

Шариф Шукуров

## О чем свидетельствует точка. Концептуальные основания искусства и архитектуры Ирана

В статье рассматривается обширный комплекс визуальной сферы в средневековом Иране — от керамики до архитектуры. Керамику и архитектуру объединяют каллиграфические начертания. Философ Ибн Сина (Авиценна) и каллиграф Ибн Мукла выявили роль точки в формировании каллиграфии. Точка является движителем письменности и каллиграфических начертаний в искусстве и архитектуре. Хорошо видны примеры автономизации точки в отдельный концептуальный образ, за которым скрываются многие явления теологии, философии и эстетики искусства и архитектуры Ирана.

Ключевые слова:

средневековое искусство и архитектура Ирана,  
точка, Авиценна, Ибн Мукла,  
неявный смысл пустоты,  
пустая страница,  
каллиграфия, молитва, хронотоп.

Визуальное мышление исламизированных иранцев функционировало на границе двух разных традиций, отражая разные уровни иранской и арабской культуры. Вновь обретенные ценности, новые художественные идеалы формировались на стыке двух культур, одна из которых (иранская) лежала в основе культурной общности, другая же (арабская) определяла прокламативно-идеологическую направленность. Так, например, историками литературы отмечается типичное для этого времени явление, когда иранцы, писавшие на арабском языке, непременно указывают на свое иранское происхождение. Основным для иранских поэтов оставалось их происхождение, арабский же язык был только средством приобщения к новой культуре.

Вместе с особенностями литературной ситуации своеобразным материальным преломлением ирано-арабского двуязычия и соответственно отражением сложившегося типа культуры являются предметы художественного ремесла (керамика, металл). С восточноиранской керамики (IX–XI вв.), к примеру, начинается активная практика нанесения надписей на предметы прикладного искусства Ирана. Однако если позднее, с XIII века, такие надписи были цитатами из литературных произведений иранских авторов, то на образцах восточноиранской керамики приводятся только арабские надписи. При рассмотрении восточноиранской керамики в свете сложившейся ситуации несомненный интерес представляют те образцы керамики, где арабские надписи сочетаются с явно иранскими антропоморфными и зооморфными фигурами. Такое сочетание арабских надписей (или стилизованного изображения арабской графики) с изображениями людей и животных на одном блюде представляется симптоматичным с точки зрения сложения ирано-арабского типа культуры, во-первых, и отношения мусульман к традициям изображения, во-вторых.

Обращаясь к изделиям ремесленного производства в раннее мусульманское время (IX–XI вв.), мы намерены обсудить вопрос первоочередной важности: существовали ли специфические черты, кроме

собственно репрезентации арабских надписей, которые бы позволили усмотреть в них закономерности складывающегося в это время творческого метода иранской визуальной культуры? О том, что керамическое производство этого времени в Мавераннахре и Хорасане несло отчетливую идеологическую окраску, а сами образцы ремесленного производства изготавливались не только по заказу, но отражали в целом запросы рынка, известно достаточно хорошо [2, с. 73; 3, с. 45; 17, pp. 353, 355; 20, pp. 66 ff.; 21]. Факт массового производства керамических изделий с арабскими надписями в восточноиранских городах (Нишапур, Мерв, Афрасиаб, Чач) остается свидетельством религиозного и социального плана, никак не характеризую специфику художественного сознания изготовителей и потребителей этой продукции. Для выяснения именно этих закономерностей художественного процесса было бы интересно рассмотреть ряд других существенных черт, свойственных ранним образцам ремесленного производства, и в частности керамического корпуса изделий.

В восточноиранской керамике выделяются две важные черты керамического корпуса изделий — наличие арабских надписей и доисламских изобразительных мотивов, включая целые композиционные схемы с участием антропоморфных персонажей. Нередко, как указывалось выше, изобразительные мотивы (растительные, зооморфные и антропоморфные) и арабские надписи соседствовали и на одном блюде.

Специфика и оригинальность ранних образцов керамики состоит не в том, что на многих из них изображены фигуры животных и людей, и не в том, что на блюдах встречаются арабские надписи. Гораздо более важной для понимания своеобразия сложения ирано-арабского единства представляется проблема соответствия иранских изобразительных форм и арабской графики на керамике сложившейся языковой и общекультурной ситуации в Иране. Иранские изобразительные формы и образцы арабской графики на восточноиранской керамике можно рассматривать с семантической точки зрения как знаки, функция которых не ограничивается указанием на возникшую в Иране культурную ситуацию. Роль и значение письма в истории мировой культуры и специфическое отношение к нему у мусульман позволяют более отчетливо представить себе функции надписей и на ранних образцах ремесла. Несколько предварительных замечаний о семантике арабской письменности и ее значении в культуре ислама помогут оценить сложение творческого метода более отчетливо.

Если саманидская и газневидская поэзия отстаивала чистоту языка и в целом идентичность культуры восточных иранцев, то в изобразительном искусстве, повторим, решалась двуединая задача — идеологическая и концептуальная. Это утверждение мы противопоставляем установке американского историка Р. Бюе о существовании в Нишапуре двух социальных групп, стоящих за изготовлением керамики с арабскими надписями, и с фигурными изображениями [13, p. 79]. Первую он называет «элитистской» (*elitist*), а вторую — «популистской» (*populist*). Соображения Бюе были тут же решительно и, на наш взгляд, справедливо опровергнуты турецким исследователем О. Панджароглу. Автор резко отрицает позицию Бюе и настаивает на «существовании не антагонистичной, а аналоговой связи между эпиграфической и фигуративной керамикой» [20, pp. 66–67]. Верно, культура не может быть разобщена до такой степени, чтобы в одном из центров Саманидов изготовление керамики было ориентировано на различные социальные группы. Вернее другое — с саманидского времени начинаются разработки в области этикета и риторических правил поведения не просто в быту и при дворе; не менее важна разработка правил обращения с производством предметов искусства и архитектуры. Новые правила этикета начали вводиться Абу Абд-Аллахом Джайхани (первая половина X в.), он, как мы знаем, был визирем при малолетнем эмире Насре II. Визирь Джайхани прославился также своим семитомным географическим и орографическим трудом (Книга дорог и царств), не дошедшим до нашего времени [19].

Надписи на керамике обладают более высокой степенью значимости, чем собственно иранские по форме изображения. Объясняется это тем, что письменность является более существенным знаковым явлением, нежели собственно звучащий язык<sup>1</sup>. Так, например, Ф. Роузентал, характеризуя функции арабской графики, пишет следующее: «Арабское письмо даже в большей степени, чем язык, стало священным символом ислама» [9, с. 153]. Другими словами, в знаковые функции арабского письма входит не только передача конкретного сообщения, то есть содержания написанного, но выполняется гораздо более важная

1 Ср., например: «Но графическое слово столь тесно переплетается со словом звучащим, чьим изображением оно является, что оно в конце концов присваивает себе главенствующую роль; в результате изображению звучащего языка приписывается даже большее значение, нежели самому этому знаку» [10, с. 63].

задача — передача сакральных функций арабского языка как языка Откровения, воплощенного в словах Корана.

Именно арабская графика, ее формальные особенности отсылают читателя или просто созерцателя к ценностям иного порядка, уже не содержательным, а концептуальным, и в полной мере соответствующим иконическим функциям, складывающимся на территории Большого Хорасана.

Так, например, историки мусульманского искусства неоднократно подчеркивали, что многочисленные надписи на памятниках архитектуры независимо от их содержания не только играли орнаментальную роль, но и служили своеобразным указанием на принадлежность этих памятников именно к мусульманской религиозной общине. Подобно иконным изображениям в христианстве, арабская письменность в силу своей сакральной направленности вводит окружающие ее формы и смыслы в особый сакрализованный пространственно-временной континуум, в котором все эти формы и смыслы независимо от своего происхождения обретают соответствующее религиозное и общекультурное значение.

Даже чистый лист бумаги, на котором только предполагается нанести арабские буквы, перестает быть просто листом бумаги, а превращается уже в нечто большее, что заставляет совершать омовение перед тем, как прикоснуться к нему. Пустой лист бумаги пуст только с формальной точки зрения. На самом же деле пустое пространство листа заполнено воспроизведением слов, правда, потенциально, в будущем. Бумага уже знает все слова, которые непременно появятся в будущем на ней. Это — своеобразная ловушка для букв и письма, которую надлежит заполнить, или она прежде была заполнена буквами и словами. Мышление мусульман не может смириться с принципиальной незаполненностью любого пространства, пустота всегда осмысленна.

Ф. Шуон, например, следующим образом характеризует специфику слова и речи у мусульман: «Божественное Слово вначале творит, а затем раскрывает; человеческое слово вначале передает, а затем превращает; оно передает истину, а затем, адресуя ее Богу, трансформирует и обожествляет человека; передача слова человеком соответствует божественному Откровению и деификации творения. Речь в человеке не несет более важных функций, чем передача истины и деификация, она в одно и то же время изреченная истина и молитва» [22, р. 121].

Пустая или омытая от букв страница свидетельствует и о том, что человек миновал ту стадию, когда на своем духовном Пути он

нуждается в направляющих его знаках, символах. Когда человек достигает определенной стадии просветления, всякая другая информация, кроме упоминания или начертания имени Бога, становится лишней, избыточной.

Именно молитва является стержневым социальным и межличностным явлением, мы ведь в состоянии мыслить не только об онтологической связи Человека и Бога, не менее важна связь онтическая, горизонтальная, создающая нерушимую среду общины. Именно молитва связывает социальную структуру общины в единое целое. Именно онтическая связь по горизонтали захватывает и словесность, и искусство, и архитектуру.

Известнейший и весьма влиятельный иранский поэт и суфийский шейх Фарид ал-Дин Аттар (1145–1221) в поэме «Илахи-наме» (Божественная книга) приводит красивую легенду о встрече Йусуфа с Йакубом (библейские Иосиф и Иаков). Отец укоряет сына за то, что тот долгие годы не давал о себе знать, не написал ему ни строки, на что Йусуф показывает ему тысячи страниц бумаги. Но все они совершенно чисты, и только вначале следует басмала. Йусуф объясняет, что все письма были написаны, но буквы неожиданно исчезли, осталось только божественное имя [1, с. 51–52]. Заключение в письмах информация оказалась избыточной, поскольку в начале письма была начертана фраза, с точки зрения мусульманских представлений, включающая в себя не только все написанное, но и ассоциативно весь Мир.

Омытая от букв страница является широко распространенным суфийским образом, свидетельствующим об освобождении от земных, низменных страстей и приобщении к сакральным ценностям самого высокого порядка.

Сохранившаяся в письмах фраза является редуцированным началом наиболее известной в мусульманской среде формулы — басмалы (*bismi-llāhi-r-rahmāni r-rahīmi* — «Во имя Бога милостивого, милосердного»), с которой начинается Коран, все суры Корана (кроме девятой), она — начало любого письма, сочинения и действия мусульманина. Этой фразой открывается и начальная сура Корана — «Фатиха», которая по своей сути вмещает в себя весь Коран; басмала, в свою очередь, вмещает в себя всю «Фатиху» и сама сосредоточивается в первой букве «ба», а «ба» вмещается в диакритическую точку под буквой. Эта точка соответствует первой капле божественных чернил (*мидад*), упавших с божественного Пера, и является прототипом всего Мира.

Точка басмалы является визуальным концептом, ибо, как мы видели, она предельно насыщена смыслами первостепенной значимости. Именно точка является основанием для арабской каллиграфии, о чем мы подробнее расскажем позже. Точка в арабо-иранской интеллектуальной среде является иконическим образом, поскольку именно она порождает смыслы и многообразные контексты.

Выше было отмечено о существовании двух модусов визуальной риторики: первое — это то, что существует в наличии; а второе — то, чего нет, но вполне предполагается. Точка «басмалы» может быть тем, что оказывается в поле нашего зрения, и она же способна превзойти видимое значение. Точка, таким образом, способна заместить собой нечто много большее и значительное. Следовательно, риторические формы, такие как визуальные образы, могут строиться по этому же принципу — гештальтному по сути. Возможно ли завершить гештальт точки — визуального концепта? Нет, такой гештальт завершить нельзя, поскольку наша точка полисемантическая. Об одном из таких значений мы расскажем ниже.

В иранской среде в творчестве Авиценны (Абу Али ибн Сина) (980–1037) возникает суждение о протяженности времени благодаря трансформативной силе того, что мы назовем Другим (*ān*) [10, с. 144–155]<sup>2</sup>. Авиценна упоминает этот термин в разделе о времени, *ān* собственно и есть время, мгновение времени в арабских и персидских словарях. Итак, 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 полностью с переводом Д. 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 «нечто», что говорит исключительно об одном: о неопределенности этого явления для его обозначения в среде вещей, семантически определяе-

2 Кроме таджикского перевода мы пользуемся недавним параллельным англо-арабским изданием «Книги исцеления Авиценны»: [23].

мых довольно строго. Именно поэтому мы называем его Другим с его операциональными возможностями по отношению к существующему пространству и времени.

Прежде чем мы займемся протяженностью времени, нам следует понять, что означает арабское слово *ān* и почему мы назвали его Другим, и Другим по отношению к чему? В отличие от времени, говорит Авиценна, Другое не имеет примет существования, и 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 ma'na*). Вслед за сказанным следует кардинальный вывод: перед нашим временем существует еще время, а Другой одновременно 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 [15, р. 173]. Однако следует думать не просто о значении термина, много интереснее, считает Авиценна, выявить этимологическую структуру термина. Заранее следует предупредить, что если значение термина *ān* подтверждается словарными экспликациями равно в арабских и персидских словарях, то этимологически-транспарентную мотивировку слова много яснее дают толковые словари персидского языка<sup>3</sup>. Вслед за пояснением толкового персидского словаря «Гийас 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. Вслед за пояснениями предисловия напомним, что Авиценне иранский мир обязан появлением персоязычной философской и научной лексики.

3 Словарь «Гийас ал-Лугат» говорит о том, что следует отличать значение слова *ān* в персидском языке от его значения в арабском языке [5, с. 28]. Автор словаря, Мухаммад Гийас ал-Дин ибн Джал ал-Дин ибн Шараф ал-Дин Рампури, жил в XIX веке, словарь тем самым является очередным индийским толковым персидским словарем. Вот перечень толковых словарей XVII века: «Фарханг-и Джахангири» Инджу Шерози, «Фарханг-и Рашиди» Абдуррашида Тагтави, «Маджма-ул-фурс» Мухаммад-каси́ма Кашани, более известный как Сурури, «Бурхан-е кате» Мухаммада Хусайна Табрези, «Сурма-и сулаймани» Такиуддин Авхади Балйани и «Фарханг-и Джафари» Мухаммад-мукима Туйсиркани. См. об этом: [6].

В словаре «Бурхан-е Кате», 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» [4, с. 61]. Однако исходное слово обладает дополнительными значениями. Словарь «Гийас ал-Лугат» отмечает значения *ṭawr va andāz*, то есть, исходя из другого и чрезвычайно полезного персидского словаря, изданного на основе старых толковых персидских словарей, — «количество, мера, предел, граница, все, что разделяет два объекта» [14, р. 824]<sup>4</sup>. Таков семантический круг персидского слова *ān*, из которого Авиценна вывел свой этимологический горизонт слова, отметив в первую очередь семью «разделения» (*qut' al-zamān* и *judākunanda* в таджикском переводе).

Авиценной на самом деле ведется 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 (*tawjūd*), 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 первого. Современные сторонники 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 (*khatt*). В определенный момент

4 Арабский текст: [23, р. 237; 10, с. 144]. О том же говорит и философский словарь: *Dictionary of Islamic philosophical terms* (URL: <http://www.muslimphilosophy.com/pd/default.htm>; дата обращения: 26.03.2019), где слову *ān* придаются следующие и не совсем точные значения — «мгновение или настоящий момент как разделенность между прошлым и будущим».

своего рассказа о Другом философ переходит к его пространственному измерению на примере линии (*khatt*) и точки (*nuqtat*) [23, pp. 243–244]. Философ предлагает представить себе точку как предел движущейся вещи. Линия, говорит Авиценна, обязана точке не потому, что точка образует ее, а поскольку точка соединяет и одновременно разделяет внутриположенные линии точки, 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<sup>5</sup>.

Точка Авиценны является визуальным концептом, в ареал воздействия которого входят пространственно-временные аспекты мироздания и письмо как таковое — диакритические точки, буквы, линии. Визуально, не только буква, не только линия, но и вся книга исходит из точки.

Фигурой, которой можно было бы дополнительно пояснить сложившуюся ситуацию с точкой у Авиценны, можно назвать *холонимией*. Древнегреческое понятие «холоним» означает целое, вмещающее в себя иные вещи — части целого. В свою очередь, части целого по отношению к целому называются «меронимом» (или «партонимом»). Риторические фигуры назначены в данном случае не для усиления семантической и синтаксической функции вещи, не менее важно, что тропы обладают свойствами концептуальной характеристики вещи. Когда мы говорим, что точка является *холонимом* по отношению к письму, мы еще более отчетливо воспринимаем значение точки. Риторическая фигура обладает отчетливой суггестивной природой. Точка действительно суггестивна, ибо ей доступны организационные, и, как мы увидим ниже, смысловые нюансы все новых и новых текстуальных преобразований.

В культуре исламского мира текст покрывает всевозможные предметы — от архитектуры до предметов быта, и даже воинских успехов. (Ил. 1.) Степень суггестивности точки, в тексте ли, в изобразительном искусстве ли, усиливается по мере наращивания семантического и композиционного разнообразия.

5 Для расширения горизонтов восприятия *ān* у Авиценны проведем одно сравнение с рассуждениями Валерия Подороги об актуальном искусстве с позиций значения древнегреческого бога Кайроса — бога счастливого, судьбоносного мига. «Это мгновенная вспышка, удар, время между двумя мигами» [8, с. 34]. Одновременное разделение и соединение точкой текущего времени (нанесения линии, к примеру) у Ибн Сины сродни той вспышке, удару, о которой пишет Подорога.



1. Воинский шлем. Иран, конец XV века  
Сталь, серебро, медь  
Высота 34,6, диаметр 25,4  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Иконический образ каллиграфии и особенно каллиграмм на поверхности архитектурных зданий в Иране является ярко выраженным визуальным аргументом: эти образы препозитивны по отношению ко всей культуре, они демонстрируют общий характер культуры и конечно же значение каллиграфии в целом. Другими словами, каллиграфия пред-стоит по отношению ко всему остальному культурному комплексу мира ислама. Когда мы подходим к зданию мечети или медресе, мы встречаем не просто форму, но форму, испещренную каллиграфическими надписями. Что это означает? Ведь цитации Корана, хадисов, священных для мусульман имен, все это, образно говоря, есть визуализированная молитва. Она буквально висит в воздухе, будучи назначена в том числе для тех, кто не знает арабского и не является мусульманином.

У нас есть все основания перевести рассуждения философа о линии и точке в область письменности и, в частности, каллиграфии. Арабские

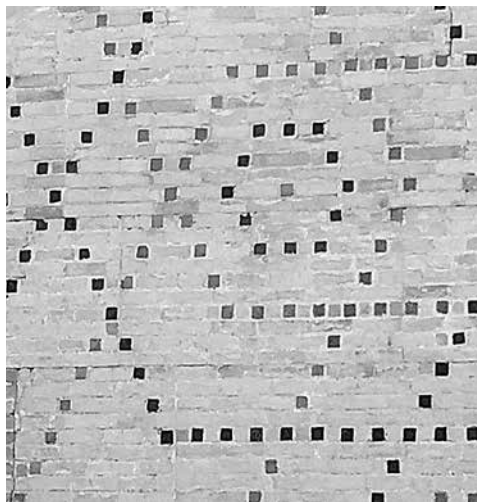
слова «хат» и «нуктат» обозначают собственно письменность, а также каллиграфическую точку. Старшим современником Авиценны был каллиграф родом из Багдада по имени Abu 'Ali Muhammad ibn 'Ali ibn Muqla Shirazi (или Фарси) или просто Ибн Мукла (885–940). Ему принадлежит честь кодификации существовавших в его время арабских почерков на основе точки и изобретение стиля «пропорционального письма» (*al-khatt al-mansub*). Ибн Мукла оставил после себя «Трактат о письме и каламе» (*Risālat al-khatt wa'l-qalam*).

Точка в форме ромба послужила ему мерой каждой буквы и, соответственно, всего письменного ряда, а также основой пропорционирования и эстетического образа каллиграфии. (Ил. 3.) Нельзя сомневаться в том, что Авиценна был осведомлен о нововведениях Ибн Муклы, мы хорошо знаем о каллиграфических изысках восточных иранцев именно в это время. Наше предположение отражает реальное положение дел не просто в культуре Саманидов, Большого Ирана, но и всего халифата.

Точка движет конкретное письмо в пространственно-временной длительности письменности, а также и Письма как всей целостности наличной и будущей письменной практики. Движение точки рождает все новую и новую вещь, вводит Письмо и письменность в процессуальное единство. Одновременно нелишне напомнить, что точка в каллиграфии есть мельчайший отрезок времени — миг и одновременно мера, согласно которой возникает статичная форма букв и динамичная форма — письменность.

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, точка является тем, что процессуально «скрепляет письмо воедино» (в персидском переводе трактата Авиценны используется слово *waslkunanda*). Точка является и точкой имманентности Творения. По отношению к пространству Творения точка, словно разгоняя его, придает ему необходимое ускорение и, соответственно, явление все новых и новых образов.

В этот момент мы вводим еще один образ под названием «хронотоп». Весь гуманитарный мир знает о хронотопе из книг М. М. Бахтина. В одной из работ по тропологии в визуальной риторике о хронотопе как фундаментальном тропе рассказывается со слов Бахтина [16, pp. 169–170]. Не Бахтин был первооткрывателем теории хронотопа, им являлся А. А. Ухтомский [12]. Бахтин воспользовался открытием

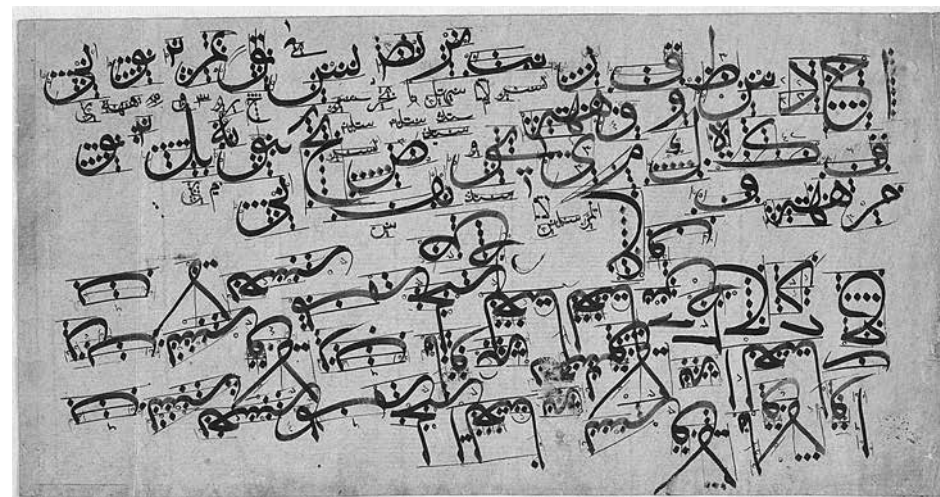


2. Геометрические фигуры, составленные из точек  
Медресе Улугбека. 1417–1420  
Самарканд

Ухтомского, но лишь частично, не в полной мере — книга Ухтомского вышла много позднее.

Теория хронотопа в авторстве Ухтомского удачно вписывается в рамки визуальной риторики, она аргументирует взаимодействие целого и части в пространственно-временной картине мира, и еще одного, что связывает различные части целого. Одной из характеристик пространственно-временного единства (хронотопа) является его *траектория*: «Всякий сплошной поток событий может быть представлен как траектория в хронотопе (то есть в закономерной связи пространственно-временных координат) или как «мировая линия» [12, с. 347]. Таким образом, хронотоп обнаруживает пути для последующего убеждения, он способствует движению.

По Ухтомскому, хронотоп инвариантен, соответственно, точка неизменна и служит для последующего за точкой ряда событий величиной, определенной для каждой буквы. Точку в каллиграфии после открытий Ибн Муклы можно назвать *траекторией*, она выводит «сплошной поток



3. Точка как визуальный концепт, формирующий буквы, слова, предложения, книги  
Мустанфа Рахим. Каллиграфия. Турция, конец XVIII – XIX век. Бумага. 12,2 × 23,8  
Британский музей, Лондон

событий», то есть линию письма, каждую букву и совокупность букв на бумаге и в архитектуре.

Арабское слово *harf* — величина пространственная, оно означает слово «сторона» в первую очередь, и только во вторую — обозначает букву. Слово *harf* называют буквой только потому, что она есть сторона слова. Словарным значением слова *harf* являются понятия «силы», «мощи» [7, с. 109]<sup>6</sup>. Вот так пространственная сущность слова оказывается имманентна ему самому. Мы имеем дело, таким образом, с пространственной силой буквы, письменности, каллиграфии и абстрактного понятия Письма также. Поскольку точка является неотъемлемой частью буквы, то и ей присуща операционально-пространственная сила. Видение точки может состояться только при одном условии, когда

6 Словарь Деххуда называет значение слова *harf* в первую очередь «стороной» — *kanār, kanāra, lab, pahlū, taraf* (URL: <http://www.loghatnaameh.org/dehkhodasearchresult-fa.html?searchtype=0&word=2K3YsdmB>; дата обращения: 26.03.2019).

богатеишим контекстом точки окажется все вышеизложенное. Контекст точки является его имплицитной составляющей, которая позволяет точке обрести функции вещи, заслуживающей благочестивого созерцания. Составленная из таких точек надпись обретает функции сакрализованной вещи. Для примера приведем геометрические композиции, составленные из точек, — медресе Улугбека в Самарканде (1418–1420) и медресе в селении Харгирд (1436) близ Мешхеда, столицы иранской провинции Хорасан [18]. (Ил. 2.)

Точка не сакральна, но сакрализована, только потому, как мы видели выше, она имманентна как линии, так и письменному ряду и рядам. Одновременно точка в каллиграфии мусульман репрезентирует свои возможности, составляя тело каждой буквы, включая сюда и диакритические знаки. Арабское слово точка (*nuqta*) в ираноязычной среде приобрело многочисленные словообразования посредством присоединения слова «видеть» (*didan*).

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 следовательно, заложенности в Другом проблематизации любого процесса и любой вещи. Стратегией мусульманского творческого мышления было не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аттар* Ф. Илахи-наме. Тегеран, 1960 (на перс. яз.).
2. *Большаков* О. Г. Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX–X вв. // Эпиграфика Востока. 1963. Вып. 16.
3. *Большаков* О. Г. Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX–XII вв. // Эпиграфика Востока. 1963. Вып. 19.
4. Бурхан-е Кате'. Тегеран, 1341.
5. Гиёс ал-Лугог. Чилди 1. Душанбе: Адиб, 1987.
6. *Гясова* Ф. Н. Способы описания форм и лексических единиц в персидско-таджикских словарях XVII века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Худжанд, 2006.
7. *Насреддинов* Ф. «Тафсири Сурободи» и его лексические особенности // Иран-наме. 2012. № 1.

8. *Подорога* В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013.
9. *Роузентал* Ф. Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе. М.: Наука, 1978.
10. *Сино* А. *ибни*. Осори мунтахаб. Ч. 3. Душанбе: Ирфон, 1985.
11. *Соссюр* Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Прогресс, 2004.
12. *Ухтомский* А. А. Доминанта. СПб.: Питер, 2002.
13. *Bulliet* R. W. Pottery Styles and Social Status in Medieval Khurasan // Archaeology, Annales, and Ethnohistory/Ed. A. Bernard Knapp. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
14. Dictionary, Persian, Arabic and English by F. Johnson/Published under the Patronage of Honornorable East-Indian Company. London: W. H. Allen, 1852.
15. Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon by A. Kloekhorst. Leiden: Brill, 2008.
16. *Fernandez* J. W. Tropical Foundations and Foundational Tropes of Culture // Culture and Rhetoric/Ed. by I. Strecker and S. Tyler. New York, Oxford: Berghahn Books, 2009.
17. *Grabar* O. The Formation of Islamic Art. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
18. *Jung* M. Pre-Seljuk wall-paintings of Masjid-e Jomeh at Isfahan // ICAANE, 6. Proceedings of the 6-th International Congress of the Ancient Near East. V. 3, Islamic Session. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010. Pp. 111–127.
19. *Minorsky* V. A Persian Geographer of A. D. 982 on the Orography of Central Asia // The Geographical Journal. 1937. Vol. 90, No. 3. Pp. 259–264.
20. *Pancaroglu* O. Serving Wisdom: The Contents of Samanid Epigraphic Pottery // Studies in Islamic and Later Indian Art from the Arthur M. Sackler Museum. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 2002. Pp. 59–75.
21. *Pancaroglu* O. Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection. Cambridge, MA: Art Institute of Chicago, 2007.
22. *Schuon* F. Understanding Islam. London: Perennial Wisdom, World Wisdom, 1981.
23. The Physics of the Healing. Books 1&2/A parallel English-Arabic text translated, introduced, and annotated by Jon McGinnis. Provo, UT: Brikham Young University, 2009.