

**Ш. М. Шукуров**

## **ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ. КОНСТРУКТИВНОЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЯ АРХИТЕКТУРЫ В ИРАНСКОЙ МИНИАТЮРЕ\***

*В статье рассказывается о взаимоотношении текста и иллюстрации с новых позиций структурных связей между текстом и метатекстом (в данном случае рукописной миниатюры на территории Большого Ирана). Что же касается диаграмматологии, то она осуществляет переход от структурных сдвигов к концептуальным превращениям, от поверхностных перемещений к интериоризациям. Автор приходит к выводу о том, что художник стремится создать впечатление взгляда изнутри, чему способствует принципиальная разомкнутость изобразительных композиций, возможность выхода за пределы рамки миниатюры. Взгляд изнутри не принадлежит одному произвольно взятому персонажу, художник создает впечатление средоточенности и открытости вовне всей композиции.*

**Ключевые слова:** Иран, Хорасан, Камал ал-Дин Бехзад, рукописный текст, рукописная миниатюра, визуальная риторика, метатекст, диаграмматология, структура видения, взгляд изнутри.

**Sh. M. Shukurov**

## **VIEW FROM THE INSIDE. STRUCTURAL AND CONCEPTUAL DIMENSIONS OF IRANIAN MINIATURE PAINTING**

*Our article is about the relationship of text and illustration from new positions of structural communications between the text and the metatext (in this case a hand-scripted miniature on the territory of Greater Iran). Diagrammatology carries out the transition from structural shifts to conceptual transformations, from superficial movements to interiorization. The author comes to the conclusion that the artist seeks to give the impression of a glance from within that is promoted by a basic open condition of graphic compositions, a possibility of an exit out of the miniature frame limits. The glance from within doesn't belong to one randomly taken character, the artist gives the impression of an intense concentration and openness outside of the whole composition.*

**Keywords:** Iran, Khurasan, Kamal al-Din Behzad, the hand-written text, a hand-written miniature, visual rhetoric, the metatext, a diagrammatology, structure of vision, a look from within.

---

Книжная иллюстрация на территории Большого Ирана, как правило, выполняет служебные функции по отношению к тексту. Ранняя миниатюра Ирана, являясь небольшой частью целого ру-

копического листа, в то же время служит не обязательным сопровождением текста, без нее текст вполне может обойтись. Без знания текста понять раннюю миниатюру XIII–XIV вв. невозможно.

Мы начинаем с представления иллюстрации как метатекста — наиболее общего концепта, помогающего понять дискурсивные отношения иллюстрации к тексту. В нашем случае мы располагаем распадающимися (диссоциативными) связями между описательным аспектом текста и эмотивным характером рукописной

---

\* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.1. «Концептуальные основы развития всеобщей истории архитектуры: пересмотр стереотипов».



Ил. 1. Миниатюра к рукописи «Варка и Гульшах», 1250 г.



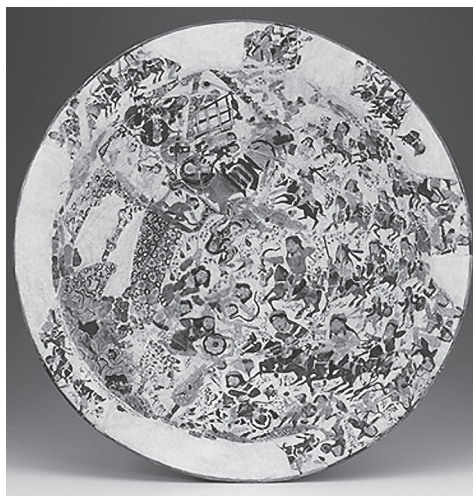
Ил. 2. Рукопись дивана Хафиза, XVI в.

миниатюры<sup>1</sup>. Безусловно, верна известная максима, когда говорят, что любая антитеза порождает новый термин и новый концепт. Все это мы увидим ниже.

Рукописная книга креолизуется: в ней помимо вербального пласта появляется и визуальный. Две негомогенные части, без сомнения, активно взаимодействуют между собой. И это приводит к тому, что иллюстрация оказывается частью текста, его служебной частью. Не риторика в понимании Жерара Женнета («искусство выражения, прообраз современной семантики и стилистики, мы называем здесь риторикой» (Женнет 1998: 122)), но именно визуальная риторика делает креолизованный текст вместительным будущим обновленным смыслам и формам. Именно по этой причине имеет смысл судить о будущем иллюстрации, ее вербально-визуальных надеждах.

Такого рода миниатюры рассчитаны исключительно на взор читателя, читающего текст и одновременно рассматривающего иллюстративное соответствие. Иллюминаторы не только передают изобразительное подобие поэтического сюжета, но также изготавливают орнаменты, маргиналии, заставки, инициалы, виньетки.

Мы говорим о визуальной плотности рукописного текста и, соответственно, визуально-фигуративной плотности рукописной страницы в ранних рукописях (ил. 1–2). Визуальная плотность предполагает однородность текстовой массы и включенность иллюстрации в текстовый блок. Первое и второе разделяет рама иллюстрации, которая с легкостью преодолевается отдельными ее фрагментами. Одновременно имеет смысл рассуждать об отсутствии глубины, ви-



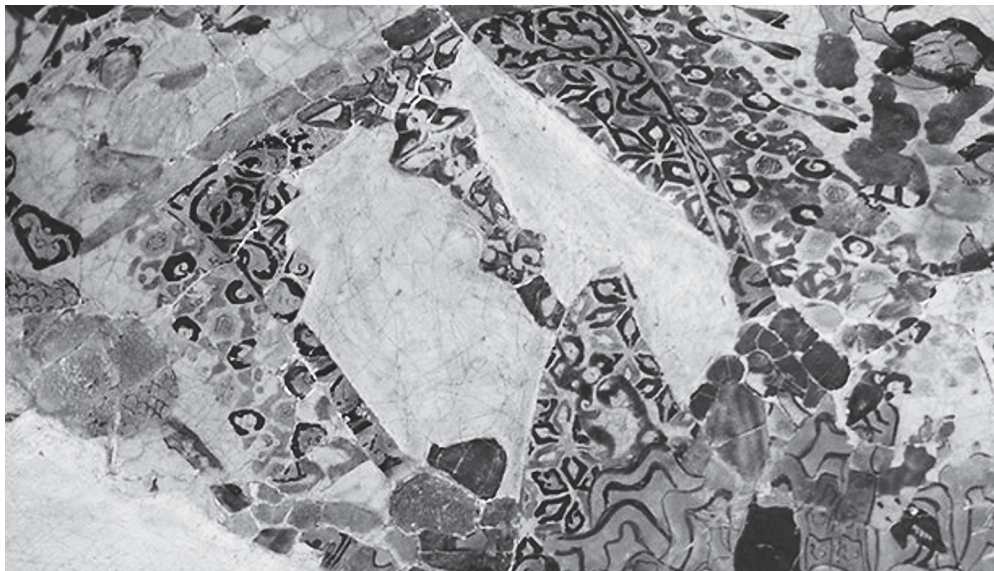
Ил. 3. Блюдо с изображением осады крепости, XIII в.

зуальная ткань миниатюры предельно плоскостна.

Такая плотность визуальной ткани рукописного или керамического изображения вполне может быть разрежена. Например, на керамическом блюде сельджукидского времени с осадой крепости, здесь можно говорить о сверхплотности изобразительной композиции (ил. 3). Непрерывность визуальной плотности прерывается пустотой дверного или порталного проема с фигурой гепарда посередине (ил. 4). Пустоту или предельную разреженность художник представляет в виде архитектурной композиции, что подчеркивается богатым орнаментальным убранством. Случайно ли появление здесь, в отдельно взятом примере архитектурно-орнаментальной композиции?

Для ответа на этот вопрос мы обращаемся к диаграмматологии, которую характеризуют видоизменения изображения, в особенности на границе с текстом, пограничная область между текстом и изображением является

<sup>1</sup> Для более подробного рассказа о «новой риторике» см.: (Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958: 447). Эта книга выдержала несколько изданий, в том числе и на английском языке.



Ил. 4. Блюдо с изображением осады крепости. Фрагмент с изображением гепарда в проеме городских ворот

постоянным источником визуальных метаморфоз. Диаграмматология имеет дело не просто с диаграммами. В большей степени важна динамика линий, пятен, тектонических масс изображений в их взаимосвязи с различного рода визуальными превращениями.

Визуальная риторика исследует процесс организации сил диаграмматического видения — ведь изображение не видят во всей полноте сразу, но только последовательно. Объектом диаграмматического процесса, как мы говорили выше, оказывается не просто пространство. Необходимо суждение о мышлении, предрасполагающем основные векторы сил диаграмматического процесса действия — расчерчивание страницы, нанесение различного рода линий, расцвеченных пятен, и, наконец, организация фигуративно-пространственной композиции.

Суть диаграмматического метода по отношению к рукописной странице

состоит в выработке алгоритма, порядка диахронического движения масс текста и изображения. Эмпиризм диаграмматологии имеет дело с передвижениями масс текста и изображения в диахронии. Как масса текста, так и масса миниатюры имеют заметную инерцию движения в течение определенного времени. Пространство текста обладает инерцией отступления под натиском визуальной силы изображения, мы можем говорить и об инертности текста. Процесс инертности текста в иллюстрированных рукописях Ирана берет начало ближе к концу XIV в.

Именно диаграмматология осуществляет переход от структурных сдвигов к концептуальным превращениям, от поверхностных перемещений к интериоризациям, т.е. возможностям выхода за пределы наличной, в нашем случае видимой ситуации.

Именно диаграмматическое мышление приводит к интериоризации, т.е.

возможности выйти за пределы существующей, наличной ситуации.

Изобразительное представление реальной или воображаемой архитектуры может быть дополнено диаграмматическими построениями, не выходящими за рамки собственно архитектуры, но вполне закрепленными непосредственно в миниатюре. Современный теоретик искусства, литературы и в целом культуры В. Митчелл еще в 1981 г. написал о диаграмматологии следующее:

«Поскольку мы, похоже, не в состоянии сформулировать наши интуиции или интерпретации формальных характеристик в литературе и других искусствах, не прибегая к “чувственным” или “пространственным” конструкциям (не просто к диаграммам, и не только визуальным формам), то почему бы не сделать это явно, сознательно и, что наиболее важно, систематически? Если мы не сможем получить форму, кроме как через посредство таких вещей, как диаграммы, не наступило ли время для появления такой дисциплины, как диаграмматология. То есть систематическое исследование того, как отношения между элементами представлены и интерпретируются графическими построениями?» (Mitchell 1981: 622–623)<sup>2</sup>.

И чуть ниже Митчелл продолжает: «Диаграмматология является систематическим исследованием взаимоотношения изображенных и интерпретируемых элементов в виде графической конструкции» (Mitchell 1981: 623).

Действительно, необходимо различать визуальные пласты того, что изображено, и того, что подвергается интерпретации в преобразенных визуальных элементах, в нашем случае в виде архитектурно-графических конструкций. Не-

маловажно знать, какой из визуальных пластов представляет наибольший интерес.

А вот и еще одна из последних формулировок того, что же такое диаграмма:

«Диаграммы — это особые изображения (icons), представляющие внутреннюю структуру этих объектов в терминах взаимосвязанных частей, которые в состоянии облегчить возможности дальнейших рассуждений» (Diagrammatology 2007).

Следовательно, диаграмматическую структуру вещи мы вслед за Жераром Женнет называем *глубинной риторикой* (Женнет 1998: 264). Об этом следует помнить во время всего последующего изложения. Невидимая простому глазу *глубинная риторика* выносит на поверхность те трансформативные процессы диаграмматики, которые оказываются видимыми для всех.

Для проблем и задач визуальной риторики Митчелл сделал очень много, его термины «изобразительный разворот» (pictorial turn) или «метаизображения» (metapicture) явно опережали свое время, они с успехом используются в современных исследованиях по визуальной риторике (Mitchell 1994). Вот что Митчелл говорит об изобретенном им термине metapicture: «Картина, которая отсылает к другой картине, картина, которая используется для демонстрации того, чем является картина» (Ibid.: 35). Метатекст и metapicture, не соответствуя друг другу в полной мере, тем не менее взаимодополняют одно другое. Метатекст иранской миниатюры обращается в нечто иное, поясняя на самом деле, что есть миниатюра. Именно в миниатюре берет начало сефевидский и каджарский портрет, именно миниатюра конституирует явление станковой картины в позднем Иране.

Вот почему мы говорим о диаграмматическом мышлении, о диаграмматическом процессе нанесения линий и пятен

<sup>2</sup> По диаграмматологии также см.: Wilken 2007.

и, как следствие, — о силе диаграмматического видения.

Все сказанное выше в полной мере касается изображения архитектурных мотивов в книжной миниатюре Ирана. Если в ранней миниатюре и даже в монгольское время архитектурные мотивы служат орнаментальным фоном, то в конце XIV — начале XV в. архитектура становится средой обитания. Увеличиваются их интенсивность, плотность и объем. В результате миниатюра захватывает всю рукописную страницу и даже выплескивается за ее пределы, например, на ткани, из которых шьются женские платья. Архитектура оказывается основным конструктом рукописной миниатюры. Наглядный пример этому мы видим в творчестве миниатюриста из тимуридского Герата по имени Камал ал-Дин Бехзад. Впервые к правилам составления архитектурных композиций мы обратились в книге «Хорасан. Территория искусства» (Шукуров 2016). В данной работе мы обогащаем уже сказанное новыми наблюдениями, основываясь на диаграмматическом видении композиций Бехзада, к чему мы незамедлительно и приступаем.

Соотношение общего и частного в визуальной риторике разрешается в пользу частного, когда миниатюра/метатекст начинает свою экспансию на всю страницу. Отныне актуален вопрос о легитимации текста по отношению к иллюстрации.

Одной из характеристик визуальной риторики по отношению к рукописной странице является структурная перереорганизация не только миниатюры, но и изобразительных элементов внутри рамок изображения. Тектоническое обрамление архитектурных композиций заставило художника придавать фигурам персонажей много большую элегантность, вытянутость. Мы видим, как новый порядок тектонических членений архитектуры влечет за собой и наращивание цвето-световых эффектов,

и динамическую дробность единого пространства изобразительной композиции. Архитектура из фона в миниатюрах XIII–XIV вв. превращается не только в пространственную среду обитания, но, точнее, в систему диаграмматических структураций изобразительной плоскости, что приводит к устойчивым представлениям о визуальной глубине.

Миниатюр, подписанных Бехзадом, достаточно много, но они, однако, не поддаются однозначной атрибуции. Еще самим иранцам было известно, что творческий почерк его учеников был предельно близок к манере письма самого Бехзада (Arnold 1930: 672). До настоящего времени установление критериев авторства Бехзада остается первостепенной задачей исследователей (Roxburgh 2000: 121). Мы предлагаем свой взгляд на удостоверение творческого почерка Бехзада.

Проблемой атрибуции работ Бехзада, на наш взгляд, является не только достоверность его миниатюр, а также отчетливое понимание правил построения структуры его изобразительного письма, которая, как это ни парадоксально, должна коснуться не его рисунка или цветопостроения (все это могут подделать). Не менее существенно отношение Бехзада к рукописной странице, к иллюстрируемому тексту и пространственно-композиционной (*tarkob*)<sup>3</sup> проработке изобразительной плоскости и ее различных элементов (*usul*)<sup>4</sup>, что с необходимостью

<sup>3</sup> Значение слова *таркиб* указывает на сложение одного с другим, составление, смесь, и, как следствие, этот термин также обозначает форму, возникшую в результате составления частей. Ср. с примером из поэзии Хафиза: «Возьми кубок по правилам адаба, ибо его составили (*zân ki tarkibash*) / Из черепов Джамшида, Бахмана и Кубада».

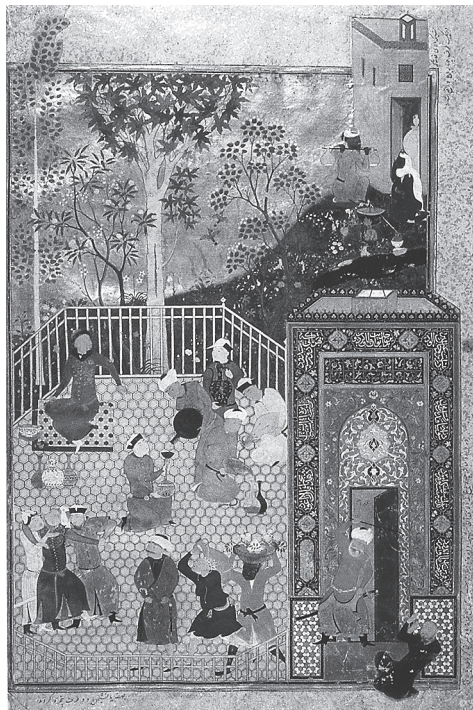
<sup>4</sup> Этот термин зеркален по отношению к термину таркиб. Значение слова *усул* (*асл*), кроме понятий (родового) начала, основания, перво-

подразумевает также пропорционирование (*nisbat*<sup>5</sup> или *mansub*). В последнем случае следует говорить не только о пропорционировании отдельных тел, но также и о следовании определенным правилам соответствия между фигурами, изображением и текстом. Бехзад был хорошо обучен каллиграфии, а потому использование каллиграфической терминологии в целях увязывания изобразительной ткани с известными терминологическими особенностями представляется делом первой необходимости.

В трудах Бехзада и его учеников наметилась особая рода предусмотренность пространственной организации миниатюры и всей рукописной страницы. До Бехзада изобразительное пространство было иным, хотя отдельные композиционные приемы начинали складываться в джалаиридской миниатюре Багдада, и в особенности в первой трети XV в. в Герате. Этот этап развития миниатюры и процесс происходящих на рукописной страни-

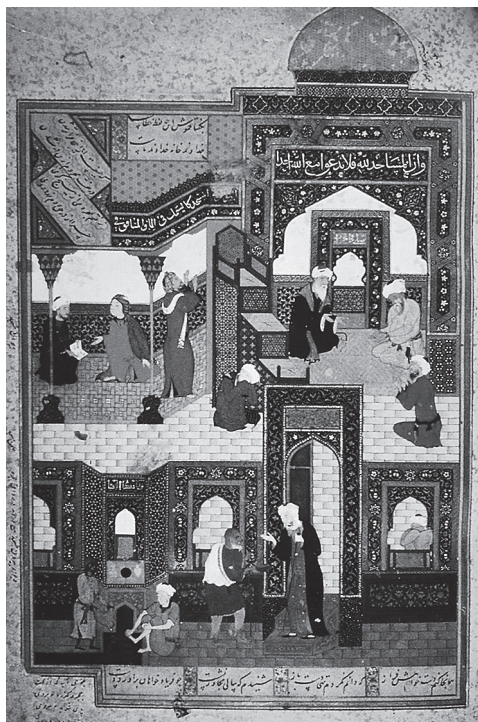
чины, вбирает также следующие семемы — дробность, часть целого, элемент. Родовое и видовое начала (*asl wa fasl*) следующим образом комментируются в словаре Деххуда: *Lā asl lahu wa lā fasl* (URL: [www.loghatnaameh.org/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2KfYtdmE](http://www.loghatnaameh.org/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2KfYtdmE)). Без родового начала, без первоначальной величины не существует составляющей целое дробности, но именно дробность предопределяет должное существование целого. Именно поэтому мы сказали, что термины *таркиб* и *усул* в определенной степени зеркальны.

<sup>5</sup> Термин *нисбат* зеркален по отношению к термину *усул*. Первое, о чем говорят словари, *нисбат* является родовым началом (*асл, насаб*) вещи, и второе — причина и третье — отношение, соотнесенность, близость (*nisbat dāshtan*). И, как следствие, слово *нисбат* соположено с такими тропами, как аналогия (*qiyās*), сравнение, что имеет прямое отношение к пропорционированию (словосочетание *нисбат кардан* означает сравнивать, взвешивать одну вещь с другой, уподоблять). Термин *нисбат* используется также и в литературной поэтике (*Шамс ал-Дин Мухаммад ибн Кайс ал-Рази* 1997: 86).



Ил. 5. Бехзад, Правая часть двойного фронтисписа в рукописи Саади «Бустан», 1488 г. Египетская национальная библиотека, Каир

це пространственных сдвигов мы называем нелинейным. Нелинейность иранской миниатюры характеризуется переходом от непрерывности отношений текста и изображения к прерывности пространственных отношений. Расположение поэтического текста в полной мере зависело от иллюстрации. Эту модальность изобразительного пространства вначале смог представить в полнейшей ясности только гератский художник Камал ал-Дин Бехзад. И, видимо, после него пространственная организация претерпела существенные изменения. Мы будем говорить о взгляде изнутри, примером чему может послужить взгляд гепарда на всех, кто в реальности или иллюзорно может приблизиться к городским вратам (см. об этом выше).



Ил. 6. Бехзад, Нищий в мечети. Миниатюра к рукописи Саади «Бустан», 1488 г. Египетская национальная библиотека, Каир



Ил. 7. Бехзад. Беседа при дворе кадия. Миниатюра к рукописи Саади «Бустан», 1488 г. Египетская национальная библиотека, Каир

Абсолютно достоверными считаются 6 миниатюр к рукописи «Бустан» Саади (1488) в Национальной библиотеке Каира (ил. 5–7). Писцом этой рукописи был также хорасанец Султан Али ал-Катиб ал-Мешхеда. Прежде чем обратиться непосредственно к творчеству Бехзада, мы должны пройти определенный путь, который должен подвести к миниатюрам великого гератского мастера кисти-калама. Уже при жизни художник был признан образцом мастерства, «риторической фигурой для сравнения» с его собратьями по кисти и перу (Sakisian 1920: 215–233)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Отсылка взята из статьи (Roxburgh 2000: 119).

Иранцы не сразу поняли преимущества мятежного дискурса (или, другими словами, патоса) в практике пространственных решений. Напомним, что визуальную риторику интересует не собственно убеждение, а способы его достижения. Одним из таких способов на пути к переосмыслению рукописной страницы являются пространственные и, соответственно, смысловые сдвиги, характеризующие острейшую коллизию между текстом и иллюстрацией. Напомним, что до второй половины XIV в. взаимоотношение между текстом и иллюстрацией оставалось паритетным, иллюстрация никак не претендовала на доминирование над текстом.

Кардинальные изменения коснулись не просто тектонической трактовки про-



странства миниатюры, но и положения самих миниатюр на плоскости рукописного листа, что, как мы помним, обозначается термином *tarkib*. Если до конца XIV в. миниатюра занимала на плоскости листа достаточно скромное положение, то теперь большая часть рукописной плоскости отдается изображению.

Когда же художники второй половины XIV в. решаются на освоение всей рукописной страницы, они полностью изменяют и свое отношение ко всем фигуративным элементам (*usul*). Уже было сказано, что архитектура из фона в миниатюрах XIII–XIV вв. превращается в систему диаграмматических структуриций изобразительной плоскости, что приводит к устойчивым представлениям о визуальной глубине. Соответственно, намечаются и твердо усваиваются новые отношения между изображенными персонажами (*nisbat*). Отсюда мы выводим одно следствие, касающееся новых правил восприятия рукописной иллюстрации. Человек, открывающий иллюстрированную рукопись, становится не только читателем, но и зрителем и, соответственно, самостоятельным толкователем текста и изображения.

Изображенное и толкуемое окончательно расходятся, и больше никогда они не сойдутся. Сказанное может быть дополнено следующими соображениями, несомненно и прочно связанными с эпистемологией.

Внутренние и все более и более расширяющиеся горизонты изображения на рукописной странице решительно выходят за пределы страницы, книги и вовлекаются во внешние горизонты по отношению к рукописной странице и совпадающие с реальностью культуры. Правила организации внутренних горизонтов рукописной книги так или иначе, но непременно окажутся в соответствии с риторикой внешних горизонтов культуры.

Надо полагать, что переход от внутренних горизонтов к внешним индуктивен, хотя вполне возможна ситуация и дедуктивного перехода от внешних горизонтов культуры к внутренним горизонтом определенной вещи. В последнем случае эпистемологический переход от внешнего к внутреннему горизонту в большей степени гипотетичен.

Таким образом, риторический модус взгляда на визуальный объект образует особое видение образов — ряда концептуальных линз, сквозь них визуальные образы предстают либо коммуникативным, либо сугубо риторическим явлением. Если эстетический взгляд на вещь предусматривает чувственный аспект восприятия зрителя, то в визуальной риторике смысл обусловлен непосредственно самой вещью. В нашем случае такой вещью оказывается метатекст миниатюры, посягнувший на существование собственно текста.

И это еще не все; зритель теперь не просто видит изображение в сопряжении с текстом, отныне сама миниатюра, вне сопряжения с текстом, становится основным объектом восприятия для читателя и зрителя. Текст отступает под мощнейшим и концептуально насыщенным натиском метатекста. С этого времени в миниатюре мы имеем дело с введением новой дискурсивной практики, с переходом от дискурса мерного к дискурсу мятежному.

Итак, мятежный дискурс (*affolé* по Делезу<sup>7</sup>) миниатюры, он же метатекст ру-

<sup>7</sup> Прилагательное *affolé*, характеризующее у Делеза тип дискурса, безостановочного скольжения по тому, что он отражает, в русском переводе передано как «неуправляемый дискурс», что при всей его соблазнительности не передает внутреннего смысла напряженной метафоры автора книги (*Deleuze* 1969: 10; перевод: *Делез* 1998: 16). Больше того, этот дискурс не просто скользит по поверхности, сколько мятежно вторгается внутрь вещи, поднимая

копистой страницы, распространяется на всю страницу, обволакивая слегка намечаемую границу метатекста разноцветием страниц, покрытых золотым розбрызгом и введением растительного орнамента с вкрапленными зооморфными мотивами (например, львы, косули). Единство смысла страницы изменяет свой состав, на место текстовой доминанты окончательно приходит визуальное поле миниатюры.

Отныне читатель оказывается зрителем страницы с иллюстрацией, в которой видение замещает чтение, формируется совершенно иной взгляд на текст. Видение (чтение зрителя) читателя бесповоротно переформирует гипертекстовую иерархичность страницы и рукописи, текст воспринимается теперь сквозь призму миниатюры. Выделяя на рукописной странице границы и связи между ними, мы создаем структуру с понижением связей с текстом.

Гератская миниатюра второй половины XV в. создает новую визуальную среду. Миниатюры Бехзада являются образцовым примером появления новой визуальной среды. Смысл этой среды состоит в сведении воедино трех визуальных элементов — письменности, архитектуры и окончательно возобладавшему над графикой рукописи метатекста. Визуальная риторика искусства Бехзада состоит из триначалия упомянутых элементов. Но это еще не все. Кроме поверхностных элементов новой визуальной среды, укажем также два диаграмматологических образа, которые характеризуют принципы сложения внутренней структуры.

В миниатюрах к «Бустану» Саади мы выделяем две далеко не всегда заметные черты: проницаемость и перегородки к поверхности ее внутренние, имманентные ей пласты сознания. Мятежный дискурс имеет дело непосредственно с имманентностью.

чатость, которые структурно связаны с архитектурным пространством Бехзада; они характерны для всех изображений, кроме второй миниатюры — «Царь Дарий и пастух». Визуальная среда обязана быть проницаемой, с утверждением вертикализма изобразительного пространства в миниатюрах уже в архитектурных композициях возникают сквозные оконные проемы или распахнутые двери и калитки.

Бехзад оставляет все дверные проемы распахнутыми, а вся визуальная среда оказывается разомкнутой, но этого мало — большая часть отдельных фигур или групп беседующих персонажей развернуты друг к другу спинами. Каждая отдельная фигура или группа персонажей создают устойчивое впечатление их самодостаточности, способности существовать автономно и вне композиции.

Художник стремится создать впечатление взгляда изнутри, чему способствует принципиальная разомкнутость композиций, возможность выхода за рамки миниатюры. Взгляд изнутри не принадлежит одному произвольно взятому персонажу, художник создает впечатление средоточенности и открытости вовне всей композиции. Учитывая архитектурную заостренность всего творчества Бехзада, напомним, что взгляд изнутри вполне соответствует и купольной структуре собственно архитектуры.

Теперь несколько слов скажем о свете и цвете у Бехзада. Миниатюрам Бехзада свойственно световое излучение, свет из центра композиции распространяется вовне. Это видно в каждой миниатюре и в особенности в композициях «Нищий в мечети» и «Беседа во дворе кадия» из рукописи «Бустан» Саади. Лучезарность и присущий только Бехзаду цветовой строй мы находим в рукописи «Хамсе» Низами (1494 г.) из Британской библиотеки.

Порядок цветопостроения Бехзада несложен для описания, но в то же самое время интерпретация правил использования цветов мастером не столь легка. Начнем с того, что смысловой центр всех композиций, как правило, обозначен либо теплым (красный, темно-красный, оранжевый), либо холодным цветом (зеленый). Мастер не отдает предпочтения какому-либо одному цвету, хотя градации красного или оранжевый цвета фигурируют довольно часто. Можно уверенно говорить о свето-цветовой диаграмматической основе миниатюр Бехзада.

Достоинство миниатюр Бехзада состоит в хорошо заметной согласованности статики и динамики композиций, что согласуется и с парой фронтисписных миниатюр. Последние, на наш взгляд, принадлежат руке Бехзада, он разбивает изображение на множество микропространств и микроситуаций, отвлеченных от основного действия. В результате художник организует проницаемую среду, словно наполненную воздухом, а также выделением многоцветья одежды участников действия. Простор визуальной среды, чему в немалой степени способствует деликатность расстояния между фигурами людей, придает композиции изрядную воздушность, которая, учитывая все сказанное о метатексте, все менее и менее ограничивается рамками рукописной страницы.

В композициях Бехзада никогда не существует излишней скученности, это отличает его манеру составления части и целого от многих и многих других прежде и в будущем. Он подчеркнул изыскан и в тонком облике персонажей изображенного действия, и в подборе соцветий костюмов, и в превращении остатков текста в подобие орнамента. Это напоминает аналогичную ситуацию, когда в саманидское время текст на некоторых образцах керамики обращался

в псевдонадпись, а по существу, в орнамент. Наш мастер окончательно порывает с плоскостностью композиций, отдавая предпочтение архитектурной глубине визуальной среды.

Изображенное и толкуемое окончательно расходятся, и больше никогда они не сойдутся.

Бехзад оставляет все дверные проемы распахнутыми, а вся визуальная среда оказывается разомкнутой, но этого мало — большая часть отдельных фигур или групп беседующих персонажей развернуты друг к другу спинами. Каждая отдельная фигура или группа персонажей создают устойчивое впечатление их самодостаточности, способности существовать автономно и вне композиции.

Художник стремится создать впечатление взгляда изнутри, чему способствует принципиальная разомкнутость композиций, возможность выхода за пределы рамки миниатюры. Взгляд изнутри не принадлежит одному произвольно взятому персонажу, композиция отныне в полной мере открыта. Учитывая архитектурную заостренность всего творчества Бехзада, напомним, что взгляд изнутри в полной мере соответствует архитектурным построениям изобразительных композиций. Еще раз напомним: кроме миниатюр Бехзада, в самом начале работы мы привели фрагмент из сельджукидской композиции на керамическом блюде.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Делез* 1998 — *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
- Женнет* 1998 — *Женнет Ж.* Работы по поэтике. Фигуры. Т. 1. М.: Издательство Сабашниковых, 1998.
- Шамс ал-Дин Мухаммад ибн Кайс ал-Рази* 1997 — *Шамс ал-Дин Мухаммад ибн Кайс*

- ал-Рази. Свод правил персидской поэзии / Пер. с персидского, исследование и коммент. Н.Ю. Чалисовой. М.: Восточная литература, 1997.
- Шукуров 2016 — Шукуров Ш. М. Хорасан. Территория смысла. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
- Arnold 1930 — Arnold T. Mirza Muhammad Haidar Dughlat on the Harat School of Painters // Bulletin of the School of Oriental Studies. Vol. 5. Issue 4. 1930. P. 671–674.
- Deleuze 1969 — Deleuze G. *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969.
- Diagrammatology 2007 — Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics. Copenhagen: The Danish University of Education, 2007.
- Mitchell 1981 — Mitchell W. T.J. Diagrammatology // Critical Inquiry. Vol. 7. №3. 1981. P. 622–633.
- Mitchell 1994 — Mitchell W. J.T. *Picture Theory*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1994.
- Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958 — Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. *La nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation*. Presses Universitaires de France, 1958.
- Roxburgh 2000 — Roxburgh D. Kamal al-Din Bihzad and authorship in Persianate Painting // *Muqarnas*. Vol. 17. 2000. P. 119–146.
- Sakisian 1920 — Sakisian A. Les Miniaturistes persanes: Behzad et Kassim Ali // *Gazette des Beaux-Arts*. №62. 1920. P. 215–233.
- Wilken 2007 — Wilken R. Diagrammatology // *Logic of sense* / ed. by D. Tofts & L. Gye. Boulder, CO: Alt X Press, 2007. P. 1–16.
- REFERENCES
- Delez Zh. *Logika smysla (Logic of the meaning)*. Moscow: Raritet; Ekaterinburg: Delovaia kniga Publ., 1998 (in Russian).
- Zhennet Zh. *Raboty po poetike. Figury. (Works for poetics. Figures)*, vol. 1. Moscow: Izdatel'stvo Sabashnikovykh Publ., 1998 (in Russian).
- Shams al-Din Mukhammad ibn Kais al-Razi. *Svod pravil persidskoi poezii (Collection of rules of Persian poetry)*, ed. N. Iu. Chalisova. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 1997 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Khorasan. Territoria smysla*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2016 (in Russian).
- Arnold T. Mirza Muhammad Haidar Dughlat on the Harat School of Painters. *Bulletin of the School of Oriental Studies*, vol. 5, no. 4, 1930, pp. 671–674.
- Deleuze G. *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit Publ., 1969.
- Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Copenhagen: The Danish University of Education Publ., 2007.
- Mitchell W. T.J. *Diagrammatology. Critical Inquiry*, vol. 7, no. 3, 1981, pp. 622–633.
- Mitchell W. J.T. *Picture Theory*. Chicago, London: The University of Chicago Press Publ., 1994.
- Perelman, Ch. Olbrechts-Tyteca L. *La nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation*. Presses Universitaires de France Publ., 1958.
- Roxburgh D. Kamal al-Din Bihzad and authorship in Persianate Painting. *Muqarnas*, no. 17, 2000, pp. 119–146.
- Sakisian A. Les Miniaturistes persanes: Behzad et Kassim Ali. *Gazette des Beaux-Arts*, no. 62, 1920, pp. 215–233.
- Wilken R. *Diagrammatology. Logic of sense*. Eds. D. Tofts, L. Gye. Boulder, CO: Alt X Press Publ., 2007, pp. 1–16.