
КУЛЬТУРА ИРАНА В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ- ВРЕМЕНИ

Ш. М. ШУКУРОВ

ДВА ЭКСКУРСА В ОБЛАСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ ИРАНА

В статье представлены две идеи: первая принадлежит Авиценне, а вторая – автору этих строк. Разные, казалось бы, темы двух сообщений роднит одно – поиск меры отсчета для восприятия культуры Большого Ирана в двух аспектах. Автор исходит из убеждения, что культуру нельзя измерять согласно одной избранной исследователем мере. Один комплекс мер соответствует изучению проблемы онтологии, а другой – проблемы онтики. Нас интересуют проблемы обустройства сущего, вопрос нахождения своеобразных точек отсчета для «хорошего восприятия» искусства и архитектуры.

***Ключевые слова:** письменность, мера, восприятие, архитектура, трансформации, музыка.*

Мера в письменности и архитектуре. Опыт Авиценны

С движением времени осуществляется любое пролегание. Именно в восточноиранской среде в творчестве Авиценны (Абу Али ибн Сина) возникает суждение о протяженности времени благодаря трансформативной силе того, что мы назовем Другим (*ān*) (Абуали... 1975: 144–145)¹. Авиценна упоминает этот термин в разделе о времени, *ān*, собственно, и есть время, мгновение времени в арабских и персидских словарях. Арабское название главы звучит следующим образом: *‘Fī bayān amr al-ān’* («Пояснения к обстоятельствам смысла слова *ān*»), что в английском параллельном переводе звучит как *«Explaining the instant»*. Согласиться пол-

¹ Кроме таджикского перевода мы используем недавнее параллельное англо-арабское издание «Книги исцеления» Авиценны (The Physics... 2009).

ностью с переводом МакГинниса, следующим за арабскими словарями, не представляется возможным по одной причине – слово *ān*, как мы увидим ниже, превосходит обычные словарные значения в арабских словарях, оно обладает не только временной, но и пространственной природой, трансформируя в одинаковой степени и пространство, и время. Однажды Авиценна назовет явление *ān* в природе времени и пространства «нечто», что говорит исключительно об одном: о неопределенности этого явления для его обозначения в среде вещей, семантически определяемых довольно строго. Именно поэтому мы называем его Другим с его операциональными возможностями по отношению к реальному пространству и времени.

Что означает арабское слово *ān* и почему мы назвали его Другим, Другим по отношению к чему? В отличие от времени, говорит Авиценна, Другое не имеет примет существования, у него нет того, что соответствует предлогу «перед» (*lā qabl lahu*), а его небытие оказывается «перед его бытием». Следовательно, Другое все-таки располагает предлогом «перед» («до»), но этот предлог будет носить исключительно смысловую нагрузку (*wa yakun zalika al-qabl ta'na*). За сказанным следует кардинальный вывод: перед нашим временем существует еще время, а Другой и разделяет, и соединяет оба временных потока.

Небезынтересным представляется пусть даже отдаленно сходное слово *anna-* в хеттском языке с очевидным временным значением прошлого, минувшего, что может говорить о процессе смыслообразования в языковой среде индоевропейцев и семитов (Kloekhorst 2008). Однако следует думать не просто о значении термина, много интереснее, считает Авиценна, выявить его этимологическую структуру. Заранее следует предупредить, что если значение термина *ān* подтверждается словарными экспликациями равно в арабских и персидских словарях, то этимологическую мотивировку слова намного точнее дают толковые словари персидского языка². Вслед за пояснением толкового персидского словаря *Гийас*

² Словарь «Г(gh)ийас ал-Луг(gh)ат» говорит о том, что следует отличать значение слова *ān* в персидском языке от его значения в арабском языке (Гийс... 1987: 28). Автор словаря Мухаммад Гийас ал-Дин ибн Джал ал-Дин ибн Шараф ал-Дин Рампури жил в XIX веке, поэтому словарь является очередным индийским толковым персидским словарем. Приведем перечень толковых словарей XVII века: «*Фарханг-и Джахангири*» Инджу Шерози, «*Фарханг-и Рашиди*» Абдуррашида Таттави, «*Маджма-ул-фурс*» Мухаммадкасима Кашани, более известный как *Сурури*, «*Бурхан-е кате*» Мухаммадхалафа Табрези, «*Сурма-и сулаймани*» Такиуддина Авхади Балйани и «*Фарханг-и Джафари*» Мухаммадмукима Туйсиркани (см. об этом: Гийсова 2006).

ал-Лугат обратим внимание на то, что арабские словари далеко не всегда дают те же значения, что словари персидские. Это различие не просто лексическое, но общекультурное: персидская лексика отражает существующее положение дел в культуре.

Сначала мы обращаемся к словарю XVII века *Бурхан-е Каме'* (хиджра 1341: 61), пояснения которого, как известно, весьма близки к этимологии слов. После общеупотребительного упоминания значения слова *ān* в качестве времени, отрезка времени, мгновения, следует редчайшее пояснение – «особенности восприятия чувств». Однако, как оказывается, этого недостаточно, поскольку исходное слово обладает дополнительными значениями. Словарь *Гийас ал-Лугат* отмечает значения «*ṭawr va andāz*», что означает, среди прочего, исходя из другого и чрезвычайно полезного персидского словаря, изданного на основе старых толковых персидских словарей, – «количество, мера, предел, граница, все, что разделяет два объекта» (Johnson 1852: 824). Таков семантический круг уже персидского слова *ān*, из которого Авиценна вывел свой этимологический горизонт слова, где семема «разделения» (*qut' al-zamān u judākunanda* в таджикском переводе) отмечается философом в первую очередь³.

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

³ Арабский текст: *The Physics*... 2009: 237; Абуали... 1975: 144. О том же говорит и философский словарь (*Dictionary*... n.d.), где слову *ān* придаются следующие не совсем точные значения – «мгновение или настоящий момент как разделенность между прошлым и будущим».

вого. Стронники идеи возрождения в саманидское время не знали о рассуждениях Ибн Сины.

Когда Авиценна хочет объективировать Другое, сообщить ему вещное соответствие, он обращается к примеру, который может быть распространен и на искусство письма (*khat*). В определенный момент своего рассказа о Другом философ переходит к его пространственному измерению на примере линии (*khat*) и точки (*nuqtat*) (The Physics... 2009: 243–244). Он предлагает представить себе точку как предел движущейся вещи. Линия, утверждает Авиценна, обязана точке не потому, что точка образует ее, а потому что точка соединяет и одновременно разделяет внутривложенные линии, внося не только различия, но и единство. Вот почему бухарский философ говорит о возможности возникновения бытия после *ān*, что может поставить вопрос о его действительном (*bilfe'l*) существовании, поскольку оно пребывает в постоянном осуществлении.

У нас есть все основания перевести рассуждения о линии и точке в область письма, в частности каллиграфии. Арабские слова *xat* и *nuqtat* обозначают также письмо и каллиграфическую точку. Старшим современником Авиценны был каллиграф родом из Ширази (или из Багдада) по имени Ибн Мукла (885–940). Ему принадлежит честь кодификации существовавших в его время арабских почерков на основе точки. Точка в форме ромба послужила ему мерой каждой буквы и, соответственно, всего письменного ряда, а также основой пропорционирования и эстетического образа каллиграфии. Нельзя сомневаться в том, что Авиценна знал о нововведениях Ибн Муклы, поскольку мы знаем о каллиграфических изысках восточных иранцев именно в это время. Наше предположение отражает реальное положение дел в культуре не только Саманидов, Большого Ирана, но и всего халифата.

Точка движет письмо в пространстве длительности письменности и Письма как всей целостности наличной и будущей письменной практики. Точка проблематизирует письменность и Письмо тем, что вносит разделение, различие, прерывность в непрерывное по определению. В этом смысле точка операциональна, а не креативна. Точка не есть творец письменности и Письма, она является тем, что процессуально «скрепляет письмо воедино» (в персидском переводе трактата Авиценны используется слово *waslkunanda*).

Арабское слово *harf* – величина пространственная, в первую очередь оно означает «сторона» и только во вторую – «буква».

Слово *harf* называют буквой только потому, что она есть сторона слова. Словарным значением слова *harf* являются понятия силы, мощи (Насреддинов 2012: 109). Так пространственная сущность слова оказывается имманентна ему самому. Таким образом, мы имеем дело с пространственной силой буквы, письменности, каллиграфии, а также абстрактного понятия Письма. Поскольку точка является неотъемлемой частью буквы, то и ей присуща операционально-пространственная сила.

Иногда изображение отдельного слова может состоять только из точек. Для примера приведем каллиграфический и орнаментальный опыт лучшего архитектора Хорасана Кавам ал-Дина Ширази. В усыпальнице суфия Абдаллаха Ансари (1425) близ Герата и в медресе в селении Харгирд (1436) близ Мешхеда в остатках богатого орнамента сохранились каллиграммы, составленные из точек с именами Мухаммада в первом случае и Али – во втором.

Можно ли обратить все сказанное Авиценной о мере, прерывности в письменности на другие сферы творчества? Нововведения в архитектуре Средней Азии, преобразившие все зодчество Большого Хорасана, Ирана, Ирака и могольской Индии, дают нам очевидный повод для попытки испытать все сказанное выше на примере *айвана*, предваряющего вход не только в мечети, мавзолеи и медресе, но и в другие постройки. *Айван* интересует нас как мера пластики архитектурного движения в пространстве одной постройки, а также мера в архитектурной среде громадной территории – от Багдада до Дели. Особенно отчетливо «восприятие чувств меры и прерывности» ощущается в иранских мечетях и медресе.

В начале XI века в архитектурную практику вошла дворовая крещатая композиция. В крещатых по плану архитектурных композициях *айваны* являются той мерой, согласно которой, во-первых, распределяются архитектурно-орнаментальные акценты по двум осям постройки; айван представляет собой сводчатый и, как правило, богато орнаментированный портал, предназначенный для парадных входов в здание. Во-вторых, каждый из четырех *айванов* представляет собой архитектурный образ, целью которого является разнесение пространства и времени в архитектурном целом.

Другое в понимании Авиценны в целом отлично от понимания Другого в современной философии, но сходно в том, что оно является имманентным Событием по отношению к появлению в Творении протяженности, разделения и единства времени, а следова-

тельно, заложенности в Другом проблематизации любого процесса и любой вещи.

Толщина визуального пространства Ирана

Целесообразно допустить, что «глубинное музыкальное восприятие» (*perception musicale*), о котором говорил еще французский философ А. Корбен, может существовать в качестве одного из денотативных признаков миниатюры и в целом – всего визуального ряда в XV–XVII веках (Corbin 1972: 292; Корбен 2006). Музыкальное восприятие выполняет объемно-семантическую роль по отношению к архитектуре и заполняющей ее внутренние и наружные стены живописи. Это тот самый случай, когда мы можем говорить о том, что сами стены звучат. Вот слова Корбена, которые вполне могут быть обращены и к нашей теме: «Отсюда следует, что хотя мистик может петь, вместо того чтобы говорить, ибо мистическое чувство по преимуществу музыкально, оно, тем не менее, остается невыразимым. Едва мы дерзнем сообщить его, раскрыть то летучее мгновение, когда кажется, что “душа становится видимой телу”, тайна скрывается от нас» (Корбен 2006: 176)⁴.

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

Необходимо сказать еще несколько слов о месторасположении дворца *Али-Капу*. Он построен на главной площади Исфагана⁵, на-

⁴ Перевод сделан с нашими поправками.

⁵ Исфаган был особым городом, граничащим с территорией иранского Хорасана (их разделяло пронизываемое для идей, образов и форм пространство пустыни Деште-Кевир), а потому остро воспринимающим любые инновации, идущие с востока, т. е. из Хорасана и Мавераннахра. Например, «восточная философия» Авиценны именно в Исфагане в конце концов нашла свое прибежище. Исфаган был известен еще при Сасанидах в качестве военного укрепления. Хотя полноценное культурное и политическое значение города было выявлено еще при династии Буидов в X – начале XI века, настоящий расцвет Исфагана пришелся на время правления сельджукидов и Малик-шаха (1072–1092), когда он стал одним из веду-

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

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

Р. Якобсон (1985) достаточно подробно осветил известное различие между звуком и изображением. Он разводил природу аудиальных и визуальных знаков следующим образом: в системах аудиальных знаков в качестве структурного фактора никогда не выступает пространство, но всегда – время в двух ипостасях: последовательности и одновременности. Структурирование визу-

щих центров суннизма. Об Исфагане написано очень много (см. обобщающую работу и приведенный список литературы в: Walcher 1997, а также: Grabar 1990). В это время была предпринята перестройка соборной мечети (Масджид-е Джами) в органичный для Мавераннахра и Хорасана 4-айванный план, а в квартале Дардашт было возведено медресе Низамийа, по имени визиря Низам аль-Мулька. Одновременно возникли несколько царских садов – Баг-е Фаласан, Баг-е Бакр, Баг-е Ахмад Сийах, Баг-е Дашт-е Гур. Сефевидское время (и особенно правление шаха Аббаса) окончательно придало Исфагану столичный статус и величавость образа. Исфаган является наиболее пластичным из всех городов иранского мира. Другая жемчужина иранского мира – Бухара – многое потеряла за советское время. Именно в Исфагане в полной мере, целостно были воплощены и получили дальнейшее развитие пластически-конструктивные элементы архитектуры, от 4-айванной планировки соборной мечети до сводчатой системы на основе пересекающихся арок и арочек и несравненной красоты городских садов и павильонов. Лишь Самарканд или Герат могли бы в принципе соперничать с Исфаганом, но если первый катастрофически пострадал в годы советской власти, то Герат подвергся разрушениям англичан и бомбардировкам советских войск. Кроме Исфагана и других исторических центров Ирана города остального иранского мира сейчас в значительной степени руинированы и не передают прошлого блеска и архитектурной пластики в сочетании формы и цвета.

альных знаков обязательно связано с пространством и может быть абстрагировано от времени, как, например, в живописи и скульптуре, либо привносить временной фактор, как, например, в кино.

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

Следует упомянуть и о факторе присутствия единого пластического начала, столь многозначного для иранцев жеста хозяев и их гостей, изображения и музыки. Соответственно целостный образ традиционного центра Исфагана основывается на формальном и неоднозначно смысловом сочетании всех перечисленных топов, образующих знаменательную топологическую и обязательно пространственную рядоположенность, в которой музыка играла пространственно-организующую роль.

Мы говорим о неотъемлемости присутствия музыки в архитектурных сооружениях, будь то храм, просто дом или, как в данном

случае, дворец. Архитектура не может обойтись без музыки, музыка буквально вживлена в стены построек, соприродна зодчеству. Однако музыка по сравнению с архитектурой обладает особыми феноменологическим и конструктивным статусами. Она оказывается духовным конструктом архитектурного здания, визуальность основоположена на аудиальном. Феноменологические основания музыкального восприятия (вспомним слова Корбена), уводят нас в непостижимое. Соответственно и архитектура имеет прямое отношение к тому же.

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

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

Небольшим, но значимым примером пространственного разнесения визуально-аудиальных образов по всему телу иранской культуры может послужить убранство тыльной лестницы во дворце *Али-Капу* Исфагана. Все ее ступени, а также подоконники оконных

проемов «высланы» изразцовыми плитками, которые сплошь расписаны растительным орнаментом. Человек поднимается вверх к музыкальной комнате или спускается вниз, попирая облицовку роскошных орнаментальных плит. Неслышимые или звучащие музыкальные ноты отзываются в ритме шагов по орнаментальным плитам. Орнамент определенным образом корреспондирует как с внутренним музыкальным чувством, так и с реальными звуками музыки и пения.

Подытожим сказанное: иранцы жили внутри расцвеченного пространства, внутри своеобразной картинки, покрывающей стены и купола мечетей, медресе, стен частных домов, разноцветной посуды, пеналов, ковров. Человек пребывал внутри изукрашенного мира, будь то Бухара с Самаркандом или Шираз с Йездом, Герат с Мешхедом или Исфаган с Кашаном, Нишапур с Тусом или Казвин с Табризом. То была городская культура, расцвеченная изнутри и одновременно манифестирующая свою полихроматичную телесность. Даже верхняя часть тентов для загородного времяпрепровождения представляла собой в XVI веке богатейший сюжет охотничьей сцены (см. об этом: Blair, Bloom 1994: 175, ill. 217). Высочайшая степень эстетизма, основанного на иконоцентризме, характеризовала, казалось бы, атрибуты кочевой жизни, которой были привержены многие властители иранского мира (см. об этом: O'Kane 1993).

Вновь вспомним о последствиях выхода миниатюры за границы своего обрамления, – распространение изображения по всей плоскости рукописной страницы также можно обнаружить и на тканях: к середине XVI века миниатюра со своими мотивами и сюжетами, а главное – запоминающейся стилистикой, переносится на ткани (Сазонова 2002: 17–20). Можно сказать и так: миниатюра не просто переносится на ткань, она детерриторизуется, изменяя условия своей бытийственности в книге, буквально социализируется, становится доступной не одному человеку, а многим. Отныне иранцы носили на себе то, что раньше можно было увидеть только в книге. Одновременно на тканых изделиях появляются и каллиграфические начертания, но как дань не Логосфере, а именно Иконосфере, ибо никто не собирался неучтиво читать выплеснутые из книг строки на теле иранских модниц – это был специфический, отдающий дань исламской традиции орнамент. Он украшал наряды, а потому подлежал власти мятежной дискурсии.

Таким образом, пластически-цветовое начало характеризовало иконоцентричный мир иранского города. Однако сказанного заведомо недостаточно для того, чтобы вообразить себе этот мир хотя бы в какой-то степени полноты. На этом пути нам поможет В. Кандинский с его острым чувством цвета и пространства, восхищавшийся колоритом персидской миниатюры. Самого пристального внимания требуют истоки творчества художника и мыслителя, а именно – его этнографические поездки на русский Север в конце XIX века. Вот что он пишет в своем путевом дневнике о посещении деревенских изб: «...Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня». Позже он писал: «В этих чудесных домах я пережил то, чего с тех пор не испытывал. Они научили меня входить в картину, жить в ней всем телом и впереди и позади себя» (цит. по: Автономова 2004: 515).

Цветовое пространство иранских городских центров Тимуридов и в особенности Сефевидов (XV–XVI века) имело свою ширину городской застройки в виде полихромной архитектуры множества мечетей, мавзолеев и медресе. Над всем этим пространством сияло яркое голубое небо. Это же пространство владело и своей расцвеченной глубиной частной жизни сколько-нибудь имущего горожанина, неотъемлемую часть которой составляли иллюстрированные рукописи, цветистые пеналы из бронзы и папье-маше с сюжетными изображениями, зеркала, ковры, ткани. Всего этого «добра» так много в больших и небольших музейных коллекциях, что можно судить об их чрезвычайной распространенности в самых разных стратах иранского общества.

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

А что делать, когда всюду мнится текст, его контексты и текстовое сознание.

В иранской культуре складывается пространственная среда интра- и интервизуальности, даже когда мы имеем дело с великой поэзией иранцев. Вовсе не забавы ради иранцы, начиная с бухарской династии Саманидов и во многом вопреки арабской традиции, столь внимательно отнеслись к изображению, в том числе и к изображению человека. Иконоцентризм иранцев – это кредо истории искусства и архитектуры (вспомним об искусстве ахеменидского и сасанидского периодов истории Ирана, Парфии, Согда, Хорезма).

Толщина четырехмерного пространства пронизана и всемерно поддерживается аудиальным строем иранской культуры, включая публичное звуковое пространство сакральных речитативов в мечетях и медресе, салонной музыки и домашнего звучания музыкальных инструментов. Мы можем сделать и еще один вывод: аудиальность, не утрачивая при данных условиях своей темпоральности, оборачивается в дополнительную и резервную пространственность и иконичность. Музыка буквально «висит» в воздухе четырехмерного пространства, пронзая его толщину до самых глубин. Напомним: в исфаганском дворце *Али-Капу* в стенах верхней музыкальной комнаты делаются выемчатые рельефные изображения музыкальных инструментов.

Оказавшись в среде, исполненной толщиной, человек становится несомненным субъектом, покушающимся на все четыре ее измерения. Значит, эта среда принципиально антропологична, она тотально обжита человеком и существует для и во имя человека. Центральным субъектом этого пространства является Совершенный Человек, как столб – *qutb* (بطقة), центрирующий в нашем случае вовсе не космологические уровни мироздания, а именно сферическое четырехмерное пространство, пропитанное цветом. Надо обязательно помнить, что Совершенный Человек обладает своей телесностью и соответственно хроматическими свойствами (Шукуров 1997; 2004). Телесно-хроматическая субстанция является как наполнением этого четырехмерного мира, так и его телесной поверхностью.

Объемная иконическая среда иранской культуры и есть, согласно Х. Зедльмайру, *Gesamtkunstwerk*, т. е. совокупное художественное явление культуры. Это касается и имагинальной природы иранского искусства и архитектуры, и каждой сотворенной вещи в отдельности.

Литература

- Абуали Ибни Сино**, Китаб ал-шифо 1975. Осори мунтахаб, чилди сеюм. Душанбе: Дониш, с. 144–145.
- Автономова, Н.** 2004. Этнографические исследования Василия Кандинского. Вологодская экспедиция 1889 года. *Искусствознание. Журнал по теории и истории искусства* 1(4): 258–274.
- Бурхан-е Кате'**. Тегеран: б. и., хиджра 1341.
- Гиёс ал-Лугот**. Чилди 1. Душанбе: Адиб, 1987.
- Гиясова, Ф. Н.** 2006. *Способы описания форм и лексических единиц в персидско-таджикских словарях XVII века*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Худжанд.
- Корбен, А.** 2006. Музыкальное чувство и персидский мистицизм. В: Корбен, А., *Свет Славы и святой Грааль*. М.: Волшебная гора, с. 303–328.
- Насредининов, Ф.** 2012. «Тафсири Сурободи» и его лексические особенности. *Иран-наме* 1: 14–26.
- Сазонова, Н. В.** 2002. *Мир сефевидской ткани*. М.: АКД.
- Шукуров, Ш. М.**
1997. Совершенный Человек и богочеловеческая идея в исламе. В: *Совершенный Человек. Теология и философия образа*. М.: Валент, с. 336–341.
2004. *Образ человека в искусстве ислама*. М.: УРСС.
- Якобсон, Р.** 1985. Язык в отношении к другим системам коммуникации. В: Якобсон, Р., *Избранные работы*. М.: Прогресс, с. 319–330.
- Blair, Sh., Bloom, J. M.** 1994. *The Art and Architecture of Islam. 1250–1800*. Yale University Press.
- Corbin, H.** 1972. *En Islam Iranien*. V. 4. Paris: Gallimard.
- Dictionary of Islamic philosophical terms**. n.d. URL: <http://www.muslimphilosophy.com/pd/default.htm>
- Grabar, O.** 1990. *The Great Mosque of Isfahan*. N.Y., London: New York University Press.
- Johnson, F.** 1852. *Dictionary, Persian, Arabic and English*. Published under the Patronage of Honorable East-Indian Company: London.
- Kloekhorst, A.** 2008. *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*. Leiden: Brill.
- O'Kane, B.** 1993. From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design. *Ars Orientalis* 23: 53–71.
- The Physics of the Healing**. Books 1 & 2. A parallel English-Arabic text translated, introduced, and annotated by Jon McGinnis. Brikham Young University, Provo, Utah, 2009.
- Walcher, H. A.** 1997. Between paradise and political capital: The semiotics of Safavid Isfahan. *Yale University, Bulletin of Middle Eastern Natural Environment* 103: 330–348.