



Шариф Шукуров
Хорасан.
Территория искусства

М.: Прогресс-Традиция, 2016

Сергей Кавтарадзе

Труд Шарифа Мухаммадовича Шукурова можно с полным правом назвать фундаментальным в том почтительном смысле, какой мы подразумеваем, говоря о больших академических работах прошлого. Он посвящен культуре Большого Хорасана, сложившейся в IX–XV веках на территориях современной Средней Азии, Афганистана и Ирана.

Однако ценность книги заключена не только в рассказе об одной из страниц — очень важной — в истории мирового искусства. То, что работа названа именно «Хорасан», а не, скажем, «Восточно-иранская культура эпохи позднего Средневековья», имеет глубокий смысл. Хорасан не только исторический факт, это слово-образ, за которым стоит наше восхищение одним из самых утонченных, эстетически совершенных и философски глубоких пластов в культурном наследии человечества. Искусство Хорасана не просто корпус дошедших до нас произведений, но и общее понятие, представление о феномене, манящем, обещающем наслаждение, красоты райских садов и радости утонченных бесед.

Ход с названием (в том числе его вторая строка — «Территория искусства») раскрывает главную, как мне кажется, задачу книги.

Это не обычный рассказ об артефактах, их стилевых особенностях и смысловых наполнениях. Труд Шукурова — опыт «схватывания» тончайших материй, привычно определяемых как «дух эпохи», придающих эпохе отличающее от прочих времен обаяние, сущностную привлекательность.

«Хорасан» — работа обоюдоострая. С одной стороны, автор повествует об историческом прошлом; с другой — чтобы лучше постигнуть самому и донести до нас суть феномена Хорасана, он обращается к поиску новых методик (и готов к ревизии старых, ныне «не модных»). Поэтому культура Хорасана выступает как один из возможных, но далеко не единственный из объектов научного изучения, на котором может быть испытана действенность обретенных инструментов.

Кажется, в последнее время многие искусствоведы чувствуют, что сложившаяся практика строгой текстовой верификации смыслов интерпретируемого произведения — не прокламируемая письменно, но утверждаемая принципами рецензирования научных статей и требованиями к студенческим работам — становится тесной, тормозящей движение вперед. По существу, нам предлагается простая схема. Исследователь должен идти от произведения к произведению, раскрывая в каждом тот смысл, что видели в нем современники. Для этого необходимо привлекать текстовые документы эпохи, желательно экфрагисы. Только накопив достаточное количество текстуально верифицированных расшифровок, можно перейти к обобщающим выводам. Что же, с таким индуктивным подходом трудно спорить, а его приверженцам легко объявить любую иную позицию ненаучной.

Однако искусствознание не сможет вечно оставаться в предлагаемых границах. Во-первых, далеко не все эпохи оставили нам достаточное число письменных документов. Скорее, большая часть истории культуры ими как раз небогата. Во-вторых, такой подход представляется несколько обидным: ученым, по существу, предлагается заниматься лишь архивными разысканиями, поскольку работу по смысловой интерпретации за них должны были сделать педантичные предки. И наконец, с такими нормами мы рискуем оставить вне поля зрения науки любые процессы, объективно существовавшие, но не осознававшиеся современниками ввиду отсутствия исторической дистанции.

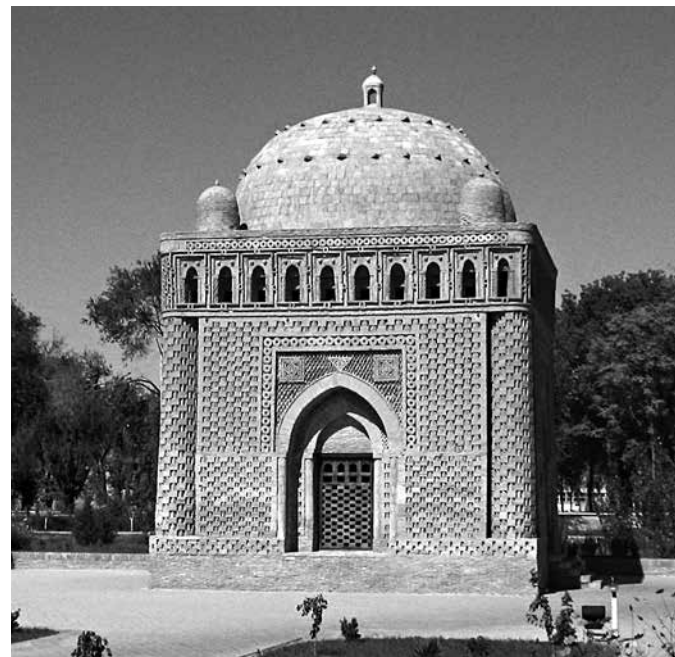
Книга Ш. М. Шукурова предлагает иной подход, потребность в котором, как мне представляется, чувствуется сегодня все больше и больше. Произведения искусства лишь в своей физической

ипостаси существуют в реальности, принимаемой нами в качестве объективной. Их образы возникают и действуют в особом мире — в терминологии автора в «ментальном пространстве» («мы также постараемся показать, что порождающая сила слова создает некое ментальное пространство, внутри которого обнаруживают себя и архитектурные, и изобразительные формы»). Они же и поддерживают это ноуменальное бытие, так как подобное пространство не терпит вакуума — смысловой пустоты. Это то, что проще всего назвать «картиной мира». Мир является нам как феномен, образ в сознании, в неисчислимых подробностях наших представлений, знаний, пред-рассудков — иными словами — всей совокупности «отходов» феноменологической редукции. Это пространство коллективного представления, разного для различных эпох и географических регионов.

Механизм существования такого межличностного пространства вполне понятен, его прекрасно демонстрирует одна из его же составляющих — Логосфера. Язык — это каркас и структура, связи между субъектами создаются в момент обмена речевыми сообщениями, письменными или устными. Слова и их значения не носят в физических размерностях между людьми, но тем не менее совокупность носителей языка и записанных текстов образует то, что можно назвать «пространством». Однако Логосфера — лишь одна из субстанций, одновременно и наполняющих, и определяющих объем ментального пространства культуры. По тем же принципам действуют и другие ее «составляющие», сферы тактильных впечатлений, запахов, звуков, и, одна из важнейших, Иконосфера — совокупность не-счетного числа визуальных образов, различаемых нами так, как это задано и нашей биологической сущностью, и нашей культурой.

Именно в этой сложной среде, в ментальном пространстве «обитают» образы художественных произведений («идея Ибн Сины, суть которой состоит в следующем: образ должен быть сохранен в представлении, а для этого мысленно отделен от вещи»). Чаще оттуда, а не просто из творений прошлого заимствуются формы и смыслы следующих поколений картин, скульптур и храмов: нимфа Варбурга не перелетает с холста на холст и с барельефа на барельеф, она является в произведениях из ментального пространства, из сферы, поддерживаемой совокупностью наших сознаний.

Соответственно, задача историков культуры отчасти схожа с тем, чем должны заниматься биологи. Не только изучать «обитателей»



1. Мавзолей Саманидов. Бухара
Между 892 и 943 гг.

той или иной «экосистемы», но и учитывать фактор «среды обитания» как таковой и, соответственно, допускать дедуктивные методы, когда к смыслам произведения, к которому не была приложена или не сохранилась верифицирующая документация, можно пробиться извне, исходя из свойств того ментального пространства, в котором оно было создано.

Однако было бы слишком наивно полагать, что проблемы решаются простым изучением ментального мира и происходящих в нем изменений. Очевидно, что явления культуры определяются более чем двумя взаимодействующими парадигмами, и реальный мир, а также мир ментальный — лишь два из множества агентов. Для наглядности можно упомянуть как минимум трансцендентный мир сакрального, присутствие которого и характер отношений с которым во многом определяют смысл искусства той или иной эпохи.

Я же упомяну еще один фактор, прямо не указанный Ш. М. Шукуровым, но, как представляется, являющийся главной целью его исследовательской интенции. Это своего рода фильтр, завеса, — используя образ, упомянутый самим автором, — «вуаль», в общем, то, сквозь что мы смотрим на Иконосферу, на все визуальное (и не только, конечно) наполнение ментального пространства. У него своя структура (быть может, это орнамент, какие-то кружева, или подобие решетки на окне, сквозь которую мир видится разбитым на кусочки и «склеенным» затем в едином стиле). Так или иначе, существует нечто, определяющее характер отражений феноменов в нашем сознании, то, как мы видим объекты (в том числе сквозь призму поэтического настроения — романтического, элегического, лирического). Эта «вуаль» определяет стилевое единство картины мира и его сущностные характеристики, а линии кружева, возможно, и есть выражение той самой *Kunstwollen*, к концепции которой стремится вернуть нас автор книги. (Существенно не только взаимоотношение форм, линий, цветовых пятен конечного образа, важна еще и игра силовых полей, составляющих этот образ. Ведь образ последовательно проходит по основным элементам традиционной космологической структуры, вбирая в себя энергию силовых полей, полей притяжения и отторжения, присущих этим элементам. В результате формируется особый, присущий образу пространственный континуум. Следовательно, такой образ обретает свое собственное силовое поле, свой энергетический резерв.)

Если я правильно понял замысел автора, именно эта завеса, а также ментальный мир за ней — *Mundus Imaginalis* (Корбен) — являются объектами его исследовательского интереса. Отразить вербально, текстом в книге, тонкие материи, словами почти не улавливаемые, — задача чрезвычайно сложная и требующая не привычных нам подходов. Именно этим, полагаю, объясняется достаточно сложная, нелинейная композиция книги. Используя образы, предложенные самим Ш. М. Шукуровым, можно сказать, что здесь на помощь каламу, проводящему неразрывные линии логических построений, приходит гребень, одну за другой расчесывающий спутанные пряди культурных мотивов Хорасана. Это и есть, в данном случае, базовый метод — рассмотреть пространство коллективных представлений («ауру образов» по Беньямину), мечтаний и эстетических предположений с разных сторон и в субстанциях разных сфер (Логосфера

и Иконосфера). Именно ради этого в книгу включены обширные тематические экскурсы — о рыцарской культуре и дискурсе «ристаллища и пира», об этимологии слова «купол» (*gunbad*) и его родстве с понятием о распускающемся бутоне (*ghuncha*), о мифологическом путешествии птиц за Симургом, который и есть «Тридцать птиц». Используемые в книге, подобные повествования не просто живут сами по себе, как ушедшие в историю фрагменты великой культуры. Они формируют стереоскопическую, взятую с многих аспектов картину мира, каким он представлялся восточным иранцам, его стилистику и «художественную волю».

Если в чем-то и можно упрекнуть Шукурова, так это в недостаточной проговоренности вышеупомянутых методологических проблем и предложенных решений. Безусловно, в книге об этом немало сказано, и вполне определено. Однако, как представляется, проблема метода заслуживает специальной главы (или отдельной работы). То, что, вероятно, кажется само собой разумеющимся автору, может оказаться неясным многим из его потенциальных читателей. И, кроме того, конституирование терминов (конечно, трудное и небезопасное в подобной гуманитарной работе, где наиболее эффективным инструментом схватывания смыслов нередко выступает метафора) и детальная проработка понятийного аппарата могли бы показать новые, пока неочевидные нам направления, где таятся иные методологические решения. Вероятно, в подобной главе были бы затронуты проблемы взаимопомощи и, что не менее важно, размежевания философского и искусствоведческого подходов. Так, рискну предположить, что искусствоведы не столь заинтересованы в постижении сущностей, как, скажем, философы-феноменологи — им гораздо ценнее «неочищенная» редукцией вещь. С другой стороны, в данной области обычные для философов погружения в глубины собственного Я не столь ценны для адресатов исследования; работа историка искусств, пожалуй, состоит именно в том, чтобы «совпасть» с точкой зрения коллективного сознания.

Впрочем, данное замечание ни в коем случае не должно быть воспринято как критическое, скорее, это просьба в еще большей степени прояснить вопросы, принципиальные для развития искусствоведческой науки.