на индизнажность сцены в древней, средневековой, современной культурах свидетельствует об универсальности этого мотива и не случайности его появления на изображении сосуда.

Итак, имеются некоторые соображения для дополнительной интерпретации повествовательного ряда изображений на сосуде из Фрир Гэллери. Естественно, интерпретация одной сцены дает только некоторые основания для суждения об изобразительном цикле в целом, но столь многозначительное отступление от текста дастана и использование при иллюстрировании известного суфийского образа является основанием для заключительного вывода о возможной суфийской трактовке текста дастана «Бижан и Маниже» на изображениях сосуда.

Сказанное носит, безусловно, альтернативный характер, хотя появление возможности интерпретации рассмотренной сцены со спящим Бижаном является еще одним подтверждением сделанного выше вывода о функциях живописных изображений в средневековой иранской культуре. Пограничное положение данной ситуации, ее пространственная и временная медиативность является той причиной, которая позволяет соотносить ее формальные и семантические особенности с конкретными религиозными представлениями. Мир мнимый, иллюзорный и символический приоткрывается зрителю именно в таких промежуточных ситуациях. Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, следует сказать несколько слов о том, каким мыслился путь символического постижения в традиционных культурах, и в частности в мусульманстве.

Абу Али ибн Сина писал: «Человек применяет также

¹⁰ Ср., например, с изображением спящего Рустама под деревом с висящим луком и колчаном в рукописи «Шах-наме» 1333 г., а также традиционную иконографию сюжета о встрече Хосрова с купающейся Ширин, где Ширин обычно сидит под деревом, а над ней изображены лук и колчан со стрелами. Следует обратить также внимание на пряжку скифского времени с изображением мужской фигуры под деревом, на котором висят лук и колчан. Важно при этом присутствие в сцене женщины [Артамонов, 1973, ил. 163]. Ср. также надгробную стелу из Причерноморья (I в. н. э.), где над изображением усопшего помещен лук [Давыдова, 1979, с. 47].

силу воображения к изящным и прекрасным вещам, так что [действие его воображения] почти уподобляется [действию чистого разума]» [Ибн Сина, 1975, с. 57]. Происходит это по той причине, что средневековый человек осознает мир чувственных форм в символическом соотношении с Интеллектом, или интеллектуальным знанием, происходящим непосредственно от Чистого Разума. При этом всегда надо помнить о том, что интеллектуальное знание принципиально отличается от рассудочного знания (философия) и от религиозного знания — оно трансцендентно по отношению к последним (подробно см. [Шуон, б. г., с. 9—12, 80—81]). Интеллектуальное знание позволяет приобщиться к божественному знанию непосредственно и во всей полноте в отличие от религиозного знания, которое ограничивается только божественным откровением. Отсюда созерцание и изготовление чувственных форм традиционного искусства равнозначно постижению и воспроизведению универсальных космических законов и правил, на которых покоится мироздание. Традиционное искусство имитирует операционно-логический аспект божественного искусства¹¹ — в этом его важнейшая характеристика и функция. Носителями интеллектуального знания в мусульманской традиции были суфии. Они же владели секретами операционно-логической модели бытия. Особенно важна роль суфиев в организации ремесленных орденов (футува), игравших чрезвычайно активную роль в общественной и художественной жизни мусульманского средневековья [Бертельс, 1965, с. 41; Гарде, 1977, с. 162—165; Наср, 1974]¹². Суфии принимали активное участие в управлении не только придворными искусствами, но и светской жизнью средневекового Ирана (ср., например, с деятельностью Навои [Бартольд, 1964, с. 235], а также с деятельностью шейха Сухраварди при дворе аббасидского халифа ал-Насира). Созидательная деятельность традиционного ремесленника, художника, поэта и музыканта превраща-

¹¹ В этой связи интересно отметить, что любое искусство, включая и искусство сотворения мира Ахурой Маздой, именовалось в древнем Иране одним словом — *hupaга* ([Херцфельд, 1947, с. 801]; ср. также: [Кумарасвами, 1919, с. 70—72]).

¹² О появлении особых корпораций, члены которых объединялись по социальным и профессиональным признакам еще у древних индоиранцев, см. [Дюмезиль, 1971, с. 206—208], а также на индийском материале: [Мисра, 1975]. Ср. также со средневековой западноевропейской традицией создания ремесленных организаций [Летзби, 1957].

лась, таким образом, в некое таинство, через посредство которого они приобщались к изначальному творческому акту [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 58]. Мир символов был посредствующим звеном между создаваемым художниками миром зримых, чувственных форм и миром мнимым.

Согласно мусульманским представлениям, символы являются чувственными формами метафизической реальности вещей и существуют вне зависимости от того, осознаются они или нет. Мир символов является отражением мира архетипов в чувственном, феноменальном мире [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 5; Бахтиар, 1976, с. 25 и далее]. Существует два основных вида символов: универсальные и частные. Универсальные, или природные, символы соответствуют самым общим природным процессам, и по этой причине они изначальны по отношению к человечеству и как бы транскультурны [Бахтиар, 1976, с. 27]. Основу универсальных символов составляют два аспекта окружающего человека мира — симметрия и ритм. Подражая природе и соперничая с ней, человек создает геометрические формы с ярко выраженной симметрией ее членений и подчеркнутым центром. Универсальные символы более всего проявлены в архитектуре, музыке и каллиграфии.

Частные символы различаются в зависимости от той или иной культурной традиции. Они освящаются этими традициями как божественные откровения и разделяются на несколько категорий: космологические, психологические, частные проявления универсальных символов и т. д. Так, например, в мусульманской традиции к космологическим символам относится гора Каф, а к психологическим — символика лица, волос, родинки.

К космологическим символам относится также и распространяющаяся в мусульманстве, и в частности в иранской мусульманской культуре, символика тронной сцены, находящейся под деревом с водоемом перед тронном [Виденгрен, 1955, с. 212]. Ал-Багдади сообщает, что, когда в 917 г. из Константинополя в Багдад прибыли послы, им был показан дворец, где посреди водоема стояло дерево с 18 ветвями. На каждой ветви сидели золотые и серебряные птицы. Сами ветви также были золотые и серебряные, и усыпаны они были листьями различных цветов. Стоило подуть ветру, как листья прихледили в движение, а птицы свистели и пели... Подобную же историю рассказывает ал-Мутааз о халифе ал-Мутаиде, который у себя в дворцовом саду установил искусствен-

ное дерево [Грунебаум, 1961, с. 27—28]¹³. Небезынтересным в этой связи представляется сходное описание дерева за тронном в «Шах-наме» Фирдоуси:

درختی زدند از برگه شاه
کجا سایه گسترد بر تاج و گاه
تنش سیم و شاخش ز یاقوت و زر
برو گونه گون خوشه های گهر
عمیق و زرد همه برگ و بار
فروهمشته از تاج چون گوشوار
همه بار زرین ترنج و بهی
میان ترنج و بهیها تهی
بدو اندرون مشک سوده بمی
همه پیکرش سفته برسان نی
کرا شاه برگه بنشانندی
برو باد ازو مشک بفشانندی

[Шах-наме, V, с. 54, б. 787—792]

За тронном шаха установили дерево, которое простерло тень над венцом и тронном. Его ствол — серебряный, ветви его — из бирюзы и золота. На них — разнообразные гроздья самоцветов. Все листья и плоды из сердолика и изумруда свисают сверху, как серьги. Все золотые плоды — цитроны и айва, середина цитронов и айвы — пуста. Внутри у них мускус, растворенный в вине, вся их оболочка проколота [дырочками], как най. Того, кого шах усаживал на трон, ветер окроплял мускусом из них (плодов).

Символика тронной сцены под деревом связывается с универсальными мифологическими представлениями о соответствии царя и мирового дерева как «центра мира» (о мировом дереве в культуре ислама см. [Акерман, 1935; Акерман, б. г.; Леклер, 1937]). Аттар следующим образом описывает мировое дерево:

همه عالم درختی دان پر از بار
چو میبینی نداری هیچ انکار

¹³ Частный аспект этого символа находит типологическое соответствие в христианской традиции. Известно, что перед престолом византийского императора Константина стояло дерево, сделанное из позолоченной бронзы, на ветвях которого сидели поющие птицы, сделанные также из позолоченной бронзы [Грунебаум, 1961, с. 28].

باول نور او تخم درخت است
باخر پادشاه تاج و تختست

Знай, что весь мир — дерево, полное плодов,
Так как ты видишь, ты не можешь отрицать.
Сначала Его свет — семя древа,
Под конец — властелин в венце на престоле.
[Бертельс, 1965, с. 364—365]

Религиозный человек не мыслил себе мира, движения без установления определенной точки отсчета, нахождения «центра мира». Нахождение же такой точки, установка «центра мира» равнозначно рождению мира [Элиаде, 1957, с. 22]. Именно этим объясняется особенное внимание поэтов и художников к тронным сценам в начале литературного и живописного повествований. Тронная сцена в этих случаях мыслится как своеобразная точка отсчета или начало всего литературного и живописного повествований. В этой связи кажется оправданным предположение о том, что в Иране в домонгольское время могли существовать целые серии керамических блюдов с начальным изображением тронной сцены [Гест, Эттингхаузен, 1961, с. 55—56].

Типология начала эпического повествования показывает универсальность и значимость этого мотива не только в различных эпических сказаниях [Боура, 1961, с. 290 и далее], но и в средневековой иранской иллюстративной традиции. Мусульманская традиция книжного иллюстрирования начинает живописное повествование с фронтисписа — обычно на миниатюре представлена фигура сидящего правителя в окружении своих слуг¹⁴. Изображение фигуры правителя является условным, типичным изображением суверена, для идентификации которого художником вводятся иногда пояснительные надписи. Важно также отметить, что эти миниатюры не связаны с содержанием текста, предваряемого ими [Райс, 1953, с. 133]¹⁵. Сходные выводы, к которым приходят Д. Райс и К. Вайцман относительно особенностей мусульманского и христианского фронтисписа, позволяют рассматривать эти отдельные миниатюры в начале рукописи как изображение, предшествующее не

¹⁴ О фронтисписе в ранней мусульманской изобразительной традиции см. [Райс, 1953].

¹⁵ Аналогичная трактовка помещения фронтисписа в христианской иллюстративной традиции излагается в работе: [Вайцман, 1947, с. 104].

только литературному, но и живописному повествованию, т. е. фронтиспис и последующие литературное и живописное повествования с определенной точки зрения (символической) должны рассматриваться как неразрывное целое. Помещение тронной сцены в начале книги санкционирует не только начало собственно литературного и живописного повествований, но и моделирует, в силу своей символичности, привычные для читателя и зрителя черты окружающего их мира.

В этом отношении весьма интересна первая миниатюра в живописном цикле изображений к поэме Айюки «Варка и Гульшах» [Меликиан-Ширвани, 1970, ил. 1]. Как отмечает А. С. Меликиан-Ширвани, на изображении представлены четыре основных вида торговли на иранском базаре — лавки хлебопекаря, мясника, торговца пряностями и менялы [Меликиан-Ширвани, 1970, с. 215]. Хотя миниатюра и не связана прямо с текстом, А. С. Меликиан-Ширвани замечает, что следующее под миниатюрой описание богатств Бани Шайба оправдывает изображение базара [Меликиан-Ширвани, 1970, с. 52]. Такая интерпретация, безусловно, уместна, если ориентироваться на взаимоотношения текста и иллюстрации только на уровне сюжета поэмы. Однако отвлеченность изображения от конкретного содержания текста поэмы и его помещение в начале живописного повествования позволяет судить и о возможности дополнительного символического истолкования содержания миниатюры. Дополнительное осмысление начальной миниатюры связывается с символикой базара в иранской средневековой традиции.

Базар является одной из составных частей традиционного города. Базары были средоточием социальной, политической и культурной жизни — многие события происходили именно там. Традиционно базар находился на центральной площади города. Помещение базара в центре города основывается на архаичных представлениях о базаре как о символе космического порядка и эквиваленте Мира. С наступлением космического хаоса — смерти монарха — в некоторых традиционных обществах немедленно разрушались и базары. Торговля на базаре не возобновлялась до тех пор, пока на престол не всходил новый монарх [Дэвидсон, 1975, с. 165—166]. Связь базаров с образом Мира и космическим порядком прослеживается и на античном материале: «Тут, как в храме, стоят алтари богов; рынки считаются священны-

ми, под покровительством божеств; самые крупные боги, вроде этих же Зевсов, Гермесов и Афин, имели прозвища „рыночных“» [Фрейденберг, 1978, с. 147]. Подтверждением наблюдением О. М. Фрейденберг служит замечание Вяч. Вс. Иванова о начале «хаттского мифа, в котором бог Луны падает на рыночную площадь» [Иванов, 1979, с. 221]. Храмовая торговля в древности была распространена не только в Греции, но и на Ближнем Востоке, о чем можно судить по известному евангельскому свидетельству: «И вошел Иисус в храм Божий и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей» [Матф., 21. 12]. Особое пространственное положение базаров, совместимое со зданием храмов и соответственно «центром мира», связывает рыночную торговлю с известными сакральными формами преодоления одного состояния и вхождения в другое. С этой точки зрения существенно роль рынков в период праздников плодородия и их связь со средневековой карнавальной традицией¹⁶.

Соответствующие представления о базарах, их связь с культовыми объектами и космическим порядком и «центром мира» очевидны и для иранской традиции. Весьма полезно в этом смысле свидетельство Мухаммада Наршахи, автора «Истории Бухары», о торговле идолами на базаре Мох в Бухаре: «Там, где теперь находится мечеть Мохы, была равнина на берегу реки, где было очень много деревьев, так что торговля происходила в тени деревьев. Царь выходил на базар и садился на трон на том месте, где теперь находится мечеть Мохы, чтобы поощрять людей к покупке идиолов... Впоследствии на этом месте было капище огнепоклонников: в дни, назначенные для торга, люди собирались сюда, все входило в капище и поклонялись огню. Это капище существовало до водворения здесь ислама, когда мусульмане, усилившись, построили на этом месте свою мечеть, и теперь это одна из замечательных мечетей Бухары» [Наршахи, 1897, с. 31].

Указанная Наршахи строгость в пространственном и

¹⁶ Ср.: «Религиозная торговля связана с панегирями, действиями преодоления „ночи“; так, в праздники богинь плодородия совершались торговля и ночные бдения» [Фрейденберг, 1978, с. 147];

«На ярмарках всегда царил карнавальный атмосфера, хотя бы и не было карнавала в собственном смысле» [Бахтин, 1965, с. 166 и далее].

временном совмещении традиционно сакральных объектов (храм и царский трон) с территорией рынка свидетельствует об аналогичных сакральных функциях собственно базара. Базар Мох два раза в год был местом, где покупались новые идола взамен старых, т. е. с точки зрения пространственно-временных отношений базар занимал пограничное положение между всем старым и всем новым. Весьма симптоматично также, что на базаре происходили праздничные (также пограничные) богослужения и обновлялись основные атрибуты веры (идолы) и власти (присутствие царя). Все это говорит о том, что в Бухаре в домусульманское и мусульманское время базарам придавалось особое космическое значение. Известно, например, что в Бухаре были еще два базара с мечетями [Наршахи, 1954, с. 120]. В связи со сказанным следует отметить, что расположение рынков в центре города и местопребывание царей на территории рынка или в непосредственной близости от него было характерно для всего мусульманского мира. При этом каждая из трех составных частей городского космоса приобретает свое символическое выражение. Дворец (или резиденция) правителя уподобляется легким городскому телу, мечеть — его сердцу, а рынок сравнивается с органами питания [Буркхардт, 1970 (II), с. 49].

Средневековые мусульманские представления о космических функциях базара исходят, в свою очередь, из особой космической роли города в традиционном обществе [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 79]¹⁷. Позитивное пространство города, заключенное в кольцо стен, подчинено строгом космическим законам. Жизнь традиционного человека predetermined его постоянным движением между макрокосмом универсума и микрокосмическим осознанием самого себя. Идея города в традиционном представлении включает в себя обе части мироздания — макрокосм и микрокосм. Подобно любой из этих частей мироздания, город имеет свой центр — дворец правителя. Следует обратить пристальное внимание на одну особенность форм в пространстве. Любая форма только тогда активна и принимает участие в динамике своей пространственной среды, когда она движется в этом пространстве. Иначе — форма пассивна и не связана с осевыми точками пространства [Шуон, б. г., с. 21]. Са

¹⁷ Ср. также у Аттара в «Булбул-наме»: جهان شهر است و جانت پادشا (Мир — это город, твоя душа — шах).

мым простым и наиболее наглядным примером динамики формы в пространстве может быть функция сакрального центра, или центра мира. Любая точка окружающего пространства символически устремляется к этому центру с целью обрести или приобщиться к высшим духовным ценностям, сосредоточенным в центре мира. Вместе с тем существует и обратное движение — от духовного центра к периферии, когда основные сакральные ценности растекаются по окружающему пространству, освящая и ритуализуя определенные точки этого пространства. Нечто подобное происходит и в пределах традиционного города, который, являясь моделью вселенной, несет все основные черты ее устройства и принципов функционирования. Гибкость и динамичность структуры традиционного мусульманского города весьма наглядно продемонстрировали иранские исследователи Н. Ардалан и Л. Бахтиар [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 89—126]. Центр традиционного города, вмещающая сакрально отмеченные объекты (дворец, мечеть, базар), как бы находится в движении. Это символическое и буквальное движение в пространстве и во времени совершает базар, вытягиваясь от центральной площади до городских ворот, создавая своеобразный ритмический рисунок, синтезирующий движение в пространстве и во времени. В данном случае даже неважно, что определяет динамическое развитие города — базар или расширение позитивного городского пространства (ср. [Голомбек, 1975, с. 96]). Движение сакрализованного традицией центра в пространстве и во времени может быть, таким образом, прослежено на самых разных примерах, и в частности на примере иллюстрированной рукописи.

Книга, как никакой другой предмет художественной культуры в мусульманской традиции, наделена специфическими космическими функциями. Для целей нашего изложения представляет интерес очевидная аналогия между космосом традиционного города и космосом иллюстрированной книги. Так же как и город, иллюстрированная книга имеет свой сакральный центр, свою точку отсчета. Как было сказано выше, таким центром, точкой отсчета для литературного и живописного повествований является фронтиспис. Интересным примером в данном случае является метафорическое уподобление смерти царя разрушению «базара поэтов» в элегии газневидского поэта Фаррухи на смерть султана Махмуда:

شعرا را بتو بازار بر افروخته بود
رفتى با تو ييكبار برفت آن بازار

Тобою был освещен базар поэтов,
[Ты] ушел, и одновременно с тобой исчез тот базар.
[Бертельс, 1960, с. 297]

Следовательно, царь, символический образ базара и тронная сцена в начале рукописи устанавливают порядок космоса, что противостоит хаосу и разрушению. Установленный фронтисписом порядок космоса рукописи начинает повторяться в каждой последующей миниатюре (см. об этом ниже), создавая тем самым синтез пространства и времени рукописи в целом. Ритмичное движение пространственно-временных особенностей живописного повествования рукописи может быть остановлено в любой данный момент времени и пространства, т. е. на любой миниатюре, в которой содержится весь набор символических признаков начального изображения — фронтисписа. Достаточно показательным примером является начало и завершение живописного цикла миниатюр рукописи тронными сценами, как это представлено в ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г. (см., например: [Гюзальян, Дьяконов, 1934, с. 1—2, 15, 49—50]).

Итак, базар в традиционном представлении связывается с установлением космического порядка, противопоставляемого всеобщему мировому хаосу; с сакральными объектами (храм, дворец, статуя бога), а также с особым восприятием непрерывности и синтеза пространственно-временных отношений городского космоса. Символическая роль базара, как указывалось, сравнима в этом смысле с помещением фронтисписа в начале рукописной книги. Читатель начинает чтение книги подобно путнику, который входит в город — для него город начинается с базара, часто расположенного в пределах ворот. Поэтому кажется логичным и вполне оправданным открытие повествовательного цикла миниатюр и поэме Айюки «Варка и Гульшах» изображением базара. Кроме неявных связей с текстом поэмы на уровне сюжета, начальная миниатюра символична в том смысле, что она устанавливает особый космический порядок и является тем пространственно-временным единством от которого берет свое начало весь дальнейший цикл миниатюр рукописи. Иными словами, изображение базара, подобно изображению тронной сцены, в дополни-

тельном символическом осмыслении открывает весь космос рукописной книги, подчиненный иерархическому порядку мироздания.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, необходимо отметить одну существенную черту описываемого мира символических форм. Религиозный символ не статичен, его полная реализация происходит только в результате внутренней борьбы, динамики, а затем и слияния противоположных начал. Амбивалентная природа религиозного символа, связанная с постоянным преодолением противоположных начал, ярко проявлена в уже рассмотренных выше живописных образах. Мужское и женское начало, порядок и хаос, сон и пробуждение, пространство и время составляют двуединую основу конкретного образа, получающего то или иное чувственное выражение. Одним из самых известных в иранской средневековой культуре символов с ярко выраженным противопоставлением двух дополнительных образов является символ двери. Символическая интерпретация двери в контексте иранской мусульманской культуры особенно важна в связи с выделенностью двери в структуре текста «Шах-наме» Фирдоуси и в иллюстрациях домонгольского и инджуидского времени. Кроме того, обращение к символике двери именно в этом месте изложения определяется связью образа двери с сакральным центром любого позитивного пространства, как, например, связь ворот и центра города. Любой вход несет прежде всего функцию посредника между позитивным и значимым пространством и пространством негативным и незначимым (или менее значимым). В связи с универсальностью символа двери во многих культурах, включая и культуру XX в., представляется логичным остановиться на нем более подробно.

Рассматривая типологию символики древних сооружений, М. Элиаде приводит такой пример. В Индии, прежде чем заложить первый камень будущего фундамента дома, астролог вычислял «центр мира», который должен был приходиться над головой дракона Вритры — противника Индры. После этого мастер обтесывал кол и вбивал в указанное место, что символизировало поражение Вритры. Вслед за этим приходил черед закладки первого камня. Этот ритуал символизирует известный космогонический акт убийства «первороденного из драконов» Вритры, когда Индра поражает его дубиной, — ритуал, воспроизводящий победу организованного кон-

структивного начала над хаосом — началом пассивным и неорганизованным [Элиаде, 1957, с. 65—67]. Вместе с тем в древнем индийском мифе о поражении Индрой Вритры, а более широко — в реконструированном В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым индоевропейском мифе о Боге-Громовержце и его противнике обращает на себя внимание мотив открывания врат Индрой [Иванов, Топоров, 1974, с. 70—71]. В приведенном примере для нас важен контекст, в котором появляется мотив открывания врат — борьба света и мрака, горнего и дольнего, верховного божества и дракона.

Характерный пространственный образ дверей присутствует не только в древнеиндийской культуре, но, насколько можно судить, свойствен многим традиционным обществам.

Пространственный образ порталов и дверей в древности являл собой образ некоего предела, межи, разделяющей противоположные космические миры — верхний — небо и нижний — преисподнюю [Фрейденберг, 1978, с. 64—65]. Дверь — это порог добра и зла, дня и ночи, нового и старого — она то открывается, то закрывается, знаменуя тем самым не только свою бытовую функцию, но и символическое действие встречи и проводов восходящего и заходящего Солнца. Очень часто в древности, а затем и в средние века такое символическое действие дополнялось и цветовой символикой. Так, обычным для многих традиционных культур было покрытие восточной двери, а позднее и просто входной двери золотом, серебром или каким-либо блестящим металлом. В древнем Египте, например, изображение Солнца присутствовало над каждой дверью. В развитой форме эта эмблема представляла собой крылатый солнечный диск, поддерживаемый двумя змеями. Композиция в целом означала триумф Гора над Сетом, светлого начала над темным началом и правды над кривдой [Летэби, 1967, с. 176—177]. Как правило, посвященные Солнцу входы имели своих гениев-хранителей. В Египте это были сфинксы, а в Ассирии — крылатые быки. Но мир в представлении древних един и неразделим. Поэтому дверь не только отделяет верхний мир от нижнего, но и объединяет противоположности в одно целое, неразделимое мироздание. Меняющийся облик Вселенной с извечным чередованием дня и ночи, света и мрака рождает еще один образ — двухвратную обитель с входом

и выходом, расположенными напротив друг друга. Отмеченный еще в древности [Фрейденберг, 1978, с. 339—340; Топоров, 1980, с. 94], этот образ получает большое распространение в средние века. Значение двухвратных обителей связывается с динамическим (временным, циклическим) аспектом космологической картины мира, символизируя две фазы солнцестояния. Противоположным этому является статичный, или пространственный, аспект [см. Буркхардт, 1976, с. 78—85].

Особенно яркое воплощение эта кардинальная для истории культуры идея получала в горизонтальной структуре православного храма, где интерьер с алтарем (а позднее и «царскими вратами» в иконостасе) и западным входом повторяют символически образ Вселенной. Царские врата и западный вход православного храма символизируют два космических предела, заключающих все земное пространство и христову церковь. В ряде случаев эти представления находят еще более конкретное воплощение. Например, на знаменитых Корсунских вратах Софийского собора в Новгороде дверная рукоять сделана в виде двух змей, прикрепленных к львиной пасти, а над рукояткой приводится пояснение: «Ад пожирает грешных» [Аделунг, 1834, с. 21] (ср. также с изображением на западных стенах храмов сцены «Страшный суд»).

Привычные для древнего и средневекового человека представления о функции и символике дверей теряют со временем мифологическое и сакральное содержание, приобретая исключительно бытовую характер. Если ранее помещение имело не более двух дверей, то теперь предпочтение отдается помещениям с несколькими входами. В Европе этот процесс прочно связывается с периодом Возрождения [Эванс, 1978], а, скажем, в Иране, судя по миниатюре, — с началом XV века. Такие изменения могут быть свидетельством не только утраты и переоценки старых знаний, но и изменений чисто социального свойства [Эванс, 1978].

Исключительно важное место отводится образу ворот, двери, порога в мусульманской культуре. Дверь в исламе является одним из частных символов, который, как и в других культурных традициях, связывается с пороговыми ситуациями в космологических и теологических представлениях, а также с их частными проявлениями, например в структуре рукописной книги. В качестве примера ср. со строкой из одной газели Руми:

این سو جهان آن سو جهان بنشسته من بر آستان
[Руми, 1977, с. 145]

С этой стороны мир, с той стороны мир, я же сижу
на пороге [миров].

Структура и функционирование мусульманского города подчинены строгим космическим законам, где важнейшее место занимают городские ворота. Число ворот может быть разным (4, 8, 12). Совершенный город должен иметь 12 ворот, что соответствует 12 знакам Зодиака или 12 месяцам года [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 79]. Четверо ворот в городе ориентированы по четырем сторонам света, а восемь ворот, кроме этого, связаны еще с четырьмя днями солнцестояния и равноденствия. Четверо последних ворот традиционно называются «ворота в рай» [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 79, 136]. Так же как и в древности, над порталами мусульманских городов и отдельных зданий появлялись изображения не только солярных символов (как, например, изображение львов над порталом медресе «Шер-дор» в Самарканде — 1617 г.), но и драконов. Нанесение изображений сплетенных драконов над входными воротами городов связывается исследователями с древним ближневосточным ритуалом защиты от возможного нападения на город нечистой силы [Азарпай, 1979]. Значительно проясняет мотив сплетенных драконов, считает Г. Азарпай, появление в мусульманском прикладном искусстве сочетания солярных или лунарных символов и сплетенных драконов [Азарпай, 1979, с. 367]. Смысл таких изображений довольно прозрачен: солярные знаки, согласно мусульманским представлениям, связываются с активным, созидательным началом, а драконы с началом пассивным и разрушающим. Сочетание противоположных начал при изготовлении резных дверей прослеживается на среднеазиатском этнографическом материале. Так, в Бухаре, Гиждуване, Вабкенте и Ташкенте мужчинам и женщинам при изготовлении дверей отводилась различная и строго определенная роль: мужчины изготавливали саму дверь, а женщины наносили резной орнамент [Рудзиев, 1967, с. 9]. Дверь, таким образом, сочетала в себе основные семантические противоположности, которые провоцируют появление других общих и более частных семантических и символических противопоставлений служащих необходимыми характеристиками при моделировании мироздания.

Широкое распространение получил в мусульманстве упомянутый выше образ двухвратной обители. Промежуточное пространство рассматривалось поэтами и теологами как пространство кризисное и переходное. Ср., например, с четверостишием Омара Хайяма:

چون حاصل آدمی در این دیر دو در
جز خون دل و دادن جان نیست دیگر
خرم دل آن کس که نامد بوجود
واسوده کسی که خود نژاد از مادر

Поскольку человек в этой двухвратной
обители не обретает ничего,

Кроме страданий и утраты жизни,
[Поэтому] блажен тот, кто не пришел в [это] бытие,
Покоен тот, кого мать вовсе не родила.

[Хайям, 1959, № 251]

Поэтический образ обители с двумя входами (или входом и выходом) обыгрывается в средневековом Иране не только поэтами, но и философами.

Известный мусульманский философ ал-Газали переносит этот образ в область теологии. Сердце, по ал-Газали, имеет два выхода. Один направлен наружу и связан с восприятием внешнего мира, другой же открыт вовнутрь сердца. Через этот выход сердце получает божественное вдохновение и откровения [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 136].

Символический образ двери весьма существен и для внутреннего пространства мусульманских мечетей. Предполагается, что михраб (ниша, указывающая направление на Мекку) когда-то был просто ложной дверью [Буркхардт, 1980, с. 86] (ср. с михрабом в форме портала в мечети X в. в Кордове [Грабар, 1973, с. 121, ил. 46]). Если это так, то структуру внутреннего пространства мечети логично сравнить со структурой христианского храма (о чем см. выше). В обоих случаях верующий попадает в особое замкнутое пространство, местоположение которого определяется двумя крайними пределами — входом и выходом.

В связи с символикой двери в иранской мусульманской традиции следует обратить внимание на слово باب (bāb), которое означает одновременно и ворота, и главу в книге — элементы моделей мироздания, с которых путник и читатель начинают и заканчивают свое путешествие [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 71]. Столь многозначительная синонимичность символических форм

в структуре города и книги еще раз подчеркивает возможность проведения широких аналогий между космосом города и космосом книги. Кроме того, в связи со сказанным небезынтересно вспомнить о движении бабидов, руководитель которого объявил себя Баб'ом, т. е. Дверью (Вратами), и целью которого было открытие божественных истин, ранее скрытых от людей¹⁸. После смерти Мухаммада и 12 имамов Дверь божественного знания закрылась и Баб как бы заново ее открыл. Хадис гласит: «Я город знания, и Али дверь его»¹⁹. После смерти 12-го имама дверь закрылась, а Баб, объявив себя Махди (Мессией), соответственно стал и Дверью божественного знания [см. Цветков, 1913, с. 295—296].

Приведенные сведения о символике двери в исламе и других культурных традициях²⁰ полностью соответствуют функции дверных проемов в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и изображениях к поэме. Упоминание и изображение дверей во время особых кризисных ситуаций, когда предельно актуализируются основные семантические противопоставления, оправдывается символом двери как формы, разделяющей и вбирающей в себя различные качественные зоны и состояния и ориентирующей изображения и литературное повествование по оси *верх—низ*.

В заключение этого раздела работы следует остановиться на функциях двоичных семантических (символических) противопоставлений, конструктивная роль которых чрезвычайно важна в моделировании мира в тексте «Шах-наме» и ранних иллюстрациях к поэме. Система двоичных семантических противопоставлений оказывается в равной степени актуальной на уровне реконструкции и интерпретации живописного и литературного текстов. Другими словами, символическая понятийная система религиозных представлений в описываемых памятниках является логическим продолжением или бо-

¹⁸ Ср. также с хорасанским суфием X в. Шегельмани, который называл себя Баб [Крымский, 1914, с. 64—65]. Как видно, эта традиция была достаточно устойчивой в иранской средневековой культуре.

¹⁹ Ср. в этой связи: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, то спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет» [Иоанн, 10, 9].

²⁰ Полезное исследование о космологической, теологической и метафизической функции средневековых романских порталов с проведением широких аналогий см. [Буркхардт, 1976, с. 77—100].

лее поздними вариациями конкретных мифологических представлений, лежащих в основе формальной организации памятников. Система двоичных противопоставлений, как было показано выше, является весьма распространенной моделью, при помощи которой средневековый иранский художник, поэт и мистик описывали свой мир. Для иллюстрации приведем некоторые общемусульманские и иранские свидетельства в связи с противопоставлением двоичных символических понятий.

Склонность мусульман к дуальным противопоставлениям ярко выражена уже в Коране. Этические и религиозные представления в Коране строятся на основе дуальных противопоставлений, опирающихся в целом на дихотомию «верующий» и «неверующий». Грешники возглавляют шествие в ад, и в Коране их иногда называют «людьми левой стороны» [Изуцу, 1966, с. 105—116]. Такое разделение свидетельствует о существовании четких пространственных ориентиров в достаточно разработанной форме уже у ранних мусульман. Проследим эту особенность мусульманского сознания несколько подробнее.

Центр мира Кааба делит его на две противоположные части. Благоприятной считается правая, восточная часть, а неблагоприятной — левая, западная [Челход, 1973, с. 223]. Согласно шиитским представлениям, левая, западная часть связывается с Мировой материей и Мировой природой, а правая, восточная часть — с Мировым интеллектом и Мировой душой²¹. Противопоставления *правый — левый* и отождествления *правой, восточной стороны с верхом, а левой, западной — с низом* показательны для мусульманской культуры в целом. Так, например, считается, что рядом с Аллахом нет никого с левой рукой, и обе его руки правые. Считается также, что есть и пить левой рукой грешно, поскольку это дьявольская привычка [Челход, 1973, с. 240]. Известно также, что мусульманин должен входить в мечеть правой ногой, а выходить левой. Весьма показательна с этой точки зрения орнаментировка фасада дворца в Мшатте. По левую сторону от входа во дворец в орнаментировке участвуют и изображения животных, а по правую сторону от входа их нет. Отсутствие животных на правой стороне от входа объясняется тем, что эта сторона соответ-

²¹ Подробно о всем комплексе ассоциаций в шиизме см. [Корбен, 1966].

стѳует кибле, т. е. направлению на Мекку [Грабар, 1973, с. 93]. В связи с этими представлениями о правой и левой стороне, как о благоприятной и неблагоприятной, трансформируются и реальные географические координаты. Так, например, левая сторона связывается с севером, а правая с югом [Челход, 1973, с. 246—247]²². Основываясь, по-видимому, на аналогичных представлениях, строит свою географию и Сухраварди. Поскольку Йемен находится в правой части мира, разделенного Каабой, то, согласно теософии ишрак, он является символом Светоносного востока, т. е. обычное горизонтальное направление оси восток—запад приобретает вертикальное направление с соответствующими отождествлениями *восток—верх—правый* и *запад—низ—левый*. Восток, согласно Сухраварди, это мир Чистого света и архангелов, а запад—мир материальный и темный [Наср, 1964, с. 240, 246—247].

Даже приведенные сведения свидетельствуют о том, что система двоичных символических противопоставлений при изображении и трансформации мира свойственна не только суфийским представлениям, но в полной мере соответствует религиозно-этическим установлениям ислама²³. Пространственные и этические представления в исламе нераздельно связываются с противоположением реальных географических координат, пространственная инверсия которых оказывается наиболее заметным их признаком: *восток—юг—верх—правый* — благоприятный и *запад—север—низ—левый* — неблагоприятный.

Подобно находящейся в центре всего мира Каабе, центр любой изобразительной композиции одновременно разделяет и интегрирует в себе изображаемый мир²⁴. С этой точки зрения чрезвычайно показательна смысло-

²² О семантической тождественности понятий *левый—север* см. [Марр, 1924].

²³ О семантике и символике двоичных противопоставлений в персидско-таджикской поэзии ср.: «Противопоставление (оппозиция) поэзии на фарси IX—X вв. как существенный элемент художественной структуры означает и абсолютную непримиримость (антагоничность) позиций обоих компонентов (членов), воплощающих разные полюсы социума, и прежде всего поляризацию по построению (а не по сущности), т. е. наделение носителей этих полюсов релевантными (разграничительными) характеристиками» [Османов, 1974, с. 199].

²⁴ Подробно о свойстве любого духовного центра, и в частности Каабы, быть в центре всего мира и в то же время обнимать собой весь мир со всеми его противоположностями см. [Корбен, 1966, с. 109—113].

вая дополнительность членов симметрии. Так, например, подобно общей мусульманской модели мира, положительные образы (долины) находятся справа от центра оси симметрии, а отрицательные (горы) — слева. Вместе с тем неслучайной представляется отмеченность центра симметрии посредством дерева, столба, тронной сцены, стоящего человека, т. е. изобразительными вариантами универсальной космической оси. Традиционная для всех арханческих культур отмеченность центра симметрично развернутого изображения в исламе связывается с интеграцией противоположных явлений и является воплощением известного принципа «множественности в едином». Хаотическая дополнительность изобразительных форм находит свой порядок, свое конечное выражение в объединяющей их космической оси, которая соотносит эти формы через посредство мира символов с миром архетипов.

Таким образом, если рассмотренные выше противопоставления *интерьер—экстерьер* или *внутренний—внешний* отмечены, как правило, присутствием в тексте «Шах-наме» и иллюстрациях дверей, которые несут свою выраженную символическую роль в контексте всей культуры, то актуальность оппозиции *дол—гора*²⁵ обнаруживается только на уровне противоположения двух знаков, наделяемых конкретными семантическими характе-

²⁵ При рассмотрении, в частности, этой оппозиции важным оказывается не сам факт противопоставления, а контекст, на фоне которого разворачиваются соответствующие мотивы. Выше отмечалось, что оппозиция *дол—гора* реализуется исключительно в случаях столкновения героев с мифологическими персонажами, подчеркивая более общее универсальное противопоставление *свой—чужой*. Однако и это противопоставление легко может быть трансформировано на примере текста «Шах-наме» и в следующее: *порядок—хаос* и *жизнь—смерть*:

چنين داستان زد يکي پر خرد
که از خوي بد کوه کيفر برد

[Шах-наме, IV, с. 51, б. 668]

Так сказал один мудрец,

Что злонравного нажмет гора.

Оправданность такого противопоставления подтверждается на фоне широкого индоевропейского культурного контекста. Кроме приведенных в свое время аналогий ср. также с примерами из книги: [Фридендер, 1914]. Еще у римлян отмечено негативное отношение к горам, которым они противопоставляли пространства, покрытые рас-

ристическими. Однако известная репрезентативность знака, его связь с конкретными типами мышления²⁶ заставляет обратить внимание на отмеченную выше форму сочетания изобразительных элементов в рассматриваемых миниатюрах — их симметрию, которая, как указывалось, является универсальной символической формой в культуре ислама, символизируя основной принцип Единения.

тительностью и водой. Характерны в этом отношении слова Тита Ливия об Альпах («Alpium foeditas» — мерзость Альп) или слова Симия Италика о том, что «обрывистый скалистый берег — ужасный хаос (sic!), а не прекрасное творение премудрого Бога» [с. 449]. Можно было бы предположить, что отрицательное чувство к горам свойственно жителям только равнинных местностей, но Л. Фридендер предупреждает читателей следующим примером: «...в имениях швейцарских патрициев отверстия садовых павильонов были направлены на головное здание, стены же их должны были скрывать этот иначе неизбежный вид на Альпы» [с. 458]. Хотя начиная с XVIII в. (в основном стараниями Руссо) отношение к природе, и в частности к горам, кардинально меняется, в культуре XX в. можно найти примеры, реализующие архетипическое противопоставление в связи с мотивом горы.

²⁶ Ср.: «Где знак — там и идеология. Всему идеологическому принадлежит знаковое значение» [Волошинов, 1929, с. 14], а также: «...форма есть особый вид смысла, а смыслы — будущие формы и структуры» [Фрейдберг, 1978, с. 79—80].

Глава III

СИСТЕМА ЦВЕТОВЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

Научная классификация традиционной для иранской средневековой культуры системы цветových обозначений еще не разработана. Существуют только отдельные исследования по частным вопросам, согласно которым можно судить о степени важности представлений о цвете в иранской средневековой культуре [Майер, 1957; Корбен, 1974; Ардалан, Бахтиар, 1978]. Однако даже поверхностное знакомство с изданными философскими и мистическими трактатами на эту тему, иранской средневековой литературой, изобразительным искусством и архитектурой свидетельствует о существовании системы цветопредставлений (о систематизации некоторых суфийских цветообозначений см. [Ардалан, Бахтиар, 1978]). Об отдельных закономерностях иранской (а в некоторых случаях и шире — мусульманской) системы цветообозначений пойдет речь в этой главе. Мы выделим только те закономерности цветообозначений, которые равно присутствуют в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстрациях к поэме. Таковыми в первую очередь являются своеобразная «автономность» цвета, его независимость от формы и использование дополнительных и контрастных цветообозначений в литературном и живописном повествованиях. Зависимость цвета от качества и степени напряжения материи известна уже в античности [Лосев, 1975, с. 301—302]; в средневековье, на примере алхимии особенно, зависимость цветообозначений от качественного состояния первичной материи достаточно показательна в том отношении, что традиционный художник в определенном смысле должен быть и алхимиком, поскольку в сферу его деятельности входит обращение и с цветами. Основной функцией цвета, таким образом, является обозначение качества и состояния материи и шире — метафорическое или символическое описание

ситуации, возникшей в связи с превращениями материи. В этом смысле цвет, безусловно, важнее и первичнее формы, которую он наполняет, — цвет независим, эмансипирован от формы¹ (см., например: [Биррен, 1965]). Независимость цвета от соответствующей ему формы характеризует еще одну особенность цвета. В пределах одной системы цветообозначений в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре и религии одно цветообозначение может нести различные функции и соответственно обозначать в принципе различные явления. Так, например, в пределах описываемой нами системы цветообозначений красный цвет в одном случае может быть метафорой солнца, т. е. верхнего мира, во втором случае обозначать совместно с другими цветами хаотическое состояние мира, а в третьем — занимать срединное положение между белым и черным цветами, т. е. характеризовать промежуточное состояние природы (утро или вечер). Резюмируя сказанное, отметим, что, поскольку цвет является чрезвычайно гибкой и подвижной категорией средневекового художественного сознания, следует всегда учитывать содержательный (сюжетный, семантический, символический) контекст, в пределах которого происходит использование конкретного цветообозначения, а также и иные цвета, в соприкосновение с которыми он входит.

Самой характерной чертой цветообозначений в тексте поэмы является сочетание двух контрастных или/и дополнительных цветов в одном бейте (красный — синий, желтый — зеленый, *زرد — سبز* — желтый — синий, *كبود — سرخ* — *كبود* — *سياه* — *سفید* — белый — черный, *زرد — لاژورد*, *زرد* — *لاژورد*, *زرد* — *لاژورد*, *زرد* — *لاژورد*, *زرد* — *لاژورد*, *زرد* — *لاژورد*), к которым примыкают такие пары эпитетов, как светлый — темный (блестящий — тусклый или темный), блестящий — тусклый или темный (دریشان — سياه), блестящий — тусклый или темный (دریشان — سياه).

При этом эпитеты, относящиеся к длинноволновой части цветового спектра, связываются с верхним миром (красный, желтый, белый, блестящий, светлый), а относящиеся к коротковолновой части спектра — с нижним, земным миром (синий, зеленый, черный, темный). Важно также отметить, что сочетание контрастных и дополнительных цветовых обозначений предшествует ситуациям, которые были названы

¹ Однако было бы несправедливым абсолютизировать этот тезис: отрыв от традиционного мышления, что предполагает выдвижение на первый план формы художественного произведения, приводит к зависимости цвета от формы, как это было у К. Петрова-Водкина.

«критическими». Таковы, например, сцены битв, единоборств, рождения, смерти:

بر آیین شاهانش بر تخت عاج
بخوابید و آویخت بر سرش تاج
سر دخمه کردند سرخ و کبود
تو گفتمی که بهرام هرگز نبود

[Шах-наме, IV, с. 112, б. 1609—1610]

По обычаю своих царей на ложе из слоновой кости
Уложил [его] и надел ему на голову корону.
Верх дахмы окрасили в красный и синий [цвета],
Сказал бы ты, что Бахрама никогда и не было.

В приведенном отрывке из эпизода о погребении Гивом своего брата Бахрама для нас интересно сочетание красного и синего цветов в окраске верха дахмы (погребальное сооружение). Если ранее картина мира передавалась посредством соположения пространственных элементов, то в этом эпизоде та же информация заключена в сочетании теплого, активного красного цвета и холодного, пассивного синего цвета².

Разделение цветового спектра на теплые и холодные, активные и пассивные, высокие и низкие цвета влечет за собой целый ряд пространственных и этических ассоциаций, в целом моделирующих картину мироздания. Так, теплые цвета (красный, желтый) связываются в тексте «Шах-наме» с верхом, положительным началом и наступлением дня, а холодные цвета (голубой, синий, зеленый) — с низом, отрицательным началом и ночью:

بدانگه که دریای یاقوت زرد

زند موج بر کشور لاژورد

[Шах-наме, IV, с. 161, б. 418]

² Ср.: «Цвета положительной стороны суть желтый, красно-желтый (оранжевый), желто-красный (сурик, киноварь). Они вызывают бодрое, живое, деятельное настроение.

Цвета отрицательной стороны — это синий, красно-синий и синекрасный. Они вызывают беспокойное, мягкое и тоскливое настроение» [Гете, 1957, с. 312, 315].

«Особенно следует выделить контраст красного и синего. Контраст красных и синих — это прообраз контраста холодных и теплых. Контраст как противопоставление цветов в картине есть основной прием художественного мышления вообще. Это утверждение одного и противоположение ему иного. Это соседство тезы и антитезы» [Волков, 1965, с. 62—63].

Когда море желтого яхонта
Окатит волной темно-синюю страну.

или

ز خورشید چون شد جهان لعل فام
شب تیره بر چرخ بگذاشت کام
[Шах-наме, IV, с. 201, б. 11372]

Как только мир от солнца стал подобен рубину,
Черная ночь оставила свои желания на небе.

Следует отметить, во-первых, чрезвычайную распространённость подобных стереотипных выражений в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и, во-вторых, их особую стилистическую организацию. Специфическое оформление стиха (бейта) с приведением контрастных цветообозначений в каждом полустииши приводит к параллелизму, основанному на ритмической повторяемости противопоставляемых цветов. Параллельные полустииши образуют замкнутую по форме и завершённую по смыслу синтаксическую конструкцию³. Несмотря на различие во внешнем оформлении, т. е. использовании отличающихся друг от друга контрастных цветообозначений и их метафорических аналогов (в частности, из области минералогии), все эти конструкции являются семантическими стереотипами. Существенно отметить, что для последующего за этими цветообозначениями изложения событий важна не столько семантика отдельных цветовых характеристик, сколько семантика всей ритмико-синтаксической конструкции бейта⁴. Подчёркнутый в тексте «Шах-наме» цветовой и пространственно-временной кон-

³ Ср.: «Согласно формальной арабско-персидской поэтике бейт представляет собой законченную по смыслу единицу стихотворной речи, замкнутую как по форме, так и по содержанию. Незаконченность мысли в одном бейте рассматривается как нарушение, хотя и допустимое, канона» [Османов, 1973, с. 109].

⁴ Следует отметить, что повторение контрастных цветообозначений в параллельных полустииших в тексте поэмы является достаточно стабильным явлением с типологической точки зрения и уходит своими корнями в первобытное искусство. Ср.: «Основная поляризация первобытной образности сказывается в семантике не только вещей, слова и действия, но и в подлинной формальной базе, в ритме» [Фрейденберг, 1978, с. 56]. Или в работе Е. М. Мелетинского: «В параллельных строках часто проявляется прием контраста (типа: белый свет утра — красный цвет вечера, падающий дождь — стоящая радуга). Подобное контрастирование (день и ночь, мужчина и женщина, красный и белый сокол) чрезвычайно характерно для „первобытных песен“» [Мелетинский, 1972, с. 110].

траст: красный — синий, желтый — зеленый, солнце — луна и день — ночь — моделирует в сознании читателя вполне отчетливую картину мироздания, качественное состояние которого неразрывно связано с ходом последующих событий. Так, например, выезд Заххака, узнавшего о захвате его дворца Фаридуном, предваряется следующими строками:

چو شب گردش روز پرگار زد
فروزنده را مهره در قار زد

[Шах-наме, I, с. 74, б. 403]

Когда ночь очертила циркулем движение дня,
Светило погрузилось в темноту.

В этом бейте смысловой параллелизм обоих полустииши включает противопоставления двух семантических пар: ночь и день, чернота и блистающее светило. Тем самым значимой становится вся синтаксическая конструкция бейта, ибо следующий за этим выезд Заххака уподобляется наступлению ночи и закату светила и соответственно победе злого начала над добрым⁵.

Более распространены в тексте «Шах-наме» стилистические стереотипы, отмечающие победу светлого начала над темным, солнца над ночью, после которых следует рассказ о победе иранского витязя над туранцем. Характерным примером здесь может служить кульминация сражения между двенадцатью иранскими и туранскими воинами — бой и победа Кей Хосрова над Шиде. Этот бейт начинается словами:

چو روشن شد آن چادر لائورد
جهان شد بکردار یاقوت زرد

[Шах-наме, V, с. 270, б. 580]

Когда светлым стал тот синий шатер,
Мир стал подобен желтому яхонту.

Характерно в связи с этим, что окончание и, по-видимому, результат поединка predetermined уже заранее. По словам Кей Хосрова, поединок должен закончиться,

⁵ Существенно отметить, что цветовые и световые обозначения могут в тексте прямо не упоминаться, а мыслиться только в контексте бейта. Например, противопоставления ночь — день, чернота — светило подразумевают контраст: черный — белый или более обычное для текста противопоставление: синий — красный.

«когда солнце высоко взойдет на небосвод» [Шах-наме, V, с. 271, б. 595]⁶, т. е. когда мир выйдет из пограничного состояния и добро (солнце) окончательно восторжествует. Понятым в связи со сказанным становится противопоставление цвета коней во время поединков в миниатюрах. Иранцы, как правило, сидят на белых конях, а туранцы на темных. Есть все основания предполагать, что семантика противопоставлений во время поединков двух воинов связана с контрастом противоположных космических сил [Фрейденберг, 1978, с. 57—58].

Таким образом, особенностью употребления контрастных цветообозначений является, во-первых, значимость всей ритмико-синтаксической конструкции, а не только отдельных полустихий, и, во-вторых, их непосредственная связь с последующим изложением. Их архаическое происхождение и непосредственная соотнесенность с последующими критическими, пограничными ситуациями позволяет еще раз напомнить о конкретных мифологических и ритуальных истоках этих сцен. Возжигание огня в ночь проведения праздника джашн-и сада — основной элемент ритуала — позволяет судить о присутствии контрастных световых и цветовых характеристик при отправлении ритуала. Не исключена вероятность того, что в «Шах-наме» Фирдоуси сохранилась не только трансформированная схема ритуала джашн-и сада, но и сопутствующие ему дополнительные цветообозначения. Чередование теплых и холодных цветов создает определенный ритм, связанный с рядом понятий, представляющих собой в целом иерархическую модель мира, где добро сопряжено со злом, верх с низом, светлое начало с темным, порядок с хаосом. Представление о хаосе, как проявлении земного мира, передается в тексте через полихромную цветообозначений в отличие от верхнего мира, обозначаемого посредством только красного и желтого цветов:

⁶ Ср. в связи с этим частое в «Шах-наме» метафорическое упоминание царя «солицу над кипарисом», а также универсальную мифологию «солнце на мировом дереве». Характерно, что смерть Сиявуша описывается следующим образом:

چو از سرو بن دور گشت آفتاب

[Шах-наме, III, с. 1153, б. 2345]

Когда ст кипариса отдалилось солнце.

جهان پر سراپرده و خیمه بود
زده سرخ و زرد و بنفش و کبود

[Шах-наме, IV, с. 165, б. 789]

Мир был полон шатров,
Раскинуты красные, желтые, фиолетовые и синие [шатры].

или

جهانی شده سرخ و زرد و سیاه
دگر گونه جوشن دگرگون کلاه

[Шах-наме, IV, с. 192, б. 1236]

Мир стал красного, желтого и черного [цвета],
Изменились [по цвету] кольчуги, изменились шлемы.

Очень важно при этом помнить, что в этих примерах идет речь о пограничном состоянии мира, о времени между концом ночи и наступлением утра, «когда солнце окрасило мир в цвет рубина» [Шах-наме, IV, с. 206, б. 1372]. Мир един, в нем неизбежны противоположности, но окончательного разделения нет. Все едино и подчинено единому светоносному началу, противоположности взаимно дополняют друг друга, преодолевают одна другую, нисходят вниз и восходят вверх, но не противостоят одна другой. Все самое важное для героев «Шах-наме» происходит на границе противоположностей, на исходе одного и в канун другого. Мрак еще не побежден светом, добро еще не одержало победы над злом, старое, прошедшее еще не обратилось в новое, грядущее. Но все предполагает в себе свою противоположность, как часть всегда таит в себе целое. Зло никогда не искореняется полностью, оно только сменяется добром. Захак есть не зло — он только одно из проявлений злого начала, которое со временем приобретает новую форму. Именно поэтому для семантики повествования «Шах-наме» оказывается принципиальным поток времени по горизонтали. Время уходит и возвращается вновь — совершается своеобразный цикл. Направление его движения соответствует общему поступательному движению всех элементов мироздания по оси верх — низ. Не случайно самым распространенным временем года в «Шах-наме» является весна — граница между холодом и теплом, злом и добром. Дальнее, преходящее время не обрывается, оно просто преодолевается и переходит в пространственное измерение — в горнее, вечное блажен-

ство. Такова, например, судьба погибших сыновей Гударза, о чем рассказывает Сиявуш, явившийся во сне Тусу [Шах-наме, IV, с. 140, б. 692—698].

Итак, ритм сочетания семантических элементов в сценах «Шах-наме» Фирдоуси, их пограничное положение и вертикальная направленность отношений между значимыми элементами изначально заданы уже существующим ритмом мироздания. Отдельные сюжеты текста «Шах-наме» только повторяют извечный природный ритм (цикл) смены света и мрака, хорошего и плохого, красного и синего... Важно в связи со сказанным помнить о том, что отмеченные противопоставления соплагают далеко не равноценные понятия. Если свет, добро, активное, красное, желтое являются атрибутами не только верхнего мира, но всего универсума, то мрак, зло, пассивное, синее и черное — признаки только земного, феноменального мира. Первое целиком включает в себя второе, а второе содержит в себе только элементы первого. Сочетание соплагаемых элементов повествования «Шах-наме» приводит к их постоянному взаимопреодолению, чередованию света и тьмы, побед и поражений, рождений и смертей. За всем этим стоит другой мир — мир, в который уходят лучшие из лучших и откуда они являются к оставшимся на земле только в их снах. Вот как, например, прощается с богатырями Кей Хосров:

کنون چون برآرد سنان آفتاب
مبینید دیگر مرا جز بخواب

[Шах-наме, V, с. 413, б. 3022]

Теперь, как только солнце поднимет свое копьё,
Вы не увидите меня больше, кроме как во сне.

Это — мир горного света, мир, явленный людям в двухцветье красного и желтого.

Обратимся теперь к специфике цветоупорядочения в живописи домонгольского времени на примере миниатюр рукописи «Шах-наме» 1333 г. Согласно средневековой изобразительной традиции, на миниатюрах различаются два плана изображения. На переднем плане изобразительной плоскости миниатюры представлен иллюстрируемый сюжет. Второй план изображения занимает фон, окрашенный в красный или желтый цвет. Иногда вместо желтого фона вводится покрытие фона золотом. Встречаются также миниатюры, в которых присутствует

как бы двусоставный фон. Так, например, в сцене убийства Ираджа действие разворачивается на желтом фоне шатра, а за шатром на золотом фоне изображены головы двух коней.

Сочетание в живописи многоцветья изображаемого мира и монохромного заполнения фона миниатюр вызывает прямые ассоциации с закономерностями цветоупорядочения в тексте «Шах-наме» Фирдоуси. Действительно, в живописи домонгольского времени обращает на себя внимание стабильность сочетания красного, желтого и золотого фонов с полихромностью изображаемой сцены. Если в тексте «Шах-наме», где также присутствует аналогичное сочетание цветов, отчетливо прослеживается связь цветовых и пространственных построений, то в живописи такие ассоциации не очевидны. Однако некоторые наблюдения над закономерностями цветоупорядочения в живописи домонгольского времени и инджуидских миниатюрах позволяют прийти к выводам, аналогичным тем, что сделаны на материале словесного искусства. При этом важно не упустить из виду некоторые весьма существенные обстоятельства. Как показали наблюдения над текстом «Шах-наме», для понимания логики цветоупорядочения важно обращать внимание не на отдельные цветообозначения и выяснение их функций в пределах изобразительного контекста, а прежде всего на всевозможные отношения между отдельными цветами и их связи с происходящим действием. Поэтому, как и ранее, исключительно полезными для нашей цели являются изображения, в которых можно проследить хотя бы минимальное развитие действия. К сожалению, таких изображений репродуцировано или чрезвычайно мало, или же они представлены в черно-белом варианте, что, естественно, не позволяет судить о специфике цветоупорядочения.

Однако при внимательном рассмотрении доступного нам материала в приемах цветоупорядочения можно выделить весьма существенную особенность. Цвет в ряде случаев обладает абсолютной независимостью от соответствующей ему изобразительной формы. Одному и тому же объекту в разных ситуациях могут соответствовать различные цветовые характеристики, т. е. цвет в ряде изображений домонгольского и инджуидского времени был как бы «эмансипирован» от формы. Очевидно, что критерием идентификации персонажей являются не постоянные атрибутивные признаки, в том числе цвето-

вые, а качества, лежащие за пределами внешнего облика изображаемого персонажа. Приведем пример из миниатюр рукописи «Шах-наме» 1333 г. Убийство Ардаширом змея развернуто на миниатюре в двух сценах. В первой сцене, согласно повествованию, Ардашир спаивает слугу, охраняющего змея, а во второй сцене он же вливает расплавленный металл в горло змею. Характерно, что в обеих сценах Ардашир изображен в одеждах разного цвета и в различных головных уборах. В первой сцене Ардашир изображен на красном фоне в бордовом халате, покрытом золотыми цветами. Во второй же сцене Ардашир и два его попутчика изображены на желтом фоне. При этом Ардашир одет уже в полосатый халат. Приведенный пример свидетельствует об условности постоянных атрибутов и их зависимости от происходящей ситуации. При характеристике персонажей художники и зрители исходили не из причинно-следственной зависимости порядка цветов, когда логика цветопоstrоений подчинена строгому соответствию изображаемых предметов или персонажей какому-либо цвету, но из логики цветопоstrоения, связанной с ситуативной обусловленностью цветовой окраски. Каждой новой ситуации соответствовала своя цветовая характеристика. Существенно отметить, что приведенные примеры не являются единичными и прослеживаются в иранской средневековой изобразительной традиции и на более раннем материале. Особенно интересны в этом плане сцены охоты Бахрама Гура и Азаде на двух блюдах из Кашана (конец XII в., ил. 1) и Рея (XIII в.) [SPA, 5, ил. 667, 672]⁷. Художники, следуя за повествованием, изображали Азаде дважды — на верблюде и под верблюдом, после того как Бахрам Гур сбросил ее на землю. Интересно, что сидящая и сброшенная на землю Азаде изображается в разных платьях и шальварах. В обоих случаях изменяется цвет и орнамент ее одежды. Очевидно, что причиной изменения цвета одежды Азаде в пределах одного изображения является не только временной промежуток между действиями, но прежде всего изменение самого действия и состояния Азаде. Подтверждается это цветовой символикой платьев Азаде. На обоих блюдах

⁷ К сожалению, мы лишены возможности проследить систему цветопоstrоения на материале миниатюр к поэме «Варка и Гульшах» Айюки. Репродуцированные в цвете миниатюры из-за их малочисленности не позволяют с достаточным основанием судить о логике цветопоstrоения в этих миниатюрах.

в цвете одежд поверженной Азаде доминирует синий цвет, что, согласно мусульманской традиции, связано с трауром и соответствует состоянию сброшенной под ноги верблюду Азаде. Вместе с тем важно помнить и о том, что в традиционных культурах смена костюма является следствием утраты старых и появления новых функций и качеств у носителей этих костюмов [Богатырев, 1971, с. 119].

Итак, цвет изображаемых предметов может изменяться либо произвольно (как в случае изменения цвета одежд Ардашира), либо в соответствии с рядом предписаний (религиозных, например, как в случае с Азаде), но в обоих случаях он утверждает свою независимость от формы. Отсутствие в живописи причинно-следственной зависимости между цветовой и формальной характеристикой персонажей и в отдельных атрибутах действия, независимость существования изобразительной формы и цвета является ярким проявлением мироотношения художников и зрителей. Действительно, непостоянство цветových обозначений, т. е. отсутствие стабильных внешних признаков персонажей, представляется следствием отношения ко всему окружающему как к чему-то переходящему и несущественному.

Для художника и зрителя важным оказывается не только зримый сюжетный мир живописи, но также и мир мнимый, о котором он знает через посредство ряда символов и других намеков (о мнимостях в искусстве см. [Флоренский, 1922 (II)]). Важное место в изобразительном искусстве при передаче мнимого мира и отношений в этом мире, которые не могут быть выражены чувственными образами, занимает цвет. Именно цвет указывает на изменчивость и тленность зримого мира. Зримый мир образов, представленных в живописи, становится средством передачи незримых, мнимых образов художника и его зрителей. В связи с этим появляется возможность говорить о существовании особых отношений между изменчивым изображаемым миром и неизменным желто-красным или золотым фоном.

Общеизвестно, что суть взаимоотношений изображаемого сюжета и фона в средневековой живописи сводится к взаимоотношениям верхнего и нижнего мира со всеми вытекающими из этого положения последствиями [Аверинцев, 1973; Соколов, 1979]. Непостоянство цветových обозначений при передаче земного мира и стабильность цветových характеристик при окраске фона создают свое-

образную цветовую модель, согласно которой можно судить о более общих пространственных и этических характеристиках. Нельзя при этом не вспомнить о хроматическом хаосе в эпическом повествовании «Шах-наме» Фирдоуси и пустоте эпического фона повествования. Суть цветовых взаимоотношений между двумя мирами в тексте «Шах-наме» основана на противопоставлении теплых и холодных цветов, где желтый и красный цвета — символические эквиваленты — выражают ниспускаемые на землю свет и тепло. Важно также не забывать о том, что своеобразные проломы в иной, горний мир возникают в тексте «Шах-наме» в особых критических ситуациях. На миниатюрах подобные ситуации сопровождаются обычно изображением дверей. В иранской мусульманской культуре символическую функцию двери очень часто выполняет занавес (پرده) как преграда, отделяющая земной мир от небесного. Ср., например, с вариациями Фирдоуси и Хайяма на распространенный поэтический мотив о занавесе, за которым скрывается другой, тайный мир:

چنين است رسم جهان جهان
که کردار خویش از تو دارد نهان
همی با تو در پرده بازی کند
ز بیرون ترا بی نیازی کند

[Шах-наме, IV, с. 86, б. 1999—1200]

Таков обычай [этого] Мира,
Что таит [он] от тебя свои деяния в тайне,
Играет тобою за занавесом,
Оставляя в неведении о том, что снаружи

и следующее:

اسرار از لرا نه تو دانی و نه من
وین خط مقرمط نه تو خوانی نه من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو
چون پرده در افتد نه تو مانی نه من

Тайн вечности ни ты не знаешь, ни я.
Этих загадочных писмен ни ты не прочитаешь, ни я.
Существует только наша с тобой беседа за завесой,
Когда же упадет завеса, ни тебя не останется, ни меня.

[Хайям, 1959, № 36]

Занавес, таким образом, выполняет особую символическую роль, отделяя явное от тайного, тварное от духовного, нижнее от высшего, земной мир от небесного

мира⁸. Естественно поэтому появление занавесов в иранской иллюстративной традиции преимущественно в тронных сценах, т. е. в ситуациях, когда более всего очевидна связь мирского и духовного, дольного и горнего, человеческого и божественного.

Изображен занавес и в начальной тронной сцене (фронтисписе) ленинградской рукописи «Шах-наме». Характерной особенностью цветопостроения в ранней мусульманской иранской живописи, и в частности в этой миниатюре, является использование цветовой перспективы. Ощущение глубины изображаемого двухмерного пространства достигается за счет сочетания теплых и холодных оттенков цветов, например желтого и красного цвета⁹. С таким сочетанием дополнительных оттенков двух теплых цветов мы сталкиваемся в тронной сцене в сочетании красного занавеса и желтого фона миниатюры. Отсюда в миниатюре ясно различаются три цветовых плана: 1) сама тронная сцена построена на сочетании дополнительных цветов (красный и его различные оттенки, белый, зеленый, коричневый и небольшие вставки синего); 2) спускающийся за спинами персонажей красный занавес, на фоне которого слетают вниз два ангела с коронами в руках; 3) желтый фон, обнимающий собой всю сцену. Три цветовых плана миниатюры, учитывая символику занавеса, заключают в себе весь порядок космоса¹⁰, где каждой форме соответствует

⁸ Слово «мир» в персидском языке передается арабским «*алам*» (ср., например: عالم ملك (земной мир) и عالم كبير (макрокосм)), восходящим к общесемитскому «*ōlām*» — «сокрытое», «занавешенное» [Аверинцев, 1977, с. 263, сн. 24]. Согласно мусульманской космологии, каждый из семи существующих «*алам*» самоденен подобно семи пророкам, олицетворяющим семь космических зон, которые иногда в персидской традиции называются *هفت پرده* («Семь занавесов»).

Ср. также: «... занавес это то, что препятствует единению с Богом. „Некто сказал Джунайду (ум. 297 г. х.): „Я обнаружил, что шейхи Хорасана различают три вида занавеса: первый — это человеческая природа (خلق), второй — это мир и третья — это похоть (نفس)“» [Никольсон, 1977, с. 226].

Ср. также с покрытием Каабы черным покрывалом (кисва), что связывается с семитской традицией сокрытия, завешивания духовных ценностей [Буржхардт, 1976, с. 4].

⁹ Подобные сочетания теплых и холодных оттенков одного цвета или цветов близких по длине волны часто встречаются в изобразительном искусстве [Биррен, 1965, с. 79].

¹⁰ Ср. со словами Gere: «Am farbigen Abglanz haben wir das Leben» (В цветовом отражении явлена нам жизнь).

свой цвет. Цвет является той зримостью, за которой предстает мир явленный и мир мнимый¹¹. Глаз наблюдающего движется от хаоса контрастных и дополнительных цветов к порядку монохромного цвета фона миниатюры. Аналогичная система цветопостроения (сочетание контрастных цветов при изображении реального мира, цветовая перспектива и выделенность монохромного фона) и изображение занавеса присутствует в миниатюре с переодетым в женскую одежду Бахрамом Чубина. Порядок цветопостроения в этой миниатюре также соответствует иерархии космического порядка, в основе которого лежит соположение зримого, земного мира и незримого, небесного, разделенных занавесом, свисающим за спинами персонажей. Иерархическая система цветовых обозначений с разделением противоположащих космических зон закономерно сочетается с семантикой композиционного построения сцены. Если исходить из того, что любой полог, завеса, занавес семантически тождественны дверям, воротам и прочим преградам в их традиционном, метафорическом смысле¹², то сочетание в миниатюре изображений занавеса и двери оказывается логически осмысленным. Пограничность самой ситуации, ее нахождение на пороге жизни и смерти, старого и нового объясняет не только функцию двери, но и значение занавеса за спинами персонажей. Занавес, подобно двери, несет особую функцию предела, за которым скрывается иной, горний мир. Таким образом, реконструкция семантики изображения дополняется не только соответствующим значением атрибутов изображаемого действия, но и подчеркивается системой цветопостроения. Очевидно, что каждой космической зоне соответствует свой порядок цвета: земному миру — хаотическое сочетание контрастных цветов, а небесному миру — упорядоченная монохромность теплых цветов. В связи с этим ощущение движения цветов в горизонтальном направлении (в глубь изобразительной плоскости — от зрителя) входит в соответствие с общим композиционным построением и тем самым приобретает эффект мнимой вертикальной направленности всей системы цветопостроения.

¹¹ Об особой роли цвета в формообразовании изображаемого и конструируемого мира см. [Биррен, 1965, с. 52, 57 и далее].

¹² Ср.: «Метафорой „преисподней — неба“ служит также всякий полог: Он отделяет, как горизонт, эти два мифических мира, но и соединяет их в одно целое — как ограда и ворота» [Фрейдберг, 1978, с. 64 и далее].

Приведем еще один пример.

Иерархическая последовательность цветовых построений отчетливо прослеживается в миниатюре с изображением убийства Рустамом Белого дива (ил. 3). Ценностное разделение мироздания на три зоны (подземный мир, земной мир, небесный мир) соответствует трем уровням цветовых обозначений. Подземный мир отмечен черным цветом (пещера), земной мир — многоцветьем контрастных цветов (горы) и небесный — золотой окраской фона. За кажущейся простотой цветовых взаимоотношений скрываются отношения более сложные и более общие. Посредством цвета художником, так же как и поэтом, передаются общие для них представления о принципах мироустройства. Та же информация, но в более прямой форме, отражается в композиционном построении миниатюры. В вертикальной направленности построения композиции сцены повторяется аналогичная схема мироздания: пещера — нижний мир, горы над пещерой — земной мир, золотой фон — небесный мир. Одна и та же информация передается в одной миниатюре двумя способами — посредством цвета и изобразительной формы. При этом иерархия цвета и формы полностью соответствует друг другу и повторяет ту же самую картину мироздания в третий раз, но уже более убедительно и полно.

Мы видим, таким образом, совмещение в одной миниатюре двух разноплановых информации — собственно сюжета миниатюры и информации общего мировоззренческого характера. Эта дополнительная информация присутствует в миниатюрах с необходимостью и свидетельствует о том, что герои повествования, равно как художник и зритель, живут в едином мире. Нет ничего удивительного в том, что события в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и в иллюстрациях к поэме изображаются согласно общим для них правилам. Более того, как было показано выше, в живописной трактовке сюжета могут присутствовать отдельные элементы, не упомянутые в тексте поэмы. Появление таких элементов живописной композиции связано с передачей информации об иерархии вселенной и месте изображаемых персонажей в этом мире. Такому «прочтению» миниатюр соответствуют типологические параллели в тексте «Шах-наме», что надежно связывает два эти звена в единую цепь миропредставлений домонгольского времени. Миниатюра зависит от текста только на уровне передаваемого сюжета, но в

остальном (композиция, цвет, изображение человека и отдельных атрибутов действия) наблюдается параллельное и независимое существование текста и иллюстрации. Созерцание миниатюры становится актом творческим, поскольку, рассматривая изображение, зритель проникает не только в содержание представленного сюжета: изображение служит для него средством познания окружающего и изображаемого мира. Действующие в иллюстрации персонажи являются составной частью этого мира, они неотделимы от него. Каждая отдельная миниатюра является своеобразным микрокосмом, а представленные персонажи и атрибуты занимают в космической иерархии свое строго определенное место. Было бы глубокой ошибкой искать всю полноту проявлений мироотношения художника в каждой отдельной миниатюре и, не найдя таковых, ставить под сомнение само существование этих представлений. Необходимо всегда помнить о том, на каком уровне (или на уровне какого кода) живописного повествования ведутся поиски. Так, например, направление исследования на персонологическом уровне требует иногда привлечения нескольких миниатюр с участием одного героя. Эти миниатюры свидетельствуют об изменении облика персонажа в зависимости от смены пространственно-временного континуума. Такие факты характеризуют уже не сюжет иллюстрируемого текста, а логику мышления и мироотношения художника и соответственно зрителя. Переходя к интерпретации цветовых обозначений в рассматриваемых памятниках иранской литературы и изобразительного искусства, необходимо сделать два замечания.

Следует предварительно отметить, что при рассмотрении иранских мусульманских цветопредставлений мы исходим уже из проделанных наблюдений над структурой цветовых обозначений в тексте «Шах-наме» и иллюстрациях, а именно из факта использования дополнительных цветов при описании изображаемого мира, а также из неадекватности цветовых обозначений и соответствующих им форм. Кроме того, важно помнить о том, что нас интересуют не столько конкретные суфийские или шиитские цветопредставления, сколько то общее, что в одинаковой степени присуще и тем, и другим представлениям.

Цветовые отношения в средневековье характеризуются своей неадекватностью изображаемому объекту. Один

и тот же объект в зависимости от той или иной ситуации может приобрести различную окраску, характеризующую его качественное состояние только в данный момент времени. Это свойство в мире цветопредставлений средневекового Ирана является одним из наиболее отчетливых. Ср., например, с четверостишием Джамии:

اعیان همه شیشه‌های گوناگون بود
کافتاب بران پرتو خورشید وجود
هر شیشه که بود سرخ یا زرد و کبود
خورشید دران هم بهمان رنگ نمود

Все идеи — это разноцветные стекла,
На которые упал луч солнца бытия;
Если стекло красное, желтое или синее,
Такого же цвета кажется в нем и солнце.

[Бертельс, 1965, с. 464]

В приведенном рубаи Джамии подчеркивается хорошо известная в иранской средневековой культуре связь между светом и цветом [Корбен, 1974; Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 47]. Цвет является одним из проявлений Чистого света, который в земном воплощении предстает в многоцветье различных цветов¹³. Цвет немислим без света, но и свет не мог бы быть явлен без цвета [Корбен, 1974, с. 135]. Вместе с тем на рассматриваемом в этой главе материале очевидно непостоянство цветовых характеристик. Хотя в ряде случаев символическая нагруженность цветов выделяется довольно легко (как в изображениях с охотой Бахрама Гура и Азаде), приходится согласиться с тем, что значение каждой новой цветовой характеристики должно быть рассмотрено отдельно в контексте данного изображения или повествования [Лич, 1976, с. 59]. Однако для понимания специфики цветостроений важным оказывается не столько конкретная символика отдельного цвета, сколько логика организации мышления художника и зрителя, выраженная посредством цветостроений. В этом случае объектом описания становится соотношение различных цвето-

¹³ О значении света в суфийской космологии можно судить по известному сочинению Наджмадина Кубра, где Свет отождествляется с Абсолютом. Свет, простирающийся перед человеком, распадается в конце на зеленый, красный, желтый и синий цвета [Майер, 1957, с. 119].

вых характеристик в пределах одного смыслового контекста — живописного или словесного.

Сосредоточим наше внимание на характерной для всей иранской культуры, и в частности для текста «Шахнаме» и иллюстраций к тексту, контрастности цветовых обозначений. Использование дополнительных или контрастных цветообозначений, как можно было убедиться, является важным приемом в моделировании поэтом и художником мира. Отсюда цветовые обозначения приобретают дополнительные истолкования, например пространственные, временные, этические. Для примера обратимся к суфийской системе четырехцветья, включающей четыре изначальных для земного мира цвета: красный, желтый, зеленый, синий¹⁴. Каждому из основных цветов соответствует целый цикл характеристик — стихии (огонь, воздух, вода, земля), времена года (весна, лето, осень, зима), состояния (расширение, сгущение, растворение, сжатие), суточные (утро, день, вечер, ночь) и жизненные циклы человека (детство, юность, зрелость, старость) [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 49]. Четыре цвета разделяются на две пары дополнительных цветов: красный — зеленый и желтый — синий. Высшим среди четырех основных цветов является зеленый¹⁵. В этом случае ислам следует древним восточным представлениям об особой выделенности зеленого цвета. В древнем Египте, например, зеленый цвет символизировал жизнь и процветание, а потусторонний мир у древних египтян также был зеленого цвета [Майер, 1957, с. 120; Кеес, 1943]. В исламе зеленый цвет является сакральным и связывается с небожителями, пророком Мухаммадом, святым Хизром и некоторыми шейхами. У Фаридаддина Аттара, например, есть рассказ о небесном посланце, светлом и в зеленых одеждах, который наказывает человека, бросившего камень в собаку [Аттар, б. г., с. 45—46 стк. 1130—1138; Майер, 1957, с. 122].

Производность зеленого цвета от смешения желтого

¹⁴ См. об этом: [Майер, 1957, с. 119; Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 49—50]. Согласно шиитским представлениям, эта же система четырехцветья выглядит несколько иначе: известный в шиитской космологии «Трон четырех цветов» покоится на четырех цветовых столбах — красный, зеленый, желтый и белый, которые являются источниками соответствующих цветов в земном мире, кроме зеленого, который на земле заменяется черным цветом [Корбен, 1974, с. 146; он же, 1966 (I), с. 96].

¹⁵ Подробно о символике зеленого цвета см. [Майер, 1957, с. 119—123].

и синего цвета позволяет судить еще об одной важной особенности зеленого цвета. «Зеленый — это цвет надежды, плодородия и вечности с двумя его неотъемлемыми измерениями прошедшего (синий) и будущего (желтый) и его противоположности — настоящего в виде красного цвета» [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 50]. Мир цвета ориентирует средневекового художника и зрителя в постижении окружающего их мира, что, естественно, влечет появление широкого круга ассоциаций, связанных с начальными цветовыми ощущениями. Так, например, согласно шиитским космологическим представлениям, две противоположные стихии мироздания — огонь и земля (красное и черное) соответствуют мужскому, активному и женскому, пассивному началам [Корбен, 1974, с. 128]¹⁶. Аналогичное разделение свойственно и суфийским представлениям — красному и желтому цветам соответствует активное начало, а зеленому и синему — пассивное начало [Ардалан, Бахтиар, 1978, с. 49]. На отношениях дополнительных цветов основана и космологическая модель мира у Сухраварди¹⁷. Свет является источником белого цвета, которому соответствует дневное время суток, черный же цвет связан с ночью. Промежуточные состояния суток — утро и вечер посредством смешения белого и черного цветов приобретают пурпурный (или красноватый) оттенок. Для пояснения в трактате предлагается сравнение с цветом пламени: «внизу пламя белое; наверху оно превращается в черный дым, а посередине оно предстает красноватым» [Корбен, II, 1971, с. 246]. Весьма интересен с этой точки зрения шиитский хадис об архетипе храма Кааба [Корбен, 1966 (I), с. 110—114]. Бог по просьбе Адама спустил на землю один из райских шатров, центральная опора которого была из красного гиацинта, четыре его колышка из самородного золота желтого цвета, а связывающие колышки и столб веревки были фиолетового цвета. Символика представленного трехцветья основывается на системе дополнительности цветообозначений. Установленный на земле шатер соотносится с божественным тронem, а центральный столб соответствует божественному откоро-

¹⁶ Ср. также: «Любовь двух любящих надо выражать посредством бракосочетания двух дополнительных цветов, посредством их смешения, а также их взаимного дополнения, через таинственную вибрацию родственных токов» [Ван-Гог, 1936, с. 108].

¹⁷ См. трактат Сухраварди в переводе А. Корбена [Корбен, II, 1971].

вению. Тем самым столб связывает верх и низ, небо и землю, свет и тьму. Красный цвет столба является следствием смещения белизны, как аспекта мира Света, и черноты — аспекта мира теней.

Таким образом, в средневековой иранской традиции цветопостроения отчетливо заметна тенденция к созданию модели мира не только посредством контраста дополнительных цветов, но и посредством использования некоторых цветов в качестве своеобразных медиаторов. Медиативная роль зеленого цвета в мусульманской традиции, сочетание в зеленом цвете прошлого и будущего состояния человека входит в прямое соответствие с суфийской инициацией, которую совершает один из обладателей зеленого цвета — святой Хизр¹⁸. Амбивалентность красного цвета, исходя из его связи с настоящим временем и пограничным положением между крайними полюсами мироздания в шиитском хадисе и трактате Сухраварди, также связывается с явными медиативными функциями. Красный цвет занимает срединное положение между белым и черным цветами, верхом и низом, днем и ночью, добром и злом, будущим и прошедшим¹⁹. Важность медиативных функций некоторых цветообозначений находит подтверждение и в тексте «Шах-наме» Фирдоуси на примере красного и желтого цветов, в которые окрашивается мир с приходом утренней и вечерней зари. Стилистические клише Фирдоуси являются не просто формальным приемом, но в первую очередь смысловой конструкцией, отражающей реальные, бытующие представления о структуре мироздания. То же самое можно сказать и о принципах взаимоотношений между цветовыми обозначениями. Как выяснилось, реконструкция семантики приемов цветопостроения в миниатюрах не только полностью соответствует логике цветопостроений в тексте «Шах-наме», но и находит прямое обоснование на уровне собственно иранской мусульманской

¹⁸ Об участии Хизра в суфийской инициации см. [Шimmel, 1976, с. 105—106]; ср. также: «Зеленый цвет над головой — это ни свет и ни тьма» [Флоренский, 1922 (1), с. 15].

¹⁹ Любопытно сравнить это свойство красного цвета в мусульманской культуре со сведениями из африканской культуры, которые приводит В. У. Тернер: «Двойственность, амбивалентность, одновременное обладание двумя противоположными значениями или качествами — вот чем характеризуется красный цвет, с точки зрения идемы. Они говорят: „Красное приносит добро и зло одновременно“» [Тернер, 1972, с. 66].

культуры. Важным в данном случае оказывается не сам факт совпадения цветовых обозначений в литературе, живописи и различных космологических моделях, а типология существования аналогичных функций цветовых характеристик в пределах одной культурной традиции. Сходная информация может передаваться посредством различных цветов и их сочетаний, сохраняя, однако, постоянство во взаимоотношениях между ними. Контраст цветов при построении модели мироздания, непостоянство цветовых характеристик являются неотъемлемой чертой чувственного, феноменального мира. Известно, однако, что при переходе повествования (словесного и живописного) от описания чувственного мира к миру сверхчувственному те же отношения утрачивают свою контрастность и неадекватность соответствующим им формам и обращаются в постоянство или монохромность определенного цвета. Довольно отчетливо это было проявлено в тексте «Шах-наме». Обратимся к интерпретации этой особенности цветопостроения на материале миниатюры.

Отмеченное ранее тождество функций красного, желтого и золотого фонов и их связь с горним миром может быть рассмотрена еще с одной точки зрения. Основанием для этого служат отмеченные выше пространственные функции фона. Монохромный фон включен, начиная с фронтисписа, в единый пространственно-временной континуум рукописной книги, который одновременно обнимает собой весь цикл изображений и значимо присутствует в каждой конкретной миниатюре. Фон является окрашенной пустотой, но пустотой значимой. В данном случае логично исходить из того, что в ранних мусульманских мозаиках (Дамаск, Иерусалим) фон имел символическое значение, отсылая зрителя к представлениям о рае [Грбар, 1973, с. 92—93]²⁰. Пространственные функции окрашенных пустот в иранской миниатюре определяются их корректирующей функцией в ориентировке изображения по оси *верх* — *низ*, что часто дополняется изображением растительного орнамента и деревьев. Так, согласно суфийским представлениям, человек на пути мистического постижения Абсолюта последователь-

²⁰ Символичность пространственных форм, и в частности орнаментированных фонов, традиционна для древневосточного искусства и отмечается исследователями на примере позднеримской скульптуры как результат проникновения восточных культур [Буним, 1940, с. 42].

но проходит по четырем райским садам, каждый раз сталкиваясь с образом дерева и фонтана перед ним. В связи с этим интересно отметить, что часто в иранских поэтических текстах и памятниках архитектуры мусульманского времени небо и своды оказываются зеленого цвета (گنبد خضر) [Никольсон, 1977, с. 202]²¹, что отсылает читателя и зрителя к представлениям о символической зелени — его символической избранности, сочетанию будущего и прошлого, связи с растительностью и живой водой (святой Хизр). Значимость фонов и вообще пустот в древнем изобразительном искусстве Востока очевидна с семантической точки зрения [Грэнвеген-Франкфорт, 1951, с. 1] — как элемент пространственной организации конструируемого художником мира. Не менее очевидна символическая роль пустот с точки зрения конкретных мусульманских представлений.

Если помнить о том, что монохромный фон в ранней иранской миниатюре, так же как и в «Шах-наме» Фирдоуси, не ограничивает изображаемое действие, а, напротив, является своеобразным прорывом в потусторонний мир, то неизбежными и важными для понимания значения фонов становятся мусульманские представления о роли пустот. Согласно этим представлениям, пустоты «являются символом одновременно трансцендентности бога и его присутствия во всех вещах» [Наср, 1972, с. 116]. Данное утверждение исходит из факта мусульманского аниконизма²², который избавляет художника

²¹ О распространности зеленых куполов в раннем исламе, в частности во дворце халифов в Багдаде, см. [Грабар, 1973, с. 69—70]. Ср. также бейт из поэмы «Джаухар-и фард» поэта XVI в. Абди-бека Ширази:

گنبد خضر از شفق دیده زیب
از پس سبزی شده گلگون چو سيب

[Абди-бек Ширази, 1979, с. 21]

Вечерней зарей украшен зеленый небосвод,

Подобно тому, как яблоко из зеленого превратилось в красноватое.
²² К понятию «аниконизм» (запрещение иконных изображений) при характеристике мусульманского (и особенно иранского) изобразительного искусства все чаще обращаются исследователи (ср. работы А. Кумарасвами, С. Х. Насра, Т. Буркхардта). Аниконизм характеризует одну из основных черт изобразительного искусства ислама и связывается с представлениями мусульман о невозможности изображения не только Абсолюта, но и пророков и святых в силу неповторимости их внешнего облика (см. об этом: [Буркхардт, 1976, с. 27—30]).

от изображения Абсолюта, а поскольку его присутствие связывается с любой точкой пространства и времени, то собственно пустоты наделяются сакральным значением [Наср, 1972, с. 117]. «Отсюда пустота в искусстве становится синонимичной проявлению священного» [Наср, 1972, с. 117]²³. Окрашенные пустоты с нанесенным растительным орнаментом в ранней иранской миниатюре становятся необходимым и основным элементом конструируемого художником мира. Иногда между зримым пространством изображаемого мира и незримым пространством мира мнимого появляются преграды (дверь, занавес), разделяющие оба мира и ориентирующие живописную композицию по оси *верх—низ*. Таким образом, особая функция фонов в ранней иранской миниатюре, отмеченная при реконструкции изображений (см. выше), находит свое символическое истолкование в пределах конкретного историко-культурного контекста.

²³ О значимости пустот в искусстве см. также: [Хайдеггер, 1979, с. 160].

Глава IV

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Сравнительное изучение принципов изображения человека в средневековом изобразительном искусстве и литературе представляет собой частную, но, пожалуй, одну из важнейших проблем в выявлении более общих, основополагающих аспектов всей средневековой культуры. Именно поэтому закономерности изображения человека в живописном и словесном произведениях не могут быть поняты достаточно глубоко без исследования тех художественных средств, которые поэт и художник используют для передачи всего того, что окружает их героя. Для средневекового автора принципиально важным является вопрос о взаимоотношениях его героя с окружающим миром и о месте изображаемого персонажа в этом мире. Следовательно, решающим в понимании образа человека в средневековом изобразительном искусстве и литературе является не просто констатация черт героя и его окружения, а исследование значения указываемых авторами признаков персонажей и элементов окружающего их мира.

В этой главе будет рассмотрен ряд общих свойств изображения человека в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстрациях к поэме. При этом постоянно учитывается взаимная обусловленность в приемах изображения персонажей и принципах передачи окружающего их пространства как в «Шах-наме» Фирдоуси, так и в живописных иллюстрациях.

Одной из самых характерных черт архаического средневекового художественного творчества является отсутствие индивидуальных, портретных черт изображаемого персонажа [Пропп, 1976, с. 90—91; Неклюдов, 197

(II)]. В облике персонажа отмечаются только отдельные, наиболее яркие черты, характеризующие героя как определенный художественный тип. Эстетика изображения человека в средневековье основывалась на выявлении незыблемых, иерархически-ценностных признаков того или иного героя. Тем самым характеристика литературного или живописного персонажа как бы выносилась за пределы словесного и изобразительного контекста и обретала более общий, идеализированный смысл, тесно связанный с мировоззрением данной эпохи [Лихачев, 1970, с. 25—72; Завадская, 1975, с. 236—249].

Достаточно наглядно сходные черты изображения человека проявлены и в средневековом иранском изобразительном искусстве. Здесь можно выделить устойчивые приемы изображения царственных особ, эпических и лирических героев, простолюдинов и т. д. Так, например, А. С. Меликиан-Ширвани обращает внимание на ограниченное количество постоянно встречающихся типов лиц в домонгольской живописи, и в частности в миниатюрах к рукописи Айюки «Варка и Гульшах» [Меликиан-Ширвани, 1970, с. 53—60, 72—73]. Лица персонажей в этих миниатюрах настолько типизированы, что порою трудно различить даже мужских и женских участников действия. А. С. Меликиан-Ширвани отмечает, например, курьезный случай надписи женского имени над мужским персонажем [Меликиан-Ширвани, 1970, ил. 18 и коммент. автора].

Вместе с тем пристального внимания заслуживает непостоянство облика героя в пределах одного живописного цикла изображений. Показательный иллюстративный материал в этом отношении предоставляют сохранившиеся образцы домонгольского искусства¹. В качестве примера можно сослаться на подробные живописные циклы иллюстраций к дастану «Бижан и Маниже» и к поэме Айюки «Варка и Гульшах». Особенностью этих изобразительных циклов является многоликость героев, изменение их облика в каждом отдельном изображении. Поскольку смена атрибутов персонажей и их окружения в домонгольской живописи функционально

¹ В этой главе, как и ранее, полезными для исследования могут быть только развернутые живописные циклы, где пространственно-временные перемещения героев отражены достаточно подробно. К сожалению, фрагментарность подавляющего большинства изданий миниатюрной живописи не позволяет рассмотреть с этой точки зрения более поздний иллюстративный материал.

связаны с иллюстрируемым действием, естественно предположить, что и многоликость героя в одном живописном цикле зависит от смены действий. Сравнение живописных изображений сельджукидского времени и иллюстрируемого ими текста «Шах-наме» Фирдоуси убедительно показывает зависимость характеристики героев от происходящего действия. Называемые в тексте черты облика героя, его атрибуты и окружение становятся определяющими для характеристики героев и в живописных изображениях. Убедительное подтверждение этому мы находим в изображениях, где совмещены несколько одновременных эпизодов с участием одного персонажа. Например, в рассмотренных уже сценах с изображением охоты Бахрама Гура и Азаде на двух блюдах из Кашана (XII в.) и Рея (XIII в.), где художники изобразили Азаде дважды в одежде разного цвета и разным рисунком. Аналогичная метаморфоза происходит и в миниатюре с изображением убийства змея Ардаширом из ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г. Складывается такое впечатление, что расщепленность внешнего облика персонажей в домонгольском искусстве Ирана (включая сюда и типологически близкие миниатюры времени Инджуидов) является осознаваемым художниками поэтическим приемом. Подтверждает это предположение то, что при изображении движения персонажей во времени и в пространстве художники изменяют все возможные отличительные характеристики своих героев — облик, одежду и цвет одежды.

Следует отметить, что многоликость, непостоянство изобразительных характеристик героя в одном произведении (живописном или словесном) свойственны в целом средневековому художественному творчеству, что, в частности, на примере древнерусской литературы отмечает Д. С. Лихачев: «Князь предстает перед читателем в „одеянии“ своих действий» [Лихачев, 1970, с. 59—60]. Вообще, неуловимость внешнего облика персонажей связывается с архаической традицией ситуативной обусловленности изображения героев [Неклюдов, 1972 (II)]. Специфика действия, ситуации определяет особенности внешних характеристик и поведения персонажей в словесном и живописном повествованиях.

Однако ряд эпизодов из «Шах-наме» и иллюстраций к поэме показывает, что многоликость персонажей может быть результатом не только изменения действия, но и смены героем конкретного пространства. Иными слова-

ми, переход героя из одного пространства в другое влечет за собой и изменение его облика. Интересно проследить это свойство литературного и живописного повествований на конкретных примерах из текста «Шах-наме» Фирдоуси и иллюстраций из ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г.

Типологически сходные с русской эпической традицией черты в построении и функциях художественного пространства отмечены нами выше в тексте «Шах-наме» Фирдоуси. Наиболее отчетливо эти особенности текста «Шах-наме» проявляются в эпизодах с участием мифологических персонажей, где каждая пространственная зона обладает ярко выраженной автономностью. Наиболее показательными в этом смысле являются такие сюжеты, как семь подвигов Рустама и Исфандияра (подробное изложение см. [Бертельс, 1960, с. 203, 212]).

Вместе с проникновением из одной пространственной зоны в другую герои «Шах-наме» получают и различные характеристики, особенность которых функционально зависит от свойств того или иного пространственного локуса. Всякий раз когда герой оказывается в новом микространстве, он как бы приспосабливается к новым для него условиям, становится неотторжимой частью этого пространства. Проследим это свойство повествования текста «Шах-наме» Фирдоуси на конкретных примерах:

تنش چون خورش جست و آمد بشور
یکی دشت پیش آمدش پر ز گور

کمند و پی رخش و رستم سوار
نیابد ازو دام و دد زینهار
کمند کیانی بینداخت شیر
بحلقه در آورد گور دلیر
کشید و بیفکند گور آنزمان
بیامد برش چون هژیر دمان

[Шах-наме, II, с. 91, б. 283—287]

Как только ему захотелось есть и стал [он] беспокоен,
Явилось перед ним поле, полное онагров.

Аркан, ноги Рахша, Рустам верхом [на коне],
Не будет от него пощады зверью.

Метнул лев царский аркан,
Поймал в петлю смелого онагра.
Рванул [аркан] и опрокинул [он] тут же онагра,
Подъехал [он] к нему, как разъяренный лев.

Как можно убедиться, поведение Рустама в этом эпизоде определяется конкретными условиями пространства, в котором он оказывается. Изображаемое действие, таким образом, ставится в прямую зависимость от заданного ранее пространства. Важно также отметить, что обрисовка основных черт героя функционально связана с происходящим действием. Выявляемые в процессе охоты черты Рустама связываются с целым рядом идеальных, типичных для эпического героя качеств (сила, бесстрашие, ловкость).

Интересно рассмотреть еще один эпизод, когда Рустам попадает в безводную пустыню:

بی اسب و گویا زبان سوار
ز گرما و از تشنگی شد ز کار
پیاده شد از اسب و ژوپین بدست
همی رفت پویان بکردار مست

[Шах-наме, II, с. 92, б. 309—310]

Ноги коня и язык всадника как будто
Отказались служить от жары и жажды.
Спешился [он], и с копьём в руке
Пошел [он] в поисках [воды], словно пьяный.

И в этом случае поведение и характеристика героя целиком зависят от места, в которое он попадает. Фирдоуси подчеркивает уже не силу и ловкость героя, а его усталость и изнеможение от жары. Эту особенность эпического повествования «Шах-наме» можно выделить и более рельефно. В качестве еще одного примера назовем аналогичную ситуацию, в которую попадает уже другой герой — Густахм:

پیاده همی رفت نیزه بدست
ابا جوشن و خود برسان مست

[Шах-наме, IV, с. 100, б. 1428]

Спешился [он] с копьём в руке,
В кольчуге и сам словно пьяный.

Из приведенных отрывков очевидно, что характеристика героев полностью зависит от происходящего действия и конкретного пространственного локуса, в кото-

рый попадает герой. Специфика создавшейся ситуации и возникшего перед героем пространства моделирует особенности поведения и облика персонажей в тексте «Шах-наме» Фирдоуси.

Если же сравнивать между собой два первых отрывка из семи подвигов Рустама, учитывая, что следуют они непосредственно друг за другом, то становится очевидным отсутствие статичных, постоянных в любой ситуации черт героя. Принципиально важную роль при характеристике происходящего действия и основных признаков действующих лиц играет окружающее их пространство. Причем само пространство предполагает довольно ограниченное количество действий, которые предположительно могут в нем произойти, т. е. ограниченный набор пространственных зон в «Шах-наме» программирует совершенно определенный набор действий (мотивов). Соответственно разные герои «Шах-наме» Фирдоуси, оказавшись в сходных для них условиях, наделяются близкими, типовыми чертами поведения. Таковы, например, сцены пира во дворце и сцены пира под деревом у ручья, сцены боевых поединков, сцены охоты, сцены сражений... Достаточно ярко типичность изображения разных героев в зависимости от качества окружающего их пространства проявляется в четвертом подвиге Рустама и Исфандияра. В обоих случаях поведение Рустама и Исфандияра определяет окружающая их обстановка и перечисленный набор атрибутов действия (деревья, ручей, кувшин с вином, тамбур). Взяв в руки тамбур, герои поют о своей нелегкой судьбе, и перед читателем предстает лирически окрашенный образ эпического богатыря. Число таких примеров можно было бы без труда увеличить, поскольку называемые черты, атрибуты, манера поведения героев в рассматриваемых циклах подвигов Рустама и Исфандияра целиком зависят от условий того пространства, в которое они попадают.

Характеристика героев в разных ситуациях может быть настолько разной, что критерием идентификации персонажей в большинстве случаев служат их собственные имена. Только посредством собственных имен персонажи эпоса и читатель отличают героев. Приведем такой пример из «Шах-наме» Фирдоуси. Во время встречи с войском «китайского хакана» Рустам долгое время не открывает своего имени, хотя выезжает он верхом на Рахше и в знакомом всем воинам тигровом кафтане.

Несмотря на наличие его самых ярких атрибутов и присутствие витязей, которые знали Рустама по многим сражениям, туранцы долго не могут признать его. Незнание имени персонажа не позволяет им судить о его сущности, а наличие его атрибутов еще не означает именно его присутствие. Только имя является знаком персонажа, а не его облик и атрибуты².

Приведенные выше примеры и вытекающие из этого выводы вовсе не исключают иных примеров изображения персонажей. Некоторые из героев обладают рядом статичных, постоянных черт. Так, например, для Рустама характерны тигровый кафтан и ряд постоянных эпитетов, для Туса — золотые туфли, к Исфандияру прикреплён постоянный эпитет «меднотелый»... Постоянные для героев эпитеты и атрибуты придают этим персонажам статичные, неизменные признаки, согласно которым герои могут быть легко узнаны читателем и «перспективно» выделены им из их окружения. Но художественная функция подобных признаков в большинстве случаев призвана дополнить и закрепить знакомый читателю эмблемой тот или иной персонаж в новой для него ситуации. Преобладающим же моментом характеристики персонажей в тексте «Шах-наме» Фирдоуси является функциональная зависимость называемых черт облика, атрибутов действия и поведения от окружающего пространства и возникшей ситуации.

Многоликость изображения персонажей в «Шах-наме» Фирдоуси свойственна, как указывалось выше, и изобразительному искусству Ирана в домонгольскую эпоху. Весьма наглядно это свойство живописного повествования отразилось в типологически близких домонгольскому искусству миниатюрах рукописи «Шах-наме» 1333 г. из Ленинграда.

Рассмотрим четыре миниатюры, иллюстрирующие подвиги Рустама. На каждой из этих миниатюр Рустам изображается по-разному. Различны головные уборы, форма усов и бороды, покрой кафтанов и форма поясов. Постоянным остается только общий тип лица и тигровый кафтан, служащий своеобразной эмблемой героя.

На рассматриваемых четырех миниатюрах к подвигам

² С другой стороны, изменение сущности персонажа тут же влечет за собой изменение его имени. Ср., например, с «Бахтиар-наме» Дакаики, где попадание героя в различные ситуации влечет за собой изменение его социального статуса и соответственно имени [Дакаики, 1977].

Рустама действие происходит на фоне гор. Как было показано выше, изображение гор на этих миниатюрах не только выполняет декоративную функцию, но и обладает вполне однозначным смыслом, характеризуя чужое для героев пространство. Существенным подтверждением этому является также рассмотренная структура пространства в тексте «Шах-наме» Фирдоуси, где каждый встречающийся за пределами Ирана пространственный локус осознается героем как чужое для него пространство. Тем самым в тексте «Шах-наме» и в миниатюрах художественное пространство конструируется при помощи целого ряда элементов, которые наделяются в контексте живописного и литературного повествований определенными ценностными признаками.

Таким образом, возвращаясь к отмеченной ранее многоликости Рустама в рассматриваемых миниатюрах, можно прийти к выводу, что непостоянство облика героя зависит прежде всего от проникновения в качественно различные пространства. Для средневекового поэта и художника облик человека является абстракцией, относительностью которой зависит от конкретного пространственного и ситуативного окружения. В средневековом художественном творчестве, как явствует из приведенного материала, не существует объективного облика изображаемого героя, его состояние зависит только от субъективных качеств окружающего пространства. Герой в каждом отдельном случае облекается как бы в новую маску, соответствующую его новому состоянию.

Следовательно, на нашем материале мы вплотную сталкиваемся с проблемой «маски» в художественном творчестве. Проблема «маски» в литературе и изобразительном искусстве привлекала внимание исследователей, занимающихся не столько древним и средневековым искусством, сколько искусством нового времени. Несмотря на различие привлекаемого исследователями материала и несхожесть общих формулировок, можно выделить два аспекта в характеристике понятия «маска» в литературе и изобразительном искусстве. Во-первых, с «маской» связывали обычно застывшие, статичные характеристики персонажей, отождествляя понятие «маска» с понятием «тип» (см., например, работы Б. Виппера, А. Векслера, Ю. Тынянова). Это было еще отмечено в работах В. В. Виноградова: «Само понятие о маске остается, однако, не вполне определенным: оно связано с мыслью Розанова о крошечных восковых фигурках, но иногда

является синонимическим обозначением „типа“ в традиционном смысле» [Виноградов, 1976, с. 197—198]. Интересно также отметить, что если в литературоведении в понятие «маска» входила особая «словесная конкретность», недоступная для изобразительного искусства, то в искусствознании «маске» иногда придается очень широкое значение, с этим понятием связывают все древнее и средневековое искусство до Возрождения. Во-вторых, уже собственно произведение искусства рассматривается как «маска», отражающая позицию автора, его мировоззрение (см., например, работы А. Макке, И. Груздева). В этом смысле форма любого произведения искусства (т. е. маска) не есть что-то отвлеченное и независимое от сознания художника, а, напротив, является порождением интеллектуальной игры самого художника и окружающего его общества³. Таким образом, понятие «маска» в литературоведении и искусствознании обычно связывается либо со статичными, застывшими характеристиками персонажей, либо с самим произведением, как своеобразной авторской маской. При этом исследователями выделяется обычно одна из сторон художественного произведения, либо его форма, либо его смысл.

В «Шах-наме» Фирдоуси и изобразительном искусстве домонгольского времени характеристика героя, оставаясь в рамках устойчивого изобразительного канона, в то же время приобретает парадоксальную свободу изображения в пределах одного литературного дастана и живописного цикла. С формальной точки зрения маска героя является своеобразным знаком, посредством которого прямо указывалось на последовательные пространственно-временные изменения хода изобразительного и литературного повествований. Критерием идентификации героев в тексте «Шах-наме» в большинстве случаев являются их собственные имена, которые связывают внешне различные во времени и пространстве признаки персонажей (их маски) с единым, онтологически цельным образом героя. В связи с этим становится понятным надписывание собственных имен героев в домонгольских изображениях, и в частности в миниатюрах к поэме Айюки «Варка и Гульшах». Осознаваемая художником условность масок корректируется и конкретизируется

приклеиванием надписей-ярлыков⁴. Надписывание имен исключает возможность иного истолкования изображаемого персонажа, и тем самым маски приобретают устойчивое смысловое выражение в пределах всего изобразительного цикла миниатюр.

Вместе с тем, как можно было убедиться, многоликость персонажей зависима от других компонентов словесного и живописного повествований — пространства, времени, специфики действия. Изменение любого из этих элементов поэтической структуры литературного и живописного произведений взаимосвязано с соответствующим изменением остальных элементов структуры словесного и изобразительного повествований. Тем самым мы сталкиваемся со строгой системой взаимоотношений различных структурных элементов в словесном и живописном произведениях, которые ярко демонстрируют специфику мировосприятия поэта и художника. Особенности этого мировосприятия раскрываются в адекватном для поэта и художника понимании картины мира, в данном случае в ее пространственном и персонологическом аспектах⁵. В трактовке мировосприятия поэт и художник уделяют большое внимание изображению героя, получающего свое подлинное истолкование только в связи с остальными элементами устанавливаемых в литературе и живописи особенностей миропорядка. Именно поэтому «маска» героя, его внешнее «я», является не просто формальным элементом художественного повествования, а органичной частью окружающей его картины мира.

Поэтический прием «маски» в средневековой литературе и изобразительном искусстве может быть отмечен не только при явных проявлениях изменения облика персонажей, но и в более сложных случаях средневековой эстетики изображения человека, например в изменении его размеров. Одним из самых ярких таких противоречий, встречающихся в средневековой словесности и живописи, является уравнивание в размерах заведомо несоизмеримых персонажей. В тексте «Шах-наме» Фирдоуси имеется множество примеров, когда герой сражается

⁴ О надписях к маскам см.: [Векслер, 1919; Тынянов, 1921, с. 13; Виноградов, 1976, с. 462].

⁵ Ср.: «...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений... язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам» [Лотман, 1968, с. 6].

³ О формировании точки зрения автора (поэта, художника, архитектора) см.: [Груздев, 1921; Панофски, 1957, с. 20—23; Островски, 1966, с. 64—67; Лихачев, 1973, с. 98—99].

на равных и затем убивает мифического противника, о котором ранее сообщалось в тексте, что он значительно превосходит героя в размерах. Соответственно и в иллюстрациях эти поединки изображаются как битва равновеликих противников.

Самым запоминающимся из таких эпизодов в тексте «Шах-наме» является битва Рустама с Белым дивом. Несмотря на имеющееся вначале указание о том, что див по своим размерам намного превосходит Рустама, в конце поединка витязь поднимает и бросает противника на землю. В этом эпизоде мы встречаемся с одним из проявлений парадоксальности мышления в фольклорном и раннем литературном творчестве. Причем, как отмечает М. М. Бахтин, склонность фольклорного сознания к парадоксальным ситуациям, метаморфозам плодотворно усваивается и средневековой литературой [Бахтин, 1975, с. 299—301]. Полезным для наших целей может оказаться поэтому рассмотрение сюжета о встрече Ильи Муромца и Святогора в русских былинах, где сходным с «Шах-наме» образом прослеживается начальная несоизмеримость персонажей и последующее уравнивание их в размерах.

Сравнительно-типологическое исследование различных национальных эпических сказаний после работ Ж. Дюмезиля, В. М. Жирмунского, Б. Н. Путилова, Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова представляется уже не просто рабочей возможностью, но насущной необходимостью. Такого рода подход к эпическим памятникам помогает выявлению общих закономерностей эпического и вообще художественного творчества. «Шах-наме» Фирдоуси и русские былины являются чрезвычайно плодотворным материалом для типологического сравнения. С исторической точки зрения, например, они отражают стадиально общий этап развития героического эпоса, с ориентацией на историзацию повествования даже в самых архаических, мифологизированных пластах. Основные конфликты в тексте «Шах-наме» и русских былинах являются, по существу, проекцией конкретных исторических отношений на содержание песен. Уместно в связи с этим вспомнить, что, согласно легенде, конфликт между Махмудом Газневи и Фирдоуси был вызван глубоким национальным пафосом «Шах-наме», в основе которого лежала борьба иранцев с тюрками.

Сюжет — встреча Ильи Муромца и Святогора-богатыря — привлек недавно внимание С. Ю. Неклюдова,

который приходит к выводу, что описанная метаморфоза «связана с манерой расчлененного эпического описания» [Неклюдов, 1972 (II), с. 205]. Суть этого эпического приема, рассматриваемого С. Ю. Неклюдовым, сводится к тому, что изображаемый предмет при его описании распадается как бы на части и каждая его часть описывается отдельно⁶. Представляется возможным, однако, рассмотреть этот эпизод несколько иначе.

Прежде всего, интересно отметить, что Илья Муромец, попадая на Святые горы, оказывается в принципиально другом пространстве [Пропп, 1958, с. 77]:

Заехал-то Илюшенька Муромец
На ты ль тут горы на высокие,
Под ущелья бы ли да плотные

или

Из-под далеча-далеча из чиста поля
Выезжал старой казак да Илья Муромец.
[Былины, I, 1958, с. 23, 29]

Встречающееся здесь противопоставление *поле* — *горы* характерно для русских былин и отмечено, в частности, в змееборческих сюжетах о Добрыне Никитиче [см. Добрыня Никитич, 1974]. Так же как и в «Шах-наме» Фирдоуси, противопоставление *поле* — *горы* является частным проявлением двоичного семантического противопоставления *свое* — *чужое* и в первую очередь связывается с качественной неоднородностью противопоставленных друг другу пространственных зон. Подтверждением тому может служить точка зрения Ильи Муромца при виде Святогора:

Как едет чудовище, чудо ведь,
Сидит-то он еще на добром кони,
Такого чуда он да ведь не видал,
Такого ведь чуда он не слышал

или

Что за чудо вижу во чистом поли
Что богатырь едет на добром кони,
Под богатырем-то конь да будто лютый зверь.
[Былины, 1958, с. 23, 29]

⁶ Подробно об этом приеме на примере описания щита Ахилла у Гомера см. [Лессинг, 1957, с. 217—222]; см. также: [Потебня, 1976, с. 286—299, особенно с. 291—293], где приводятся некоторые типологические примеры.

Как можно убедиться, в словах Ильи Муромца содержится достаточно однозначная оценка Святогора, характеризующая его как чудо-богатыря, явно превосходящего Илью в размерах. После этого, однако, точка зрения меняется и переходит непосредственно к рассказчику. Рассказывается о том, что Илья Муромец бьет палицей спящего Святогора (вар. «прямо тут ему буйну голову», «по белым грудям»). В этом случае богатыри, естественно, вполне соизмеримы. Затем точка зрения опять меняется и переходит уже к Святогору-богатырю:

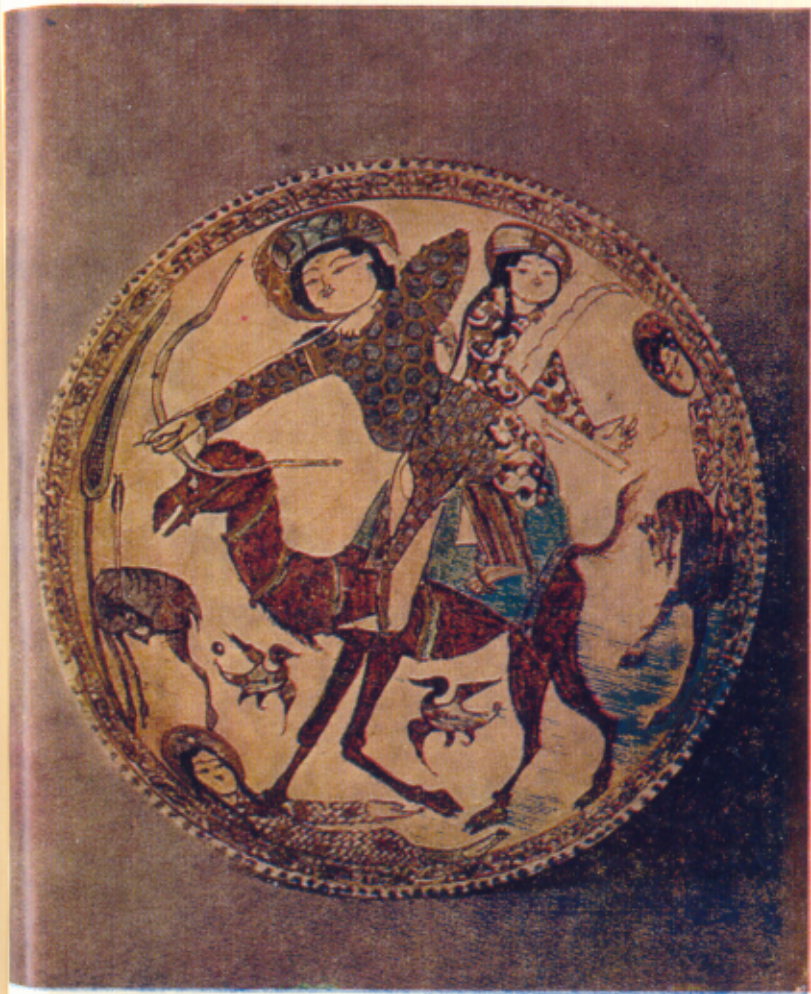
Тут богатырь на кони да просыпается,
Говорит богатырь таково слово:
«Ох, как больно русски мухи кусаются!»
Поглядел богатырь в руку правую,
Увидал тут Илью Муромца,
Он берет Илью за желты кудри,
Положил Илью да он к себе в карман.
[Былины, 1958, с. 30]

Вслед за этим следует извлечение Ильи из кармана и с этого момента точка зрения окончательно переходит к рассказчику. Вместе с тем оба богатыря уравниваются в размерах, что позднее позволяет им поочередно применять по себе найденный гроб:

Они друг другу порассказались,
Золотыми крестами поменялись,
Они друг с другом да побратались,
Обнялись они, поцеловались.
[Былины, 1958, с. 31]

В повествовании, как можно убедиться, сосуществуют две точки зрения: 1) Ильи Муромца — Святогора и 2) рассказчика. Принципиально важным для понимания смысла происходящего действия является соотношение этих точек зрения между собой.

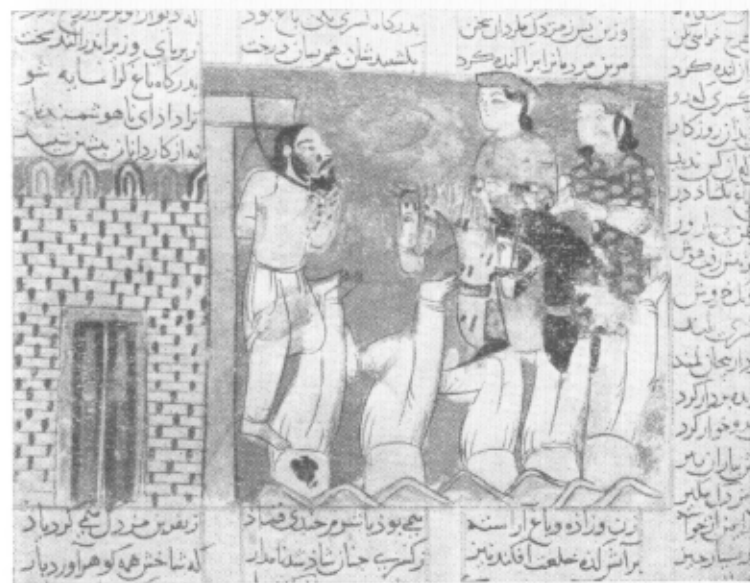
Если, с точки зрения Ильи Муромца и Святогора они явно несоизмеримы между собой, то, когда точка зрения переходит к третьему лицу, ситуация резко изменяется — происходит неожиданная корректировка размеров персонажей, которая превращает их почти в равносильных героев. Следовательно, точка зрения третьего лица является в данном случае внешней по сравнению с внутренними точками зрения изображаемых персонажей, постоянной, в отличие от переменных точек зрения героев, и определяющей в понимании происходящего действия. Причем, как было отмечено, условием



Ил. 1. Бахрам Гур и Азаде. Блюдо из Кашана.



Ил. 2. Получение Бахрамом Чубина женского платья и веретена.



Ил. 4. Казнь Маздака.



Ил. 3. Поединок Рустама с Белым дивом.



Ил. 5. Поединок Бахрама Гура с драконом.



Ил. 6. Поединок Бахрама Чубина со львом Каппи.

реализации рассмотренного сюжета явилось проникновение Ильи в качественно другое пространство.

Следовательно, доминирующая в повествовании точка зрения рассказчика обусловлена ориентированностью его пространственных представлений, что характеризует также и его отношение к изображаемым персонажам. Рассказчик, исходя из ряда допущений (см. выше), в решающий момент повествования облачает их в своеобразные маски, корректирующие упомянутые ранее признаки этих персонажей.

В связи со сказанным необходимо отметить, что проблема точек зрения в художественном произведении тесно связана с принципами пространственных построений [Лотман, 1970, с. 334—335]. Весьма наглядно это свойство проявляется и в тексте «Шах-наме» Фирдоуси, где точка зрения персонажей взаимосвязана с соответствующими им пространственными законами (например, в сценах убийства Ираджа и поражения Фаридуном Заххака). С этих же позиций можно осмыслить и приведенные выше примеры из «Шах-наме» и миниатюр к поэме: во всех рассмотренных случаях присутствует точка зрения героя-маски и точка зрения автора, конструирующего свой мир с определенных мировоззренческих позиций. Представляется логичным подойти и к эпизоду битвы Рустама и Белого дива с этих позиций.

Рассмотрим точку зрения Рустама там, где она выражена наиболее отчетливо:

بتاریکی اندر کوه دید
سراسر شده غار ازو ناپدید
برنگ شبه روی و چون شیر موی
جهان پر ز پهنای و بالای اوی

[Шах-наме, II, с. 107, б. 582—583]

В темноте [он] увидел гору,
Вся пещера была скрыта им,
Цвета черного агата [его] лицо
и словно молоко [его] волосы,
Весь мир заполнен им.

Приведенные строки являются, пожалуй, самой определенной оценкой дива в этом эпизоде. Обращает на себя внимание то, что эта оценка передается через метафору کوه (гора).

В этой связи важно отметить, что для поэтического мышления свойственно не полное отождествление субъ-

екта и объекта (как в мифе), а уподобление ряда качеств сравниваемого явления с определенными свойствами исходного образа [Потебня, 1976, с. 414—421; Фрейдберг, 1973, с. 507]. Отделенные от образа понятия продолжают сохранять «конкретный и единичный характер, придающий и им „картинность“» [Фрейдберг, 1973, с. 507]. Аналогичные свойства метафоры отмечает и А. Ф. Лосев, согласно которому метафора «имеет собственную созерцательную ценность» [Лосев, 1976, с. 155]. Важной для нас особенностью метафоры является также ее способность служить «средством выражения субъективной оценки предметов и явлений со стороны говорящего» [Черкасова, 1968, с. 34].

Следовательно, номинативная функция метафоры в исследуемом отрывке приобретает еще и ярко выраженный субъективный оттенок, передавая точку зрения героя (Рустама). Именно «созерцательная ценность» этой метафоры, ее «картинность» и статичность служат основой для адекватного восприятия героев. В связи с этим и возникает психологический эффект несоизмеримости Рустама и дива, в результате которого див предстает перед читателем великаном. Отсюда следует, что несоизмеримость Рустама и Белого дива вызвана исключительно метафорической точкой зрения Рустама, которая затем корректируется автором, и герои предстают абсолютно равнодостоинными персонажами, что даже позволяет Рустаму поднять и бросить противника на землю.

Если обратиться к изобразительным средствам, используемым автором для своей оценки происходящего действия, то следует отметить их большую динамичность, разнообразие и последовательность по сравнению с позицией Рустама. Автор избегает законченных метафорических выражений. Он использует непостоянные в данном контексте сравнения и эпитеты, которые в отличие от метафор более подвижны и представляют собой целый ряд ассоциаций, характеризующих различные качественные особенности героя. Интересно также, что в пределах данного повествовательного отрывка автор не останавливается окончательно ни на одном сравнении или эпитете. Так, например, Рустам характеризуется следующими определениями: как сияющее солнце; могучий, как гордый слон; слоновотелый; как разъяренный лев. Хотя в основе этих определений лежат совершенно конкретные понятия, ассоциации, возникающие в связи

ними, не однозначны и сближаются с различными достоинствами героя. Функция сравнений и эпитетов в отличие от метафоры никак не связана с представлениями о конкретном наружном облике персонажа, а призвана отметить общие, типовые черты эпического героя. Именно поэтому отсутствие созерцательной оценки автора делает его точку зрения более устойчивой и логичной при корректировке размеров Рустама и дива.

Анализ поэтического отрывка из «Шах-наме» Фирдоуси и русской былины о Святогоре и Илье Муромце показывает, что в обоих случаях наблюдаемые изобразительные парадоксы вызваны существованием субъективных точек зрения героев. Очевидно также, что условием корректировки размеров персонажей является существование внешней и основополагающей в повествовании точки зрения автора. Причем формальный прием в выражении позиции автора является использование маски, посредством которой автор скрывает истинные размеры персонажей и, исходя из ряда допущений, связанных с пространственной ориентированностью его представлений, уравнивает явно несоизмеримых героев.

Обратимся теперь к традиции иллюстрирования сцен сражения Рустама и Белого дива. Диахроническое рассмотрение этих иллюстраций при стабильности исследуемого поэтического отрывка из «Шах-наме» Фирдоуси представляется особенно важным в свете общего историко-культурного подхода к иранской миниатюре. Знание адекватной для исследуемых памятников структуры и принципов ее функционирования в конкретной историко-культурной среде поможет непредвзято оценить изменения, которые претерпела иконография живописной сцены битвы Рустама и Белого дива.

Сложение иконографии рассматриваемого эпизода относится ко времени появления первых иллюстрированных рукописей «Шах-наме». Основные черты этой иконографической схемы прослеживаются на всем протяжении иллюстрирования этой сцены. В большинстве поздних миниатюр сохраняется основное композиционное ядро, которое обрастает нефункциональными по отношению к тексту персонажами и пейзажем. Особенностью всех миниатюр, иллюстрирующих битву Рустама и дива, является изображение конца поединка — повержение и убийство чудовища (см., например: [Лиллис, 1958, ил. 1; Шах-наме, Стамбул, 1971]).

На миниатюре из ленинградской рукописи «Шах-на-

ме» 1333 г. также показан момент убийства дива, причем противники изображены равновеликими. Пристрастие средневековых художников к изображению конечных моментов того или иного действия на примере древнерусских икон объясняется исследователями обостренным чувством конца времени в средневековой культуре (отсюда популярность сцены «Страшного суда» в изобразительном искусстве) [Данилова, 1976, с. 157—163]. Исходя из данных по крайней мере домонгольского изобразительного искусства, есть все основания считать, что эта черта является характерной и для иранского искусства. Но непосредственной нашей задачей является выяснение причин уравнивания в размерах Рустама и Белого дива. С этой целью обратимся еще раз к закономерностям эпического повествования.

Еще Ф. Ф. Зелинский обратил внимание на своеобразный прием эпического повествования, в значительно степени регулирующий закон хронологической несовместимости [Зелинский, 1896]. Суть этого приема сводится к тому, что эпическое действие всегда доводится «до тепер, пока оно из действия не превратится в пребывание» [Зелинский, 1896, с. 107], которое может быть обозначено одним словом: некто спит, убит, погребен и т. д. Только после этого действие может быть перенесено в другое место, к другому герою. В тексте «Шах-наме» Фирдоуси можно проследить существование этого приема, в частности в рассказе о семи подвигах Рустама. Переход с одного действия к другому Рустам совершает только в том случае, если предыдущий сюжетный ход доведен до логического конца и может быть охарактеризован одним словом (дракон *убит*, колдунья *убита*, Кавус *освобожден*), т. е. когда действие превращается в пребывание. Можно сделать предварительный вывод, что для эпического повествования «Шах-наме» Фирдоуси, так же как и для всей средневековой культуры, свойственна отмеченность конца действия⁷, что провоцирует продолжение повествования. Все сказанное полностью относится и к эпизоду битвы Рустама и дива. Важно при этом отметить, что момент пребывания в этом эпизоде совпадает с окончательно установившейся и доминирующей в повествовании авторской точкой зрения, которая соответ-

ственно представляет героев как равновеликих персонажей.

Отсюда становятся понятными причины, позволившие художнику соразмерить явно неодинаковых персонажей. Как и поэт, художник передает конечный момент действия, согласно которому, как мы могли убедиться, герои должны быть вполне соизмеримыми.

Следовательно, так же как и во всех рассмотренных случаях, в миниатюре принята сторонняя и корректирующая размеры персонажей точка зрения наблюдателя действия.

Дальнейшее рассмотрение иконографической схемы битвы Рустама и Белого дива в иранской миниатюре показывает, что до середины XVI в. сохраняется установившееся соответствие размеров этих персонажей. Только с этого времени начинают появляться миниатюры, в которых Рустам изображается заметно меньше своего противника [см. Робинсон, Грубе, и др., 1976, ил. 227]. Анализ причин декорректировки размеров персонажей не входит в задачи настоящей работы. Необходимо, однако, отметить, что эти изменения в первую очередь связаны со сменой восприятия сцены, обусловленной направлением внимания зрителя уже не на позицию автора, а на позицию героев. Можно также утверждать, что изменение в восприятии точек зрения связано со сменой идеологической позиции художника и зрителя. Если раньше поэт и художник в трактовке данной сцены исходили из сходной идеологической установки, то теперь отмечается существенный разрыв между мировосприятием, отраженным в «Шах-наме» Фирдоуси, и установкой художника XVI века.

В заключение этого раздела работы суммируем некоторые выводы. Описание действий персонажей является основной целью эпического и изобразительного повествований. Это естественно. Важно, однако, отметить, что все называемые в тексте «Шах-наме» и обозначаемые в иллюстрациях характеристики героев неотрывны от остальных особенностей построения словесного и живописного повествования. При этом нельзя выделить что-либо одно — для понимания принципов изображения человека в эпосе и в живописи существенными представляются и пространственно-временные изменения хода действия, и цвет одежды, и имена героев, и их поведение. Специфика изображения человека в тексте «Шах-наме» и иллюстрациях сводится к функциональной зависимости обли-

⁷ Ср. также с аналогичными выводами И. В. Стеблевой на основании изучения приемов композиции в древнегюрской литературе [Стеблева, 1976, с. 8—9 и далее].

ка и поведении персонажей от окружающего их пространства и изменения хода времени. Но вместе с тем герои совершенно неожиданно изменяют и цвет своих одежд. Изображаемый поэтом и художниками человек живет в среде изменчивых форм, в меняющемся пространственном окружении и, что самое важное, постоянно меняет свой облик. Единственной стабильной характеристикой человека в литературе и изобразительном искусстве X — начала XIV в. является его имя, которое связывает зримый меняющийся облик человека с незримым и неизменным его образом. Обратимся к этому типичному для средневекового мышления явлению более подробно, на примере иранской мусульманской культуры.

Следует отметить, что, как и прежде, объектом дальнейшего рассмотрения явятся только реконструированные ранее черты персонологической характеристики персонажей в тексте «Шах-наме» Фирдоуси и иллюстрациях к поэме. Как указывалось выше, важнейшей чертой персонологической характеристики персонажей в тексте «Шах-наме» и иллюстрациях является их неразрывная связь со всем изображаемым миром и его отличительными свойствами, а отсюда ситуативная и пространственная обусловленность облика персонажей. С самых общих позиций мифопоэтического мышления это свойство связывается с известным законом Л. Леви-Брюля о «participation mystique» (мистическое сопричастие), действие которого можно с успехом обнаружить и в современных представлениях [Леви-Брюль, 1937, с. 301—305; Юнг, б. г., с. 439]. Однако если в тексте «Шах-наме» Фирдоуси требуются определенные операционные усилия для вычленения этой черты при изображении персонажей, то в ранней иранской миниатюре расщепленность внешнего облика героев бросается в глаза сразу. Поэтому есть все основания рассматривать эту особенность изображения человека как явно осознаваемую художниками поэтическую характеристику, т. е. в этом случае зритель сталкивается с понятным ему образом за которым можно предполагать существование конкретных представлений. Показательным в этом смысле является опыт Е. Э. Бертельса, специально рассмотревшего структуру суфийских представлений о поэтическом образе *локон — лицо* [Бертельс, 1965, с. 109—125]. Поясняя особенности образной системы в суфийской поэзии Е. Э. Бертельс пишет: «Самодовлеющей ценности образа в ней не имеет вовсе, назначение его — служить только

своего рода словесным иероглифом, значком, прикрывающим собой истинное философское значение» [Бертельс, 1965, с. 109]. «Поэтому,— продолжает Е. Э. Бертельс,— прежде чем приступить к изучению образа, необходимо проследить его окружение, установить, в какой связи он чаще употребляется, и в случае установления его сцепленности в паре с другим образом не отрывать его, а исследовать их совместно, ибо структура положительного полюса прольет свет на построение полюса отрицательного» [Бертельс, 1965, с. 112]. Символическое противопоставление *лицо — локон* [или *косы*] чрезвычайно распространено в персидской поэзии. Лицо и локон/косы — два противоположных по качеству полюса в системе мироздания, и относятся они к психологическим символам [Бахтиар, 1976, с. 68]. Лицо уподобляется Божественной красоте и Абсолютной истине, а локон/косы — миру эманаций со свойственными ему противоречиями (ср. упомянутое выше противопоставление *свет — цвет*). Проявлением этой противоречивости и изменчивости является кривизна локонов. Черные локоны (ночь) противопоставляются обычно сияющему лику (утро), и, как указывает Е. Э. Бертельс, эта оппозиция влечет появление других противопоставлений более общего характера (явный — тайный, ведущий по прямому пути — ведущий к ошибкам) [Бертельс, 1965, с. 115]. Лицо в персидской поэзии является проявлением Божественной реальности, а локоны символизируют собой завесу, скрывающую Божественную реальность (ср. с пространственными образами двери, занавеса), или множественность (джам), скрывающую за собой единство (ахадиег). Следовательно, в противопоставлении *лицо — локон* мы вновь сталкиваемся с приемом сокрытия, перехода от явного к тайному, от низшего к высшему, от множественности к единству. Облик человека является изменчивым, переменным в зависимости, например, от личных качеств человека. Автор XIII в. Азиз Насафи писал:

و نفوسی که در زیر فلک قمر بمانند و بعالم
علوی نتوانند پیوست بعضی میگویند هر یکی باز بقالب دیگر پیوندد
تا در وقت مفارقت کدام صفت بر ایشان غالب باشد در صورت
آن صفت حشر شوند و در آن صورت بقدر گناه عذاب کنند

[Насафи, 1970, с. 142]: «О душах, которые остаются под лунным небом и не могут соединиться с миром небесным, некоторые говорят, что каждая из них возникнет

вновь в иной форме, чтобы во время расставания [души с телом] в форме того качества, которое в них преобладает, они воскресли и в том же обличии, и в соответствии с их виной они будут терпеть мучения»⁸.

Вместе с тем в мусульманской, и в частности в суфийской, традиции при переходе человека от мира эманаций к состоянию Единения с Абсолютом очень распространен образ *шикастан*, означающий ломку, разбиение всех прежних качеств и обретение принципиально новых свойств. Бог, согласно мусульманским представлениям, обнаруживается скорее посредством разрушения, чем посредством созидания [Шimmel, 1976, с. 190—191]. В одном из рассказов Фаридаддина Аттара в «Уштур-наме» повествуется о том, как кукольник сломал все свои фигурки и поместил их в ящик единения. Весьма популярным был этот образ у адептов ордена Накшбандия. Для примера можно привести строки из одной газели Джами, где состояние *шикаста* связывается с рядом рассмотренных выше образов — лик, косы, занавес:

ای روی تو ماه عالم آرای
چون ماه ز پرده روی بنمای
چون طره تو شکسته حالیم
بر حال شکستگان بیخشای

[Джами, 1978, с. 96]

Эй, лицо твое — луна, украшающая мир,
Подобно луне яви [свой] лик из-за завесы.
Подобно твоим [изломанным] локонам,
[мы находимся] в разбитом [душевном]
состоянии,
Сжался над состоянием разбитых [душой].

Интересно также, что до сих пор в некоторых районах современного Таджикистана смерть называется *шикаст* [Таджики, 1976, с. 177]. Изменение человеческих качеств, не только внутренних, но и внешних, прослеживается на самом разном материале духовной и материальной культуры средневекового Ирана и является основополагающей чертой при изображении человека. Облик человека может изменяться, приобретать, как сказано в «Шах-наме», «различные оттенки», но конечной целью его является слияние с Абсолютом и обретение сущностного состояния.

⁸ На это место обратил мое внимание Р. Шукуров, которому я приношу свою благодарность.

Следовательно, в облике человека следует различать его изменчивую форму и неизменную сущность. Однако, как и любая другая вещь в этом мире, человек кроме формы и сущности обладает еще и именем. Имя есть важнейшее и необходимое связующее звено между сущностью и формой. «Сущность есть имя, и в этом главная опора для всего, что случится потом с нею», — пишет А. Ф. Лосев [Лосев, 1927, с. 166]. Известно, например, какое важное место занимает в христианстве и буддизме инвокация имени Абсолюта. Произнесенное Имя ритуально уподобляется самому Называемому. Тем самым в божественном имени сочетаются тварное и нетварное, относительное и абсолютное, конечное и бесконечное [Шуон, б. г., с. 182]⁹. Так, Р. Краутхаймером основополагающее значение имени прослеживается на примере проблемы прототипа и копии в христианской архитектуре, где посвящение (имя) храма имело часто решающее значение при установлении соответствия между подлинником и копией, даже если копия принципиально отличалась от своего прототипа [Краутхаймер, 1942, с. 15—17].

Проблема имени занимает важное место в религиозной мысли ислама. Именно знание всех имен возвысило Адама над ангелами и внесло известный раскол в небесный сонм ангелов¹⁰. Знание имени вещи означало возможность управления ею, использование ее в своих целях, и Адам, обладая свойством знания имен, обрел власть над всеми сотворенными вещами [Шуон, б. г., с. 188].

Все сказанное позволяет ввести особенности изображения человека в ранней иранской живописи в контекст отмеченных представлений. Действительно, характерное для живописи этого времени сочетание длинных кос и постоянного типа лиц у мужских и женских персонажей можно сравнить с аналогичным приемом в персидской поэзии. Расщепленность облика персонажей может быть рассмотрена в связи с представлениями о земном мире как о мире эманаций. Дифференцированность цветовых

⁹ «...в древнейших обрядах свадеб и похорон мы застаем вызывание чествуемого божества-проtagonиста по его имени, т. е. акт осоздания его существа, его сущности, находящейся в имени; это вторичный акт по отношению к свадьбе, похоронам и т. д., как нахождение новой, хотя и все той же сущности...» [Фрейденберг, 1936, с. 104].

¹⁰ «И научил он Адама всем именам...» [Коран, II, 29].

обозначений и облика персонажей указывает только на их качественное состояние зависящее от конкретных ситуаций и от их нахождения в различных пространственных локусах. Ни художник, ни зритель не знают истинного, сущностного облика героев, они могут только догадываться об этом. Поэтому в ранней иранской иллюстративной традиции возникает проблема надписывания имен, связывающих изменчивую форму и неизменную сущность изображаемых героев. Только тогда вещь может быть выражена, когда надписано ее имя и уже независимо от цвета и формы зритель узнает изображаемое. По-видимому, только в связи с этим в иранском искусстве, а шире — во всем средневековом творчестве отсутствуют портретные характеристики персонажей в нашем понимании слова «портрет». Постоянной портретной характеристики персонажей быть не может, поскольку все они, а вместе с ними и художник, живут в мире эманаций, в среде изменчивых форм.

Итак, выделенные при реконструкции изобразительные знаки и взаимоотношения этих знаков довольно органично входят в соответствие с общемусульманскими представлениями о мире и отчетливо демонстрируют особенности функционирования его элементов в границах изображаемого художником мира. Посредством сочетания форм и цвета художник и зритель приобщаются к порядку отражаемого в миниатюрах мира архетипов, что превращает процесс изготовления и созерцания изображаемого в процесс познавательный и творческий. Любое произведение искусства в традиционном обществе предполагает ответное понимание как современником так и более абстрактного адресата, присутствие которого ощущалось в любом изделии рук человека. И в этом смысле любое произведение искусства и архитектуры представляется как миниатюрная реплика свершившегося некогда космического таинства. Любая форма создающей деятельности человека сопоставима с сотворением мира. В этом случае безразлично — идет ли речь о храме, о простом жилом доме [Элиаде, 1957, с. 134—135 или о книжной миниатюре. Любая из этих форм выполняет свою роль связующего звена между миром небесных форм и миром земных форм, следуя за популярным в средние века изречением: «То, что находится внизу аналогично тому, что находится вверху». Согласно мусульманским представлениям, чувственные формы находятся в постоянном движении по вертикальной оси — от

Сотворения Мира вниз и к Сотворению вверх¹¹. Прошлое для мусульманина остается не за ним, но под ним, под его ногами [Корбен, 1971 (I), с. 18]. Понятна и вполне оправдана поэтому самая характерная черта в построении сюжета «Шах-наме» Фирдоуси и живописных иллюстраций к поэме — вертикализм их построения, принципиальная устремленность вверх, в будущее. Важнейшее место в пределах этого сознания занимают промежуточные элементы структуры всего мироздания, через посредство которых осуществляется связь мира архетипов с миром земных форм. Таковы, например, Кааба, трон, дерево, человек, дверь, центр симметрии, утро и вечер, зеленый и красный цвета, сон человека, его имя и волосы. Медиативные функции этих элементов мироздания объединяют противоположные символические характеристики в одно неразделимое и иерархически упорядоченное целое. Изменение отдельных характеристик неизбежно должно повлечь за собой изменение состояния универсума в целом. Особенно отчетливо все это проявлено в рассмотренных в работе памятниках словесности и живописи.

Вместе с тем существенно подчеркнуть следующее. Семантическое и символическое значение рассмотренных в работе элементов словесного и живописного повествований сводится к принципиально сходной информации о структуре мироздания. Отдельные изобразительные знаки, иконографические схемы, сочетания цветовых обозначений, пространственно-временные характеристики, закономерности изображения человека являются различными кодами одного сообщения. Интересно отметить, что это свойство описанных в работе памятников полностью осознавалось средневековыми людьми и соответственно является характерной чертой культуры средневекового Ирана. Достаточно привести один пример из наблюдений, сделанных в работе, и свидетельство виднейшего авторитета иранской мусульманской мысли — Джалаладдина Руми.

¹¹ Джалаладдин Руми пишет следующее:

ما بفلک بوده ایم یار ملک بوده ایم
باز همانجا رویم خواجه که آن شهر ماست

[Руми, 1977, с. 32]

Были мы на небесах, были друзьями ангелов,
Вернемся вновь туда, мудрец, поскольку там наше место
(букв. «наш город»).

Как известно, для всей мусульманской культуры средневековья, и в частности для иранской культуры, значителен образ «древа жизни». Исключительная важность этого символа состоит не только в его распространенности, но и в том, что согласно основным принципам его структуры мыслится устройство (структура и иерархия) Вселенной. Эти принципы переносятся на самые разные уровни проявлений культуры в средневековом мусульманском и иранском обществе, начиная от приема во дворце халифа в Багдаде и заканчивая структурой рукописной книги. При этом одну и ту же информацию могут нести внешне совершенно разные образы. Таковы, например, рассмотренные изображения тронной сцены и базара, зеленый и красный цветовые обозначения. Символическая изофункциональность этих и подобных им изобразительных элементов поэтической модели Вселенной свидетельствует о том, что передача одной Сущности посредством различных форм была одной из характерных черт культуры мусульманского средневековья. Джалаладдин Руми в «Маснави-и ма'нави» писал об этом так:

گه درختش نام شد گاه آفتاب
 گاه بعرش نام شد گاهی سحاب
 آن یکی کش صد هزار آثار خاست
 کمترین آثار او عمر بقاست
 گرچه فردست او اثر دارد هزار
 آن یکی را نام شاید بی شمار
 آن یکی شخصی ترا باشد پدر
 در حق شخصی دگر باشد پسر
 درحق دیگر بود قهر و عدو
 در حق دیگر بود لطف و نکو
 صد هزار نام او یکی آدمی
 صاحب هر وصفش از وصفی عمی
 هر که جوید نام گر صاحب ثقه است
 همچو تو نویسد و اندر تفرقه است
 تو چه بر چفسی بر نام درخت
 تا بمانی تلخ کام و شور بخت

سر گذر از نام و بنگر در صفات
 تا صفت ره نماید سوی ذات

[Руми, б. г.]

Иногда Оно зовется деревом, иногда солнцем,
 Иногда морем, иногда облаками.
 Оно одно, хотя имеет сто тысяч проявлений,
 Последним из проявлений является вечная жизнь.
 Хотя Оно и одно, Оно имеет тысячу проявлений,
 Имен этого Одного может быть бесчисленное количество.
 Это Одно для тебя является отцом,
 По отношению к другому человеку Оно может быть и сыном.
 По отношению к другому человеку Оно может быть гневным
 и мстительным,
 По отношению к другому — милосердным и великодушным.
 У него сто тысяч имен, хотя Оно одно,
 Включающее все Его описания, но само — неопишимо.
 Всякий, кто занят поисками имен, если он доверчив,
 Как ты, [остается] лишенным надежд и [в плену] разъединенности.
 Что тебе поиски этого имени дерева?
 Ведь останешься ты безрадостным и несчастным.
 Не обращай внимания на имена и вглядывайся в качества,
 Поскольку именно качества приведут тебя к сущности.

Сказанное Джалаладдином Руми с полным основанием можно отнести и к рассмотренному в работе материалу: все изобразительные формы говорят в конечном итоге об одном и для того, чтобы правильно понять их, надо обращать внимание не только на форму, но и на смысл и значение изображаемого мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проделанные наблюдения над особенностями совпадения тех или иных характеристик в сравниваемых памятниках словесности и изобразительного искусства представляются неслучайными и являются результатом соответствия логики мышления поэта и художника. Более того, собственно принципы организации мышления поэта и художника являются истинным содержанием поэтического и живописного произведений. Сделанное утверждение требует, однако, дополнительных пояснений.

Интерпретация выделенных при реконструкции знаков свидетельствует о репрезентативности отмеченных элементов для иранской мусульманской культуры в целом. Отсюда следует логичный вывод о том, что текст «Шах-наме» и иллюстрации к тексту являются двумя различными вариантами общей для них системы миропредставлений. Поэтому для адекватного понимания взаимоотношений текста и иллюстраций следует помнить о том, что соответствие сюжета словесного и изобразительного искусства является самым первым, но далеко не самым важным уровнем соответствия текста и иллюстрации. Иллюстрация может следовать за текстом с той или иной степенью приближения к его сюжету. Художником могут вводиться совершенно неожиданные и необозначенные в тексте атрибуты и персонажи действия. Однако все подобные приобретения и потери нельзя объяснить только как результат расплывчатой «эстетической» позиции художника. За всем этим стоит прежде всего строгая организация мышления художника, в существовании которой нет никаких оснований сомневаться. В связи со сказанным небезынтересно обратиться к истокам принципов мышления поэта и ху-

дожника, согласно которым происходило описанное в работе конструирование изображаемого мира.

Как выяснилось в работе, наиболее яркой чертой текста «Шах-наме» Фирдоуси и при передаче литературного сюжета в живописи является иллюстрация пограничных ситуаций — тронная сцена, рождение и смерть героев, поединки воинов, борьба с чудовищами, т. е. ситуации, которые происходят на границе противопоставленных друг другу пространственно-временных и этических понятий. Как поэт, так и художник специфику этих ситуаций при изображении миросостояния подчеркивают особенностями построения композиции, цветопостроения и изображения персонажей и атрибутов действия. Иными словами, поэт и художником конструируется некая *Zwischenwelt*, где соединяются противоположные и противоборствующие космические начала, ориентирующие зрителя и читателя по оси «верх — низ». Вместе с тем очевидно, что позиция поэта и художника и соответственно читателя и зрителя при чтении текста и созерцании миниатюр основывается на аналогичных принципах, когда все они находятся в этой промежуточной зоне. Произведение искусства в традиционном обществе есть не что иное, как реплика форм мира архетипов, а «творец» сравним только с Творцом — «ибо художник поставлен посредничать между двумя реальностями, каждая из которых мыслится настолько огромной, что он сам уже не может не быть мал...» [Аверинцев, 1973, с. 45]. Исследования в области восстановления индоевропейской поэтики свидетельствуют о существовании глубокой традиции в наделении «поэтов» космическими функциями. «Оказывается, что „поэтическое“ возникает и функционирует в некоем пространстве, определяемом такими крайними состояниями (операциями), как создание и разрушение. Только в этом пространстве субстанциональные элементы в полной степени приобретают способность репрезентировать нечто отличное от себя и делать нечто явным» [Елизаренкова, Топоров, 1979, с. 55]. Творчество поэта и любого другого традиционного ремесленника не только уподобляется функциям жреца в борьбе с хаосом и упрочением космического порядка, но существуют основания «предполагать, что первоначально поэт был лишь особой ипостасью деминурга или его трансформацией...» [Елизаренкова, Топоров, 1979, с. 56]. Для истинного художника не существует прошлого, для него и его творчества изна-

чально только одно — вневременной космогонический акт Сотворения Мира. Можно даже утверждать, подчеркивает М. Элиаде, что любой истинный художник как бы «пере-дельвает» мир, лишая его времени и истории [Элиаде, 1976, с. 36]. Традиционный поэт и художник посредничают между двумя мирами, сами находясь на их границе, а в своем творчестве каждый из них стремится снять обычную для каждого объекта дихотомию противоположных качеств и характеристик и представить этот объект в его первоизданном виде.

Возвращаясь к рассмотренному в книге материалу, логично прийти к заключению, что отмеченные конструктивные особенности словесного и живописного произведений изначально для них и являются следствием особой космической роли поэта и художника. Поэт и художник не просто передают какой-либо сюжет, они, а вместе с ними и читатель, участвуют в некоем «ритуале», который подчиняется выработанным правилам организации и логике взаимоотношений между различными изобразительными элементами. Д. С. Лихачев поясняет эту общую для средневекового человека особенность следующими словами: «Средневековый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном „действии“, своеобразном „богослужении“» [Лихачев, 1979, с. 93]. Особенно отчетливо эта черта проявляется в средневековом изобразительном искусстве. Средневековый художник владеет ограниченным и санкционированным традицией арсеналом изобразительных средств, что не мешает ему предельно четко и ясно расказывать об окружающем его Мире и о Человеке в этом Мире.

Более того, мы можем с уверенностью теперь говорить о том, что принципы живописной повествовательности преимущественно ориентированы не на сюжет иллюстрируемого памятника словесности, а на объединяющую живописное и словесное произведения идею. Суть этой идеи, ее логика разворачивается в словесном и изобразительном искусстве со всей строгостью и последовательностью на самых разных уровнях повествования. В первой главе работы указанная закономерность в соответствии текста «Шах-наме» и иллюстраций была продемонстрирована на уровне принципов эпической и живописной изобразительности и логики разворачивания сюжета в тексте и иллюстрациях. В последующих гла-

вах книги аналогичные закономерности были обнаружены на уровне передачи пространственно-временных отношений, при изображении человека и при передаче цветопостроений. За всем этим стояли конкретные принципы мироотношения поэта и художника, их способ видения мира, их «формообразующая идеология» (выражение М. М. Бахтина).

Отчетливее всего закономерности своеобразного мироотношения проявляются в эпическом повествовании «Шах-наме» и иллюстрациях сельджукидского и инджелидского времени. Отсюда возникают веские основания полагать, что в основе концептуальной и структурной общности словесного и изобразительного искусства лежит их жанровое соответствие. Иллюстрации к тексту «Шах-наме» не только следуют за сюжетом поэмы, но, что намного важнее, строятся абсолютно по тем же принципам. Логика словесного и живописного повествований передается по одним и тем же формообразующим и мировоззренческим принципам эпического жанра. Только с учетом этого важного обстоятельства во взаимоотношениях между словесностью и изобразительным искусством можно объяснить и понять, например, стиль ранних иранских изображений.

Стиль ранней иранской мусульманской живописи подробно был рассмотрен И. Шукиным. Отмеченная им, а затем и другими исследователями архаичность в построении миниатюр, изображении людей и пейзажа и присутствие монохромного фона связывалось с изобразительной традицией домусульманского периода. Однако такое заключение требует безусловных коррективов, хотя бы потому, что стиль миниатюр рассматривался только с точки зрения формы и без учета специфики взаимоотношений изобразительного искусства с другими видами творческой деятельности. Структурно-типологическое и семантическое сравнение изобразительного и словесного искусства домонгольского Ирана показало существование целого комплекса идей, которые и определяли особенности изобразительного языка текста «Шах-наме» Фирдоуси и ранних иллюстраций к поэме. Сходные приемы при изображении человека, передаче пространственно-временных отношений, закономерности цветопостроений и собственно манера изложения сюжета (клишированность особых ситуаций в тексте и изображениях), т. е. все то, что определяет стиль словесного и изобразительного повествований, являются свидетель-

ством не влияния прежней традиции, а в первую очередь результатом определенного умонастроения и мироотношения создателей, читателей и зрителей этих произведений.

Интерпретируя знаковую систему ранней персидской миниатюры, трудно было, естественно, избежать определенной доли «идеализации» в том смысле, что указанная нами символическая образная система могла в полном объеме не осознаваться всеми поэтами, художниками и зрителями. Но создание таких ситуаций, которые моделируют внутренние и внешние черты исследуемого объекта, т. е. в принципе являются идеальными, оправданно, поскольку исследователь получает возможность для понимания существа исследуемой им проблемы [ср.: Философские проблемы, с. 195]. Суть описанных в книге проблем художественной жизни средневекового Ирана вытекает из предпринятых автором экскурсов в различные области духовной и материальной культуры иранцев в древности и в средневековье: мифологию, религию, литературу, живопись, архитектуру. В результате становится очевидным, что предложенный в работе опыт обращения с памятниками изобразительного искусства и словесности позволяет выйти за рамки их сюжета и формы и дает возможность ощутить глубокий культурно-исторический контекст, на фоне которого создавались эти произведения.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГПБ	— Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
ДАН	— «Доклады Академии наук СССР»
СА	— «Советская археология». М.
ТГУ	— Тартуский государственный университет
ТЗС	— «Труды по знаковым системам». Тарту
BSO(A)S	— «Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies, London Institution»
JAOS	— «Journal of the American Oriental Society». New York—New Haven
JASB	— «Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal». Calcutta
SPA	— «Survey of Persian Art»

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Аалто, б. г. — Aalto P. From Myth to Tale.— «Studies in Indo-Asian Art and Culture». Vol. 5, [б. г.].
- Абди-бек Ширази, 1979.— Абди-бек Ширази. Джаухар-и фард. Подготовка текста А. Г. Рагимова. М., 1979.
- Аверинцев, 1971.— Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов).— Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. М., 1971.
- Аверинцев, 1973.— Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры.— Византия, южные славяне и древняя Русь. М., 1973.
- Аверинцев, 1977.— Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Аделунг, 1834.— Аделунг Ф. Корсунские врата, находящиеся в Новгородском Софийском соборе. М., 1834.
- Адрианова-Перетц, 1974.— Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974.
- Азарнай, 1979.— Azarbai G. The Eclipse Dragon in Arabic Frontispieces Miniatures.— JAOS, 98, 1979.
- Акерман, б. г.— Ackerman Ph. Three Early Sixteenth Tapestry with a Discussion of the Tree of Life. N. Y., [б. г.].
- Акерман, 1935.— Ackerman Ph. The Talking Tree.— «Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology». Vol. IV, 1935.
- Акимушкин, 1968.— Акимушкин О. Ф., Иванов А. А. Персидские миниатюры XIV—XVII вв. М., 1968.
- Альберг, 1971.— Ahlberg G. Prothesis and Ekphora in Greek geometric Art. Göteborg, 1971.
- Амье, 1962.— Amiet P. La glyptique mesopotamienne archaïque. P., 1962.
- Ардалан, Бахтиар, 1978.— Ardalan N., Bakhtiar L. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. 2nd ed. L., 1978.
- Арнольд, 1930.— Arnold T. Bihzad and His Paintings in the Zafarnamah MS. L., 1930.
- Артамонов, 1973.— Артамонов М. И. Сокровища саков. М., 1973.
- Атасой, 1973.— Atasoy W. Four Istanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth-Century Shah-Nameh.— «Ars Orientalis». Vol. VII, 1973.
- Атил, 1973.— Atil E. Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II.— «Ars Orientalis». Vol. IV, 1973.
- Аттар, б. г.— Аттар Фаридаддин. Илâхи-наме. Тегеран, [б. г.].
- Бартольд, 1964.— Бартольд В. В. Мир Али-Шир и политическая жизнь.— Сочинения. Т. II. Ч. 2. М., 1964.
- Баузани, 1962.— Bausani A. Religions in Seljuq Period.— Cambridge History of Iran. Vol. 5, 1962.
- Бахтиар, 1976.— Bakhtiar L. Sufi. Expressions of the Mystic Quest. L., 1976.
- Бахтин, 1965.— Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса и средневековья. М., 1965.
- Бахтин, 1974.— Бахтин М. М. Время и пространство в романе.— «Вопросы литературы». 1974, № 3.
- Бахтин, 1975.— Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Беленицкий, 1973.— Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. М., 1973.
- Бертельс А., 1968.— Бертельс А. Вступительная статья и примечания.— Низами. Пять поэм. М., 1968.
- Бертельс Е. Э., 1935.— Бертельс Е. Э. Абу-л-Касим Фирдоуси. Жизнь и творчество. М., 1935.
- Бертельс Е. Э., 1960.— Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
- Бертельс Е. Э., 1965.— Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
- Биньон, Вилкинсон, Грей, 1933.— Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B. Persian Miniature Painting. L., 1933.
- Биррен, 1965.— Birren F. Color, Form and Space. N. Y., 1965.
- Богатырев, 1971.— Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Боура, 1961.— Bowra C. M. Heroic Poetry. L., 1961.
- Буним, 1940.— Bunim M. C. Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective. N. Y., 1940.
- Буркхардт, 1947.— Burckhardt T. Principles and Methods of Traditional Art.— Art and Thought. A Volume in Honour of the Late Dr. Ananda K. Coomaraswamy. L., 1947.
- Буркхардт, 1970 (I).— Burckhardt T. The Void in Islamic Art.— «Studies in Comparative Religion». 4, 1970.
- Буркхардт, 1970 (II).— Burckhardt T. Moorish Culture in Spain. L., 1970.
- Буркхардт, 1976.— Burckhardt T. Sacred Art of East and West. L., 1976.
- Буркхардт, 1980.— Burckhardt T. Art of Islam. Language and Meaning. L., 1980.
- Былины, 1958.— Былины (под ред. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова). Т. I. М., 1958.
- Бялостоцки, 1966.— Bialostocki J. Die «Rahmenthemen» und die archetypischen Bilder.— J. Bialostocki. Stil und Iconographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966.
- Вайцман, 1947.— Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton, 1947.
- Вайцман, 1959.— Weitzmann K. Ancient Book Illumination. Cambridge, 1959.
- Вайцман, 1971.— Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago & London, 1971.
- Вакха, 1950.— Vachha F. Firdousi and the Shahnama. Bombay, 1950.
- Вальцер, 1969.— Walzer S. The Topkapy Saray Manuscript of the Persian Kalila wa Dimna.— Paintings from Islamic Lands. Ox., 1969.
- Ван-Гог, 1936.— Ван-Гог В. Письма. Т. II. М.— Л., 1936.

- Веймарн, 1974.— Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана М., 1974.
- Векслер, 1919.— Векслер А. Маски.— «Жизнь искусства». № 289, 1919.
- Веселовский, 1940.— Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Веселовский, 1910.— Веселовский Н. И. Гератский бронзовый котелок 559 г. х. (1163 г. по Р. Х.) СПб., 1910.
- Виденгрэн, 1945.— Widengren G. The Great Vohu Manah and the Apostle of God. Uppsala, 1945.
- Виденгрэн, 1955.— Widengren G. Muhammad, The Apostle of God, and His Ascension. Uppsala—Wiesbaden, 1955.
- Виноградов, 1976.— Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Виппер, 1917.— Виппер Б. Проблема сходства в портрете.— «Московский Меркурий». Вып. 1, 1917.
- Виттковер, 1939.— Wittkower R. Eagle and Serpent. A Study of the Migration of Symbols.— «Journal of the Warburg Institute». Vol. II, № 4, 1939.
- Волков, 1965.— Волков И. Н. Цвет в живописи. М., 1965.
- Волошинов, 1929.— Волошинов В. В. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социолингвистического метода в науке и языке. Л., 1929.
- Вэлч, 1972.— Welch S. C. A King's Book of King. The Shah-Nameh of Shah Tahmasp. N. Y., 1972.
- Гарде, 1977.— Gardet L. Les hommes de l'Islam. P., 1977.
- Гест, 1943.— Guest G. D. Notes on the Miniatures on the Thirteenth Century Beaker.— «Ars Islamica». Vol. X, 1943.
- Гест, 1949.— Guest G. D. Shiraz Painting in the Sixteenth Century. Wash., 1949.
- Гест, Эттингхаузен, 1961.— Guest G. D., Ettinghausen R. The Iconography of a Kashan Luster Plate.— «Ars Orientalis». Vol. IV, 1961.
- Гете, 1957.— Гете И. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.
- Гильфердинг, 1951.— Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом. Т. III. М.— Л., 1951.
- Гиршман, 1962.— Ghirshman R. Iran. Parthians and Sassanians. L., 1962.
- Голомбек, 1975.— Golombec L. [Рец. на:] N. Ardalan, L. Bakhtiar. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. L., 1971.— «Iranian Studies». Vol. VIII, № 1—2, 1975.
- Гомбрих, 1969.— Gombrich E. H. Art and Illusion. 2nd ed. Princeton, 1969.
- Грабар, 1973.— Grabar O. The Formation of Islamic Art. New Haven & London, 1973.
- Грей, 1938.— Gray B. Iranian Painting of the 14-th Century.— «Proceedings of the Iran Society». Vol. I. P. 5, 1938.
- Грей, 1961.— Gray B. La Peinture Persane. Genève, 1961.
- Грөнвеген-Франкфорт, 1951.— Groenwegen-Frankfort H. A. Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East. L., 1951.
- Грубе, 1962.— Grube E. G. Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century from Collections of the US and Canada. Wash., 1962.
- Грубе, 1966.— Grube E. The world of Islam. L., 1966.
- Груздев, 1921.— Груздев И. О маске как литературном приеме.— «Жизнь искусства», № 811, 1921.
- Груздев, 1922.— Груздев И. Лицо и маска.— Серапионовы братья. Берлин, 1922.
- Грунебаум, 1955.— Grunbaum G. E. von. Firdausi's Concept of History.— G. E. von Grunbaum. Islam: Essays in the Nature and Growth of a Cultural Tradition.— «The American Anthropologist». Vol. 57, № 2, p. 2, 1955.
- Грунебаум, 1961.— Grunbaum G. E. von. Medieval Islam. A Study of Cultural Orientation. Chicago, 1961.
- Грюнведель, 1901.— Grünwedel A. Buddhist Art in India. L., 1901.
- Гумилев, 1960.— Гумилев Л. Н. Бахрам Чубин (опыт критики источников).— «Проблемы востоковедения». 1960, № 3.
- Гуревич, 1972.— Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Гюзальян, Дьяконов, 1934.— Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М. Рукописи «Шах-наме» в ленинградских собраниях. Л., 1934.
- Гюзальян, Дьяконов, 1935.— Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях «Шах-наме» ленинградских собраний. Л., 1935.
- Давыдова, 1979.— Давыдова Л. К вопросу о так называемой «Сцене заgrabной трапезы» на боспорских надгробиях из собрания Эрмитажа.— «Сообщения Государственного Эрмитажа». XLIX, 1979.
- Дакаики, 1977.— Дакаики. Улада душ, или Бахтияр-наме. Пер. с перс., примеч., глоссарий и послесл. М.-Н. О. Османова. М., 1977.
- Данилов Кирша, 1977.— Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. 2-е, доп. М., 1977.
- Данилова, 1976.— Данилова И. Е. О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения.— Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
- Джами, 1978.— Джами Абдаррахман. Фатихат аш-шабаб. Критич. текст и предисл. А. Афсахзода. М., 1978.
- Диманд, 1937.— Dimand M. S. Three Persian Miniatures of the XIV Century.— «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art». Vol. XXII, 1937.
- Добрыня Никитич, 1974.— Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974.
- Дьяконов, 1939.— Дьяконов М. М. Фаянсовый сосуд с иллюстрациями из «Шах-наме».— Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Т. I. Л., 1939.
- Дьяконов, 1961.— Дьяконов М. М. Очерки истории древнего Ирана. М., 1961.
- Дэвидсон, 1975.— Дэвидсон Б. Африканцы. Введение в историю культуры. М., 1975.
- Дюмезиль, 1971.— Dumézil G. Mythe et épopée. 2. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi. P., 1971.
- Дюран, 1963.— Durand G. Les structures anthropologique de imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. P., 1963.
- Еврейков, 1922.— Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). М., 1922.
- Елизаренкова, Топоров, 1979.— Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.

- Жимаре, 1969.— Gimaret D. Bouddha et les bouddhists dans la tradition musulmane.— «Journal Asiatique». Т. 257. № 3—4, 1969.
- Жирмунский, 1962.— Жирмунский В. М. Народный героический эпос. М.—Л., 1962.
- Завадская, 1975.— Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- Закслъ, 1957.— Saxl F. Continuity and Variation in the Meaning of Images. Lectures. I—II. L., 1957.
- Зелинский, 1896.— Зелинский Ф. Ф. Закон хронологической несоместимости в композиции Илиады.— Сборник статей по филологии и лингвистике в честь Ф. Е. Корша. М., 1896.
- Золотарев, 1964.— Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.
- Ибн Сина, 1975.— Ибн Сина. Трактат о любви.— С. Б. Серебряков. Трактат Ибн Сины (Авиценны) о любви. Тб., 1975.
- Иванов, 1968.— Иванов В. В. Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний (рец. на кн.: А. М. Золотарев. Родовой строй и первобытная мифология).— СА. 1968, № 4.
- Иванов, 1975.— Иванов В. В. Происхождение семантического поля славянских слов, обозначающих дар и обмен.— Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. М., 1975.
- Иванов, 1979.— Иванов В. В. [Рец. на:] О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978.— «Народы Азии и Африки». 1979, № 6.
- Иванов, Топоров, 1966.— Иванов В. В., Топоров В. Н. Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы.— Структурная типология языков. М., 1966.
- Иванов, Топоров, 1974.— Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- Иванов, Топоров, 1975.— Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах.— Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Изуцу, 1966.— Izutsu T. Ethico-Religious Concept in the Coran. Montreal, 1966.
- Индекс, 1969.— Preliminary Index of Shah-Nameh Illustrations. Compiled by Jill Norgen and Edward Davis. With an introduction by O. Grabar. Ann Arbor, 1969.
- Ипсироглу, 1965.— Ipsiroglu M. S. Sarai-Album. Wiesbaden, 1965.
- Ипсироглу, 1971.— Ipsiroglu M. S. Painting and Culture of the Mongols. L., 1971.
- Кабус-наме, 1953.— Кабус-наме. Пер. Е. Э. Бертельса. М., 1953.
- Кандинский, б. г.— Кандинский В. О духовном в искусстве. Цюрих, [б. г.].
- Кees, 1943.— Kees H. Farbensymbolik in Agyptischen religiösen Texten.— Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse. Göttingen, 1943.
- Кенеди, 1977.— Кенеди Б. Знак, смысл, литература.— Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
- Кирхенбаум, 1931.— Kirchenbaum L. Raumvorstellungen in frühmittelhochdeutschen Epik. Heidelberg, 1931.
- Колесников, 1970.— Колесников А. И. Иран в начале VII века (источники, внутренняя и внешняя политика, вопросы административного деления).— «Палестинский сборник». Л., 1970.
- Корбен, 1966 (I).— Corbin H. La configuration de temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle.— «Eranos Jahrbuch. 1965». Zürich, 1966.
- Корбен, 1966 (II).— Corbin H. The Visionary Dreams in Islamic Spirituality. The Dream and Human Societes. Ed. by G. E. von Grunebaum and Roger Caillois. Berkeley and Los Angeles, 1966.
- Корбен, 1971 (I).— Corbin H. Histoire de la philosophie islamique. P., 1971.
- Корбен, 1971, 1972.— Corbin H. En Islam Iranien: Aspects spirituels et philosophiques. II—III. P., 1971—1972.
- Корбен, 1974.— Corbin H. Realisme et symbolisme des couleurs en cosmologie shi'ite. D'après le «Livre du hyacinthe rouge», de Shakh Mohammed Karim-Khan Kermani.— «Eranos Jahrbuch. 1972». Zürich, 1974.
- Коропчевский, 1892.— Коропчевский Д. А. Народное предубеждение против портрета. Волшебное значение маски. СПб., 1892.
- Кояджи, 1939.— Coşayjee J. C. Studies in Shahnameh. Bombay, 1939.
- Краутхаймер, 1942.— Krautheimer R. Introduction to an Iconography of Medieval Architecture.— «Journal of the Courtauld and Warburg Institutes». Vol. V, 1942.
- Крымский, 1914.— История Персии, ее литературы и дервишеской теософии. Т. 2. М., 1914.
- Кумарасвами, 1919.— Coomaraswamy A. K. The Indian Craftsman. L., 1919.
- Кумарасвами, 1956.— Coomaraswamy A. Christian and Oriental Philosophy of Art. N. Y., 1956.
- Кюнель, 1939.— Kühnel E. History of Miniature Painting and Drawing.— SPA. Vol. III, 1939.
- Леви-Брюль, 1937.— Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном искусстве. М., 1937.
- Левинтон, 1975.— Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора.— Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Лейн, 1947.— Lain A. Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt, Persia. L., 1947.
- Леклер, 1937.— Lechler G. The tree of life in Indo-European and Islamic Cultures.— «Ars Islamica». Vol. IV, 1937.
- Лессинг, 1957.— Лессинг Г. Э. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Летэби, 1957.— Lethaby W. R. Arts and the Functions of Guilds.— Form in Civilization. Collected papers on Art and Labour. L., 1957.
- Летэби, 1967.— Lethaby W. R. Architecture, Mysticism, Myth. L., 1967.
- Лиллис, 1958.— Lillis W. Persian Miniatures. The Story of Rustam. Ruthland, 1958.
- Лингс, 1961.— Lings M. What is Sufism? L., 1961.
- Липец, 1969.— Липец Р. С. Эпос и древняя Русь. М., 1969.
- Лихачев, 1970.— Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
- Лихачев, 1971.— Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
- Лихачев, 1973.— Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.

- Лихачев, 1979.—Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979.
- Лич, 1976.—Leach E. Culture and Communication. The logic by which symbols are connected. Cambridge, 1976.
- Лосев, 1927.—Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1927.
- Лосев, 1975.—Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Л., 1975.
- Лосев, 1976.—Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Лотман, 1968.—Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя.—Труды по русской и славянской филологии. XI. Уч. зап. ТГУ. Вып. 209. Тарту, 1968.
- Лотман, 1969.—Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры.—ТЗС. Т. 4, 1969.
- Лотман, 1970.—Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман, 1973.—Лотман Ю. М. Каноническое искусство как иформационный парадокс.—Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Лотман, Успенский, 1973.—Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура.—ТЗС. Т. 6, 1973.
- Майер, 1957.—Meier F. Die Fawāih al-gāmāl wa Fawāih al-gāla bei Naḡm ad-Dīn al-Kubrā. Wiesbaden, 1957.
- Маске, 1974.—Maske A. Māscs, The Blaue Reiter Almanac. Ed. by Wassily Kandinsky and Franz Marc. L., 1974.
- Марр, 1924.—Марр Н. Я. Север и мрак—левый от Пиренеев до Месопотамии.—ДАН, 1924.
- Мартин, 1912.—Martin F. R. The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey. L., 1912.
- Маршак, 1971.—Маршак Б. И. Согдийское серебро. Очерки по восточной гравировке. М., 1971.
- Мелетинский, 1972.—Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства.—Ранние формы искусства. М., 1972.
- Меликиан-Ширвани, 1967.—Melikian-Chirwani A. S. Trois Manuscrits de l'Iran seldjoukide.—«Arts Asiatiques». XVI, 1967.
- Меликиан-Ширвани, 1969.—Melikian-Chirwani A. S. L'école de Shiraz et les origines de la miniature Moghole.—Paintings from Islamic Lands. Oх., 1969.
- Меликиан-Ширвани, 1970.—Melikian-Chirwani A. S. Le roman de Varq et Golshah. Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongole.—«Arts Asiatiques». XVII, 1970.
- Меликиан-Ширвани, 1972.—Melikian-Chirwani A. S. The Buddhist heritage in the Art of Iran.—Mahayanis Art after A. D. 900. Ed. W. Watson. L., 1972.
- Меликиан-Ширвани, 1974.—Melikian-Chirwani A. S. Le monde Iranien et bouddhisme dans l'Iran musulmane.—Le monde Iranien et l'Islam. Genève—Paris, 1974.
- Мисра, 1975.—Misra R. N. Ancient Artists and Art-activity. Simbla, 1975.
- Мокри, 1966.—Mokri M. La Légende de Bižan-u Manija. Version populaire du Sud du Kurdistan. P., 1966.
- Мостафа, 1961.—Mostafa M. The Museum of Islamic Art. A Short Guide. Cairo, 1961.
- Мукаржовский, 1975.—Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве.—Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Наршахи, 1897.—Наршахи Мухаммад. История Бухары. Пер. Н. Лыкошина. Таш., 1897.
- Наршахи, 1954.—The History of Bukhara. Transl. from a Persian Abridgement of the Arabic original by Narshakhi by R. N. Frye. Cambridge, Mass., 1954.
- Насафи, 1970.—Насафи, Азиз. Зубдат ал-Хақайқ.—А. Е. Бертельс. Пять философских трактатов на тему «Афак ва анфус». М., 1970.
- Наср, 1964.—Nasr S. H. Three Muslim Sages. Avicenna—Suhrawardi—Ibn Arabi. Cambridge, 1964.
- Наср, 1967.—Nasr S. H. Islamic Studies. Essays on Law and Society, the Science, and Philosophy and Sufism. Beirut, 1967.
- Наср, 1968.—Nasr S. H. Science and Civilization in Islam. Cambridge, 1968.
- Наср, 1972.—Nasr S. H. The Significance of the Void in the Art and Architecture of Islam.—«Islamic Quarterly». Vol. 16, № 3—4. L., 1972.
- Наср, 1974.—Nasr S. H. Sacred Art in Persian Culture.—Studies in Art and Literature of the Near East. N. Y., 1974.
- Наср, 1978.—Nasr S. H. Introduction to Islamic Cosmological Doctrines: Conceptions of Nature and Methods Used for its Study by Ikhwan al-Safa, al-Beruni and Ibn Sina. 2-nd ed. Cambridge, 1978.
- Неклюдов, 1972 (I).—Неклюдов С. Ю. Время и пространство в былин.—Славянский фольклор. М., 1972.
- Неклюдов, 1972 (II).—Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве.—Ранние формы искусства. М., 1972.
- Неклюдов, 1973 (I).—Неклюдов С. Ю. Исторические взаимосвязи торко-монгольских фольклорных традиций и проблема восточных влияний в европейском эпосе.—Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1973.
- Неклюдов, 1973 (II).—Неклюдов С. Ю. Заметки об эпической временной системе.—ТЗС. Т. 6, 1973.
- Неклюдов, 1978.—Неклюдов С. Ю. О стилистической организации монгольской «Гесериады».—Памятники книжного эпоса. М., 1978.
- Низами Арузи, 1963.—Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей, или Четыре беседы. Перевод с перс. С. И. Баевского и З. Н. Ворожейкиной. М., 1963.
- Османов, 1973.—Османов М.-Н. О. Синтаксическая структура бейта (на примере «Дивана» Хафиза).—Проблемы восточного стихосложения. М., 1973.
- Османов, 1974.—Османов М.-Н. О. Стиль таджикско-персидской поэзии IX—X вв. М., 1974.
- Островски, 1966.—Ostrowski W. The fantastic and realistic in literature.—Zagadnienia rodzajów literackich. T. IX, z. 1(16). Łódź, 1966.
- Панофски, 1939.—Panofsky E. Studies in Iconology. N. Y., 1939.
- Панофски, 1957.—Panofsky E. Gothic Architecture and scholasticism. N. Y., 1957.
- Пачи, 1966.—Paci E. Toward a Phenomenological Analysis of Sleep and Dream.—Dream and Human Societes. Ed. by G. E. von Grunebaum and Roger Caillois. Berkeley and Los Angeles, 1966.
- Потебня, 1976.—Потебня А. А. Определение поэзии (родовой при-

- знак и видовое отличие).— А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Пропп, 1958.— Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958.
- Пропп, 1976.— Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
- Путилов, 1971.— Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971.
- Путилов, 1975.— Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент.— Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Райс, 1952—1953.— Rice D. C. Studies in Islamic Metal Work.— BSOAS. Vol. XIV. P. 3, 1952; vol. XV, p. 1—2, 1953.
- Райс, 1953.— Rice D. C. The Aghami Miniatures and Religious Painting in Islam.— «The Burlington Magazine». Vol. 95, № IV, 1953.
- Рингрен, 1952.— Ringgren H. Fatalism in Persian Epics. Uppsala, 1952.
- Рингрен, 1956.— Ringgren H. Temps et destin dans l'épopée Persane.— «Journal de Psychologie normale et pathologique». 1956, № 3.
- Рипка, 1970.— Рипка Я. История персидско-таджикской литературы. М., 1970.
- Рифтин, 1969.— Рифтин Б. Л. Метод в средневековой литературе Востока.— «Вопросы литературы». 1969, № 6.
- Рифтин, 1970.— Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
- Рифтин, 1974.— Рифтин Б. Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур.— Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.
- Робинсон, 1958.— Robinson B. W. A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Ox., 1958.
- Робинсон, 1965.— Robinson B. W. Drawings of the Masters. Persian Drawings from the 14th through 19th Century. 1965.
- Робинсон и др., 1976.— Robinson B. W., Grube E. I., Meredith-Owens G. M., Skelton R. W. Islamic Painting and the Arts of the Book. L., 1976.
- Розанов, 1903.— Розанов В. В. «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. СПб., 1903.
- Розенфилд, 1967.— Rosenfield J. M. The Dynastic Arts of Kushans. Berkeley and Los Angeles, 1967.
- Рузиев, 1967.— Рузиев М. Резные двери жилищ Бухары. Душ., 1967.
- Руми, б. г.— Руми Джалаладдин. Маснави-и Ма'нави. Тегеран, [б. г.].
- Руми — Никольсон, 1977.— Rumi—Nicholson R. A. Selected Poems from the Divani Shamsi Tabriz. Ed. by R. A. Nicholson. L., 1977.
- Серебряный, 1979.— Серебряный С. Д. О некоторых аспектах понятия «автор» и «авторство» в истории индийских литератур.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- Сказания, 1982.— Сказания и повести о Куликовской битве. Л., 1982.
- Скафтымов, 1924.— Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былины. Москва—Саратов, 1924.
- Смит, 1889.— Smith V. A. Graeco-Roman Influence on the Civilization of Ancient India.— JASB. Vol. LVIII, 1889.
- Соколов, 1977.— Соколов М. Границы иконологии и проблемы единства искусствоведческого метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского).— Современное искусствознание Запада. О классификациях искусства XIII—XVII вв. М., 1977.
- Соколов, 1979.— Соколов М. Н. От золотого фона к золотому набу.— «Советское искусствознание '78». М., 1979.
- Соссюр, 1977.— Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики.— Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977.
- Стеблева, 1976.— Стеблева И. В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976.
- Сувенир, 1931.— An Illustrated Souvenir of the Exhibition of the Persian Art at Burlington House. L., 1931.
- Сусек, 1974.— Sousek P. P. Farhad and Tak-i Bustan. The Growth of a Legend.— Studies in Art and Literature of the Near East. In Honour of R. Ettinghausen. N. Y., 1974.
- Таджики..., 1976.— Таджики Каратегина и Дарваза. Вып. 3. Душ., 1976.
- Тернер, 1972.— Тернер В. У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу).— Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. М., 1972.
- Топоров, 1971.— Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов.— Ранние формы искусства. М., 1971.
- Топоров, 1980.— Топоров В. Н. Несколько параллелей к одной древнеегипетской мифологеме.— Древний Восток. 1980, № 2.
- Тынянов, 1921.— Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.
- Тынянов, 1977.— Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Успенский, 1982.— Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.
- Философские проблемы, 1969.— Философские проблемы исторической науки. М., 1969.
- Флоренский, 1922 (I).— Флоренский П. Небесные знамения (Размышления о символике цвета).— «Маковец». 1922, № 2.
- Флоренский, 1922 (II).— Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1922.
- Флоренский, 1967.— Флоренский П. Обратная перспектива.— ТЗС. Т. 3, 1967.
- Фрейденберг, 1936.— Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1936.
- Фрейденберг, 1973.— Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги.— ТЗС. Т. 6, 1973.
- Фрейденберг, 1978.— Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
- Фридлендер, 1914.— Фридлендер Л. Общая история европейской культуры. Т. IV. Ч. I. Картины из бытовой истории Рима. СПб., 1914.
- Хайдеггер, 1979.— Хайдеггер М. Искусство и пространство.— Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. Сб. переводов. М., 1979.
- Хайям, 1959.— Хайям Омар. Руба'ийат. Подготовка текста, пер. и предисл. Р. М. Алиева и М.-Н. О. Османова. Ч. 2. М., 1959.
- Хаузер, Вилкинсон, 1942.— Hauser W., Wilkinson C. K. The Museum's Excavations at Nishapur.— «Bulletin of Metropolitan Museum of Art» Vol. XXXV, № 4, 1942.
- Хафиз, 1337.— Газели Ходжи Хафиза Шйрэйзй. Под ред. Парвиза Хайларй. Тегеран, 1337.

- Херцфельд, 1947.— Herzfeld E. Zoroaster and His World. Vol. II. Princeton, 1947.
- Цветков, 1913.— Цветков П. Исламизм. Т. 4. Асхабад, 1913.
- Челход, 1973.— Chelhod J. A Contribution to the Problem of the Pre-eminence of the Right Based upon Arabic Evidence.— Right and Left. Essays on Dual Symbolic Classification. Ed. by R. Needham. Chicago, 1973.
- Черкасова, 1968.— Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (Метафора).— «Вопросы языкознания». 1968, № 2.
- Чистов, 1975.— Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации.— Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Шарбонье, 1975.— Charbonnier G. Natural Art and Cultural Art: a conversation with Claude Lévi-Strauss.— Marcel Duchamp in Perspective. Ed. by J. Maseck. New Jersey, 1975.
- Шах-наме.— Фирдоуси. Шах-наме. Критический текст. Т. 1—9. М., 1960—1971.
- Шах-наме, 1971.— Şahnameerden seçme miniatürler. Istanbul, 1971.
- Шиммель, 1975.— Schimmel A. [Рец. на:] N. Ardalan, L. Bakhtiar. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. L., 1971.— «Iranian Studies». Vol. VIII, № 4—2, 1975.
- Шиммель, 1976.— Schimmel A. Mystical Dimensions of Islam. L., 1976.
- Шукуров, 1975.— Шукуров Ш. М. К характеристике изобразительного языка искусства сельджукидского Ирана.— «Советское искусствознание '74». М., 1975.
- Шукуров, 1983.— Шукуров Ш. М. К характеристике искусства Ирана и Китая в древности и средневековье.— «Советское искусствознание '82». М., 1983.
- Шульц, 1914.— Schulz W. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Bd. 1—2. Lpz., 1914.
- Шуон, б. г.— Schuon F. The Transcendent Unity of Religions. L., [б. г.].
- Шуон, 1979.— Schuon F. Islam and Perennial Philosophy. L., 1979.
- Шукин, 1936.— Stchoukine I. La peinture Iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans. Bruges, 1936.
- Эванс, 1978.— Evans R. Figures, Doors and Passages.— «Architectural Design». 1978, № 4.
- Эйзенштейн, 1964.— Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 2. М., 1964.
- Элиаде, 1947.— Eliade M. Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. P., 1947.
- Элиаде, 1957.— Eliade M. Centre du Monde, Temple, Maison.— Le symbolisme cosmique des monuments religieux. Roma, 1957.
- Элиаде, 1965.— Eliade M. Le Sacré et le Profane. P., 1965.
- Элиаде, 1968.— Eliade M. Le Yoga. Immortalité et liberté. P., 1968.
- Элиаде, 1976.— Eliade M. Myths, Dreams and Mysteries. The Encounter between contemporary faith and archaic reality. L., 1976.
- Эттингхаузен, 1943.— Ettinghausen R. The Bobrinsky «Kettle». Patron and Style of an Islamic Bronze.— «Gazette des Beaux-Arts». 24, 1943.
- Эттингхаузен, 1977.— Ettinghausen R. La peinture Arabe. [2nd ed.] Genève, 1977.
- Юнг, б. г.— Юнг К. Психологические типы. Мускет, [б. г.].

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

- Рис. 1. Сосуд со сценами к дастану «Бижан и Маниже». XIII в. Из коллекции Фрир Гэллери 13
- Рис. 2. Сцена 1. Пир и проводы Биждана Кей Хосровом 19
- Рис. 3. Сцена 2. Охота и бой Биждана с вепрями 21
- Рис. 4. Сцена 3. Рассказ Гургина и встреча Биждана с кормилицей Маниже 25
- Рис. 5. Сцена 4. Встреча Биждана и Маниже. Привратник узнает о присутствии Биждана в покоях Маниже 26
- Рис. 6. Сцена 5. Пленение Биждана Гарсивазом 27
- Рис. 7. Сцена 6. Спасение Биждана Пираном и увоз Биждана к колодцу 28
- Рис. 8. Сцена 7. Биждан в колодце 29
- Рис. 9. Сцена 8. Проводы Рустама и Гургина Кей Хосровом 29
- Рис. 10. Сцена 9. Караван Рустама 30
- Рис. 11. Сцена 10. Встреча Маниже с Рустамом 33
- Рис. 12. Сцена 11. Выезд Рустама на помощь Биждану (?) 33
- Рис. 13. Сцена 12. Освобождение Биждана из колодца 33
- Рис. 14. Блюдо со сценами к дастану «Акван-див». Рей, XIII в. Из коллекции Аллана Балча 40

Иллюстрации на вклейке

- Ил. 1. Бахрам Гур и Азаде. Блюдо из Кашана, конец XII в.
- Ил. 2. Получение Бахрамом Чубина женского платья и веретена. Рук. «Шах-наме» Фирдоуси, ГПБ, Допн № 329.
- Ил. 3. Поединок Рустама с Белым дивом. Рук. ГПБ, Допн № 329.
- Ил. 4. Казнь Маздака. Рук. ГПБ, Допн № 329.
- Ил. 5. Поединок Бахрама Гура с драконом. Рук. ГПБ, Допн № 329.
- Ил. 6. Поединок Бахрама Чубина со львом Каппи. Рук. ГПБ, Допн № 329.

Изображение на обложке

Блюдо IX—X в. Частная коллекция (SPA, 1939, 5).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Логика живописного повествования	12
Глава II. Принципы организации пространства и времени	53
Организация пространства и времени в свете не-	
которых мифологических представлений	55
Значение религиозных символов в пространствен-	
но-временной организации памятников	83
Глава III. Система цветовых обозначений	109
Глава IV. Изображение человека	132
Заключение	158
Список сокращений	163
Цитированная литература	164
Список иллюстраций	175

Шариф Мухаммадович Шукуров

**«ШАХ-НАМЕ» ФИРДОУСИ И РАННЯЯ ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ
ТРАДИЦИЯ**

(Текст и иллюстрация в системе иранской культуры
XI—XIV веков)

Утверждено к печати Институтом востоковедения Академии наук СССР

Редактор *В. В. Волгина*. Младший редактор *И. И. Исаева*. Худож-
ник *А. Л. Горшков*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Техниче-
ский редактор *М. В. Погоскина*. Корректор *Л. И. Письман*

ИБ № 14835

Сдано в набор 10.06.83. Подписано к печати 31.10.83. А-13691. Фор-
мат 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная.
Печать высокая. Усл. п. л. 9,24+0,42 п. л. вкл. на мел. бум. Усл.
кр.-отт. 10,52. Уч.-изд. л. 10,33. Тираж 4750 экз. Изд. № 5343. Тип.
зак. 443. Цена 1 р. 10 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва К-31, ул. Ждамова, 12/1
3-я типография издательства «Наука». Москва В-143, Открытое шоссе, 28