
СРАВНИТЕЛЬНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Ш. М. ШУКУРОВ

СМЕРТЬ ТЕКСТА И ВОЗРОЖДЕНИЕ МИНИАТЮРЫ. ВНУТРЕННИЙ СМЫСЛ РАЗВИТИЯ РУКОПИСНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В СРЕДНЕВЕКОВОМ ИРАНЕ*

Визуальная отвлеченность от текста составляет внутренний смысл развития рукописной иллюстрации в диахронии с X по XIX в. Речь идет о депривации текста на фоне торжества изображения / миниатюры / орнаментированной каллиграфии. Утрата текстом информативной, формальной и смысловой значимости является его депривацией. Mираqqa' появились в Герате, в kitabxane Буйсункура. В пределах составленного тираqqa' из разновременных образцов каллиграфии и миниатюр время уступает место длительности. Действительно, в таком портфолио мы можем встретить орнаментально оформленную каллиграфию и миниатюры Ирана XIV–XV вв., а также миниатюры монгольского и могольского времени.

В последние годы все более решительно появляются соображения об эпистемологических основаниях теории наррации. Постклассическая нарратология вводит в реестр обсуждаемых образов и концептов все возможные проявления изобразительного искусства, искореня сложившее-

* **Для цитирования:** Шукуров, Ш. М. 2023. Смерть текста и возрождение миниатюры. Внутренний смысл развития рукописной иллюстрации в средневековом Иране. *Историческая психология и социология истории* 2: 103–113. DOI: 10.30884/ipsi/2023.02.06.

For citation: Shukurov, Sh. M. 2023. The Death of the Text and the Revival of the Miniature. The Inner Meaning of the Development of Manuscript Illustration in Medieval Iran. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii = Historical Psychology & Sociology* 2: 103–113 (in Russian). DOI: 10.30884/ipsi/2023.02.06.

Историческая психология и социология истории 2/2023 103–113
DOI: 10.30884/ipsi/2023.02.06

ся предубеждение о подчиненном положении визуального по сравнению с вербальным. Рассуждения Р. Барта о нарративе, несомненно, повлияли на идеи деконструкции Ж. Деррида. С течением времени, как мы уже знаем, художник абсолютизирует форму иллюстрации, противопоставляя ее тексту. Если текст стабилен, то трансформативный механизм иллюстрации пребывает в постоянном изменении во времени. Возникает не просто нарратив иллюстрации, но визуальный нарратив рукописной книги.

Ключевые слова: смерть текста, депривация текста, *muraqqa'*, теория и практика наррации.

Визуальная отвлеченность от текста составляет внутренний смысл развития рукописной иллюстрации в диахронии с X по XIX в. Персидская миниатюра и собственно иллюстрированная рукопись сталкиваются с появлением в XV в. формации *muraqqa'*, – это портфолио, которое формируется исключительно в пределах единого визуального пространства. Отныне это не книга, а визуально освоенное пространство разновременных иллюстраций, извлеченных из былых рукописей, а также образчиков каллиграфии, ценность которых состоит не только в начертанном, но исключительно в изображенном, иконически закреплённом.

Muraqqa' появились в Герате, в библиотеке Буйсункура, – ну а где же еще, спросили бы мы. Ранние гератские альбомы состояли только из образцов каллиграфии, но с течением времени подсоединились и листы с миниатюрными изображениями: в Герате, Табризе, Казвине (Roxburgh 2005: 11 ff.). Один из таких *muraqqa'* создан между 1426 и 1433 гг. и в настоящее время хранится в Стамбуле, в музее Топкапы. В числе каллиграфических работ этого портфолио из Стамбула выделяются образцы Йакута ал-Мустасими (ум. в 1298 г.) и его учеников. Йакут ал-Мустасими улучшил все шесть канонических почерков, одновременно создав и свой под названием «йакути».

Об одном из важнейших *muraqqa'* конца XV в., составленном самим Бехзадом (*Muraqqa'-e ustād Bihzād*¹) с предисловием Амира Садр ал-Дина Султана Ибрахима Амине, сообщает историк Гийас ал-Дин Хондамир, сын знаменитого историка Мирхонда. Хондамир родился в Герате в 1475 г., затем жил при Сефевидях, был приглашен Бабуром в Агру, где и умер в 1535 г. (Arnold 1965: 36–38).

¹ См.: (Roxburgh 2001: 24, сн. 41). Автор книги на основании данных из со-временных иранских книг полагает, что Бехзад был автором не только указанного *muraqqa'*.

В пределах составленного *muraqqa'* из разновременных образцов каллиграфии и миниатюр время уступает место длительности. Действительно, в таком портфолио мы можем встретить орнаментально оформленную каллиграфию и миниатюры Ирана XIV–XV в., а также миниатюру монгольского и могольского времени. Единый временной поток и однородное пространство прекращают свое существование в *muraqqa'*.

Итак, скопление различных временных векторов и неоднородных пространств является примечательной чертой *muraqqa'*.

Всенепрерывностью *muraqqa'* является соприкосновение образцов каллиграфии с миниатюрами и рисунками. Возможно ли принять каллиграфические листы за текст? Конечно же, нет, образцы каллиграфии, оказавшись в пространственно-временном континууме *muraqqa'*, приобретают текстуальную мнимость, собственность не текста, а его отвлеченного знака. Отныне, с появлением нашего портфолио, текст и изображение разделены окончательно.

Это новый концепт исключительно визуальной культуры Ирана, распространившейся на прилегающие страны – Индию и Турцию. Даже образчики каллиграфии, утопленные в орнаменте, в полной мере соответствуют визуально-концептуальному характеру *muraqqa'*.

Ценность этого концепта весьма высока, концептуальная идея *muraqqa'* распространяется не только на иранскую миниатюру, но и, как мы помним, на проблему изобразительности в Иране, а также на распространение *muraqqa'* в могольской Индии и османской Турции.

Скажем то же самыми другими словами. Речь идет о депривации текста на фоне торжества изображения / миниатюры / орнаментированной каллиграфии. Утрата текстом информативной, формальной и смысловой значимости является его депривацией. Как мы помним, депривация текста в иллюстрированных рукописях – это процедура, которая заканчивается полным отстранением миниатюры от текстовой целостности.

Появление портрета в иранском искусстве, как мы считаем, является итогом депривации текста. Возникновение *muraqqa'*, по нашему мнению, является решающим этапом в процессе депривации текста в художественной и литературной истории Ирана. Известное и всеми разделяемое мнение о влиянии европейского портрета на иранский ошибочно. Именно процесс депривации текста привел

к появлению портрета в иранском искусстве. Европа лишь завершила начатое в недрах иранской культуры.

Мы переходим к еще одному термину, который вновь и накрепко связан с текстом. Это нарратив, под которым часто подразумевают другое слово – повествование. Однако, к примеру, Ролан Барт различает термины *récit* и *narration*². В настоящее время склоняются к употреблению компромиссного термина – *narrative sequence* (Baroni, Revaz 2016). В последнем случае термин представляется размытым и требующим дополнительных пояснений.

Текст не может оставаться аморфной величиной, он должен быть структурирован и, соответственно, подвергнут процедуре терминологического различения, а не просто установления структурного порядка. Кроме того, сам язык текста может быть подвергнут переосмыслению, в нем с несомненностью открываются новые семемы и этимологические горизонты. Текст, таким образом, перестает быть величиной стабильной и достаточно замутненной.

Нарратив – это структурированный и терминологически освоенный, а также, что немаловажно, переосмысленный текст. Текст требует своего переосмысления не просто на семантически-лексическом уровне, но, как показал В. Н. Топоров, слово, термин и собственно текст способны раскрыть свои предназначения, свою внутреннюю форму в результате вскрытия их этимологических (транс-семантических) горизонтов (см. об этом: Топоров 2004; 1994; Шукуров 2015: 199).

Р. Барт выделяет три возможных уровня для понимания внешнего и внутреннего смысла термина «нарратив». Нас интересует второй уровень градации Барта, он гласит: рассказчик, ведущий свое повествование, безличен, он обладает тотальным сознанием, которое, собственно, и формирует повествование с определенных позиций – «выше, чем у Бога» (Barthes 1966: 18). Таким образом, автор становится одновременно внутри и вне повествования – во-первых, он знает его, знает его персонажей и логику действия; во-вторых, позиция автора в то же самое время оказывается и внешней по отношению к повествованию, ибо автор чаще всего не отождествляет себя с героями его рассказа (*Ibid.*).

² См. большую статью о теории нарратива Р. Барта: Barthes 1966: 17 ff. Эта статья также переведена на английский язык, см.: *Idem* 1975.

Мы обращаемся к наследию Барта во время «постклассического понимания термина “нарратив”» не только потому, что современные теоретики признают непреходящесть формулировок прежних авторитетов в области литературной поэтики:

Постклассическая нарратология содержит классическую нарратологию как один из своих «аспектов», она отмечена избытком новых методологий и исследовательских гипотез: результат – множество новых перспектив на формы и функции самого повествования. Кроме того, в своей постклассической фазе исследование повествования не только раскрывает пределы, но и использует возможности старых, структуралистских моделей (Alber, Fludernik 2010: 1).

Дело еще и в том, что современные исследования нарратива чрезвычайно усложнились и за анализ текста взялись по преимуществу не филологи, а скорее лингвисты и философы.

В последние годы все более решительно появляются соображения об эпистемологических основаниях теории наррации (Passalacqua, Pianzola 2016: 195 ff.³). Постклассическая нарратология вводит в реестр обсуждаемых образов и концептов все возможные проявления изобразительного искусства, искореня сложившееся предубеждение о подчиненном положении визуального по сравнению с вербальным (см., например: Wojtyna 2018: 128).

Рассуждения Р. Барта о нарративе, несомненно, повлияли на идеи деконструкции Ж. Деррида. С проявлением структуры нарратива возникают новые смыслы и, соответственно, иные грани, так сказать, «деконструированного» текста. Мы помним, что книга Деррида «О грамматологии» посвящена письму и, соответственно, тексту (Деррида 2000). Тщательно проведенную этимологическую процедуру можно назвать той деконструкцией, о которой говорит Ж. Деррида: «Движения деконструкции не требуют обращения к внешним структурам. Они оказываются возможными и действенными, они могут поражать цель лишь изнутри структур, в которых они обитают» (Там же: 141).

Этимологическая глубина, способная выявить основания образов и противостоять логоцентризму в пользу иконоцентризма,

³ Авторы рельефно представляют различия между классической и постклассической нарратологией. Данная статья, как и весь сборник, нацелена не только на обсуждение новой теории и методологии нарратологии, вместе с тем в ней живо обсуждаются проблемы классической структуры текста.

в состоянии поставить кардинальный вопрос о смысле слова и существа (онтологическая этимология). Глубинные процессы, происходящие в недрах вещей, отражаются на динамической природе Бытия (Топоров 2004: 54).

Какое же отношение сказанное об этимологии и деконструкции имеет к проблеме взаимодействия текста и иллюстрации? Иллюстрация посягает на самую суть текста и даже рукописной книги, ибо об этом Деррида говорит так: «... в зрительном образе я не принадлежу сам себе: он одновременно и создает, и разрушает меня» (Деррида 2000: 292).

Мы можем уверенно говорить о том, что сходная судьба постигает и художников, иллюстрирующих текст: сначала позиция художника ориентирована только на текст и прочно привязана к сюжету повествования. С течением времени, как мы уже знаем, художник абсолютизирует форму иллюстрации, противопоставляя ее тексту. Если текст стабилен, то трансформативный механизм иллюстрации пребывает в диахронии, изменяясь во времени.

Возникает не просто нарратив иллюстрации, но визуальный нарратив рукописной книги. Сказанное расставляет акценты в изучении иллюстрированной рукописной книги. Во-первых, мы должны говорить не о тексте, а о нарративе, структура которого подчинена определенным правилам. Во-вторых, поскольку сама иллюстрация нарративна, то имеет прямой смысл говорить о ней как о визуальном нарративе.

В одной из глав книги мы подчеркивали, что нарратив авторского текста способен породить нечто сходное ему: мы назвали это нечто метатекстом. Метатекст сходен с текстом, он не подобен и не тождественен ему, иллюстрация, как говорил Ю. Н. Тынянов, не в состоянии передать словесной динамики текста. Фабула текста – вот что роднит текст и метатекст. Поэтому столь популярны у художников кочующие из рукописи в рукопись фабульные композиции. Их нельзя назвать иконографическими (как это очень часто делается), поскольку они не имеют должного значения (поверхностного и особенно глубинного).

Ж. Деррида пишет, что письмо вовсе не грамматологично, оно принадлежит сфере пневматологии (Там же: 132). Это – священное письмо, сродни куфическим литерам на саманидской керамике, которые очень быстро потеряли свое логосное существо, они об-

ращались в изображения или попросту в орнамент⁴. Перед нами разворачивается процедура взаимодействия двух культур, двух этносов, двух модусов эстетического выражения. Другими словами, мы невольно оказались в сфере имагологии. Гетерообраз другого на протяжении всей глубины и, как мы видим, поверхности иранской национальной культуры (искусство, поэзия) не в состоянии противостоять образам арабской идентичности.

Скажем больше, имагологическая перспектива явления идентичного иранского образа в искусстве способствует буквальному выковыиванию все новых и новых визуальных и, надо сказать, поэтических образов. Все явственнее вырисовывается покуда иллюзорная, но все более реальная «область будущего» (*domaine d'avenir* [Galéote 2016: 14]), довольно быстрого становления высокой поэзии, архитектуры, изобразительного искусства.

Одной из примечательных особенностей интерпретирующего метатекста является его пространственность. В. Н. Топоров о пространственности текста говорит следующее: «Текст пространствен (так как обладает признаком пространственности, размещается в “реальном” пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и пространство есть текст» (Топоров 2004: 55).

Наше представление о тексте и пространстве в значительной мере обогатятся посредством обращения к слову / понятию *Anschauungsraum* (визуальное пространство). Как отмечает В. Н. Топоров, в данном случае мы имеем дело с пространством созерцания (Там же)⁵. Топоров полагал, что возможно существование специализированной поэтики, «отсылающей к тексту... и правилам его чтения» сквозь призму пространственности (Там же: 94).

Как только в пространстве рукописного текста оказывается иллюстрация, именно она вносит основательную лепту по превращению рукописного листа и всей книги в пространство созерцания.

⁴ Нечто аналогичное происходит и в искусстве и архитектуре Византии начиная с X в. Куфическое письмо, оторванное от логосно-грамматологической сущности, на почве Византии обращается в орнамент, который присутствует везде – в рукописи, на керамике, в архитектуре. Мы имеем дело с метафизикой присутствия куфического письма в разных культурах: в Иране и в Византии (Pedone, Cantone 2003: ill. 2, 4, 5–8; Androutsis 1923).

⁵ В немецкоязычной литературе об искусстве достаточно много работ по теории видения, центральное место в которых занимает проблема *Anschauungs*, см., например: (Braidbach 2003).

Впечатление усиливается по мере отвлечения рукописных миниатюр от сюжета текста. Именно иллюстрация задает ощущение пространственности пространства в рукописи и за ее пределами. Более того, пространство *muraqqa'* и есть *Anschauungsraum* – пространство созерцания, и одновременно оно становится явственно гетеротопичным или попросту «другим пространством»⁶.

Появление иллюстрации к тексту поначалу является введением некоего «промежуточного» пространства по отношению к тексту (Топоров 2004: 95). Расширение метатекста иллюстрации, а попросту вытеснение собственно текста, создает прецедент перехода от промежуточного к основному и уже визуальному пространству рукописи.

Несколько слов скажем о «пустом тексте» и его значении для иллюстрированной рукописи. Когда текст теряет свою содержательность и ценность, соответственно, форма текста оказывается пустой; хотя он и существует, но все же перестает носить то значение, которым обладал на заре появления иллюстраций. В частности, по этой причине происходит смена нарратива – вместо текстуального появляется визуальный.

«Поле тяготения» (Ф. Кермоуд) в иранской и византийской истории искусства окончательно переходит к метатексту, а говоря иначе, к иллюстрации «пустого текста». Другими словами, внимание продолжает оставаться в пределах рукописной книги, но теперь оно переключается с текста на изображение. Спрашивается: по какой причине это происходит? Различие в позициях автора текста и его читателя, а художник ведь всегда является читателем *par excellence*. Ф. Кермоуд подробнейшим образом поясняет, что различие в позициях автора и читателя приводит к неминуемой интерпретации текста (Kermode 1980: 87–88)⁷. В иранской средневековой культуре появление визуальной интерпретации текста совпадает по времени с интерпретацией текстуальной.

⁶ О гетеротопичном пространстве см.: (Фуко 2006).

⁷ Этому же автору принадлежит книга на интересующую нас тему: (Kermode 1979). В книге Кермоуд подробно раскрывает возможности наррации, обращаясь к текстам различного времени и тематики: от Библии и мидрашей, евангельских притчей до Шекспира и английской литературы, включая современную. По словам автора, нарратив всегда находится в сумеречной (*darkness* либо *obscure*) зоне (с. 14). Например, на с. 25 автор пишет: «Нарративность всегда оказывается в определенной степени непрозрачной».

Тот же автор подробнейшим образом останавливается на одном из аспектов интерпретации текста, это – внимание (Kermode 2011). Внимание характеризуется когнитивностью, избирательностью и сосредоточенностью восприятия на том или ином объекте. Для нас принципиально важным аспектом восприятия в рукописной книге является иллюстрация к тексту, степени изменения их отношений в пространстве и времени. Другими словами, наш интерес представляет визуальная нарратология (Horváth 2010⁸).

Ф. Кермоуд, например, приводит ряд «форм внимания», в числе которых выделяются формы пространства и времени (Kermode 2011: 48). Когда внимание зрителя переключается с текста на иллюстрацию, мы понимаем, что внимание обретает не только новую форму, но и смысл. Непрерывность внимания накрепко связано с интерпретацией – текстуальной и визуальной, о чем мы много говорили ранее.

М. Фуко в коротком сочинении «Это не трубка» активно работает с двумя образами: сходством и подобием по отношению к высказыванию и изображению. Это вызвало возражение Р. Магритта, который в письме к Фуко подчеркнул, что «только мысли присуще сходство» (Приложение... 1973: 78). Есть мысль, продолжает Магритт, которая видит и может быть видима. Далее следует пример: «Менины» – это зримый образ незримой мысли Веласкеса. Следовательно, заключает Магритт, невидимое может оказаться видимым.

В нашем случае (в работе с иранской и византийской рукописными миниатюрами) невидимая мысль художников может оказаться видимой и развертываемой в неопределенных образах, которые совсем не обязательно должны быть аналогичны иллюстрируемому тексту.

А пока мы можем, полагаясь на В. Подорогу, постараться понять, что такое мыслить:

На самом же деле, «я мыслю», то есть «я», сознающее себя в качестве мыслящего, получает характеристики подлинного существования и оказывается глубинной структурой человеческой субъективности по отношению к бесконечным жизненным вариациям «я есть». Но тогда мыслит не «я», а мышление: я мыслю там, где за меня нечто во мне и посредством меня мыслит (Подорога 1995: 170).

⁸ Многочастная книга, где, в частности, обсуждается разница между *pictorial narration* и *visual narration*.

В самом деле, «я» иранских и византийских художников пре-терпело существенную трансформацию, это «я» посредством мысли пренебрегает текстом и выводит новые правила иллюстрирования.

Литература

Деррида, Ж. 2000. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem.

Подорога, В. 1995. *Выражение и смысл*. М.: Ad Marginem.

Приложение. Два письма Рене Магритта. 1973. В: Фуко, М. *Это не трубка*; Подорога, В., *Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись*. Montpellier: Editions Fata Morgana.

Топоров, В. Н.

1994. Из индоевропейской этимологии. V. (1). В: Варбот, Ж. Ж., Гиндин, Л. А., Климов, Г. А., Меркулова, В. А., Топоров, В. Н., Труба-чев, О. Н. (ред.), *Этимология, 1991–1993*. М.: Наука, с. 126–153.

2004. *Исследования по этимологии и семантике*: в 3 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры.

Фуко, М. 2006. О других пространствах. В: Фуко, М., *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. М.: Праксис, с. 191–204.

Шукуров, Ш. М. 2015. *Хорасан. Территория искусства*. М.: Прогресс-Традиция.

Alber, J., Fludernik, M. 2010. *Introduction. Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University.

Androudis, P. 2023. Decorations of “Arabesque” Style in Late Byzantine Art. *Ниш и Византија, XXI: двадесет први међународни научни скуп Ниш, 3 - 5. Јун 2022*. Ниш: Универзитет у Нишу, Православна Епархија нишка, Нишки културни центар, с. 369–388.

Arnold, Th. 1965. *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. New York: Dover Publications Inc.

Baroni, R., Revaz, F. (eds.). 2016. *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus: The Ohio State University Press.

Barthes, R.

1966. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8: 1–27.

1975. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History* 6(2): 237–272.

Breidbach, A. 2003. *Anschaunungsraum bei Cézanne : Cézanne und Helmholtz*. Leiden: Brill.

Galéote, G. 2016. Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale. *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 10.

Horváth, G. 2010. *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*. N. p.: University of East Anglia School of World Art Studies and Museology.

Kermode, F.

1979. *The Genesis of Secrecy: on the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

1980. Secrets and Narrative Sequence. *Critical Inquiry* 7(1): 83–101.

2011. *Forms of Attention: Botticelli and Hamlet*. Chicago: Chicago University Press.

Passalacqua, F., Pianzola, F. 2016. Epistemological Problems in Narrative Theory Objectivist vs. Constructivist Paradigm. In Baroni, R., Revaz, F. (eds.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 195–217.

Pedone, S., Cantone, V. 2003. The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-cultural Relationships between Byzantium and Islam. *Opuscula historiae artium. Byzantium, Russia and Europe. Meeting and Construction of Worlds* 13: 120–136.

Roxburgh, D.

2001. *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*. Leiden: Brill.

2005. *The Persian Album, 1400–1600*. London: Yale University.

Wojtyna, M. 2018. Narratology and Imaggology. *Tekstualia* 1(4): 125–144.