
Ш. М. ШУКУРОВ

ОТ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО УНИВЕРСАЛИЗМА АРАБСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ К ЕЕ ЭТНИЧЕСКОМУ СВОЕОБРАЗИЮ. СХОДСТВО И ПОДОБИЕ

В статье рассматриваются типологические примеры перехода от универсализма графики к ее этнической особенности. Таковой ситуация была в Китае, аналогично она развертывалась в Иране в исламский период. Для автора существенным обстоятельством явилась терминологическая оснастка перехода от универсалистской арабской графики к сугубо этническому ее варианту в завоеванном арабами Иране. Вот небольшой пример тому: сходство и подобие, два концепта, которые принимают участие в становлении новой культуры иранцев. Арабское письмо перестало быть подобным себе в художественном оформлении восточноиранской керамики Самарканда и Нишапура. Однако трансформированное иранцами арабское письмо легко узнается, ибо оно остается сходным с самим собой. Иранцы подчеркивали концептуальное сходство, дабы политическое и этническое давление арабской культуры не переставало декларировать свое мнимое превосходство.

Ключевые слова: С. Н. Соколов-Ремизов, арабская каллиграфия, сходство, подобие, арабский язык, саманидское искусство, арабская графика, Большой Хорасан, Самарканд, Нишапур.

В наше время отечественное искусствознание почти не располагает исследователями такого масштаба, как С. Н. Соколов-Ремизов. Его вклад в синологию отличен не только тщательностью исследований, но и их масштабностью. Сергей Николаевич не задается заранее сформулированной теорией, с помощью которой он мог бы подобрать ключи ко многим сферам искусства и архитектуры Китая. Его подход к материалу отличается одним принципом: исходить от самого материала и отправляться от правил, предписанных самой культурой и прописанных известными художниками.

С. Н. Соколов-Ремизов является крупнейшим исследователем искусства каллиграфии Китая. Его наблюдения столь точны и в то же время столь многогранны, что вполне могут быть распростра-

нены и на искусство иных регионов. Нас заинтересовала одна статья Сергея Николаевича, в которой исследователь выводит дихотомию универсального и своеобразия национального (Соколов-Ремизов 1997).

Достижениями последних десятилетий в науке об искусстве и архитектуре Ближнего и Среднего Востока, а также Большого Хорасана явились разъяснения ведущих историков искусства о том, что именно восточная часть иранского мира в исламское время стала наиболее продуктивной и семантически нагруженной. Вот как два известнейших исследователя Ричард Эттингхаузен и Олег Грабар пишут об этом в ставшем классическим издании по искусству и архитектуре стран исламского мира:

Из двух основных областей, восточного и западного Ирана, первая (в самом широком смысле), по-видимому, была более творческой как по дизайну, так и по номенклатуре художественного производства. Наиболее распространенными и, возможно, художественно выдающимися предметами были керамические изделия. Главным центром по производству керамики был Самарканд, где в старом квартале, известном сегодня как Афрасиаб, с 1914 г. и по настоящее время было найдено огромное количество изделий и бесчисленное множество шедевров (Ettinghausen *et al.* 2001: 117; Peacock, Tor 2015).

Несмотря на сильнейшее воздействие арабского языка, письменности, а также догматических установлений носителей Корана и сунны, существенные сдвиги в мышлении иранцев (языкознание, философия и наука, хикмат и суфизм) привели к интенсивному развитию искусства, архитектуры, ремесел.

Что такое сдвиг в мышлении иранцев? Мы ведем речь о нововведениях в культуре восточных иранцев в саманидское время. В период с IX–X вв. в столице династии Саманидов городе Бухаре произошли инновации, которые носили характер широчайших и одновременно глубинных явлений во всей складывающейся культуре.

Во-первых, именно при Саманидах был окончательно сформирован тот персидский язык – фарси-дари – на котором по сию пору говорят в трех странах: Иране, Афганистане и Таджикистане. Именно на этом языке появилась высокая поэзия Рудаки и Фирдоуси. Во-вторых, в IX–X вв. наблюдается взлет философии и науки (аль-Фараби, аль-Хорезми и другие математики, Авиценна, аль-Би-

руни). В-третьих, именно в это время происходит переход от института мудрецов к институту «хорасанского суфизма». В-четвертых, при Саманидах выковываются новые признаки высокой культуры (поэтическая, архитектурная и изобразительная), нацеленной на будущее.

Язык, ориентированный на поэтическое высказывание, отвергает принцип тождества и отношение к вещи, согласно процедуре подобия, ибо за языком и словом скрывается еще один пласт – эзотерический язык, метаязык; в то время как священный Коран арабов обязывает относиться к вещам согласно установленным правилам тождества и подобия (о значении Книги в авраамическом круге представлений см.: Шукуров 2002: 363). Во втором случае мистицизм уступает натиску позитивной теологии.

Речь иранцев сходна с метафорической вязью, она аналогична орнаменту, лишённому какого-либо значения. Высокое поэтическое слово иранцев почти всегда требовало разъяснений, толкований, поскольку вместо ускользающего смысла возникал либо встречный вопрос, либо пустота. Совсем не зря орнамент занимал выдающееся место в саманидской архитектуре и керамике, даже до утверждения Саманидов в Мечети девяти куполов (Nuh Gunbad) VIII в. доминировал орнамент, покрывающий вертикальные и горизонтальные поверхности.

Еще одной заслугой иранцев следует считать расподобление священных начертаний арабской каллиграфии. Это был важнейший опыт в истории арабской письменности в мире ислама. Еще раз упомянем, что обнаруженные С. Н. Соколовым-Ремизовым закономерности китайской графики, похоже, повторяются на иранском материале. Иранцы преобразовали претендующую на универсальность арабскую графику, уже в Нишапуре и Самарканде саманидские керамисты придали новое художественное звучание арабской графике. Арабская каллиграфическая вязь перестала быть подобной себе, как только она переступила границы Ирана, арабские каллиграммы обращались в орнамент, образы животных и людей.

Сходство и подобие – два концепта, которые принимают участие в становлении новой культуры иранцев. Арабское письмо перестало быть подобным себе в художественном оформлении восточноиранской керамики Самарканда и Нишапура. Однако трансформированное иранцами арабское письмо легко узнается, ибо остается сходным с самим собой. Иранцы подчеркивали концепту-

альное сходство, дабы политическое и этническое давление арабской культуры не переставало декларировать свое мнимое превосходство. Неудивительно, что в начале XV в. в Герате возникает «персидский почерк» *насталик*, который изобрел Мир Али Тебризи. Подобная ситуация использования двух почерков (*наسخ* + *насталик*) в одной культуре называется диглифией.

Насильственное внедрение арабской каллиграфии, как мы говорили выше, совпало с формированием нового искусства и архитектуры в Большом Хорасане. В этом случае небезынтересно ознакомиться с мнением лингвистов: «Широкий взгляд на изучение систем письма повышает его возможную значимость для других дисциплин, развитие которых только находится на начальных стадиях» (de Voogt 1910: 2).

Словами известного лингвиста мы подтверждаем уже сказанное: не только язык, но и исторические сочинения, философия и математика, поэзия, архитектура, изобразительное искусство – все они родились почти одновременно в одном регионе – Большом Хорасане, включающем и Хорезм.

Новые горизонты саманидского искусства и архитектуры формировались с основательными возможностями для суждения о неоднозначности отдельных форм или композиций. В этой связи имеет смысл сказать несколько слов о значении толкования в мусульманской среде, ведь иранские поэты, архитекторы и художники оставались мусульманами. Художник становится интерпретатором текста только потому, что он знает общее правило персидской культуры – интерпретация текста 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 – Аш-Шарх): «Не раскрыли ли мы твоего сердца? (*Alam nashrah laka sadraka*)». Значение арабского слова «шарх», кроме раскрытия, открытия, комментирования, объяснения, означает также разделение на части, разрезание на кусочки (Баранов 1976: 398).

Только в иранской среде каллиграфия неожиданно для арабов смогла сродниться с изображениями людей и животных. Такой шаг был внерелигиозным опытом, а точнее, светской интерпретацией коранических представлений о толковании. Арабы не могли себе представить такого отношения к воплощению Слова, а тем более к появлению известного на весь мир визуального опыта иранской культуры, когда стены мечетей и медресе украшались персидскими стихами.

Взаимодействие арабского и иранского начал составляло острейшее напряжение в ранней культуре исламизированного Ирана. В книге «Искусство и тайна» мы предложили различать два этноцентричных пласта в культуре исламского мира: семито-арабское и арийско-иранское начала (Шукуров 1999: 122–141). Различие двух установок в одной культуре коренится в принципиальном различии между арабским и иранским языками. Семитские и индоевропейские языки отличны по отношению к глаголу *быть*. В семитских языках бытийствование и сам модус существования и присутствия вещи предопределен свыше. Индоевропейцам же свойственно ощущать собственно бытие каждой вещи как данность, как присутствие. Это вещь, с которой имеют дело сейчас и здесь.

Если в богооткровенной культуре арабов любая вещь есть следствие существования божественного Бытия, то мусульмане Ирана, начиная с Ибн Сины (Авиценны), продолжали со всем возможным вниманием относиться к различию между сущностью, бытием (араб. *wujūd*, и перс. *hastī*) и сущим (*mawjud*), а также к существованию каждой отдельной вещи (Mayer 2001: 19; Goichon 1956; Marmura n.d.). Сущее интересовало Авиценну в первую очередь, оно было явлением интеллигибельным. Специфика этнического мышления и языка заставляла его носителей относиться к Бытию и существованию особым образом, несмотря на разделяемую арабами и иранцами религиозную установку.

В этой же связи категория становления вещи в семитской и иранской ойкуменах существенно различается. Если процесс становления в семитской образности преимущественно сообразовывался с движением вещи по вертикали, сверху вниз, то иранцы предпочитали оставаться в рамках движения по горизонтали. Эта процедура оставалась действенной даже после завоевания мусульманами иранских земель. Арабы не смогли поколебать доминантных, этноцентричных установлений иранцев как собственно в Иране, так и в его восточных землях¹.

¹ Вот что об этом (и намного резче) говорит известный иранист Р. Фрай: «Арабы более не ведают о роли Ирана и персидского языка в формировании исламской культуры. Возможно, они намерены забыть прошлое, но при этом они удаляют основания своего собственного духовного, морального и культурного настоящего, не могущего существовать без наследия прошлого и здорового уважения к нему, по этой причине у них остается мало шансов для стабильности и надлежащего роста» (Frye 1989: 236); о Великом Хорасане см. полезное издание: (Rante 2015).

«Революции Аббасидов» во многом увенчалась успехом благодаря существенному присутствию хорасанских (Khurāsānī) боевых отрядов. Они говорили на «языке хорасанцев» (*lughā ahl Khurasan*) (Mottahedeh 2008: 62). Арабы стали именовать иранцев не просто чужеземцами, дело обстояло намного интереснее: они стали называть иранцев словом *‘ajam* в значении *неясный, непонятный, иностранец*. Слово *‘ajam* было немедленно освоено иранцами в творческом духе – так стали называть все ираноязычное пространство как антагонистичное понятие по отношению к арабам. Вот как говорил об этом Фирдоуси, предварительно сказав о многих невзгодах:

‘Ajam zinda kardam badin Pārsī.

Возродил я Аджам своим персидским.

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

Mānd az in shahr-i ‘Ajam andar ajab.

Пришел в изумление от этого города Аджам.

Со сказанным связывается и еще одно обстоятельство.

Итак, мы приступаем к формированию правил соотношения словесно-визуальной организации не просто памятников архитектуры и изобразительного искусства, но и собственно понятия культуры. Результатом орнаментации куфических букв на керамике явилось следующее. Во-первых, начальные формы куфи, превратившись в сложившийся «орнаментальный куфи», сменились более округлым почерком, а также стали совмещаться с элементами почерка *наسخ*. Во-вторых, орнаментация букв к середине XII в. окончательно перешла на металлические изделия (разнообразные по форме). Именно на металлических изделиях во всем многообразии появляются различные фантастические и реальные животные, вырастающие из начертаний букв (в стиле куфи или в смешанной форме: куфи + *наسخ*).

Практически одновременно с широким появлением фантастических и реальных животных в верхней части букв начинают появляться и крайне стилизованные изображения людей (преимущественно человеческих лиц). Буквы и слова начинают антропоморфизироваться. Характерно, что это знаменательное для всего мусульманского искусства явление отмечается только на изделиях из металла. Проблема антропоморфизации букв в истории мусуль-

манского искусства не нова, ей посвящены исследования А. Громманна (Grohmann 1955).

Мы обнаруживаем еще одну особенность совокупного изображения графических и прочих образов. Графическое воспроизведение арабских фраз, обрастая растительным орнаментом, зоо- и антропоморфными фигурами, означало уже гораздо больше, чем содержание надписи. Как мы увидим в следующей главе, речь в данном случае должна идти не о семантике, а о синтаксическом единстве двух образов. Единство всех названных выше образов с арабскими буквами меньше, чем пропозиция этого единства.

Сказанное связано с тем, что мы называем эффектом «затрудненности восприятия формы» и, соответственно, появления нового содержания. Вводимый нами эффект «затрудненности» уже не связан с содержанием надписи и конкретным значением фигурных изображений. Нам необходимо понять логику визуальной стратегии эффекта «затрудненности восприятия формы».

С этой целью мы обращаемся к термину «репрезентация». Мы уже знаем, что сферой репрезентации оказывается не просто воображение, но и отчетливое представление о судьбе образа или формы. Мы вправе ожидать появления нового образа, нового сочетания уже известных компонентов формы и смысла. Классическим примером ярко выраженного слияния букв с изображением людей и животных является так называемый котелок Бобринского (иначе Гератский котелок) 1163 г. из Эрмитажа (Веселовский 1910; Ettinghausen 1943) (илл. 1, 2). Р. Харари и другие исследователи приводят целый ряд подобных образцов сельджукидского времени в XII–XIII вв. (Harari 1938, vol. 2, 6: fig. 841B, ill. 1308, 1314, 1316, 1317A, 1317B, 1322, 1325, 1328). Хорошо известно, что рождение и распространение множества изделий из металла с антропоморфными буквами связывается с территорией Большого Хорасана. В этом нет ничего странного – восточные области мусульманских земель Хорасан и Мавераннахр дают в этот период наиболее репрезентативные образцы именно иранской культуры (поэзия, архитектура, керамика, духовная мысль).

Смена политических режимов тюрков и монголов (караханиды, сельджуки, каракитаи, хорезмийцы) в Средней Азии и Хорасане не смогла помешать непрерывному процессу производства рядовых и выдающихся керамических и металлических изделий. Вторая половина XII в. – начало XIII в. в Большом Хорасане ознаменованы выпуском серии выдающихся памятников бронзовых изделий с

непрерывным присутствием антропоморфизированных каллиграмм (Court... 2016: 200–201, Pl. 118, fig. 7–81). Кроме того, художниками выковываются барельефные и горельефные образы; они, похоже, сходны с гарпиями.

Антропоморфные каллиграммы выгравированы у самого доннышка, в нижней и верхней части горлышка кувшина. Образцовым примером высокого искусства на территории Большого Хорасана, а также ярчайшим экземпляром распространения визуального концепта антропоморфизации каллиграмм является *Wade Cup* (см. классическую работу об этой чаше: Ettinghausen 1957). В каталоге сельджукидского искусства появляется целый ряд бронзовых изделий с антропоморфными каллиграммами. *Vaso Vescovali* – так называется бронзовая чаша с крышкой, которая сверху донизу покрыта резьбой с изображением людей.

Воистину изображение человека на металлических и керамических изделиях является в сельджукидском искусстве подчеркнутым визуальным концептом, после которого присутствие человека в искусстве Ирана становится неизменным, обязательным элементом общей художественной программы. Неудивительно, что столь заметное явление не могло ограничиться пределами только лишь Большого Хорасана. Судить об этом позволяет появление аналогичных образцов на западе Ирана, по-видимому, в Фарсе, Мосуле, Индии и даже в Египте (Melikian-Chirvani 1982: fig. 75A; Ettinghausen 1955; Tresor... 1985: ill. 266, 267).

Даже перечисленные выше примеры не дают основания для суждения о незначительности их распространения на фоне других изделий из металла, поскольку совершенно ясно, что до нас дошла лишь малая часть образцов с фигурными надписями. Гораздо важнее для нас понять значение таких надписей, ввести их в историю и теорию искусства как явление, осмысленное с исторической и теоретической точек зрения.

Совмещение буквенных и фигурных начертаний на металлических изделиях знаменует собой новый этап взаимоотношений между арабской графикой и изображениями. Изображения оказываются прочно привязанными к графическим начертаниям, преодолев тем самым былую разведенность семантически автономных форм и значений. Проблема несовместимости двух знаковых явлений – Слова и Изображения – в иранском искусстве преодолена и оправдана особым статусом, иконичностью графических начертаний.

Для этого достаточно нанести над изображением формулу «шахады»: «Нет божества, кроме Бога, и Мухаммад – посланник Его».

Но, как мы помним, содержанием арабской надписи не исчерпывались ее сакральные функции, аналогичные свойства имели надписи мемориального и просто художественного характера независимо от своего содержания. Ведь даже если подобные формулы оставались малопонятными или просто неудобочитаемыми, выражение сакрального содержания передавалось самим фактом присутствия арабской надписи.

Другими словами, в идеале только арабская надпись могла санкционировать появление изображений. Рядом с надписью изображения находили свое место в иерархии миропорядка и обретали полновесное этическое выражение. Тот факт, что арабская графика в ходе своей эволюции прошла через четыре отчетливо выделяемых этапа, свидетельствует о некоей закономерности в отношениях между графическими начертаниями и изображениями. К существованию эволюции графических форм мы и перейдем ниже.

Надо сказать, что в истории мирового искусства известны аналогичные случаи «оживания» букв. Римские геометрические *littera quadrata*, так же как и тяжелый геометрический куфи, с течением времени обрастали растительным орнаментом. Буквы, по меткому выражению Э. Гомбриха, действительно «оживали» и «овеществлялись», то есть приобретали дополнительную смысловую нагрузку, превращаясь из надписи в художественно оформленную «вещь» (Gombrich 1979: 235–241).

Таким образом, в конце XII в. в искусстве Ирана окончательно складывается сбалансированное отношение между арабской графикой и изобразительными формами. При этом изображения не несут никакой сакральной функции, их появление обусловлено телеологической логикой мусульманской мысли об эволюции мироздания и ходом развития эстетических представлений мусульман. Впервые изобразительные формы получили свое оправдание в рамках собственно исламских классификационных представлений о статусе Человека в окружающем его мире бытия. Изображения растений, животных и людей могут, конечно, рассматриваться и без внутренней связи друг с другом, что должно привести к ряду полезных наблюдений о формировании стиля и иконографии искусства мусульманских стран – примером этому является образцовое исследование А. Громанна. Однако такого рода исследования не выходят за пределы изучения частных вопросов истории искус-

ства и не проливают свет на духовные основы художественного опыта мусульман.

В искусстве Ирана рождается не просто изобразительный образ человека, сопряженный с арабской графикой, а визуальный концепт образа человека, преодолевающий связь с логоцентричным образом арабской письменности. В данном случае имеет смысл говорить не только о логоцентризме арабского языка и всей культуры арабов, но в целом и о логоцентризме всей полноты авраамических культур.

Вместе с тем утверждение санкционированного культурой антропоморфного образа сопровождается активным распространением человеческих фигур на иранских бронзовых изделиях. Появляются повествовательные сцены, возникает очевидное внимание к целостной передаче художественного образа Человека в контексте его мифологической и эпической истории.

Безусловно, мы знаем множество антропоморфных изображений и до этого времени. Но все они, включая изображения к астрологическому трактату ал-Суфи (1009 г.), не могут быть оценены как явление целостное, подлежащее осмыслению в пределах систематизированных антропологических представлений.

До конца XII – начала XIII в. в искусстве мира ислама происходят выработка и кристаллизация изобразительных принципов, окончательно утвердившихся на образцах металла, множественных образцах керамики из Кашана, а также отдельных образов человека из стука и внушительных рельефных композиций из того же материала из Рея.

Два вывода из всего сказанного выше завершат нашу небольшую работу. Во-первых, для нас очевидно, что образ человека в искусстве Ирана до и во время сельджукидского времени во многом сформировался под воздействием арабской каллиграфии. В саманидский период, как мы помним, благодаря опыту хорасанских художников Самарканда и Нишапура именно каллиграфия преобразалась в фигурные изображения, например, птиц. Мы говорили выше и о вступлении иранского искусства в режим светской интерпретации сакральных начертаний арабской графики. Такую метаморфозу можно охарактеризовать как переход от подобия к сходству.

Во-вторых, универсальность арабской каллиграфии, о чем и говорил С. Н. Соколов-Ремизов, в иранской среде обретает ярко выраженные этнические черты. У иранских исследователей, как мы

видим, существуют основания говорить об иранской графике, созданной на базе арабского алфавита и письменности.

Литература

Баранов, Х. К. 1976. *Арабско-русский словарь*. М.: Изд-во Русской книги.

Веселовский, Н. И. 1910. Гератский бронзовый котелок 559 г. хиджры (1163 по Р. Х.) из собрания графа А. А. Бобринского. *Материалы по археологии России* 33. СПб.

Соколов-Ремизов, С. Н. 1997. Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально-своеобразное. В: Еолян, И. Р. (отв. ред.), *Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия*: сб. ст. РАН, ГИИ МК РФ. СПб.: Дмитрий Буланин, с. 97–128.

Шукуров, Ш. М.

1999. *Искусства и тайна*. М.: Алетея.

2002. *Образ Храма. Imago Templi*. М.

Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs. April 26 – July 24, 2016. Metropolitan Museum. New York.

Ettinghausen, R.

1943. The Bobrinsky “Kettle”. Patron and Style of the Islamic Bronze. *Gazette des Beaux-Arts* 24: 193–208.

1955. Interaction and Integration in Islamic Art. In Grunebaum, G. E. (ed.), *Unity and Variety in Muslim Civilization*. Chicago: University of Chicago Press.

1957. The “Wade Cup” in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decoration. *Ars Orientalis* 2: 327–366.

Ettinghausen, R., Grabar, O., Jenkins-Madina, M. 2001. *Islamic Art and Architecture. 650–1250*. 2nd ed. Yale: Yale University Press Pelican History of Art.

Frye, R. N. 1989. *The Golden Age of Persia*. London: Butler & Tanner Ltd.

Goichon, A. M. 1956. The Philosopher of Being. *Avicenna Commemoration Volume*. Calcutta: Iran Society.

Gombrich, E. 1979. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. New York: Cornell University Press.

Grohmann, A. 1955. The Antropomorphic and Zoomorphic Letters in the History of Arabic Writing. *Bulletin de l’Institut d’Égypte* 38: 285–295.

Harari, R. 1938. Metalwork after the Early Islamic Period. In Pope, A. U., Ackerman, Ph. (eds.), *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present*. Vol. 1–6. London; New York: Oxford University Press.

Trésor de l’Islam. 1985. Genève: Musée d’art et d’histoire.

Marmura, M. E. Ibn Sina. *Encyclopaedia Iranica*. URL: <http://www.iranica.com/newsite/>.

Mayer, T. 2001. Ibn Sina’s “Burchan Al-Siddiqin”. *Journal of Islamic Studies* 12(1): 19.

Melikian-Chirvani, A. S. 1982. *Islamic Metalwork from the Iranian World, the 8th–18th Centuries*. London: H.M.S.O.

Mottahedeh, R. 2008. The 'Abbāsid Caliphate in Irān. In Frye, R. N. (ed.), *Cambridge History of Iran. The Period from the Arab Invasion to the Saljuqs*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 57–89.

Peacock, A. C. S., Tor, D. G. (eds.). 2015. *Medieval Central Asia and the Persianate World: Iranian Tradition and Islamic Civilization (British Institute of Persian Studies)*. London: I. B. Tauris & Co Ltd.

Rante, R. (ed.). 2015. *Greater Khorasan. History, Geography, Archaeology and Material Culture*. Berlin; Munich; Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Voogt, A. de. 1910. Introducing Writing on Writing. In Voogt, A. de, Finkel, I. (eds.), *The Idea of Writing. Play and Complexity*. Leiden; Boston: Brill.