

Шариф Шукуров

## Рукописная миниатюра Джалаиридов

Статья посвящена двум аспектам династии Джалаиридов (1340—1410) — исторической и аналитической (взаимоотношение текста и иллюстрации). Мы обращаемся к поэме персидского поэта Х(в)аджу Кирмани (1290–1349). В его поэме «Хумай и Хумайун» неоднократно описывается пространство «жасминового сада с живой водой». Поэтическое описание становится образцовым для зарождения новой композиционной схемы персидских миниатюр, художники калькируют поэтическое описание сада, обращая его в инновативную композиционную схему, которая становится образцом для всего последующего представления пространства в рукописных миниатюрах. Новый визуальный режим мы называем метатекстом, то есть тем, что нацелено не на передачу содержания текста, а на его интерпретацию. Визуальный метатекст вытесняет не просто текст, а текстуальную устоявшуюся веками логоцентричную программу, пришедшую к иранцам от арабов-мусульман. Художник обретает зримую свободу действия.

Ключевые слова:

династия Джалаиридов,  
персидская поэзия и иллюстрированные рукописи,  
поэт Х(в)аджу Кирмани,  
инновационное пространство рукописных миниатюр,  
интерактивность текста и иллюстрации,  
метатекст миниатюры.

Джалаириды<sup>1</sup> — одно из монгольских племен (джалаир) наряду с мелкими княжествами, возникшими в качестве наследников иль-ханов. Именно Джалаириды массово заселили Ирак тюрками. Они контролировали территорию арабского Ирака и иранского Азербайджана на протяжении большей части своего правления (около 1336–1410).

Потомок джалаиридского правителя шейх Хасан-и Бузург (1340–1356) правил от своего имени первоначально из Багдада. Однако до этого он владел и Табризом, а сразу после смерти иль-хана Абу Саида он правил от имени хана иль-ханов. Известно также его организованное отступление в Багдад (1340), это, по-видимому, позволило ему сохранить важнейшие рукописи ателье иль-ханов. Мы не знаем иллюстрированных рукописей, сделанных во времена правления шейха Хасана Бузурга.

Преемником шейха Хасан-и Бузурга был шейх Увайс (1356–1374). Кроме постоянных сражений с окружающими потомками иль-ханов — Кара Куйунлу, Ширван Шахом и Белой Ордой к северу, а также Музафаридами с востока — султан Увайс распространил свое влияние из Багдада в Азербайджан с Табризом в качестве новой столицы. А Ад-жамский Ирак (иранский Ирак) — север и средняя часть Ирана — вошли в состав государства султана Увайса позднее. Отныне султан правил из Табриза, отличаясь особенным пристрастием к искусству и архитектуре. Вот что об этом говорит Амир Давлатшах — автор собрания имен иранских поэтов и их характеристик:

*Sultan Uways was a refined and artistic ruler, handsome, generous and quite capable in various arts. He drew pictures in the Wasiti style at which painters were astonished. Khwaja Abdul-Hayy, the most outstanding exponent of the art in his day, was his protegee and pupil. Sultan Uways's*

<sup>1</sup> См. последнюю книгу, посвященную этому царствованию, которое пало под ударами Тимура, хотя им удавалось на короткое время откупиться от властителя мира [20].

*specialty was the science of music and modes. He was also so handsome that on the days he went out to ride, most of the inhabitants of Baghdad ran out into the streets to see him, struck dumb by his beauty* [10, p. 12]<sup>2</sup>.

При султани Увайсе в скриптории Багдада была выпущена стамбульская рукопись «Шах-наме» [12], художниками были Шамс ал-Дин (ученик Ахмеда Мусы)<sup>3</sup> и два его ученика Джунайд ал-Султани и Абд ал-Хайй. Обратим внимание на использование художниками приемов цветопостроения с выделением различных спектров синего и голубого, бело-голубого, голубовато-зеленого цвета. Через какое-то время в гератской мастерской в некоторых иллюстрированных рукописях сочетание красок повторится. Принцип многоцветия чрезвычайно важен в ранней и конечно же всей последующей миниатюре.

Художники вносят ощутимую лепту во взаимоотношение текста и миниатюры. В миниатюре «Рустам убивает колдунью» герой накидывает на противника лассо в то время, как в тексте «Шах-наме» отмечается, что Рустам рассекает кинжалом ее пополам (*bakhanjar miyānsh badu nim kard*). (Ил. 1.) Художник выбирает промежуточный момент, когда Рустам только достает кинжал из ножен, в тексте этот момент не оговаривается<sup>4</sup>. Мы в состоянии судить о своеобразии восприятия художником текста. Художника интересует пограничная ситуация, когда супротивник еще не убит, но зритель понимает, что это неизбежно. Художник уходит от свершившегося действия, которое происходит в тексте, для него много важнее визуальная недосказанность. Такая позиция художника породила новое слово в оформлении взаимоотношения текста и иллюстрации. Ранее, в монгольское время, это невозможно было себе представить.

Кроме сказанного, миниатюры джалаиридского «Шах-наме», а также вся миниатюрная традиция династии, развивает одну примечательную черту миниатюр этого и чуть более раннего времени: скалы и горы

2 Мы приводим перевод литературного деятеля тимуридского времени Амира Давлатшаха Самарканди именно на английском только по той причине, что оригинальный персидский текст нам недоступен, а переводить переведенное, на наш взгляд, занятие неблагодарное.

3 О художнике по имени Шамс ал-Дин см.: [15, p. 129]. Автор сообщает, что художник уstad Шамс ал-Дин стал известным художником при султани Увайсе. При нем он иллюстрировал рукопись «Шах-наме», переписанную каллиграфом Х(в)аджа Амир Али.

4 Альтернативный вариант понимания сцены и неверного понимания приведенных слов из текста «Шах-наме» Фирдоуси см.: [12, pp. 472–474, fig. 17/2].



1. Сражение Рустама с колдуньей  
Рукопись Шах-наме Фердоуси. 1370  
Музей Топкапы, Стамбул, Н. 2153,  
fol. 103v



2. Хумай после бракосочетания  
Миниатюра к Дивану Х(в)аджу  
Кирмани. 1396  
Британская библиотека, Лондон,  
Add MS 18113, f. 3v

антропо-зооморфизируются, они приобретают черты монстров, будь то лица или отдельные фигуры-скалы<sup>5</sup>. На этом вопросе имеет смысл остановиться, поскольку в большинстве персидских миниатюр подобные горы образуют окружающий ландшафт.

Не надо быть большим провидцем, чтобы понять происхождение антропоморфных и зооморфных гор в персидской миниатюре. О'Кейн указывает несколько рукописей раннего монгольского происхождения: иллюстрированная рукопись «Калила и Димна» 1327–1335 годов из Стамбульской университетской библиотеки, а далее практически во всех иллюстрированных рукописях иль-ханского времени, присутствуют подобные изображения [11, p. 221].

5 См. об этом подробнее: [11]; см. также: [9, pp. 48–51].

Далее автор перечисляет основные иллюстрированные списки, Джалаиридов и Инджуидов, Гератской школы при Шахрухе и Байсункуре, а также Ширазской школы при Ибрагиме Султানে<sup>6</sup>. Известно, что изображение монстров и, в частности, горы в виде чудовищ не всегда сообразны негативному началу, часто антропо-зооморфные горы олицетворяют положительное начало. Подобно Симурагам в «Шах-наме» Фирдоуси или в «Мантик ал-Тайр» Аттара одни Симурги это друзья героев, а другие — злокозненны и действуют против людей.

С приходом к власти сына султана Увайса по имени Ахмад Джалаирид (1382–1410) увеличился выпуск иллюстрированных рукописей в скриптории Багдада. Султан Ахмад был прекрасно образованным властителем, он знал арабский и персидский, на обоих языках сочинял стихи, мог каллиграфически писать шестью почерками, был обучен хорошо рисовать, прекрасно образован музыкально, его музыкальные композиции исполнялись еще сто пятьдесят лет. И был хорошим стрелком из лука.

Самой ранней рукописью султана Ахмада Джалаирида была «Хамсе» Низами Ганджеви (1386–1388) из Британской библиотеки в Лондоне. Миниатюры этого манускрипта малоинтересны, чего не скажешь о великолепном образце нового направления во взаимоотношении между текстом и миниатюрами в рукописи «Дивана» (1396) Х(в)аджу Кирмани (1290–1349) также из Британской библиотеки<sup>7</sup>. Поэма «Хумай и Хумайун» (*Hotāyu va Hotāyūn*) написана в размере маснави, известен переписчик рукописи — Мир Али ибн Ильяс ал-Табрези. Немаловажно для последующего изложения, что поэт Х(в)аджу Кирмани был членом суфийского братства Муршеди, это обстоятельство предопределило суфийскую природу и терминологию поэмы.

В последней рукописи обращает на себя внимание явление нового композиционного решения, чего не встречалось ранее. Очевидно, что художники рукописи «Дивана» Х(в)аджу Кирмани изобрели новый стиль персидской миниатюры, который с некоторыми изменениями войдет в моду среди тимуридских и сефевидских художников. Специ-

6 Одна из таких рукописей совсем неважного состояния и плохо датируемая в колофоне носит имя Ибрагима Султана [14].

7 Прекрасную характеристику этой и других джалаиридских рукописей см.: [5, p. 35]. Надо сказать, что династия Джалаиридов покровительствовала персидской поэзии и собственно персидскому языку как языку культуры [20, p. 16].

фика нового стиля состоит в явлении нового пространства, которое занято небольшими цветами, кустарником, небольшими деревьями. Пространство отныне принципиально открыто, его ничего не сдерживает, кроме архитектурных сооружений. Текст занимает крошечное место, визуальное начало отныне торжествует безраздельно.

Обратимся к одной из многофигурных композиций: «Хумай после бракосочетания». (Ил. 2.) Миниатюры этой рукописи характеризуют изящные и заметно удлинённые фигуры, а также появление нескольких автономных пространств, подчиняющихся общему композиционному решению. Из сказанного следует, что, как правило, изображения человека и при Саманидах, и при иль-ханах отличала заметная приземистость. Таким образом, увеличенный размер миниатюры и вытянутость фигур явления одного порядка.

Между двумя основными пространственными зонами изображена полуоткрытая дверь — вход в еще одно пространство, что является также нововведением и будет повторяться впредь. Таким образом, можно констатировать, что в конце XIV — начале XV века мы наблюдаем появление в миниатюрах не просто нескольких микропространств, но и заметное углубление композиции вплоть до появления открытых вглубь дверей.

Вместе с тем собственно в поэме «Хумай и Хумайун» Х(в)аджу Кирмани красной нитью проходит интереснейшее персидское выражение, которое и предопределило глубинный смысл визуального пространства в упомянутых миниатюрах: «Жасминовый сад воды вечной Жизни» (*Bāgh-i Samanzār-i Nūshāb*)<sup>8</sup>. Как мы видим, текстовое выражение предопределило появление в рукописной миниатюре пространства сада, убранного цветами. В тексте поэмы «Хумай и Хумайун» при характеристике этого пространства говорится не только о саде жасмина (*samanzār*), но и тюльпана (*lāla*), фиалки (*bunafsha*) и розы [8, S. 116, 204]. Красота и благоухание «Жасминного сада» отражается и на облике красавиц: «ликом подобны красоте жасмина — *Samanrūh*» [8, S. 122, особенно 127].

Описание пространства сада (*Bāgh-i Samanzār-i Nūshāb*) в тексте поэмы Х(в)аджу Кирмани «Хумай и Хумайун» радикальным образом предопределило появление качественно нового, гомогенного пространства в иранской миниатюре конца XIV века. Взаимоотношение текста

8 Текст поэмы и упоминания «жасминного сада» см.: [8, S. 108, 116, 202–207]. О тексте поэмы см.: [7].



3. Хосров у замка Ширин  
Миниатюра из рукописи *Хосров и Ширин* Низами. Начало XV в.  
Бумага, тушь, акварель. 25,8 × 18,4  
Галерея Фрир, Вашингтон, F1931.36

и иллюстрации на этот раз предельно сбалансировано: описание цветов и даже метафорическое сравнение сада и небосвода так или иначе находят отражение во всех без исключения иллюстрациях к поэме.

С этого времени только таким образом в иранской миниатюре передавалось как садовое пространство, так и пространство простора, на котором происходили сюжетные коллизии<sup>9</sup>. Еще одним видом пространства позднее стало трехмерное архитектурное пространство, изобретателем которого стал Камал ал-Дин Бехзад.

Продолжая аналитический обзор столь примечательных джалаиридских рукописей, принадлежащих скрипториям Багдада и Тебриза, необходимо сказать о том, что концепт «визуального действия», начиная с багдадских рукописей, исчезает в полной мере. На его место приходит несколько пространственных зон действия, ближайшие персонажи которых обращены друг к другу спинами.

«Хамсе» Низами – престижное произведение в персидском мире, однако оно не было включено в репертуар китабханы иль-ханов. Быть может, это странное обстоятельство объясняется тем, что именно Низами принадлежат самые пронзительные антитуркские стихотворные обличения. И все же в конце XIV века эта ситуация решительно изменилась. В настоящее время мы располагаем рукописью «Хамсе» 1386 года, переписанной почерком насталик Махмудом б. Мухаммадом в Багдаде (в то время город был столицей султана Ахмада Джалаирида) [16]. В рукописи 23 миниатюры. Кроме того, сохранилась прекрасно иллюстрированная рукопись Низами «Хосров и Ширин» из Галереи Фрир, ее относят к концу периода Джалаиридов и датируют между 1405 и 1410 годами. (Ил. 3.) Известный специалист в области исследования рукописной миниатюры (преимущественно иранской) Иван Щукин считает иллюстрации этой рукописи превосходящими свое время и сравнивает их с миниатюрой Герата первой трети XV века [17]. Новая традиция немедленно была перенесена в библиотеку Искандара в Ширазе, где появляется «Хамсе» Низами с 11 иллюстрациями.

9 В престижном издании [5, p. 33] дано довольно подробное описание пространства *Bāgh-i Samanzār-i Nūshāb*, однако авторы преподносят его в романтическом духе XIX века: как эмоциональность, драматичность, лиричность. Создается такое впечатление, что они ничего не знают об этом саде и его символическом значении для собственно поэмы «Хумай и Хумайун» и известных иллюстраций к ней. Описания авторов не имеют принципиального отношения к гомогенному пространству сада в поэме Х(в)аджу Кирмани и иллюстрациям к ней из Британской библиотеки.

В самом деле, в двух внешне сходных миниатюрах к текстам «Хумай и Хумайун» и «Хосров и Ширин» сходство предопределяет решение художниками изобразительного пространства. И. Шукин прав: истинно инновационным пространством следует считать миниатюры к поэме «Хумай и Хумайун».

В Багдаде династия Джалаиридов жила в иранизированной среде, что незамедлительно отразилось не только на поэтическом расширении репертуара, но и на радикальной смене качества миниатюр. Художники династии Джалаиридов входят в новый визуальный режим, который мы можем назвать интерактивным. Если в монгольское время миниатюры не представляли собой самостоятельный объект, то с джалаиридского времени текст и миниатюра вступают в интерактивные отношения, смысл которых состоит в том, что с этого времени внутри рукописи разворачивается взаимодействие двух систем — текста и иллюстрации.

С этого времени и вплоть до искусства Каджаров в XIX–XX веках «визуальное действие» более не будет востребованным. Новый визуальный режим мы называем метатекстом, то есть тем, что нацелено не на передачу содержания текста, а на его интерпретацию. Визуальный метатекст вытесняет не просто текст, а текстуальную устоявшуюся веками логоцентричную программу, пришедшую к иранцам от арабов-мусульман. Вместе с тем интерпретационный механизм метатекста может даже выходить далеко за пределы текста. Благодаря новому инновационному пространству Джалаиридов появляется возможность наполнять его новыми элементами, вовсе не предусмотренными текстом. Художник обретает зримую свободу действия. Вот пример тому, относящийся к еще одной джалаиридской рукописи.

В Галерее Фрир находится рукопись «Дивана» султана Ахмада Джалаира (1403) — сборника стихов султана, художником которой явился упомянутый выше Абд ал-Хайй [18; 9; 6]. Это был мастер, покрывший себя славой не только при династии Джалаиридов, завоеватель Тимур отправил мастера (устада) Абд ал-Хайа в свой столичный град Самарканд, где он и умер. Иллюстрации к этой рукописи постоянно занимали интерес исследователей, однако, как отмечает Ильзе Стакенбум, их заинтересованность не распространялась дальше поверхностного описания и бросающегося в глаза нового типа отношений художника к тексту (кроме наших выводов, см., например: [18, р. 184]).

Удивительно, как практически в границах территории иль-ханов, правда, на западной его периферии, зарождается альтернативная преж-

ней стилевая программа. Изменяется цветовая палитра, а также появляются маргинальные изображения и орнамент. Больше того, маргинальные изображения никак не согласованы с текстом, то есть стихами султана Ахмада. Изображения приобрели заметную отстраненность от текста. (Ил. 4–6.)

Недавно появилось предположение о содержании маргинальных изображений птиц, которые вместе с неоднозначным характером стихов султана Ахмада, по мнению Климбург-Салтер, позволяет вспомнить суфийскую поэму Фарид ал-Дина Атгара «Мантик ал-Тайр» [9; 5, pp. 33–34]. Интерпретация исследовательницы столь оригинальна, что имеет смысл рассказать о ней подробнее.

Климбург-Салтер обращает внимание на изображение пейзажа и, что наиболее интересно, изобразительное представление людей:

*Самым поразительным аспектом этих композиций является изображение людей во всем разнообразии и реалистичности их лиц, жестов и одежды. Это сильно контрастирует с жесткими абрисом фигур, их условными обозначениями и ограниченным количеством движений. Художник использует несколько типов фигур. Женские изображения менее разнообразны, нежели мужские. Женские лица достаточно пухлые (луноликие), с круто выписанными бровями и маленькими черными ртами — поэтический образ персидской красоты. Их тонкие тела, кипарисоподобные, чрезвычайно изящны, походя на остальные человеческие фигуры в миниатюрах Джалаиридов [9, р. 51].*

На первой композиции художник изображает людей, птиц и животных, движущихся в ландшафте, что автор интерпретации представляет как метафорическое изображение первой долины *талаба* (поиск/спрос). В своей физической любви две пары мужчин и женщин будут отстаивать духовную любовь второй долины *ishq* (любовь/тоска). Третья «Долина Понимания» или *ма'рифат* (познание/понимание) должна была быть представлена группой из шести действующих ученых, которые читают и обсуждают книги.

Двухстраничная композиция, показывающая лагерь и людей и животных, движущихся по ландшафту, по Климбург-Салтер, интерпретируется как представление долины *истигна* (самодостаточность/независимость). Долина *тавхид* (унификация/единство в становлении) является, по ее словам, местом, где «все существа этого мира, получившие



4. Миниатюра к *Дивану* султана Ахмада Джалаира. 1403  
Бумага, тушь. 29,5 × 20,4  
Галерея Фрир, Вашингтон, F1932.30

полное очищение, обретают единение с ритмом мироздания». Следующей долиной является «Долина Изумления», а на посвященной ей миниатюре изображены исключительно небожители.

Автор считает, что метод «инспирации» в целом соответствует персидской миниатюре, которая, в свою очередь, была когда-то вдохновлена китайской образностью [9, p. 69]. Проблему китайского воздействия на поэзию и искусство иранцев мы подробно рассмотрели в книге «Хорасан. Территория искусства». И вновь: китайское влияние или осторожнее — «инспирация» стали общим местом в исследованиях по искусству Ирана.

Джалаиридская школа миниатюры изменила принцип отношения к визуальному пространству, которое отошло в равной степени от условностей начала XIV века и буквализма при династии Хулагидов.



5. Миниатюра к *Дивану* султана Ахмада Джалаира. 1403  
Бумага, тушь. 31,8 × 22,7  
Галерея Фрир, Вашингтон, F1932.34



6. Миниатюра к *Дивану* султана Ахмада Джалаира. 1403  
Бумага, тушь. 29,5 × 20,2  
Галерея Фрир, Вашингтон, F1932.33

Джалаиридская династия и особенно султан Ахмад патронировали работе художников и всему тому, что было связано с персидским языком, литературой и визуальным искусством [20, pp. 191–192].

\*\*\*

Взаимоотношение текста и иллюстрации нуждаются в новой экспертизе на уровне не просто стиля, но концептов, характеризующих не явные, а имманентные свойства изображения. Именно по этой причине концепт всегда единичен и своеобразен. В деле решения проблемы взаимодействия текста и иллюстрации немаловажен вопрос вовсе не описания миниатюр, даже не переходящих из одного издания в другое рассуждений о стилях отдельных списков или школ.

Нас в первую очередь будет продолжать интересовать проблема построения рукописного листа: как, каким образом взаимодействуют текст и изображение. Свообразие взаимоотношения текста и иллюстрации следует начать с хорошо известной дихотомии «произведение и текст». Произведение отлично от текста, его место — на полке библиотеки или частного собрания книг. А вот «текст не следует понимать, как нечто исчислимое» и статичное [1, с. 414]. Нам следует напомнить читателю, что такое текст, быть может, в этом случае упрочится наше знание и о книжной иллюстрации. Согласно Барту:

*Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как такового — множественность неустранимая, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов, Текст пересекает их, движется сквозь них, поэтому они не поддаются даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, расщепление смысла [1, с. 417].*

Одним из множественных смыслов текста является его визуальный горизонт, который очень скоро преобразует рукописную иллюстрацию к нему, да и расположение текста рядом с ней. Соответственно, иллюстрация не является репрезентацией текста. Французский философ Жак Рансьер при обсуждении отношений между текстом и его визуальным образом предлагает следующий термин «предложение-изображение» (*phrase-image*), под которым он понимает «сочетание двух функций, которые должны быть определены эстетически, то есть тем, как они отменяют репрезентативные отношения между текстом и изображением [13, pp. 46, 58]<sup>10</sup>.

Сказанное известным современным философом перекликается с размышлениями Юрия Тынянова. Художник выбирает из текста то, что мы можем назвать квинтэссенцией отдельных участков текста, это и есть обсужденный выше образ-действия, или, словами Тынянова,

10 С нашим обращением к французскому автору следует объясниться. Его книги направлены на анализ сугубо современной переломной ситуации прорыва «поверхностного режима репрезентации», дабы выйти к новым эстетическим перспективам. Ситуация в джалаиридской миниатюре также была переходной — во-первых, к новому режиму взаимодействия с текстом, и, во-вторых, к новой эстетике формы и содержания — все это и позволяет нам пользоваться идеями Жака Рансьера.

фабулой текста [2]. Иллюстрация не в состоянии передать «словесной динамики», продолжает Тынянов [2, с. 548]. Действительно, смысл иллюстрации не в том, чтобы стать репрезентацией «словесной динамики» текста.

Тынянов оказался в более выгодной ситуации по сравнению с Фуко, поскольку имел дело с фабулой и сюжетом, а Фуко — только с коротким высказыванием. Тынянов вряд ли согласился бы с выводом Фуко о том, что каллиграмма «заставляет текст сказать то, что представляет рисунок» [3]. Фуко в коротком сочинении «Это не трубка» активно работает с двумя образами: сходством и подобием по отношению к высказыванию и изображению. Это вызвало возражение Рене Магритта, который в письме Фуко подчеркнул, что «только мысли присуще сходство» [3, с. 78]. Есть мысль, продолжает Магритт, которая видит и может быть видима. Далее следует пример: «Менины» это зримый образ незримой мысли Веласкеса. Следовательно, заключает Магритт, невидимое может оказаться видимым.

Мы полагаем, что и в нашем случае иранской и/или византийской рукописной миниатюры невидимая мысль художников может оказаться видимой и развертываемой в неопределенных образах, которые совсем не обязательно должны быть аналогичны иллюстрируемому тексту.

Очевидно, что миниатюра джалаиридской школы, существенным образом отличаясь от хулагидской миниатюры, являет собой новый режим артикуляций формы и значения в отношениях между текстом и изображением. Несомненно одно: важен не только факт явления джалаиридской школы миниатюры, сколько возникновение обновленного взаимоотношения текста и иллюстрации, что не могло не остаться без активного продолжения.

К тимуридскому книжному искусству, центр которого располагался в Герате, мы подходим со знанием о том, что отношения текста и иллюстрации резко изменились, и теперь мы можем смело говорить об освоении художниками всей рукописной страницы. Мощь слов больше не является моделью, которую пикторное представление должно принимать в качестве стандарта. Это сила, которая пронизывает репрезентативную поверхность, чтобы показать в ней проявление пикторной экспрессии. Это означает, что она присутствует на поверхности только в том случае, если взгляд пронизывает поверхность, а слова переквалифицируют ее, показывая другую тему под репрезентативной темой.



### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные произведения. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 413–423.
2. Тынянов Ю. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310–318.
3. Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999.
4. Balafrej L. Figural Line. Persian Drawing, с. 1390–1450 // Drawing Education: Worldwide Continuities — Transfers — Mixtures/Ed. by N. Nanobashvili, T. Teutenberg. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019. Pp. 17–34.
5. Blair Sh., Bloom J. The Art and Architecture of Islam: 1250–1800. London and New Haven: Yale University Press, 1994.
6. Farhad M. The *Dīvān* of Sultan Ahmad Jalayir and the Diez and Istanbul Albums // The Diez Albums. Contexts and Contents/Ed. by J. Gonnella, F. Weis, C. Rauch. Leiden-Boston: Brill, 2017. Pp. 485–512.
7. Jayhani H. Bāgh-i Samanzār-i nūshāb: Tracing a Landscape, Based on the British Library's Masnavī of *Humāy u Humāyūn* // Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World. 2014. Vol. 31. Pp. 99–121.
8. Khwaju Kirmani. Humāy wa Humāyūn / Подготовка текста к изданию К. Аюни. Tehrān: Farhang-I Iran, 1348 (на перс. языке).
9. Klimburg-Salter E. D. A Sufi Theme in Persian Painting: The *Diwan* of Sultan Ahmad Gala'ir in the Free Gallery of Art, Washington D. C. // Kunst des Orients. 1976/1977. Bd. 11. H. 1/2. S. 43–84.
10. Mir Dawlatshah Samarqandi. Tazkirat al-Shu'arā // A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art/Selected and translated by W.M. Thackston. Cambridge (MA): Aga Khan Program in Islamic Architecture, 1989. Pp. 11–62.
11. O'Kane B. Rock Faces and Rock Figures in Persian Painting // Islamic Art. 1991. Vol. 4. Pp. 219–247.
12. O'Kane B. The Great Jalayirid *Shāhnāma* // The Diez Albums. Contexts and Contents... Pp. 469–484.
13. Rancière J. Le destin des images. Paris: La Fabrique edition, 2007.
14. Rice Y. An Early Fifteenth Century “Khamse” from Shiraz in the Bryn Mawr College Library // Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World. 2011. Vol. 28. Pp. 265–281.
15. Schroeder E. Ahmed Musa and Shams al-Din: A Review of Fourteenth Century Painting // Ars Islamica. 1939. Vol. 6. No. 2. Pp. 113–142.

16. Soucek P. P. Illustrated Manuscripts of Nizami's *Khamseh*, 1386–1482. New York: New York University Press, 1971.
17. Stchoukine I. Les peintures des manuscrits de la “Khamseh” de Nizami au Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul. Paris: Librairie orientaliste Paul Geithner, 1977.
18. Sturkenboom I. The Paintings of the Freer *Divan* of Sultan Ahmad b. Shaykh Uvays and a New Taste for Decorative Design // Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies. 2018. Vol. 56. No. 2. Pp. 184–214.
19. Topkapı Sarayı Müzesi. İslam Minyatürleri. İstanbul: Ali Rıza Baskan Güzel Sanatlar Matbaası A. Ş., 1979.
20. Wing P. The Jalayirids: Dynastic State Formation in the Mongol Middle East. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.