

ПОЛИНА КОРОТЧИКОВА

«Живопись Кербелы» как феномен шиитского фигуративного искусства в Иране

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-194-212>

Polina Korotchikova

“Karbala Painting” as a Phenomenon of Shi’ite Figurative Art in Iran

Polina Korotchikova — State Museum of Oriental Art; State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). poldea3@yandex.ru

The uniqueness of the Iranian artistic language lies in a special pictorial language full of anthropomorphic images. This is largely due to the Shi’ite Islamic tradition, in which the cult of martyrs plays an important role. Theatrical performances, ritual processions, paintings on the themes of sacred history are some of the cultural events associated with Shi’ism in Iran. During the 19th century due to close interactions with the European art, a bright, emotional type of images emerged (tile panels, painting on canvas, lithographies, etc.), usually associated with the tragic battle of Karbala (the central Shi’ite sacred story). The phenomenon of “Karbala painting” includes depiction of narrative scenes, images of heroes and also related attributes and rituals. Formation of the original iconography of these events was associated with a special, deliberately illustrative and figurative language, designed for the ultimate emotional response. After the Islamic Revolution of 1979, the theme received a new meaning and continues to be one of the favorite patterns for contemporary Iranian artists.

Keywords: Shi’ism, religious art, figurative art, “coffeehouse” painting, “Karbala painting”, Qajars, contemporary art of Iran.

НА ПРОТЯЖЕНИИ веков на территории современного Ирана и, частично, сопредельных государств происходили процессы, неоднократно кардинально менявшие положение дел в регионе. Последнее крупное событие подобного

рода — Исламская революция 1978–1979 гг., в результате которой на мировой карте появилась Исламская Республика Иран. В самом названии государства заложена магистральная и основная линия развития страны на годы вперед, связанная с религией как основополагающей этической, культурной, политической ценностью страны. Важно отметить, что жители Ирана исповедуют ислам шиитского толка, что, возможно, даже более, чем вера в целом, определяет его своеобразие и воспринимается как основа национальной идентичности. Шиизм исповедуют также в Азербайджане, Ираке, Ливане и Бахрейне, многочисленные шиитские общины существуют во многих других, преимущественно мусульманских, странах, например в Пакистане или Таджикистане, но именно в Иране он превратился в поистине национальную концепцию, которая прочно вплетена в канву повседневности и является ключом национального самоопределения.

Насаждение шиизма как государственной религии началось с приходом к власти династии Сефевидов (1501–1736). Расцвет шиитской культуры, в том числе народного толка, приходится на правление династии Каджаров (1795–1925). Начатый при шахах Пехлеви (1925–1979) процесс секуляризации общества, казалось бы, должен был ослабить влияние религии на общественное сознание, однако события Исламской революции последней трети XX в. свидетельствуют о прямо противоположных, подспудных процессах в обществе. С конца XX в. шиизм не ослаблял своих позиций, а все лучшие наработки и достижения прошлого в области искусства получили новую жизнь и переосмысление.

В последние годы среди специалистов произошел резкий взлет интереса к теме иранского фигуративного искусства XIX–XXI вв. как на материале каджарского времени, так и в связи с развитием современной национальной школы, развивающейся, несмотря на вынужденную закрытость страны, во многом по сценариям общемировых процессов.

В рамках нашей статьи нет необходимости углубляться в опровержение чрезмерно обобщенного и упрощенного понимания мусульманских принципов изобразительности, которое можно встретить в непрофильных источниках. На данный момент среди специалистов считается аксиомой, что принцип «невозможности изображения живых существ», который по-прежнему часто продолжает тиражироваться в качестве базового для мусульманской культуры, совершенно неоднозначен, зависит от времени, места и множества сопредельных факторов, и неоднократно обсуждал-

ся в литературе¹. Нас будет интересовать более острый и узкий вопрос радикальной, смелой, иногда чрезмерной фигуративности именно иранского религиозного искусства: образы наиболее почитаемых личностей исламской истории, а также связанные с ними сюжеты, талисманы, молитвенные объекты.

Стоит отметить, что традиция сюжетных изображений бытовала в истории Ирана со времен цивилизаций древности. Приход ислама не изменил персидское искусство радикально². Появились новые формы и языки, такие как каллиграфия и орнамент-арабеска, но не произошло полного замещения нефигуративным искусством привычного сюжетного, повествовательного. Более того, многие иконографические схемы (например богатырь на охоте, правитель в сражении со львом, сцены пиршеств), приобретая новые стилистические черты, стали появляться на мусульманских чашах, чеканной посуде, а позже в книжной миниатюре. Постепенно фигуративный декор «вернулся на стены», а начиная с XVI в., с приходом к власти Сефевидов, когда шиизм стал государственной религией, особая «ставка» была сделана на область визуального.

Основным отличием шиитского направления веры является развитый культ мучеников и святых, не предполагавшийся в изначальном исламе. Имам³ Али, зять Пророка, Фатима Захра (его дочь), имам Хасан и имам Хусейн, его внуки, составляют первый круг почитаемых фигур — семью Пророка (*Ахль аль-Байт*). В каджарское время на сцену общественной жизни вышел своеобразный народный вариант ислама, во многом строящийся на авторитете местного *муллы* или *улема*, поверьях и суевериях

1. См. подробнее: *Большаков О.* Ислам и изобразительное искусство // Труды Гос. Эрмитажа, т. X. 1969. С. 142–153; *Стародуб Т.* Истоки изобразительного искусства исламского мира // Вестник Международного института центральноазиатских исследований. 2021. С. 17–22; *Тульпе И.* Монотенизм и проблема изображения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. № 3–4. С. 31–39; *Стародуб Т.* Изображение неизобразимого. О специфике арабо-мусульманского визуального искусства // Одиссей. Человек в истории. 2003. Вып. 15. С. 368–373.
2. *Грабар О.* Формирование исламского искусства. Москва: ООО Садра, 2016. С. 72; *Шукуров Ш.* Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва: Наука, 1989. С. 18–20.
3. *Имам* — в данном случае глава всего мусульманского сообщества (*уммы*). По мнению шиитов, не может избираться людьми, его власть передается по наследству среди потомков двоюродного брата Пророка и четвертого «праведного халифа» Али ибн Аби Талиба. Он считается непогрешимым представителем Аллаха на земле, наделенным безграничным авторитетом и властью.

ях. Простой люд откликался на искреннее, яркое, максимально иллюстративное искусство, способное вызывать эмоции и переживания скорби, радости, сострадания. Струны человеческой души трогали истории любимых героев, среди которых особенно выделялись имам Али и мученик имам Хусейн. Связанные с ними легенды и сказания развивались и дополнялись народными полусказочными преданиями, которые были особенно любимы в конце XIX — начале XX в. Молитвы и пророчества, приписываемые шиитским авторитетам, призывы к имаму Али нередко включались даже в рукописные списки Корана⁴.

Что касается имама Хусейна, то его образ стоит у истоков культа мучеников за веру и героев, а события из его жизни стали важной вехой шиитского календарного года. Основные мероприятия начинались с приходом месяца *мухаррам* (первый месяц мусульманского лунного календаря) и были посвящены трагическим событиям при Кербеле 680 г., во многом определившим раскол в среде мусульманской общины. Имам Хусейн, сын Али и Фатимы, во главе небольшого отряда, сопровождаемый детьми и женщинами, двигался к городу Куфа, откликнувшись на призыв его жителей. Около города Кербела в Ираке десятого числа месяца мухаррам состоялось его сражение с войском наместника Куфы, вступившего в бой по приказу Омейядского халифа. Несмотря на многократно превосходящие силы противника, Хусейн, его единокровный брат Аббас и сподвижники мужественно вступили в бой, были убиты и обезглавлены. Головы погибших мужчин были отправлены в столицу Омейядов, Дамаск, туда же увезли пленных детей и женщин. Фигуры имама Хусейна и его сподвижников, как и само событие, стали символами, объединяющими шиитскую общину. Их пример стал идеалом мужества и верности избранному пути. И по сей день с приходом месяца мухаррам шииты всего мира начинают погружение в траурные события священной истории. Наибольшего накала происходящее достигает в день Ашура — 10-й день месяца, время битвы, когда устраивают театральные постановки, реконструирующие сражение — *тазийе*⁵, проходят уличные процессии (*дасте*), сопровождающиеся самобичеванием и самоистязанием некоторых

4. Коротчикова П., Кулланда М. Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров (конец XVIII — 1925) / Каталог выставки. Москва: ГМВ, 2021. С. 98.

5. См. подробнее: Гусейнова Д. Сакрализация сценического пространства // Исламоведение. 2019. Т. 10. № 2. С. 91–102.

участников, стремящихся наиболее глубоко проникнуться страданиями имама, специальные собрания (*роузе-хани*), где читаются рассказы о мучениках.

Иранские шахи со времен Сефевидов прекрасно понимали важность подобного рода общественных мероприятий и не жалели ресурсов для их воплощения. Но особенно пышно и разнообразно обставлялся шиитский ритуал во времена Насир ад-Дин-шаха Каджара (прав. 1848–1896). При нем начали возводиться специальные архитектурные сооружения, задействованные в месяц мухаррам: *такийе*, где шли театральные представления, и *хусейние*, где верующие предавались молитве и оплакивали трагические события. Стоит ли говорить, что весь антураж, сценография, костюмы и инвентарь подобного рода действ был разнообразен и пышен. Не менее представительным было и декоративное оформление зданий. В случае памятников столичного уровня, экстерьеры могли быть выложены изразцовыми панно с изображениями на тему священной истории, которые привлекали взгляд и визуально демонстрировали назначение помещений (например керамическое панно из хусейние Мушир в Ширазе).

Однако существовали местности и общины, в которых верующие в массе своей были необразованны и не умели читать, поэтому визуальный язык становился для них одним из наиболее доступных и простых способов соприкоснуться со священной историей⁶. Таковы, например, святилища Лахиджана, стены которых покрывают гротескные фрески, заказанные зажиточными местными жителями. Создавшие их художники, похоже, были совершенно не скованы какими бы то ни было ограничениями, о чем ярко свидетельствует нарушение порядка развития сюжетов⁷, а также включение в них сценок из литографических народных изданий. Удивительно и смело выглядят некоторые предельно насыщенные сцены, например, переход душ через мост Сират в святилище Ага Сейед Али.

Мост Сират, согласно мусульманским представлениям, предстает после смерти пройти каждому. Он тонок как волос, остр, как лезвие меча, и только души праведников легко преодолеют препятствие, в то время как грешники упадут в зияющую про-

6. Khosronejad, P. (2019) "The Ahl-I Beyt Bodies: the Mural Paintings of Lahijan in the Tradition of Persian Shiite Figurations", in B. Meyer, T. Stordalen (ed.). *Figuration and Sensations in Judaism, Christianity and Islam*, p. 180. London: Bloombury Academic.

7. Ibid.

пасть. Шииты верят, что имам Али будет давать разрешение или запрещать проход по мосту в День воскресения. На фреске из Лахиджана изображено чудовище, как будто вышедшее из средневековых христианских хроник, в разверстой пасти которого скрежещут зубами грешники. Группы обнаженных людей пытаются преодолеть тонкую линию, обозначающую мост. Здесь же стоит ангел с традиционными для европейской иконографии весами — символом справедливости. Все персонажи решены в подчеркнуто наивной, «детской» манере, понятной зрителям, на которых были рассчитаны.

Время Насир ад-Дин шаха привнесло новые технические возможности, которые расширили художественный репертуар конца XIX в. Представители семьи Пророка и шиитские святые изображались на рисунках, лубках, фотоколлажах, литографиях, многие из которых иллюстрировали популярные книги с полусказочными преданиями. Так, например, возникли литографические листы с изображением «подготовки Фатимы к свадьбе», где она стоит в кругу пышно разодетых ангелов на фоне дворца, или картинки, на которых маленький Али в колыбели душит подосланных врагами драконов⁸. Лицо особенного персонажа художники часто скрывали покрывалом и обрамляли фигуру сияющим ореолом, однако это правило постепенно потеряло свое значение к концу XIX в. Изображения использовали в церемониальных и молитвенных шествиях, ритуалах, в качестве декоративных элементов интерьеров, личных покоев и даже как детали костюма. Пожалуй, в эту эпоху изобразительность достигла пика по разнообразию форм и возможностей. Поддерживаемая религиозным сообществом улемов и самим шахом, она проявлялась во всем многообразии и свободе форм. Этому способствовали две противоположные тенденции времени. С одной стороны — семимильные шаги в сторону европеизации, в том числе художественного языка, с другой — негибкость самой религиозной системы, невежество большей части населения, для которой запечатленная история стала важным способом рассказать о божественном.

Стремление к активной, реалистичной фигуративности представляется приметой иранского мироощущения каджар-

8. См. подробнее: Marzolph, U. (2011) "The Pictorial Representation of Shi'i Themes in Litographed Books of the Qajar Period", in P. Khosronejad (ed.) *The Art and Material Culture of Iran Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*, pp. 72–101. London: I. B. Tauris.

ской эпохи. Персидский человек с XIX в. был окружен изображениями шаха и его семьи, росписями и изразцовыми панно, сценками на коврах, лаковых зеркалах и шкатулках. Неудивительно, что религиозная область не могла, да и не хотела избежать изобразительности. Напротив, представители духовенства прекрасно осознавали силу образов и их воздействие на умы верующих. Поэтому не протестовали, а поддерживали шаха в его линии религиозной пропаганды. Изображения святых могли появляться на посуде, фарфоре, коврах (ил. 2) и отдельных картинках (ил. 1), бытование которых, как ни странно, во многом аналогично христианским иконам. Например, нередким было изображение Али на небольших коробочках-футлярах, где он помещался часто рядом с зеркалом (*шамиль-и джиби*). Филолог и ориенталист С. М. Шапшал, в 1900-е гг. служивший в Тегеране при шахском дворе, писал, что видел в домах персов изображения Али, накрытые тканью, которые демонстрировались в особые дни года и почитались как домашняя святыня⁹.



Ил. 1. Панно «Имам Али с ангелами», конец XVIII — начало XIX в. Папье-паше, масляные краски, лак. Из собрания ГМВ

9. Коротчикова П., Кулланда М. Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров (конец XVIII — 1925). С. 99.



**Ил. 2. Ковер «Нур Али Шах¹⁰», конец XIX — начало XX в.
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. Из собрания ГМВ**

Особняком в этой связи стоит феномен т.н. «живописи кофен» — *кахвахане*, которые стали важной приметой культурной жизни страны в конце XIX — начале XX в. Основная социальная функция этих мест заключалась в предлагаемой ими художественно-поэтической программе. Часто подобные заведения ранжировались в зависимости от профессии и занятий посетителей, представляя собой своеобразные мужские клубы. Даже шах не гнушался посещать подобного рода заведения, приглашая туда своих заграничных гостей. Любимой частью подобных посиделок были представления сказителей-*пардехдари*, которые декламировали известные всем сюжеты религиозной истории, а также сцены литературного эпоса. Если держатели *кахвахане* могли себе это позволить, они приглашали художников для выполнения живописных полотен-*парде* (ил. 3), становившихся чем-то вроде застывшего и озвученного сказителем рас-

10. Нур Али Шах — известный суфий и подвижник XVIII в., почитаемый как простыми людьми, так и представителями правящей династии Каджаров.

сказа¹¹. Их художественный уровень мог различаться значительно. Пардехдаром мог быть дервиш, путешествующий из селения в селение с большим свернутым в рулон масляным полотном, иллюстрирующим момент священной шиитской истории¹².



Ил. 3. «Битва арабов у г. Хайбера», XIX в. Из собрания ГМВ. Холст, краски масляные. Полотно в стиле «живописи кахвехане» повествует о взятии г. Хайбера, главное участие в котором принимал Имам Али

Большинство изображений в стиле «живописи кофеен» строятся одинаково с композиционной точки зрения и эмоционального накала, их иконография напрямую вырастает из более ранних примеров, встречающихся в миниатюрной живописи и росписях. В центре, как правило, располагался главный боец, разрубающий мечом «злодея». Их фигуры намеренно увеличены в размерах относительно остальных персонажей, лицо отрицательного персонажа искажено гротескными эмоциями, изуродовано оскалом или вываленным языком. Отдельный участок полотен-парде обязательно включает группу пребывающих в раю мучеников, которые часто изображались обезглавленными, и адовой пасти, поглощающей их мучителей. Большинство известных художников, занимающихся созданием полотен для «живописи кофеен», спе-

11. Коротчикова П. Каджарское полотно со сценой битвы из собрания Государственного музея Востока, Москва // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 1. С. 137.

12. Khosronejad, P. "The Ahl-I Beyt Bodies: The Mural Paintings of Lahijan in the Tradition of Persian Shiite Figurations", p. 177.

циализировались на своем ремесле не одно десятилетие. Так как пик интереса к этим изображениям приходится на рубеж XIX–XX вв., то многие из них вступили в новую эпоху, передав некоторые черты своего стиля, местами наивного, местами условного, художникам середины — второй половины XX в. Некоторые из них, как Абдаллах Мусаввар, демонстрируют высокий уровень живописи. Создается впечатление, что мастер намеренно «тормозит» свой истинный уровень, делая вещи в привычном, ярком, лубочном виде, поскольку зритель готов и откликается именно на него. Безусловным качеством «живописи кофеен», возрожденным иранскими религиозными художниками XX–XXI вв., стало умение мастеров погрузить зрителя в глубокое, иногда трагическое сопереживание происходящему.

Полотна-парде наравне с карманными изображениями имамов и настенными росписями составляют мир религиозного искусства, подстраивающегося под запросы зрителей. Оно получало активную поддержку государства и духовенства — его наивный язык, яркость и простота подачи выполняли необходимую образовательную функцию среди всех слоев населения.

Династия Пехлеви, пришедшая на смену Каджарам в 1925 г., держала курс на создание светского государства, поэтому можно говорить о существенном падении интереса к религиозным изображениям (по крайней мере на государственном уровне), которые во многом стали воспроизводиться только как элемент туристической сувенирной продукции¹³. В это время появляется множество знаковых для страны художников, стремившихся переосмыслить национальное наследие через призму искусства модернизма, с которым они познакомились в зарубежных поездках. Однако это относится не столько к области фигуративного, сколько, наоборот, к зоне абстрактного.

Самое известное художественное движение этого времени — движение Саккахане (в честь питьевого фонтана кадjarского времени, часто украшенного изображением одного из героев-мучеников Кербелы Аббаса ибн Али [ил. 4]¹⁴), которое с 1950 гг. сконцентрировалось на экспериментах в области беспредметно-

13. Кононенко Е.И. Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока (Искусство Востока. Вып. 5). М., 2014. С. 71–93.

14. Изображения брата имама Хусейна и его знаменосца Аббаса возле городских питьевого фонтанов не случайно и вполне традиционно. Во время битвы Аббас, рискуя жизнью, пытался добыть воды из Евфрата, чтобы напоить оставшихся в лагере

го. Входящие в него художники (Хусейн Зендеруди, Парвиз Танаволи, Марк Григорян и др.) работали с религиозной символикой, заимствуя образы из «живописи кофеев» и тазийе (см. выше), но стремились к иносказательности и созданию международного языка своего искусства, ориентируясь на европейского зрителя¹⁵. Обращаясь к миру предметов и области беспредметного, мастера, работавшие в разных жанрах и техниках, стремились найти некий культурный код, понятный и внутри страны, и за ее пределами. Один из основателей движения, Парвиз Танаволи, описывая годы идейного формирования, вспоминал, как они с Хусейном Зендеруди посещали мемориальный комплекс Шах Абдул-Азим в Рее, и печатная продукция для паломников привлекла их внимание¹⁶. Работая с отдельными формами, образами и цветами, они пытались «разложить» на составные части всем известные изображения, не лишая их при этом символического наполнения. Это было искусство из области красоты и эксперимента, и в то же время интеллектуальное упражнение для художника и зрителя на традиционную, народную, религиозную тему.

Новый виток изобразительности пришел с победой Исламской Революции в 1979 г., когда религия стала краеугольным камнем концепции нового государства и требовалось «идеализированное возвращение в прошлое»¹⁷. За год волнений, приведших к смене режима, улицы Тегерана стали главным местом художественной борьбы: настенные панно и граффити становились важным средством воздействия на аудиторию простых граждан, недовольных правлением шаха¹⁸. Духовный лидер революции имам Хомейни в своих речах обращался к идее мученичества, проводя прямую параллель между борцами с режимом и соратниками имама Хусейна. Подобная риторика как никогда удачно объединила необходимую на государственном и политическом уровне идею

детей, и был жестоко убит. В Каджарское время его образ стал неразрывно связан с водой.

15. Ekhtiar, M. and Rooney, J. (2000) "Artists of the Saqqakhana Movement (1950s–60s)", in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art [http://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm, accessed on 08.01.2023].
16. Zakeri, S. (2021) "The Saqqa-khaneh CalligraphyPainting Movement in Iran", *Barcelona, Research, Art, Creation* 9(3): 274.
17. Gumpert, L. (2002) "Introduction", in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (eds) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, p. 11. London: I. B. Tauris.
18. Malekpour, M. (2019) "The Art of Martyrs. Tha Tazieh and Street Art in Contemporary Tehran", in *Performances, Religion and Spirituality*, p. 36. Toledo: University of Toledo Press.

с религиозным подтекстом. Любопытно, что одним из важных источников визуального языка вновь становилась «живопись кофеен» (например постеры по мотивам работы Хасана Исмаилзаде [ум. 2007] «Изгнание шаха», на которых уходящий шах и победивший духовный лидер окружены сценами самой революции). Искусство после революции как будто качнулось в другую сторону от предшествующей тенденции к созданию универсального, «прозападного» языка: в нем не хватало необходимого послания, связи с религиозным. Более того, в постреволюционном Иране первое десятилетие прошло под знаменем отрицания достижений шахской эпохи, среди отверженных оказались и художники группы Саккахане.



Ил. 4. Аббас ибн Али, знаменосец Имама Хусейна. Изразец, Тергеран, 2-я половина XIX в. Из собрания ГМВ¹⁹

19. Подобные изображения Аббаса ибн Али, погибшего в попытке принести воды женщинам и детям, изготавливались для украшения и маркировки питьевых фонтанов- саккахане каджарского времени. Они, в свою очередь, дали название художественному течению Саккахане середины XX в.

В 1980 г. началась война с Ираком, которая также способствовала резкой активизации художественной деятельности. Иранская художественная пропаганда разразилась десятками плакатов, посвященных вновь актуальной теме мученичества, объединившей образы солдат современности и героев священной истории²⁰. Целый ряд ныне известных мастеров, таких как Хабибулла Садеги (р. 1957) и Казем Чалипа (р. 1957), начинали творческий путь с искусства плаката, в котором политическая идея переплелась с религиозным подтекстом. Риторика этих работ не направлена на побуждение к активным действиям, они скорее обращены в будущее, демонстрируя практически неизбежную, но вознагражденную, благословленную небесами мученическую смерть солдат. Одним из хрестоматийных примеров можно считать работу Хабибуллы Садеги «Мученик». На переднем плане ослепленный солдат, исполненный предсмертной муки, падает под дулом направленного на него ружья, но за его спиной стоит спешившийся имам Хусейн, готовый забрать его в лучший мир. Рядом с ним — фигуры обезглавленных соратников, один из которых держит Коран. Их одежды и земля написаны красным и как будто пропитаны кровью. Всполохи зеленого создают драматический цветовой контраст и символически отсылают к фигуре Пророка и его семьи.

Переплетение темы религиозного и земного, с включением христианской иконографии, можно увидеть в плакате Казема Чалипы «Стойкость в вере», в центре которого изображена Женщина-мать в позе «Пьеты» Микеланджело, держащая на руках убитого сына. Его тело на глазах превращается в алый тюльпан — символ мученичества, в то время как нижнее поле плаката уже покрыто целым полем подобных цветов. По контрасту с нижней драматической частью плаката верхняя, где в белых одеждах изображен имам Хусейн на белом коне и ряды его обезглавленных соратников, полна свечения. Соотношение вопросов религиозного и политического в такого рода произведениях сложно вычленивать однозначно. Однако судя по особенному уважению к плакатам этого периода и их создателям в современной иранской культуре, можно сказать, что в общественном сознании они воспринимались практически как сакральные

20. Chelkowski, P. "The Art of Revolution and War: The Role of the Graphic Arts in Iran," in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (eds) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, p. 122. London: I. B. Tauris.

объекты²¹. Искусство в трагическое десятилетие после революции сконцентрировалось на языке пропаганды, подаваемой через призму религиозного, однако такая риторика не могла существовать постоянно.

Уже к концу 1980-х намечаются попытки поменять взгляд и направление развития искусства. Результатом стали биеннале 1991 и 1993 гг., в рамках которых художники стремились в том числе вербально проговорить пути дальнейшего движения и необходимый для этого арсенал средств. В основном художники сходились во мнении, что некий «традиционализм» и особый культурный код — неизбежная и важная часть создания нового иранского языка, однако вновь зазвучали разговоры о необходимости сделать его более универсально понятным и встраиваемым в глобальную, мировую художественную среду²². Неудивительно, что художники Саккахане вновь получили известность, их искусство «вспомнили» и оценили вновь. Самое широкое, разнообразное и интересное направление в современной художественной среде Ирана — т.н. «неотрадиционализм», в рамках которого можно встретить работы художников, вдохновляющихся экспрессионизмом, символизмом, абстракционизмом и реализмом, иногда на грани сюрреализма. Однако вне зависимости от избранного художественного языка, мастера концентрируются на содержании, отражающем важные для иранского культурного кода категории: шиизм, эпос, история.

Художники продолжают активно работать с религиозной тематикой, которая дает необходимый материал для активного эмоционального вовлечения зрителя. Разнообразие стилей, направлений, подходов демонстрирует знаковая выставка «Ашūra с точки зрения художников современности», прошедшая в 2019 г. в музее имама Али в Тегеране, на которую были отобраны работы 30 наиболее известных художников Ирана²³. Уже тот факт,

21. Gruber, C. (2009) "Media/ting Conflict: Iranian Posters from the Iran-Iraq War (1980–88)", in J. Anderson (ed.) *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee of the History of Art*, p. 687. Melbourne: Melbourne University.

22. Keshmirshakan, H. (2006) "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art: Neotraditionalism during the 1990s", *Muqarnas* 23: 141–142.

23. <https://ifpnews.com/tehran-hosting-exhibition-of-contemporary-ashura-paintings/> [accessed on 02.01.2023].

что работы классиков²⁴ объединены религиозной темой, заслуживает отдельного внимания. Выставка представила столь широкий спектр художественных взглядов на заданную тему, что многие работы с трудом совмещаются в едином пространстве. Любопытно, что практически все художники стремятся передать не столько само событие, сколько общее настроение, которое оно призвано вызывать, стараясь добиться этого отвлеченными, абстрактными приемами. Алая полоса горизонта как единственный элемент на абсолютно темном холсте; хаотичные красные пятна, сдавливающие угадывающийся силуэт воина; светящиеся белые треугольники-флаги на фоне черной, будто надвигающейся, пастозно написанной массы; беспорядочно наложенными мазками переданное предчувствие бури в покрытой мраком ночной пустыне... Художники в основном используют иносказательный язык, чтобы передать трагическое предчувствие беды и временную победу зла.

Однако существует и прямо противоположный, подчеркнуто реалистичный подход, наиболее известным апологетом которого на данный момент является иранский мастер Хасан Рухоламини (р. 1985), выставка которого открылась в Москве в начале февраля 2023 года (ил. 6). Художник отдельно подчеркивает, что видит цель своего творчества в подробном, подтвержденном историческими свидетельствами рассказе, несущем эмоционально заряженную образовательную идею. Его живопись обращается к религиозной истории мусульман. Он стремится объединить намеренный реализм изображения с остротой тем, призванных вызвать в зрителе болезненное сопереживание, всколыхнуть возвышенное чувство гордости, сопричастности великому. Его стиль построен на сочетании универсальных приемов европейской живописи, таких как композиция и драматическое, «театральное» освещение, и хитростях национальной «живописи кофеен» — доведении до гротеска эмоционального накала работы. Рухоламини честно признается, что для него важен масштаб полотен, т.к. привычный зрителю формат не позволяет достичь необходимого эффекта. Художник стремится не просто рассказать — он хочет оглушить зрителя, вызвать в нем подъем самых болезненных и светлых чувств, беря на себя символически функции сказителя-пардехдара (ил. 5).

24. Некоторые имена: Казем Чалипа, Хусро Хосрави, Хабибулла Садеги, Розита Ша-раф Джахан, Резван Садегзаде, Эсфендияр Ахмедие, Мохаммад Пазуки и др.



**Ил. 5. Фото с выставки Хасана Рухолами́ни в ГМВ. По центру —
полотно «Битва за воду» 2020 г. с изображением Аббаса ибн
Али**



**Ил. 6. Фото с выставки Хасана Рухолами́ни в ГМВ. По центру —
полотно «Рождение Фатимы», 2020 г.**

Можно двояко оценивать художественные достоинства работ мастера, однако иногда кажется, что здесь, как и ранее в Иране, они вторичны относительно важности изложения идеи, а европейские средства изображения нужны только для создания более универсального языка передачи сообщения. Другой вопрос, что западному зрителю его работы могут показаться чрезмерно реалистичными, академически выверенными, «классическими». Тем интереснее, что в Иране творчество Рухолами́ни, напротив, критикуют за детализированную манеру письма, которая не оставляет места иносказательному. В открытой дискуссии с художником наиболее острые споры были вызваны допустимостью подобного метода для передачи священной истории и ее героев. Большинство критиков волнует вопрос, не станут ли со временем работы художника «последней инстанцией», тем окончательным, принятым и духовенством и зрителями вариантом прочтения исторических событий и изображения их героев, который считается недопустимым с точки зрения мусульманской идеологии. Главный аргумент: мы можем высказывать предположения, но не имеем права говорить уверенно, в то время как стиль художника не оставляет зрителю вариантов, он декларирует истину, которой не существует. Рухолами́ни, со своей стороны, настаивает на необходимости представить не только «молитвенный» или «повествовательный», но и «эпический» подход, сравнимый с историческим кинематографом, считая его единственно верным для тех масштабных целей, которые он перед собой ставит.

Фигуративный характер иранского искусства был подготовлен самим характером развития общества, культуры и вкусов страны начиная с XIX в. Активное влияние европейской художественной школы вкупе с низкими уровнем образования и глубокой бытовой набожностью населения привел к естественной необходимости создания иллюстративных работ на темы священной истории. Новые технические средства конца XIX — начала XX в. позволили максимально разнообразить спектр изображений: фотоколлажи, литографии, портативные картины-парде, карманные «иконы» и др. В основном они отличались наивным стилем, яркими красками и сюжетной насыщенностью. Победа Исламской революции в 1979 г., последовавшая за ней война с Ираком 1980–1988 гг. всколыхнули новую волну искусства, рассчитанного на массовую аудиторию, в котором тема религиозного тесно связывалась с непростой историей страны и идеей новых мучеников — солдат

и борцов с режимом. Современная иранская живопись продолжает обращаться к событиям священной истории, однако существуют две тенденции в ее интерпретации: иносказательная, основанная на достижениях иранского искусства середины XX в., ориентированного на западный модернизм, и радикально реалистичная, «эпическая». Оценка такой живописи иранскими специалистами и зрителями неоднозначна: первые критикуют ее за уверенную категоричность, невозможную в рамках мусульманской истории, вторые в основном относятся с восхищением.

Библиография / References

- Большаков О. Ислам и изобразительное искусство // Труды Гос. Эрмитажа, т. X. 1969. С. 142–153.
- Грабар О. Формирование исламского искусства. Москва: ООО Садр, 2016.
- Гусейнова Д. Сакрализация сценического пространства // Исламоведение. 2019. Т. 10. № 2. С. 91–102.
- Кононенко Е. Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока (Искусство Востока. Вып. 5). М., 2014. С. 71–93.
- Коротчикова П. Каджарское полотно со сценой битвы из собрания Государственного музея Востока, Москва // Terra Artis. Искусство и дизайн. СПб: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2022. № 1. С. 135–143.
- Коротчикова П., Кулланда М. Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров (конец XVIII — 1925) // Каталог выставки. Москва: ГМВ, 2021.
- Стародуб Т. Истоки изобразительного искусства исламского мира // Вестник Международного института центральноазиатских исследований. 2021. С. 17–22.
- Стародуб Т. Изображение неизобразимого. О специфике арабо-мусульманского визуального искусства // Одиссей. Человек в истории. 2003. Вып. 15. С. 368–373.
- Тульпе И. Монотеизм и проблема изображения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. № 3–4. С. 31–39.
- Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва: Наука, 1989.
- Chelkowski, P. “The Art of Revolution and War: The Role of the Graphic Arts in Iran”, in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (eds) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, pp. 127–140. London: I. B. Tauris.
- Ekhtiar, M. and Rooney, J. (2000) “Artists of the Saqqakhana Movement (1950s–60s)”, in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art [http://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm, accessed on 08.01.2023].
- Gruber, C. (2009) “Media/ting Conflict: Iranian Posters from the Iran-Iraq War (1980–88)”, in J. Anderson (ed.) *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee of the History of Art*, pp. 684–688. Melbourne: Melbourne University.

- Gumpert, L. (2002) "Introduction", in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (ed.) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, pp. 11–17. London: I. B. Tauris.
- Keshmirshekan, H. (2006) "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art: Neotraditionalism during the 1990s", *Muqarnas* 23: 131–157.
- Khosronejad, P. (2019) "The Ahl-I Beyt Bodies: The Mural Paintings of Lahijan in the Tradition of Persian Shiite Figurations", in B. Meyer, T. Stordalen (eds) *Figuration and Sensations in Judaism, Christianity and Islam*, pp. 172–183. London: Bloomabury Academic.
- Marzolph, U. (2011) "The Pictorial Representation of Shi'i Themes in Litofgraphed Books of the Qajar Period", in P. Khosronejad (ed.) *The Art and Material Culture of Iran Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*, pp. 72–101. London: I. B. Tauris.
- Zakeri, S. (2021) "The Saqqa-khaneh Calligraphy Painting Movement in Iran", *Barcelona, Research, Art, Creation* 9(3): 267–293.