
Ш. М. ШУКУРОВ

О ВИЗУАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ

Данная работа посвящена проблеме визуального нарратива. Нарратив – это структурированный и терминологически освоенный, а также, что немаловажно, переосмысленный текст. 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, напротив, мы имеем дело с визуальным нарративом рукописной книги. Сказанное расставляет акценты в изучении иллюстрированной рукописной книги. Во-первых, мы должны говорить не о повествовании текста, 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.

Ключевые слова: *текст, иллюстрация, метатекст, нарратив, визуальный нарратив, трансформативный механизм иллюстрации, интерпретация текста и иллюстрации.*

Эта статья выбрана из книги о взаимоотношении текста и иллюстрации в искусстве Ирана и Византии. Мы намерены обобщить все сказанное в книге, но на новом уровне с разъяснением всего сказанного с помощью использования новых терминологических дефиниций. Сначала следует пояснить и уточнить использованные термины, а затем перейти к новым терминологическим пояснениям по центральной теме книги.

Для начала следует прояснить структуру взаимоотношения текста и иллюстрации. Визуальное освоение текста в культуре Большого Ирана мы разделяем на три типа.

Первый тип характеризует ситуацию, когда изображение отделено от текста по преимуществу на керамических носителях, но составляет с ним неразрывное целое. После смерти Фирдоуси исконный текст «Шах-наме» распался на множество списков, которые начиная с середины XIX в. подвергаются диагностической процедуре с целью выявления одного критического текста. При этом никак не учитываются визуальные данные, количество которых умножилось со времен существования средневекового и пост-

средневекового Ирана – Сельджуков, Хулагидов, Тимуридов, Сефевидов и Каджаров.

В связи со сказанным следует отметить следующее: визуальные данные к тексту «Шах-наме» (а позже и к большим текстам Низами и Джами) составляют отдельные иллюстрации и даже серийные группы иллюстраций всего текста или отдельных дастанов, они образуют параллельную текстологическую реальность. Быть может, имеет смысл назвать их визуальным списком того или иного литературного произведения.

Огромный и важнейший пласт изображений в сельджукидское время зафиксированы на кашанской керамике типа *mīnā'ī*.

Второй тип обозначает привязанность рукописной миниатюры к сюжету определенного текста в рамках одной книги.

Третий тип квалифицирует ситуацию интерпретации текста иллюстрацией. Отныне не текст ведет освоение читателем-зрителем рукописной страницы, а в целом и книги, но только художник миниатюры. Именно он становится интерпретатором текста.

Художник становится интерпретатором текста только потому, что он знает общее правило персидской культуры – интерпретация текста как существенный элемент трансформативного механизма входит в правила культуры. *Sharh* – это интерпретация как таковая, а также обыкновение культуры письменно и устно интерпретировать поэтические тексты. Для того чтобы еще яснее понять сказанное, обратимся к Корану (сура 94 Ал-Шарх): «Не раскрыли ли мы твоего сердца?» – «*Alam nashrah laka sadraka?*» Значение арабского слова *sharh*, кроме раскрытия, открытия, комментирования, объяснения, означает также разделение на части, разрезание на кусочки (Баранов 1976: 398). Иранские художники, и в первую очередь Камал ал-Дин Бехзад, приступили к визуальной интерпретации текста, исходя из заповеданных коранических установок, а также хорошо разработанных в то время экзегетических норм иранской культуры. Художник интерпретирует текст, ибо он не только знает о необходимости интерпретировать, но и вырос в этой среде, среде трансформативного механизма иранцев¹.

Сказанное должно пониматься далеко не однозначно в пределах иранского мира. Во-первых, не только текст, но и иллюстрация к нему может осмысливаться таким образом цивилизационно в границах действия Корана и является обязательной процедурой. Во-вто-

¹ Ср. с рассуждениями об интерпретации Клиффорда Гиртца (Geertz 1973).

рых, возникновение комментирующих текст иллюстраций появилось в иранском мире не сразу. Такое отношение выковывалось столетиями, мыслить трансформативно художники начали с X в. Мы покажем действие трансформативного механизма в ранней иранской визуальной среде керамистов и миниатюристов.

И еще раз: мы можем полагать, что экзегетическое отношение к тексту является неотъемлемостью иранского мышления.

Таким образом, после сказанного заметим, что в настоящей статье нас интересует именно третий тип отношений между текстом и иллюстрацией. Начнем с уяснения того, являются ли синонимами термины «текст», «повествование» и «нарратив». Мы часто говорим о нарративе, под которым нередко подразумевают другое слово – «повествование». Однако, к примеру, Ролан Барт различает термины *récit* и *narration* (см.: Barthes 1966: 17 ff.). 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, несомненно, открываются новые семемы и этимологические горизонты. Текст, таким образом, перестает являться 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 пружины, свою внутреннюю форму в результате вскрытия их этимологических (транс-семантических) горизонтов (см.: 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 (Barthes 1966: 18).

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 уверенно появляются соображения об эпистемологических основаниях теории наррации². 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: Wojtyła 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:

² См.: Passalacqua, Pianzola: 195. Авторы рельефно представляют различия между классической и постклассической нарратологией. Данная статья, как и весь сборник, нацелен не только на обсуждение новой теории и методологии нарратологии, но вместе с тем живо обсуждаются проблемы классической структуры текста.

Движения деконструкции не требуют обращения к внешним структурам. Они оказываются возможными и действенными, они могут поражать цель лишь изнутри структур, в которых они обитают (Деррида 2000: 141).

Этимологическая глубина, способная выявить основания образов и противостоять логоцентризму в пользу иконоцентризма, также в состоянии поставить кардинальный вопрос о смысле слова и сущего (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 саму суть текста и даже рукописной книги, ибо, как говорит об этом Деррида, «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, напротив, мы имеем дело с визуальным нарративом рукописной книги. Сказанное расставляет акценты в изучении иллюстрированной рукописной книги. Во-первых, мы должны говорить не о повествовании текста, 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. Последний сходен с текстом, он не подобен и не тождествен ему, иллюстрация, как говорил Ю. Н. Тынянов, не в состоянии передать словесной динамики текста. Фабула текста – вот что роднит текст и метатекст (Тынянов 1977: 548). Вот почему 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).

В тексте нашей книги мы могли видеть, что сущность визуальной наррации по преимуществу составляет развитие рукописной иллюстрации в диахронии с XIII по XV в. Когда приходит время для появления в XV в. формации *murraqa'*, 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 и в изображенном, иконически закрепленном.

Одной из примечательных особенностей интерпретирующего метатекста является его пространственность. В. Н. Топоров говорит о ней 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 обогатится посредством обращения к слову/понятию *Anschauungsraum* (визуальное пространство). Как отмечает В. Н. Топоров, в данном случае мы имеем дело с пространством созерцания (Там же). 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. 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 *murraqa'* и есть *Anschauungsraum* – пространство созерцания, и одновременно оно становится явственно гетеротопичным или попросту «другим пространством» (Фуко 2006).

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.

Скажем несколько слов 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 он 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 текста³. В иранской средневековой культуре появление визуальной интерпретации текста совпадает по времени с интерпретацией текстуальной.

Тот же автор подробнейшим образом останавливается еще 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 являются иллюстрация к тексту, степени изменения их отношений в пространстве и времени. Другими словами, наш интерес представляет визуальная нарратология⁴.

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

³ См.: Kermode 1980: 87–88. Этому же автору принадлежит книга на интересующую нас тему (*Idem* 1979). В книге автор подробно раскрывает возможности нарратива, обращаясь к текстам различного времени и тематики: от Библии и мидрашей, евангельских притч, до Шекспира и английской литературы, включая современную. По словам автора, нарратив всегда находится в сумеречной (*darkness* либо *obscure*) зоне (*Ibid.*: 14). Например, на с. 25 автор пишет: «Нарративность всегда оказывается в определенной степени непрозрачной» (*Ibid.*: 25).

⁴ Horváth 2010. Многочастная книга, где, среди прочего, обсуждается разница между «*pictorial narration*» и «*visual narration*».

форму, но и смысл. Непрерывность внимания накрепко связана с интерпретацией – текстуальной и визуальной.

В заключение скажем несколько слов о процедуре сходства и подобия – например, между текстом и иллюстрацией. 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» (Фуко 1999: 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 значит мыслить:

На самом же деле, «я мыслю», т. е. «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: 169).

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

Литература

- Баранов, Х. К.** 1976. *Арабско-русский словарь*. М.: Русский язык.
- Деррида, Ж.** 2000. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem.
- Подорога, В.** 1995. *Выражение и смысл*. М.: Ad Marginem.
- Топоров, В. Н.**
1994. Из индоевропейской этимологии. V(I). *Этимология. 1991–1993*. М.: Наука.
2004. *Исследования по этимологии и семантике*. Т. 1. М.: Языки славянской культуры.

Тынянов, Ю. Н. 1977. Иллюстрации. В: Тынянов, Ю. Н., *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука.

Фуко, М.

1999. *Это не трубка*. М.: Худож. журнал.

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. In Alber, J., Fludernik, M. (eds.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press.

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.

Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Horváth, G. 2010. *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration*. Norwich: 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): 87–88.

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, OH: Ohio State University Press, pp. 195–217.

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