

Теория  
ИСЛАМСКОГО  
ИСКУССТВА

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ЭПИСТЕМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА



Идхам Мохаммед Ханаш

**Идхам Мохаммед Ханаш**

# **ТЕОРИЯ ИСЛАМСКОГО ИСКУССТВА**

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ  
И ЭПИСТЕМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА**

Международный Институт  
Исламской Мысли



Казань  
2022

УДК 28-45  
ББК 86.38-15  
Ф 16

*Книга издается под патронажем Института  
интеграции знаний при содействии Ассоциации  
общественных объединений «Собрание»*

**Теория исламского искусства:  
Эстетическая концепция и эпистемическая структура**  
*Идхам Мохаммед Ханаши*

© Международный Институт Исламской Мысли  
1444 р. по Хиджре / 2023 р. н. е.  
*Paperback* ISBN: 978-5-6049039-5-7

**The Theory of Islamic Art:  
Aesthetic Concept and Epistemic Structure**  
*Idham Mohammed Hanash*

© The International Institute of Islamic Thought (IIIT)  
1438AH/ 2017CE  
*Paperback* ISBN: 978-1-56564-696-4  
IIIT  
P.O. Box 669  
Herndon, VA 20172, USA  
[www.iiit.org](http://www.iiit.org)

Переводчик: Семен Казаков  
Редактор: Александра Конькова  
Обложка: Шираз Хан

Институт Интеграции Знаний  
Грузия, Тбилиси, ул. Дадиани 7,  
Торговый и Бизнес центр «Карвасла», А-508  
[ikiacademy.org](http://ikiacademy.org)

Книга повествует о главных особенностях исламского искусства, раскрываемых через призму эстетических и эпистемологических (познавательных структур) исламской мысли. На примере конкретных школ и практик, автор описывает основные смысловые техники мусульманского искусства. Предназначена для всех, интересующихся историей ислама и восточной культуры.

УДК 28-45  
ББК 86.38-15

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к русскому изданию .....	4
Предисловие .....	6
Введение в концепцию и теорию исламского искусства.....	9
<b>Глава 1.</b>	
Языковая структура теории исламского искусства.....	17
<b>Глава 2.</b>	
Единство и многообразие в теории исламского искусства .....	36
<b>Глава 3.</b>	
Единственность Бога как принцип прекрасного. Теория исламского искусства Исмаила Раджи ал-Фаруки.....	56
<b>Глава 4.</b>	
Коммуникативный аспект исламского искусства: теория и практика.....	71
<b>Заключение</b>	
Основание теории исламского искусства: видение и метод .....	95



## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Что современный европейский читатель знает об исламском искусстве? Конечно же, красоты мечетей, изящества арабской каллиграфии и многие другие формы представления во многом составляют ту основу, в перспективе которой можно разглядеть исламское представление о прекрасном как таковом. Однако возникает вопрос – что стоит за этими воплощениями творческой силы? Какие смысловые структуры соединяют, например, исламскую теологию, исламскую литературу и наилучшие образцы исламского искусства? Проще говоря, какие теоретические основы стоят за исламским искусством? Именно об этом повествует книга Идхама Мохаммеда Ханаша (род. 1961), современного ближневосточного исследователя, автора многих трудов по арабской каллиграфии и другим областям исламской науки о прекрасном. Стоит также отметить, что издание этого труда стало возможным благодаря поддержке Международного Института Исламской Мысли (США) и Грузинской Образовательной Благотворительной Организации (Грузия).

Сегодня, к сожалению, как на русском, так и на украинском языке, исследований по исламскому искусству очень немного. Отдельные альбомы, которые, впрочем, теряют значение в цифровую эпоху, содержат богатый иллюстративный материал, однако малоинформативные, когда речь идет о более глубоких смыслах. Поэтому Идхам Мохаммед Ханаш ставит вполне правильные вопросы: «Почему исламское искусство развивалось именно так, какие формы оно принимало и принимает, какова логика, лежащая в его основе? Какое послание воплощает мусульманский художник, что он переживает и чем хочет поделиться с нами? Данная работа рассматривает исламское искусство как предмет археологического исследования и занимается

его эволюцией в контексте исторического изучения искусства в более широком смысле?»

Показательно, что Идхам Мохаммед Хишам обращается к самым глубинам вопроса, справедливо полагая, что многие ответы на вопросы находятся именно в плоскости познавательных структур, а не стихийных «бессознательных» форм миропредставления, то есть исламское искусство проистекает из самой глубины исламской мысли. Чего стоит, например, понимание образа: «С точки зрения ислама, изображение рассматривается одновременно как сообщение и как медиум по отношению к определению сущностей и вещей, выражению чувств и идей, произведению действий и движений, описанию форм и другим процессам. Рассмотрение перечисленных и других процессов показывает, что образ – суть исламской коммуникативной культуры, сердце, пульсирующее со смыслом и намерением, с пониманием и способностью передать понимание другому, с осознанностью и ясностью, полное внутренних контактов и коммуникаций, потому что сущее по своей природе способно быть изображенным или символизированным посредством изображения».

Более того, Идхам Мохаммед Ханаш успешно опровергает стереотипный взгляд на исламское искусство, проводя определенные параллели и различия с христианским взглядом на прекрасное. И в конечном итоге, автор приходит к выводу, что «теория исламского искусства должна создаваться исключительно в рамках исламских академических и научных структур и на основании исчерпывающего знания исламской истории и цивилизации». Собственно, именно в таком духе и написана книга. Хочется верить, что вскоре будут опубликованы переводы и других трудов (в том числе и на украинском языке), повествующих об эстетическом опыте исламского мира.

*Якубович М. М., кандидат исторических наук,  
Директор Центра исламоведческих исследований  
Национального университета «Острожская академия»*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

«Теория исламского искусства» Идхама Мохаммеда Ханаша представляет собой широкомасштабное и обстоятельное описание весьма специфической формы человеческого художественного выражения – исламского искусства. Его художественная композиция гораздо менее сосредоточена на простом воплощении красоты в физических формах, нежели на проекции мощного высказывания о внутренней человеческой вере и связи человека со сферой Божественного.

Таким образом, его творцы стремились осмыслить Божественное единство и Истину, пытаясь сообщить и напомнить человечеству о значимости Духовного Послания и красоте религиозного опыта. В рамках этого процесса они создавали произведения с духовным замыслом, предназначенные для вовлечения человека в созерцание Бесконечного. При этом рука самого художника смиренно уходила в тень. Понять это – значит по-настоящему прочесть язык этой уникальной формы искусства и то, что оно означает.

Божественное единство и единственность как принцип прекрасного, вероятно, является квинтэссенцией исламского художественного выражения, опыта и того, что они прославляют. Почему исламское искусство развивалось именно так, какие формы оно принимало и принимает, какова логика, лежащая в его основе? Какое послание воплощает мусульманский художник, что он переживает и чем хочет поделиться с нами? Данная работа рассматривает исламское искусство как предмет археологического исследования и занимается его эволюцией в контексте исторического изучения искусства в более широком смысле. В то же время она показывает путь для эпистемологического перехода от рассмотрения исламского искусства как материального концепта, связанного с чудесными диковинками и реликвиями, выросшими на почве исламского культурного и художественного твор-

чества, к рассмотрению его как теоретического концепта, связанного с принципом, способом видения, теорией и методом. Такой теоретический концепт создает интеллектуальную и культурную основу для критической философской дисциплины об исламской художественной красоте, которую мы могли бы назвать наукой об исламском искусстве или исламской эстетикой, оценивающей визуальные художественные творения с точек зрения категории прекрасного и практической пользы.

В процессе исследования также затрагивается тема ориенталистских заблуждений и предпринимается попытка оспаривания некоторых предрассудков, с которыми ориентализм подходил к исламскому искусству, суждений, которые укоренены в культурных рамках, чуждых духовной перспективе ислама.

В последние годы ИИТ (The International Institute of Islamic Thought – Международный институт исламской мысли) занимался изданием сокращённых версий своих основных публикаций. За основу данного перевода взят сокращённый вариант арабской публикации *Назарийа ал-Фанн ал-Ислами: Ал-Мафхум ал-Джамали ва ал-Бунья ал-Ма'рифийа*.

Мы живём в эпоху, когда время ценится на вес золота практически во всех сферах жизни, в том числе в сфере письма и производства. Не ослабевает обильный поток интеллектуальной, культурной и информационной продукции – он представляет собой элемент совокупности усилий, направленных на то, чтобы успевать за изменениями как в общественной, так и в частной жизни. В это же время издательства и веб-сайты воспроизводят самую последнюю, свежую информацию в наиболее простых и эффективных формах. «Экономика знаний», которая сегодня господствует в мире, требует «творческого приспособления» информации к роли одного из основных строительных элементов мирового сообщества в целом, что и мотивировало ИИТ на серию сокращённых публикаций. Цель этой серии – помочь читателям познать, извлечь для себя нечто полезное по возможности доходчиво, продуктивно и эффективно, а также помочь дальнейшему развитию критических способностей, чтобы они смогли внести свой вклад в развитие человеческой цивилизации.

Наши сокращённые тексты были написаны ясным, легко читаемым стилем. И хотя при этом основное содержание исходных работ было сохранено, читатели заметят, что в интересах экономии времени и бумаги сокращённые публикации содержат существенно меньше



концевых сносок, нежели взятые за основу оригинальные труды. Поскольку главная цель наших усилий состоит в том, чтобы облегчить быстрое усвоение материала, мы сохранили лишь примечания, необходимые для уточнения или правильного изложения идеи.

Цель книги – расширение дискурса и повышение осведомленности читателей в вопросе исламского художественного выражения, его предельных целей и задач. Вне всяких сомнений, данная тема является специализированной, однако можно надеяться, что предложенная перспектива и осмысление общих вопросов будут полезны как рядовому, так и подготовленному читателю.

Если даты указываются в соответствии с исламским календарем (*хиджра*), они обозначаются как г.х. (в.х.). В противном случае используется григорианский календарь. Арабские слова, кроме вошедших в общее пользование, выделены курсивом. Диакритические знаки добавляются только к тем арабским словам, которые не считаются современными. Английские переводы, взятые из арабских источников, сделаны переводчиком.

С момента своего создания в 1981 г. ШТ играл важную роль центра содействия серьезным научным публикациям. На протяжении десятилетий, реализуя данную цель, он проводил многочисленные исследования, семинары и конференции, публиковал научные работы в области социальных наук и богословия (более четырехсот наименований на английском и арабском языках, многие из которых были затем переведены на другие языки).

Мы хотели бы поблагодарить автора, переводчика, а также редакционную и издательскую команду Лондонского отделения ШТ, всех тех, кто прямо или косвенно участвовал в работе по подготовке данной книги. Пусть Бог вознаградит их за все усилия.

*Январь 2017 г.*



## **ВВЕДЕНИЕ В КОНЦЕПЦИЮ И ТЕОРИЮ ИСЛАМСКОГО ИСКУССТВА**

Существуют три основополагающие научно-исследовательские тенденции, по-разному определяющие исламское искусство.

Первой является взгляд на искусство через широкую теоретическую оптику, охватывающую все формы творчества, включая языковые, художественные и другие. Эта тенденция помещает знания, литературу и визуальное искусство в одну широкую категорию.

Второй способ концептуализации исламского искусства (более узкий) охватывает все то, что имеет непосредственное отношение к чувствам, ощущениям и эстетическому опыту, включая музыку, ритм (в поэзии и танце), архитектуру, рисунок и живопись.

Что касается третьего подхода, наиболее распространенного среди искусствоведов и современных арт-критиков, то он предлагает более узкое определение исламского искусства, которое включает в себя только визуальное выражение мусульманского творчества в области архитектуры, письма (каллиграфия) и соответствующих прикладных искусств, а также творческую гармонизацию эстетического и функционального, например в архитектурных структурах, книгах, манускриптах, инструментах, мебели и других функциональных предметах.

Данная (третья) концепция исламского искусства формирует эпистемологическое ядро изучения строений, картин, антиквариата, манускриптов и других материальных объектов, которые создавались на протяжении истории в контексте исламской цивилизации и которые могут быть описаны, классифицированы и экспонированы в качестве произведений искусства, несущих на себе знаки исламской идентичности и культуры.

Упомянутая выше эстетическая концепция исламского искусства отличается от той, которую мы можем назвать археологической, сво-

им общим видением и методом, а также природой того знания, на изучении которого она фокусируется. Археолог рассматривает исламские архитектурные сооружения, манускрипты и другие объекты производства просто как интригующие предметы древности, культурные и исторические корни которых достойны изучения. С этой точки зрения наиболее подходящим местом для исламских художественных артефактов являются музеи. Теоретическое исследование исламского искусства возникло, по сути, в качестве ответа на потребность археологов в точной научной информации об исламских художественных реликвиях. Наука способна рассмотреть следы прошлого с разных точек зрения: материально-производственной, исторической, социологической, экономической и культурной.

Настоящая работа рассматривает исламское искусство как предмет археологического исследования, а изучение его эволюции – как часть исторического исследования искусства в широком смысле слова. В то же время данный очерк прокладывает путь к важному эпистемологическому сдвигу. Речь идет о переходе от взгляда на исламское искусство как на материальное – понятие, имеющее отношение к диковинным редкостям и реликвиям, возникшим в результате мусульманской культурной и художественной изобретательности, к его теоретической концепции, затрагивающей проблемы общего видения, принципа, художественной теории и метода. Теоретическое понятие такого рода обеспечивает интеллектуальный и культурный фундамент для критической философской науки об исламской художественной красоте (т. е. о прекрасном как таковом), которую допустимо было бы именовать наукой об исламском искусстве, или исламской эстетикой, оценивающей визуальные художественные творения в соответствии с критерием прекрасного и одновременно в соответствии с критерием практической полезности.

Одно из наиболее заметных преимуществ данного эпистемологического сдвига заключается в том, что исследование исламского искусства начинает опираться на философскую перспективу, которая породила принципы, теории и критические методологии, служащие основой для разнообразных жанров, форм, стилей и школ исламского художественного производства.

Упомянутая философская перспектива вызвала к жизни многочисленные общие и специальные теории исламского искусства. Многообразные связанные между собой теории исламского искусства включают в себя элементы различных областей научных изысканий и исследований, имеющие отношение как к наукам об обществе и куль-

туре, так и в определенной степени к теоретическим («чистым») и прикладным наукам.

Несколько теорий было выдвинуто для объяснения различных аспектов исламского художественного феномена и глубинных связей этих аспектов с людьми, обществом, историей, культурой, или, иными словами, с воспринимающей искусство аудиторией. Каждая из тематических областей исследования соотносится с конкретными целями, причем для достижения этих целей необходимо разработать подходящий инструментарий. Так, например, инструментарий, необходимый для исследования связи исламского искусства и преобладающих обычаев и традиций общества его производителей (культуральное исследование исламского искусства), будет отличаться от инструментария, необходимого для исследования связи между исламским искусством как общественным занятием и всей социальной системой, руководящей эстетическими и функциональными аспектами искусства (социология исламского искусства). Подобным же образом эти два типа исследований будут отличаться от исследования, сосредоточенного на рассмотрении связи исламского искусства и присущего ему духовного влияния – влияния как на художника-автора, так и на зрителя (психология исламского искусства).

Таким образом, перечисленные тематические области исследования (и, вероятно, многие другие) оказываются непосредственно и органически связаны с тем, что мы можем именовать «теорией исламского искусства».

В общем и целом теория исламского искусства служит формированию интеллектуальной базы, эпистемологических категорий, методологий, стилистических представлений, практических и теоретических подходов к произведениям исламского искусства, а также к социальному, культурному, религиозному и философскому феномену, к которому отсылают данные произведения.

## **Может ли искусство существовать без теории?**

Представляется, что основная цель данной книги заключается в рассмотрении эпистемологических и методологических границ, разделяющих археологические, исторические и документальные исследования в области исламского искусства и архитектуры, с одной стороны, и философские, эстетические и критические исследования упомянутого феномена – с другой.

Археологические, исторические и документальные исследования весьма важны, поскольку они обладают способностью демонстрировать культурную ценность произведений исламского искусства и артефактов. Фундаментом данного ценностного содержания является соответствие тех или иных произведений искусства и артефактов конкретному историческому периоду, определенное в процессе датировки. Однако при таких исследованиях эстетической и художественной ценности тех или иных работ уделяется малое внимание. Кроме того, исторические изыскания в области исламского искусства вредили развитию самой теории исламского искусства пропагандой концепции (широко распространенной среди современных исследователей исламского искусства вообще), согласно которой искусство это является исключительно историческим феноменом. Под «исключительно историческим феноменом» подразумевается явление, эффекты которого дошли до нашей современной эпохи «без сопроводительной философии или биографий его авторов-производителей, без разъяснительного описания его техник или стилей».

Приведенное выше утверждение допускает ошибочное предположение, что оставленные нам в наследство произведения исламского искусства и архитектуры по философским, эстетическим и художественным критериям теоретически недостаточно обоснованы. Если такого рода утверждение принять беспрекословно, можно прийти к еще одному ошибочному выводу, а именно, что никакой исламской философской, эстетической и художественной теории вообще никогда не существовало. И действительно, многие современные ученые-искусствоведы приводили доводы в пользу предполагаемого отсутствия теории исламского искусства, доходя даже до утверждения, что «арабо-исламская цивилизация не испытывала никакой нужды в разработке теоретического методологического дискурса прекрасного, который дал бы нам основание для рассуждений об эстетических основаниях исламского искусства».

## **Теория исламского искусства и ее изучение**

Намеченный выше экскурс в эпистемологические и методологические проблемы может сделать возможным изучение теории исламского искусства как отдельной и самодостаточной темы посредством

трех взаимосвязанных и в каком-то смысле взаимопроникающих подходов, которые описываются ниже.

*Первый подход* представляет собой попытку создания каркаса теории исламского искусства на основе наипростейшего возможного процедурного определения слова «теория». Данное определение понимает теорию как идею, перспективу или видение, упорядоченное в соответствии с определенным набором понятий и отношений, обеспечивающих тематически организованное объяснение структурных, содержательных и функциональных аспектов определенного явления.

Вообще говоря, любая теория содержит перечень необходимых основ, определяющих принципов и логических процедур научной дисциплины. Говоря конкретнее, теория отсылает к абстрактному аспекту той или иной дисциплины. В случае исламского искусства теория разъясняет воздействие человеческого знания и его творческих аспектов на художественный феномен. Как таковая, область, называемая «художественной теорией», предлагает нашему вниманию эстетическую реальность, основанную на знании.

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что выражение «теория исламского искусства» отсылает к взаимосвязанным и развивающимся идеям, понятиям и толкованиям, имеющим отношение к структурной и функциональной природе исламского художественного феномена. Теория исламского искусства развивалась эстетиками и раннемусульманскими философами от искусства, а позднее была переосмыслена учеными в контексте академических изысканий и анализа истоков данного явления.

*Второй подход* представляет собой общее академическое исследование компонентов и определяющих особенностей данной теории в свете исламского интеллектуального, эпистемологического и культурного наследия. Речь идет об исследованиях, основанных на идеях и толкованиях, содержащихся в арабо-исламских сочинениях, об ответах на вопросы о важной связи между традицией и современностью. К примеру, такого рода вопросы могут иметь отношение к следующим тематическим областям:

- а) общее исламское понятие искусства;
- б) определение исламского искусства;
- в) система исламских искусств, рассмотренная как с точки зрения их отношения к знанию как таковому, так и с точки зрения их конкретной классификации как источников знания;

г) эстетическая и практическая ценность исламского искусства;  
д) универсальные определяющие черты исламского искусства, включая диалектическое отношение единства и многообразия как эпистемологического ядра любой художественной теории.

*Третий подход* представляет собой критическое изучение теории искусства и особенностей ее взаимодействия с исламским искусством, которое принадлежит к иной эпистемологической и методологической области, нежели более общие ученые изыскания.

Говоря о теории исламского искусства (искусств), мы имеем в виду ее (их) эпистемологический характер. В этой связи мы можем сконцентрировать наши исследования, к примеру, на исламской архитектуре и арабской каллиграфии, а также на исторических истоках и источниках исламского искусства, его социологии. Кроме того, нас интересует позиция ислама по отношению к рисунку и художественной образности как таковым, к природе и материи, их связи с искусством, равно как и многие другие возможные тематические области, значимые для исламского искусства и открытые для академического изучения.

## **Начало изучения исламского искусства и дальнейшее развитие науки об исламском искусстве**

Теория исламского искусства – как в общих, так и конкретных формах требует исследования и критического анализа. Необходимо найти истоки и начала данной теории. Более того – задать ясные культурные рамки для всех направлений, имеющих отношение к исламскому искусству, включая языковедческие науки, семантику, науки о символах и ценностях, социологию, коммуникативные науки, равно как и дисциплину, которую мы – в связи с эпистемологической структурой этого искусства – могли бы именовать наукой об элементах исламского искусства.

Четким признаком разрыва с прошлым стал факт изучения теории исламского искусства с упором на связанное с этим искусством эстетическое знание вместо акцента на фактологию, которая является следствием хронологии, основанной на делении истории на периоды пребывания у власти разных политических сил. С политической хроно-

логией мы сталкиваемся в случае исследования исламского искусства традиционным способом, при этом относя то или иное произведение к конкретному историческому периоду, а затем выносим заключение касательно данной работы, основываясь на процессе датировки и имеющейся информации о конкретном историческом периоде.

Первый случай употребления термина «исламское искусство» в научном тексте относится к началу XIII/XIX в.<sup>1</sup> Что касается науки об исламском искусстве, ее развитие можно разделить на три следующие стадии:

*Стадия первая.* Она стала свидетельницей открытия целого ряда произведений искусства, относившихся ко множеству ранних исторических периодов. За этим последовали попытки определить роли, которые играли данные произведения искусства, – роли как функциональные, так и культурные. Исламские артефакты изучали ориенталисты с различным культурным бэкграундом, предлагавшие свои методологии и подходы к исследованиям и движимые различными устремлениями.

*Стадия вторая.* В течение этой стадии академические изыскатели добились успеха в раскрытии особой природы исламского искусства и знаний, которые заключало в себе это искусство. Период, о котором идет речь, стал свидетелем исследовательской активности многих ориенталистов, поселившихся в мусульманских странах с целью изучения исламского искусства. Другие арабские и мусульманские исследователи не покидавшие пределы родных стран (в числе таковых, например, Египет), а учились под началом этих ориенталистов, либо представляли родину за рубежом, отправляясь изучать исламское искусство в западные музеи или академические институты.

Вторую стадию можно рассматривать как начальный этап формирования науки об исламском искусстве. Однако в то время в дисциплине преобладали ориенталистские концепции, соображения, представления и аналитические разработки, которые зачастую были тенденциозны. Тогда ориенталисты с пристрастием оценивали исламское искусство, отказываясь признавать его аутентичность и богатство, его статус как нового источника знания.

*Стадия третья.* Ее можно охарактеризовать как период посториенталистской академической активности. Данная стадия как таковая

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в случае диахронного обозначения сначала дается дата по исламскому календарю, затем – по григорианскому.



служила исправлению неточных ориенталистских представлений, оказавших негативное воздействие на методы и подходы к исламским произведениям искусства. Упомянутое исправление приняло виды эпистемологического и методологического перехода от исторического подхода (предвзято возвеличивавшего сасанидские, византийские, коптские, эфиопские и многие другие формы искусства, и принижавшего искусство исламское) к более субъективному, который повлек за собой философские и эстетические трактовки феномена исламского искусства.

В течение третьей стадии, которая еще не завершена, большая часть идей, соображений, представлений и аналитических разработок, вышедших из того, что мы можем назвать ориенталистской эстетикой, подверглась серьезному пересмотру. А именно: анализу базовых тем и вопросов, поднимаемых исламским искусством, таких как понятие исламского искусства и его эпистемологические рамки; происхождение исламского искусства и его субъективные и объективные источники; религиозные, политические, эпистемологические и функциональные ценности, связанные с исламским искусством; вопросы культурных и эстетических особенностей исламского искусства. Эти вопросы и темы могут служить эпистемологической базой и семантическим ядром теории исламского искусства, причем это касается как самых общих, так и вполне конкретных рассуждений.



# ГЛАВА 1

## Языковая структура теории исламского искусства

### 1.1. Введение

Судя по всему, арабо-исламская культура все еще не пришла к закреплению всеобъемлющего, фиксированного и недвусмысленного определения для термина «искусство». Это на протяжении длительного периода времени препятствовало развитию приемлемой искусствоведческой терминологии, которая могла бы помочь расширению знания в данной области. Трудности, возникающие при попытках сформулировать такое определение, могут быть объяснены в первую очередь существованием избытка понятий, связанных с арабским словом «искусство» (*фанн*) и его сложными культурными коннотациями.

Сложившаяся вокруг определения «искусства» неоднозначность и неясность негативно отразились на языковой структуре теории исламского искусства как эпистемологического поля, состоящего из набора взаимосвязанных терминов, понятий и тематических областей. Возникшие сложности объясняются введением и использованием учеными-ориенталистами, задействованными в изучении исламской архитектуры, ремесел и археологических находок, специальных терминов. Нововведенные термины, несущие отпечаток применяемых по отношению к исламскому искусству западных идей и понятий, оказали решающее влияние на формирование эпистемологического базиса языка академических исследований различных областей исламского искусства.

Исламская художественная теория порой выражается в форме метафорического языка, основанного на интерпретативных прочтениях

произведений исламского искусства, которые можно рассматривать как визуальные знаки или культурные символы, а также на возвышенном эпистемологическом дискурсе, выходящем за пределы простой художественной формы с целью отражения более глубоких смыслов, коннотаций и ценностей. Таким образом, словосочетание «язык исламского искусства» подразумевает набор понятий и технических терминов, которые воплощают семантические узловые пункты основных тем этого искусства и служат в качестве ключевых слов академического исследования его различных эпистемологических областей.

Из вышесказанного следует, что язык исламского искусства представляет собой эпистемологический язык *«par excellence»*, основанный на так называемой исламской художественной терминологии. Необходимо провести четкие границы между словосочетанием «исламская художественная терминология» и термином «исламское искусство». Термин «исламское искусство» отсылает ко всему художественному предмету исследования, тогда как термин «художественная терминология» является концептуальным элементом, основанным на тесной связи между арабским языком и исламским искусством.

Арабский язык – это родной язык исламского искусства; это язык, который содержит в себе все слова, технические термины и понятия, выражающие философские, эстетические и творческие темы, имеющие отношение к исламскому искусству. Арабский язык как таковой оказывал и оказывает сильнейшее влияние на исламское искусство. Воздействие происходило посредством упорядочивания ритмики формы и совершенствования орнаментальных элементов (не важно, проявляются ли они в форме образов растений или геометрических фигур) и образов арабской каллиграфии. Последние воспроизводят слова из Корана, в свою очередь выступающие в качестве изображения абстрактного, аморфного понятия Божественного единства и истины. Арабская каллиграфия как форма исламского искусства представляет собой видимый языковой символ Божественного единства.

## **1.2. Происхождение и эволюция исламской художественной терминологии**

Европейский Ренессанс и вызванная им тенденция к изучению человеческой культуры и цивилизации всего мира породили тенденцию

к расширению систематического мышления на философские темы, имеющие отношение к человеческим чувствам, акустическому и визуальному восприятию, воображению и формам выражения этих способов восприятия и различных моментов человеческого опыта. Красота стала объектом исследования как новая область человеческого знания, одновременно связанная с религией, философией и научным подходом к обучению. Исследование искусства как независимая область, отделенная от науки и литературы, появилось в середине XVII в. н. э. и получило название «эстетика», или «философия искусства».

Основанная на науке, технологии, капитале, индустриальном производстве, культурном творчестве и географических, естественно-научных и гуманитарных открытиях, материалистическая мысль европейского Ренессанса вдохновила искусствоведческие исследования, которые стали с этих пор воплощением исторической эволюции человеческой культуры и идентичности, формой культурного роста, признаком и необходимым стержнем гуманистического движения. Характерными чертами последнего выступали растущая осведомленность о мире и гуманистическое видение истории, жизни и судьбы [человечества].

Возникшие в Европе интеллектуальные тенденции бросили серьезный вызов интеллектуальной идентичности, а также социальным и культурным традициям большинства народов мира, в особенности арабо-исламского Востока. Вследствие этого европейское культурное участие в областях индустрии, науки, литературы и разнообразные западные традиции начали оказывать всевозрастающее влияние на социальные структуры современной арабо-исламской культуры.

Среди наиболее важных особенностей упомянутого европейского научного и культурного влияния на исламское сознание вообще и арабское исламское сознание в частности необходимо отметить сдвиги, возникшие в арабо-исламском понимании терминов «цивилизация» и «культура» и, как следствие, в понимании термина «искусство». Подобным же образом, термин «цивилизация», некогда обозначавший «постоянное оседлое существование на одном месте – в городе или местечке, в противоположность перемещающемуся кочевнику», расширил свое значение настолько, что стал связываться с всеобъемлющим образом жизни, разнообразные измерения которого (частное, социальное, поведенческое, интеллектуальное, экономическое и другие) отражали интеллектуальную современность, социальный прогресс и материальное благополучие.

Одновременно с переводом на арабский язык терминов «цивилизация» и «культура» арабо-исламский мир принял к себе все, связанное с ними семантически, в форме открытий, сегментов производства, традиций, отношений, движений, организаций, технологий, теорий и выражений, воплощающих в себе широкий спектр материальных и нематериальных проявлений человеческого творчества.

Такой ясный сдвиг в современном (modern, contemporary) арабо-исламском знании сопровождался изменением в понимании арабского слова «*фанн*», которое ранее обозначало либо «тип или вид существа», либо, напротив, «проявление человеческого творчества» в ряде областей, в т. ч. промышленности, науке и литературе, а теперь ставшего своего рода специальным техническим термином, имеющим непосредственное отношение к области эстетического.

Арабский термин «*фанн*» (искусство) был некогда разветвленными и взаимопроникающими отношениями связан с понятиями науки, литературы и промышленности; однако теперь его значение сузилось только до эстетической области. Вполне возможно, что данный сдвиг или переход представлял собой один из наиболее серьезных культурных и эпистемологических вызовов, с которыми сталкивалось арабо-исламское сознание в XIII/XIX в., ставший свидетелем наиболее значимых случаев перекрестного взаимодействия между исламским миром и европейским Западом, а также серьезных западных сдвигов в исламской культуре. Глубокие интеллектуальные, языковые и концептуальные сдвиги в структуре современной исламской культуры явились ответом на новые изменения в арабских и исламских обществах. Они были связаны с наукой, образованием, усвоением культуры и переводом, способствовали появлению нового значения слова «*фанн*» и возрастанию его роли в сферах прекрасного, творческого, а также внутреннего опыта и других областях, имеющих отношение к психологии и чувственному миру человека.

Арабский литератор Рифа'а Рафи' ат-Тахтави (Rifa'ah Rafi' al-Tahtawi; ум. 1290/1873) был в числе тех, кто первым начал переводить французское литературное и культурное наследие на арабский язык. Ат-Тахтави замечал, что «европейцы разделили человеческие знания на две категории: науку и искусство. Область науки содержит в себе представления, к которым мы приходим посредством рациональных доказательств, данных и обоснований, тогда как область искусства охватывает знание о том, как производить вещи в соответствии с установленными правилами».

Как бы то ни было, ат-Тахтави и его коллеги по переводческому делу в Школе языков, основанной в 1254/1839 гг. под руководством самого ат-Тахтави, стремились сохранить фундаментальную эпистемологическую связь «науки» и «искусства». Ат-Тахтави и его команда переводчиков рассматривали два этих термина как связанные важными семантическими узлами; по этой причине они не отвергали возможность того, что термин «искусство» (*фанн*) может отсылать к некоторым аспектам «науки» (*'илм*), равно как и термин «наука» (*'илм*) вполне может отсылать к некоторым аспектам «искусства» (*фанн*).

Описанное явление можно наблюдать, например, в переведенной сотрудниками Школы языков (под личным контролем ат-Тахтави) с французского на арабский книге, озаглавленной *Кауф Румуз ас-Сирр ал-Масун фи Татбик ал-Хандасати 'ала ал-Фунун* («Разоблачение символов строжайшей тайны, связанной с применением техники в искусствах»). Данное сочинение характеризовалось описанием как «книга о применении техники и механики в ремеслах, различных отраслях промышленности и изящных искусствах», таких как архитектура, география, астрономия, кораблестроение, наука о свете, тени и затмении, плотничество, ваяние, печать и типографика. Особенно интересным данное утверждение предстает в свете того факта, что «Школа языков обладает лучшим из того, что есть в каждом виде искусства» – по крайней мере, об этом заявляет введение к книге.

Сделанное Школой языков открыло двери концептуальным и терминологическим разработкам, которые отличало внимание к искусству и прекрасному как таковому. На тот момент в арабской и исламской культуре в какой-то степени уже начались изменения такого рода – одновременно с началом циркуляции новых языковых выражений, значение которых было отчасти специально-формальным. К числу таких новых выражений относятся «*ал-фунун ан-нафиса*», «*ал-фунун ар-ракийя*» и «*ал-фунун ал-джамила*» (все эти словосочетания являются различными арабскими переводами английского термина «fine arts», т. е. «изящные искусства»), причем последнее из перечисленных было, скорее всего, введено в обиход Ахмадом Фарисом аш-Шидийаком (Ahmad Faris al-Shidyāq; ум. 1304/1887).

Интеллектуальные и культурные сдвиги, происходившие в арабо-исламских обществах одновременно в теоретическом и практическом измерении, с разной степенью успешности начали укореняться во всем арабском мире. Религиозные, академические и культурные элиты того времени оказывали сопротивление данному феномену по-

средством попыток адаптировать чужеродные элементы к нормативным предписаниям исламского права, а также посредством языковой адаптации большинства нововведенных западных терминов, отсылавших к объектам, техникам, понятиям и т. п.

Обратимся к области исламского права. Дисциплина, известная как *фикх ан-навазил* (правоведение в области новых вопросов), пыталась рассмотреть некоторые из недавно возникших культурных феноменов. Что касается сферы искусства, речь шла в первую очередь о рисовании, живописи, графическом изображении, пении, актерском мастерстве и других зарождавшихся в арабо-исламском обществе формах творческого выражения. Упомянутая отрасль исламского правоведения стремилась рассеять замешательство людей, не знавших, как именно в соответствии с исламским правом следует реагировать на новые явления, некоторые из которых расценивались как запретные, а другие считались допустимыми. Фотография является примером импорта западной культуры, который стандартами исламского права был признан допустимым.

Посредством разнообразных правовых предписаний такой вид целеориентированного правоведения помог созданию социальной ниши для т. н. изящных искусств. Что касается последних, шейх Мухаммад Абдо (ум. 1322/1904) был одним из первых, кто одобрил их существование и поощрял развитие в арабо-исламском обществе. Целеориентированное правоведение также содействовало закреплению в исламской культуре языковой ниши, вмещавшей в себя множество терминов, отсылавших к заимствованным элементам культуры и к связанным с ними понятиям, таким как телефон, телеграф, фотография, автомобиль, фонограф, радио, творческий отпуск (*sabbatical*), опера, банк и прочее.

Писатели и другие представители интеллигенции способствовали созданию благоприятных условий для появления промышленных предприятий, предметов одежды, инструментов и других изделий, ввоз которых с Запада в арабо-исламские государства стал знаком развития и прогресса, а также новых литературных жанров и традиций. Свою задачу интеллигенция выполнила посредством усилий по модернизации образования, интервью, дискуссий и открытых публичных прений, а также при помощи книг, газетных и журнальных статей и других медиа. Благодаря приложенным усилиям появились своего рода опосредованные языковые, стилистические и терминологические подходы к новым элементам, причем как в разговорном,



так и в литературном арабском языке. Арабский интеллектуал-новатор Салама Муса (Salamah Musa; ум. 1377/ 1958), который первым высказался в пользу замены иностранного слова «культура» арабским термином «*сакафа*», указал на присутствие в искусстве аспекта, связывающего его со знанием, и подчеркнул важность этого аспекта. Именно поэтому Муса полагал, что искусство связано с культурой более тесной связью, чем с цивилизацией, поскольку цивилизация имеет отношение в первую очередь к материальному существованию общества, тогда как культура в большей степени связана с общественной ментальностью, воззрениями и жизнью ума.

Египетский писатель и общественный деятель Тауфик ал-Хаким Хусейн (Tawfiq al-Hakim; ум. 1407/ 1987) сыграл важную роль в осознании эпистемологической природы театрального искусства. Именно Тауфик ал-Хаким ввел термин «*масра*» в качестве арабского эквивалента слова «театр» и помог театру занять видное место в современной арабской культуре.

Лингвисты и сотрудники арабских языковедческих образовательных учреждений разработали и использовали несколько прямых стилистических и терминологических подходов в данной тематике. Все эти подходы имели своей целью адаптацию к арабскому языку множества слов, терминов и понятий (концептов), заимствованных из современной западной культуры. В то же самое время немало усилий было задействовано для урегулирования еще более широкомасштабного языкового вторжения посредством оперативной замены иностранных терминов арабскими. К другим используемым в то время подходам относятся арабизация, перевод, категоризация и введение новых терминов в арабский лексикон.

Первопроходцем в современном исследовании терминов и понятий, относящихся к сфере исламского искусства, был ученый и литератор Ахмад Таймур Паша (Ahmad Taymur Pasha; ум. 1348/1930). Таймур посвятил этой теме несколько книг, наиболее известной из которых является революционная работа *Ат-Тасвир 'инд ал-'Араб* («Художественный образ у арабов»), определившая тональность будущих исследований в области исламского искусства и сопутствующую терминологию. Сочинение Таймура имело большую научную ценность, ведь оно охватывало множество арабских терминов и понятий, связанных с исламской художественной выразительностью, таких как: *тазхиб* (семь основных орнаментальных узоров исламского искусства, в переводе – золочение, накладывание сусального



золота, иллюминирование, орнаментирование с применением золота, декорирование, дизайн), *тазхиб* или *тат'им* (техника покрытия мозаикой, или мозаичная инкрустация металла), *ат-тазмик* (*тазмик* – один из стилей исламского иллюминирования, процветавший в эпоху Мамлюкского султаната), *хайал аз-зилл* или *тайф ал-хайал* (кукольно-теневой театр) и прочих.

Другим ученым, научная работа которого проложила путь к созданию арабского искусствоведческого лексикона, был лингвист и писатель Бишр Фарис (Bishr Faris; ум. 1382/1963). Фарис приложил все возможные усилия, чтобы найти истоки исламской художественной терминологии в арабском языке. Конечной целью этого поиска было конструирование языка исламского искусства, основанного на историческом использовании специальных терминов. Перечислим некоторые из многочисленных достижений Фариса в области языкознания:

а) конспективное исследование *Фи Истилахат ал-Муסיка ва Фалсафа* («О музыкальной и философской терминологии»), опубликованное в журнале египетской Королевской академии арабского языка (*Маджаллат Маджма' Ал-луга ал-'Арабийя ал-Малаки*) в 1355/1935 г.;

б) книга *Истилахат 'Арабийя ли Фанн ат-Тасвир* («Терминология арабской художественной образности»);

в) арабо-французский алфавитный указатель терминов художественной образности, содержащий более восьмидесяти наименований, который был помещен в приложение к книге *Сирр аз-Захрафа ал-Исламийя* («Тайна исламского искусства орнамента»);

г) сочинение под названием *Ал-Фанн ал-Кудси Фи ат-Тасвир ал-Ислами ал-Аввал* («Священное искусство: раннеисламская художественная образность»).

Тем не менее, несмотря на большую работу, значимость перечисленных современных попыток исследования арабо-исламской художественной терминологии под началом Королевской академии арабского языка в Каире меркнет в сравнении с трактовками исламской художественной терминологии, разработанными раннемусульманскими учеными, которые были изложены в их трактатах об исламском видении прекрасного и в сочинениях о различных жанрах исламского искусства. Ал-Фараби (ум. 339/950) приводит множество технических определений, касающихся как музыкальной сферы, так и изобразительного искусства, и сферы художественной образности. Что касается музыки, то он, например, предложил использовать сле-

дующие термины и определения: «ал-алхан», «ал-мулисса» («приятные мелодии»), которые он понимал как мелодии, предназначенные для доставления акустического удовольствия слушателю; «ал-алхан ал-мутахайяла» («образные мелодии») – мелодии, оказывающие благотворное воздействие на слушателя посредством стимуляции, облегчающей складывание мысленных образов, подобно тому, как орнаменты и статуи стимулируют визуальное воображение. К этим двум терминам ал-Фараби затем добавил третий, «ал-алхан ал-ин-фи‘алийя» («эмоциональные мелодии»), указывающий на мелодии, вызывающие у слушателя эмоциональные реакции, будь то чувственное обострение или успокоение, и четвертый – «ал-алхан ал-гинаийя» («вокальные мелодии», «певческие мелодии»). Ал-Фараби предполагал, что люди инстинктивно желают и стремятся к получению удовольствия, возбуждению воображения и чувственному аффекту, а различные типы мелодий отвечают инстинктивным желаниям каждого из перечисленных типов.

Среди других древнемусульманских авторов, изучавших музыкальное искусство, следует отметить Ибн Сину (на Западе известен под латинизированным именем Авиценна; ум. 370/980). Одна из глав в его энциклопедическом труде *Китаб ал-шифа’* («Книга исцеления») представляет собой своего рода терминологический этюд в области, которую сам Ибн Сина именовал «*джавами’ ‘илм ал-мусика*» («музыкаведческие компиляции»). Данные компиляции предлагали вниманию читателя объяснения множества терминов и понятий, имеющих отношение к мелодиям (*алхан*), нотам (*ангам*) и музыкальным инструментам.

Аналогичным образом фундаментальную терминологию языка искусства арабской каллиграфии разрабатывал арабский философ, поэт, популяризатор знаний и блестящий стилист Абу Хайан ат-Таухиди (ум. 414/ 1023).

Ибн Мискавейх (или просто Мискавейх, ум. 421/ 1030) был в числе первых арабских историков, обратившихся к обсуждению творческих экспериментов, предпринятых мусульманскими художниками в области, которую он назвал «*‘илм ат-тасавир*» («наука о визуальном представлении», или «наука о зрительном изображении») и которую «Ихван ас-Сафа» («Братья чистоты и друзья верности», или «Басрийские братья», – основанное в III/IX в. в Басре тайное мусульманское научное сообщество) упоминали как *тазвик* и/или как *аз-зивака* (от глагола «*заввака*», значение которого Ханс Вер (Hans Wehr) опреде-

ляет как «украшать, разукрашивать, расписывать, орнаментировать, декорировать» или же как «представлять, изображать, живописать, рисовать или представлять – например, историю или рассказ – в воображении»).

Ал-Газали (ум. 505/1111) разделил понятие прекрасного, или, иными словами, понятие красоты, на три категории: *ал-джамал ал-хакики* (истинная, или настоящая, красота), *ал-джамал ат-таби 'и* (природная красота), *ал-джамал ал-инсани* (человеческая красота). Кроме того, он отличал *ал-джамал ал-батини* (внутреннюю красоту) от *ал-джамал аз-захири* (внешней красоты) и выделял различные уровни их восприятия внешним и внутренним зрением. Таким образом, размышления ал-Газали о красоте и искусстве и связанная с ними терминология содержат в себе эпистемологическое ядро исламской эстетики.

Сочинения упомянутых выше раннемусульманских ученых, посвященные вопросам красоты и искусства, их специальная терминология могли бы послужить прочным фундаментом для решений многих проблем Королевской академии арабского языка, которые связаны с выбором терминов, подходящих для применения к концепциям исламского искусства и архитектуры. Однако то, как ситуация развивалась, в конечном счете позволяет сделать следующий вывод: скромным ранним стараниям сотрудников Королевской академии недоставало серьезности и концептуальной смелости.

Первый арабский реферативный словарь исламского искусства назывался *Му 'джам Алфаз ал-Хадара ва Мусталахат ал-Фунун* («Словарь терминов, касающихся цивилизации и искусств»). Словарь получил широкое признание за включение в него терминов, связанных с искусством, взятых из различных сфер, таких как: искусство визуального (или графического) представления/изображения, современные школы художественной мысли, скульптура, рисунок и живопись, гончарное дело и керамика. Кроме того, лексикографическое издание отразило в себе решения, принятые Королевской академией арабского языка в Каире в отношении терминологии исламской архитектуры. В действительности, однако, над языком искусствоведческих рассуждений в области исламского искусства по-прежнему довлеет великое множество иностранных понятий и терминов. Данный факт свидетельствует в пользу предположения о том, что Королевская академия арабского языка, равно как и другие академические институты и арабские исследователи и лингвисты прошлого и настоящего, не подвергла язык исламского искусства скрупулезному критическому

рассмотрению. А такое рассмотрение было необходимо для освобождения языка от оков ориентализма и вестернизации или, по крайней мере, для придания ему аутентичности, которая позволит связать его с широкими пластами великого арабо-исламского наследия.

### **1.3. Перевод понятий и исламская художественная терминология**

Первые попытки укоренить художественную терминологию и понятия в арабо-исламской традиции были сдержанными и нерешительными. Большая их часть принадлежала контексту, который можно было бы назвать культурной вестернизацией и который рассматривался как символ современности. Потому неудивительно, что задействованные в этих амбициозных начинаниях арабские языковеды и интеллектуалы уделяли примерно равное внимание арабо-исламским терминам и тем понятиям, которые происходили из иностранных контекстов. Эта тенденция начала закрепляться в кругах лингвистов и других исследователей памятников исламской древности, искусства, архитектуры и ремесел, которые составляли неоспоримую эпистемологическую область и академическую специализацию. В контексте этой новой области современная западная цивилизация представляла собой культурный и лингвистический вызов арабо-мусульманским ученым. Последние теперь оказались призваны к научным размышлениям о том, как идентифицировать корни терминологии исламского искусства и как систематизировать ее в четко определенный лексикон.

Метод Бишра Фариса, который был направлен на укоренение иностранных терминов, относящихся к области исламского искусства, в арабо-исламской традиции означал возвращение к арабским литературным источникам и принятие языкового и культурного вызова, связанного с переводом этих терминов на арабский язык. Проблемы традиционного национального и межнационального языкового общения и связей между людьми, которые проявляются в момент перевода и многократно усложняют его, требуют усилий в различных областях исследований, и в первую очередь письменности, образования и культуры. В особенности это касается западных сочинений об исламских древностях, исламской архитектуре и других формах исламского искусства.

В большей части западных исследований исламское искусство делится на две основные категории. Первая категория – «главные

искусства». К ней относятся архитектура, мозаика, настенные росписи, декоративные надписи на дереве, штукатурке и т. п. Вторая категория носит название «второстепенные искусства», это предметы из металла, дерева, керамики и стекла, а также украшения сплосков Корана, украшения и рисунки в рукописях, мозаиках и древних надписях. Самым ранним и наиболее известным арабским названием этой категории искусств является термин «*ал-фунун ал-фар'ийя ал-исламийя*» (дословный перевод – «вспомогательные исламские искусства»). Автор этого термина – Заки Мухаммад Хасан (Zaki Muhammad Hasani), его перу принадлежит следующее утверждение: «*Ал-фунун ал-фар'ийя* – арабская фраза, которую мы использовали до сих пор для перевода английского термина “the minor arts” [дословный перевод – “второстепенные виды искусства”], французского термина “*arts mineur*” [дословный перевод – “незначительные искусства”] и немецкого термина “*kleinkunst*” [дословный перевод – “искусство малых форм”]. Кроме того, существуют другие допустимые варианты перевода данного понятия, такие как “*ал-фунун ас-сина'ийя*” (“искусство промышленного производства и дизайна”) или “*ал-фунун ат-татбикийя*” (“прикладное искусство”). Иногда можно встретить перевод “*ал-фунун аз-зухруфийя*” (“декоративное искусство”»).

Какой бы лексической единицей ни переводили данный термин на арабский язык, он все равно отсылает к искусству в области движимых объектов, причем не важно, выступают ли эти объекты в качестве декоративных или функциональных. Однако в то же самое время следует признать, что упоминаемое в тексте деление искусства на две категории нельзя назвать совершенно точным, ясным и однозначным. Например, некоторые историки искусства относят ковры к произведениям «второстепенных искусств», а другие – нет.

В данном контексте заслуживает похвалы работа археолога Ахмада Мухаммада Исы (Ahmad Muhammad Isa), которая представляет собой исследование понятий, описанных в «Путеводителе по магометанскому искусству» («A Handbook of Muhammadan Art») доктора Мориса Свена Диманда (Maurice Sven Dimand), который более тридцати лет курировал коллекции исламского искусства в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Его новаторская, точная и надежная книга успешно справилась с проблемой перевода терминов, с чем традиционно сталкиваются ученые в процессе перевода с английского на арабский терминов, относящихся к области исламского искусства.

Подход Исы заключался в выборе арабских терминов, которые наилучшим образом соответствовали их английским аналогам (по значению и частоте использования). Акцент на точное соответствие делался даже в том случае, если данные термины были взяты из разговорной речи. Иса утверждает, что выбранные термины – это слова, используемые реальными специалистами-практиками: «Моя цель заключалась в том, чтобы ясно определить значение арабских слов, поскольку они чаще всего отсылают к конкретному искусству или ремеслу, а также в том, чтобы избегать перевода каждого английского термина несколькими различными арабскими словами».

Бесценное переводоведческое исследование Исы стало основой для первого небольшого англо-арабского словаря терминов по теме арабского искусства. Пользуясь английскими словами, относящимися к области исламского искусства, Иса нашел их арабские эквиваленты и использовал их при переводе книги Диманда. Его конечной целью было создание всеобъемлющего, точного и надежного англо-арабского словаря исламского искусства.

Почти через четыре десятилетия после публикации своей оригинальной работы Иса дополнил словарь благодаря переводу книги Октая Аслана Абы (Oktay Aslan Aba), которая также была связана с данной темой. Расширенное издание, которое является новаторской работой в области исламского искусства, включает в себя более 1400 терминов в области исламской архитектуры, ремесел и многих других искусств. Второй тираж книги Исы был опубликован под названием *Мустахалат ал-Фанн ал-Ислами*.

## **1.4. Генезис терминологии исламского искусства**

Термин «исламское искусство» в смысле предмета востоковедческих и исламоведческих исследований начал формироваться между XIII–XIV/XIX–XX вв. В этот период он стал использоваться для обозначения архитектурных памятников, иллюминированных рукописных книг, предметов и редкостей ручной работы, считавшихся в среде музеевдов предметами высокого культурного интереса.

Возможно, потребность главных западных музеев в идентификации произведений исламского искусства и древних реликвий, а также их культурном «сбыте» посетителям музеев, привели к принци-



пиальному смысловому сдвигу понятия самого термина «исламское искусство». В результате он стал отсылать не просто к музейной коллекции, которая представляет определенный культурный или исторический период, а к целому эпистемологическому полю, которое могло на равных соперничать с наукой и литературой. Под влиянием Запада мусульманские общества начали усваивать понятие «искусства» (и понятие «особого исламского искусства», в частности), как имеющее отношение в первую очередь к красоте и творчеству. Западное понимание искусства стало восприниматься как базовый компонент современной модернистской культуры.

Тем не менее несмотря на широкое употребление данного термина в современную эпоху, общее название исламского искусства все еще не определено четким и последовательным образом. Данное затруднение уходит корнями в XIII/XIX в., и именно начиная с этой эпохи мы можем проследить траекторию исторического и терминологического развития выражения «исламское искусство». Далее мы предлагаем вниманию читателя краткий обзор эволюции понятия.

1) В период между 1189–1194/1873–1877 гг. были изданы две разные книги под одинаковым названием «L'Art Arabe» («Арабское искусство»). Автором первого сочинения был Жюль Бургуан (Jules Burgoin), а второго – Эмиль Присс Д'Авен (Émile Prisse d'Avennes). Поэтому считают, что термин «арабское искусство», как правило, используется для обозначения исламских реликвий, предметов старины и произведений искусства, распространившихся в то время именно в Европе. И все же ученые-историки не имели общих взглядов на то, как именно правильно называть эти предметы искусства. Об этом свидетельствует разнообразие в названиях одних и тех же предметов искусства в различных исследованиях, издававшихся в то время одно за другим.

2) Термин «сарацинское искусство» введен историком Стенли Лейн-Пулом (Stanley Lane-Poole), автором справочника «Путеводитель по сарацинскому искусству» («Handbook of Saracenic Art»), который был опубликован в 1303/1886 г. Однако следует отметить, что данное выражение редко использовалось в академических исследованиях исламского искусства и, следовательно, имеет второстепенное значение в интересующем нас контексте.

3) С середины XIX в. наиболее распространенным стал термин «Mohammadan art» («магометанское искусство»), который появился в названиях ряда работ. Одной из них является «Магометанская архи-

тектура в Египте и Палестине» («Mohammadan Architecture in Egypt and Palestine», 1199/1881 г.) Мартина Шоу Бриггса (Martin Shaw Briggs).

4) Термин «мусульманское искусство» («muslim art») появился впервые после публикации в 1314/ 1907 г. «Руководства по мусульманскому искусству» («Manuel de l'Art Musulman») известного французского востоковеда-ориенталиста и художника Анри Саладина (Henri Saladin). Вышеупомянутая фраза значительна для теоретической роли, которую она, хотя и постепенно, сыграла в подготовке пути для перехода к использованию термина «исламское искусство».

5) Что касается термина «исламское искусство», его первое явное появление датируется 1327/1910 г. В это время в Европе прошло несколько выставок изделий исламских ремесел, реликвий и произведений искусства. Они проводились под общим названием «выставка исламского искусства».

Комбинированный термин, полученный в результате сочетания слов «ислам» и «искусство», стал общим термином для обозначения всего, что можно было бы отнести к категории исламского художественного, эстетического и творческого мастерства. Таким образом, выражение «исламское искусство» стало термином, который с наибольшим постоянством использовался для указания на жанры и конкретные формы ремесла в контексте исламской визуальной культуры.

В то же время постоянный импорт терминов и понятий из-за рубежа препятствовал разработке ясной номенклатуры различных выражений в области исламского искусства.

Данное затруднение можно проиллюстрировать шестью явлениями:

1) Чуждая исламу природа многих ключевых терминов, которые использовались в западных исследованиях исламского искусства, или, иными словами, то, что называется ориенталистской эстетикой, сформулированная одновременно на нескольких иностранных языках и отвечающая за создание практически всех элементов соответствующей академической номенклатуры, включая термин «исламское искусство».

2) Заимствование многих зарубежных понятий и выражений, которые использовались для объяснения критических и философских терминов, имеющих отношение к исламскому искусству и его различным подтемам. Некоторые из них прежде были неизвестны ара-



бо-исламской культуре. К ним относятся, например, термин «школа» в смысле течения в мысли или художественного течения. Данный термин широко используется в этом смысле в современных и новых исследованиях исламского искусства, где содержатся пространные рассуждения о различных школах исламского искусства, несмотря на то, что термин «школа» (*медресе*) традиционно не используется в арабском языке или исламской культуре применительно ко всему, что не имеет отношения к месту обучения.

3) Введение некоторых западных технических терминов в современный язык исламского искусства. Одним из таких терминов является слово «техника», которое впервые было переведено на арабский как *ал-ихрадж ал-фанни* в исследованиях, касающихся способов создания декоративных форм и т. д.

4) Недостаток точности в переводе на арабский язык иностранных терминов, относящихся к исламскому искусству. Примером такой неточности является тот факт, что для перевода на арабский язык столь различных терминов, как «иллюстрация», «орнаментация», «декорация» использовалось одно и то же слово «*захрафа*».

5) Применение арабизированных иностранных терминов в отношении исламского искусства как явление столь распространенное, что такие трактовки стали казаться чуждыми Корану и арабской культуре, а потому сложными для понимания. Одним из наиболее характерных примеров данного феномена является заимствование из турецкого языка таких терминов, как «*хатай*» и «*роми*», которые отсылают к исламской орнаментации османской эпохи. Арабизированный термин «*мукарнас*» (тип орнаментированного свода) по-прежнему широко используется в области исламского искусства.

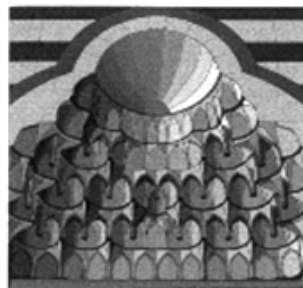


Рис. 1. Мукарнас

6) Совсем немногие специалисты из числа тех, кто занимается исламским искусством, приложили значительные усилия для укоренения художественной терминологии в арабском языке, обратившись непосредственно к арабской лексике или сосредоточившись на различных терминах и понятиях арабского и исламского происхождения, которые вошли в другие языки. Один из таких терминов – «таурик» (*tawriq*; арабск., «*ат-таурик*»; иное название орнамента – «ислими»), его значение – «покрывать листьями», «иллюстрировать ли-

стями». Этот термин прошел долгий путь: сначала он был переведен с арабского на кастильский испанский, в котором он стал обозначать «орнамент в форме маленьких листьев и пальмовых ветвей». Затем он вернулся в арабо-исламский художественный словарь как «*фанн ат-таурик*». Кроме того, и само арабское слово использовалось арабскими историками. Абул-Хасан ал-Мукри, например, упоминал человека по имени Мухаммад Ибн Ахмад, который хорошо разбирался в ремесле *таурика*.



Рис. 2. Таурик

## 1.5. Процесс создания Западом исламского художественного лексикона

Разработка терминологической номенклатуры исламского искусства велась как до, так и после рождения самого термина «исламское искусство». Упорядоченная номенклатура должна была включить все слова и словосочетания, которые относятся к данной области: термины художественного производства, названия древностей, теории, техники, стили, формы, образы и символы. Данный процесс происходил путем изобретения новых терминов и фраз в контексте западной художественной культуры, которая выросла из европейского Ренессанса. Начало XI/XVII в. лицезрело предзнаменование будущего развития художественной терминологии в момент появления в 1019/1611 г. итальянского термина «*арабеско*» («*arabesco*»). В одном из ранних неарабских словарей морфема «араб» определяется как морфологическое и семантическое ядро нового художественного термина, обозначающего растительный орнаментальный узор. Затем данный термин перешел в другие европейские языки, включая французский, немецкий и английский, в которых он принял форму «*арабеска*» («*arabesque*»).

Некоторые из историков исламского искусства, такие как Эрнст Кюнель (Ernst Kuhnle), полагали, что термин «арабеска» был изобре-

тен в конце XIII/XIX в. австрийским историком искусства Алоизом Риглем (Alois Riegl; 1858–1905 гг.), который считался одним из основателей дисциплины «история и философия искусства».

Современные арабские и мусульманские исследователи разошлись во мнениях, как именно переводить термин «арабеска» на арабский. Некоторыми из предложенных вариантов являются, например, *ат-тауших* (буквально – «украшение одежды или иного предмета при помощи “*вишах*”», т. е. орнаментированного ремня или пояса), *ар-раки* (украшение, декорация), *ал-‘арабаса*, *ат-таркин аз-захрафи* (орнаментированная рукопись), *аз-захрафа ал-‘арабийя ал-муваррака* (арабская орнаментация листьями), *аз-захрафа би ал-фуру‘ ан-набатийя* (орнамент из стеблей и ветвей), *аз-захрафа ан-набатийя* (орнаментация растительными формами) и, возможно, некоторые другие термины.

## 1.6. Терминология после «исламского искусства»

После появления словосочетания «исламское искусство» на Западе продолжали появляться термины, которые впоследствии становились жизненно необходимыми элементами языка исламской эстетики. Далее приводятся несколько примеров:

1) Испанский термин «Mogrisco» (французский вариант – «Moresque», английский – «Moorish», русский – «мавританский») появился в 1019/1611 г. и применялся ко всем вещам, которые обладали чертами марокканского искусства и архитектуры. Начиная с 1165/1752 г. данный термин стали применять к марокканскому и андалусскому орнаментальным стилям в исламской архитектуре, ремеслах и других искусствах. Примером применения данного стиля являются геометрические декоративные рисунки и гобелены, которые особенно распространены в марокканской керамике, известной под названием «*зулайи*» («фаянс», «орнаментированная плитка», «керамика»).

2) Слово итальянского происхождения «миниатюра», которое появилось в 994/1586 г., вошло в английский и французский языки примерно в 1365/1946 г. и служило зонтичным термином для обозначения небольших детализированных изображений, иногда раскрашенных или позолоченных, использовавшихся для декорации руко-

писных книг. Трудно точно определить, когда именно данный термин стал частью языка исламского искусства. Однако с уверенностью можно сказать, что это слово часто просто транслитерировалось на арабский язык как «*минийатур*». Принято считать, что слово «миниатюра» было впервые переведено с французского на арабский лингвистом Бишром Фарисом, который предложил в качестве аналога слово «*мунамнат*» («украшенный», «декорированный», «орнаментированный»).

3) В отличие от слова «абстракционизм» (abstractionism), которое появилось примерно в 1344/1926 г., слово «абстракция» (арабск. «*таджрид*») начало распространяться в европейских языках начиная с 955/1549 г. В то время, однако, значение данного термина не имело никакого отношения к искусству. К 1364/1945 г. в результате появления новой тенденции в западном искусстве, которая характеризовалась отсутствием реалистичных или конкретных деталей в изображении, данный термин стал достаточно устойчивым в употреблении. В свою очередь, абстрактное искусство (арабск. *ал-фанн ат-ташкили*) было связано с процессом отделения формы от содержания посредством использования особых цветов, линий, геометрического расположения с целью создания художественной формы, которая бы символически указывала на более глубокие смыслы. Именно этот процесс стал впоследствии известен под термином «абстрактное искусство».



## **ГЛАВА 2**

### **Единство и многообразие в теории исламского искусства**

Принцип единства и многообразия выступает в качестве одного из фундаментальных философских и методологических оснований понимания человека, цивилизации и искусства. Данный принцип дает начало двум базовым типам теории. Первым из них является общая теория, которая рассматривает единство и многообразие как интуитивно понятные феномены. Согласно этой теории люди инстинктивно понимают широту и многообразие контекста, в который вписано существование. Единство и многообразие рассматриваются как органически проникающие в большинство жизненных сфер (если не во все до единой). В этом отношении религиозные, философские и научные объяснения исторического движения и эволюции человеческой цивилизации и знаний не являются исключениями.

Второй, более специализированный тип теории рассматривает единство и многообразие как загадку, которая должна быть решена в рамках философии, науки, литературы, искусства и других областей человеческого знания. Таким образом, вторая теория рассматривает единство и многообразие как объекты изучения, обсуждения и методического анализа.

Основываясь на этой классификации теорий единства и многообразия и их месте в эпистемологическом дискурсе исламского искусства, философский закон связи единства и многообразия можно назвать семантическим центром и эпистемологическим нервом теории исламского искусства.

Первым философом, обратившимся к рассуждению о Божественном Единстве как теме исламского искусства, был Георг Вильгельм Фридрих Гегель (ум. 1831).

На конференции ориенталистов в 1955 г., посвященной проблеме единства и разнообразия в исламской цивилизации, была представлена статья Ричарда Эттингхаузена (Richard Ettinghausen; ум. 1979) о взаимодействии и согласованности в исламском искусстве, которую можно считать стартовой точкой серьезного изучения данной темы.

Историк Ахмад Фикри (Ahmad Fikri), возможно, был первым современным арабским исследователем, стремившимся положить в основу теории исламского искусства различные аспекты единства арабской культуры и ислама.

По всей видимости, последним, кто анализировал интересующий нас вопрос подобным образом, был мусульманский мыслитель Исмаил Раджи ал-Фаруки, рассматривавший теорию исламского искусства в свете отношения между искусством и Божественным Единством (*таухидом*), которое он считал источником и основой концептуализации красоты и художественного выражения.

## **2.1. О художественной концепции единства и многообразия**

Двойственность единства и многообразия является одной из основных тем как исламского культурального правоведения (cultural jurisprudence), так и теории исламского искусства по следующим причинам:

а) единство проявляется в соответствии художественных элементов в однородном (гомогенном) геометрическом узоре, подобно тому, как части тела дополняют друг друга в фиксированных пропорциях;

б) суть многообразия, неотделимого от единства, заключается в упорядочении разрозненных элементов через отношения подобия, повторения, сочетания и гармоничного состава, которое позволяет достичь взаимодействия и согласованности элементов. Совмещенные элементы придают работе эстетическое совершенство, тем самым выделяя ее как нечто принадлежащее к специальной сфере искусства, а не к какому-нибудь другому понятию в цивилизации (например, наука или литература), поскольку такое многообразие составляет сущность искусства.

В силу этих причин исламское искусство обладает двумя измерениями: субъективно-эстетическим и объективно-цивилизационным.

Присутствие субъективно-эстетического измерения проявляется в следующем: исламское искусство состоит из множества частей или единиц, которые объединяются, чтобы сформировать более широкий контекст. Каждая единица представляет собой нечто, о котором можно подумать, с одной стороны, как о самодостаточной выразительной сущности, а с другой – как о части более широкой структуры, через которую становится видимой эстетическая ценность исламской архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Что касается объективно-цивилизационного измерения, то о его наличии позволяет говорить тот факт, что своеобразие и оригинальность исламского учения и культуры направляет выбор форм и символов с целью создания единообразного художественного выражения сущности исламской цивилизации и ее Послания о Единстве и единственности Бога.

## **2.2. Единство и многообразие в исламском искусстве: цивилизационные предпосылки**

С тех пор как предмет изучения исламской цивилизации был официально утвержден в учебных планах западных образовательных учреждений, тема единства и многообразия в исламском искусстве превратилась в предмет дискуссий среди ученых. Таким образом, существование тесной связи между исламским искусством и исламской цивилизацией в целом не вызывает ни у кого сомнений.

Отличительной чертой исламской цивилизации является ее полнота, единство компонентов, а также богатство и оригинальность, проявившиеся в областях науки, культуры и искусства. Кроме того, исламская цивилизация выделяется среди других мировых цивилизаций своим географическим охватом и длительным периодом подъема. Подобным же образом, исламское искусство характеризуется огромным разнообразием, свидетельством которого являются многоликость его ремесел и направлений, его широкое географическое распространение в народных промыслах. Действительно, проявившееся в исламских художественных формах многообразие столь заметно, что мы столкнемся с затруднениями, если попытаемся найти две абсолютно идентичные друг другу отрасли.

В исламской цивилизации искусство обладает центральным эпистемологическим значением. По сути, связь между исламской цивили-



лизацией и исламским искусством является образцовым выражением одного и того же духа, который оживляет собой и то и другое. «Дух», о котором здесь идет речь, можно описать как эпистемологическую систему, закон или диалектическое отношение, служащее основой для всей исламской культурной системы искусств, архитектуры и ремесел.

Эпистемологические подходы к проблеме единства и многообразия столь же многочисленны и разнохарактерны, как и аспекты самой исламской цивилизации, главными из них представляются искусство, архитектура и ремесла. Многочисленные исторические, культурные и археологические исследования подтверждают вывод о том, что исламское искусство представляет собой наиболее ясное выражение материального благополучия и прогресса исламской цивилизации. Искусство можно назвать подлинным проявлением творческих способностей человека, поскольку оно порождает материальные и нематериальные компоненты цивилизации. Данное утверждение справедливо как в отношении искусства в широком понимании, как феномена, охватывающего все полезные материальные творения, так и в отношении искусства в его более узком смысле и значении, в соответствии с которым к нему относятся только произведения изящных искусств. Искусство помогает обществу достичь большей стабильности, культурной самобытности и способности более утонченным образом подходить к нравственному, культурному и материальному обмену ради процветания планеты Земля.

На самом деле конечная цель, состоящая в мировом процветании, лежит в основе исламского дискурса как в его духовных, так и культурных аспектах. Религиозный, укорененный в вере аспект данной цели основан на принципе наместничества, т. е. принципе, отводящем и препоручающем человеку роль представителя Бога на земле. Об этой роли говорится в суре «Ал-Бакара»: *«Вот твой Господь сказал ангелам: “Я установлю на земле наместника”. Они сказали: “Неужели Ты поселишь там того, кто будет распространять нечестие и проливать кровь, тогда как мы прославляем Тебя хвалой и освящаем Тебя?” Он сказал: “Воистину, Я знаю то, чего вы не знаете”»* (Коран, 2: 30). Что касается культурно-цивилизационного аспекта содействия процветанию земли, то он непосредственно связан с врожденной способностью человека к творчеству в научной сфере, литературе, искусстве и других областях общественной жизни, коммуникации и материальном развитии.



Представляется, что здесь не будет излишним прояснить значение арабского термина «*фадл*», который можно понимать по-разному: «благодать», «щедрость», «превосходство», «заслуга», «польза», «изобилие» и пр. В исламе же термин «*фадл*» означает идеал, который опирается на представление о приумножении красоты и совершенства некоторой сущности. Иными словами, *фадл* – это ценность, которая прибавляется к объекту, человеку, месту, времени или действию. Отсюда мы получаем термин «*муфадала*», акт взвешивания или сравнения разных сущностей с целью определения лучшей из них, а также понятие «*тафадул*», указывающее на существование различных степеней совершенства человека, рода, областей знания, литературы и других форм письменности, декоративно-прикладного искусства, а также прочих элементов, компонентов и проявлений цивилизации. В свою очередь, из этого понимания выводятся понятия «добродетельной души» (*ан-нафс ал-фадила*), «высшей цивилизации» (*ал-хадара ал-фадила*), заслуживающей похвалы «душеполезной речи» (*ал-калам ал-фадил*), *Муфаддалият* (название первой антологии арабской поэзии, содержащей избранные стихотворные произведения доисламской эпохи) и другие термины и определения, отсылающие к сущностям и явлениям, которые можно охарактеризовать как достойные похвалы, добродетельные, благие, превосходные и т. п.

Исламское искусство – наиболее подходящая область для установления связи между единством и многообразием в исламской цивилизации, поскольку оно играет центральную роль в творческом развитии исламской цивилизации, ее эпистемологической системе и культурной самобытности, идентичности. По сравнению с другими обществами, в исламской цивилизации искусство, архитектура и ремесла присутствуют гораздо более часто и повсеместно. Следовательно, есть все основания говорить об исламской цивилизации как о высшей цивилизации, основываясь, с одной стороны, на единстве (или, иначе, единообразии) ее универсальных ценностей (правды, добра и красоты), а с другой стороны – на многообразии способов проявления данных ценностей в частной и социально-публичной жизни людей.

Принимая во внимание тот факт, что упомянутые выше универсальные ценности в исламской цивилизации едины и вместе с тем многообразны, можно утверждать, что такая цивилизация наиболее полным образом выражает эстетический смысл диалектики единства – многообразия, обнаруживаемой исламским искусством.

## 2.3. Историческое прочтение единства и многообразия исламского искусства

Большинство теорий исламского искусства на протяжении веков руководствовалось понятием единства и многообразия, воспринимая его как философский фундамент жизнеспособности и значимости этого искусства и оказываемого им влияния на эстетическое знание. Кроме того, в пользу их выбора также говорил тот факт, что данное понятие пользуется уважением и играет важную историческую роль в человеческой цивилизации в целом, как исламской, так и неисламской.

Некоторые историки пытались разработать инновационные теории и приложить их к обширной области исламского искусства. При этом они использовали либо традиционные исторические и описательные методы, либо современные философские подходы (эстетические, эзотерические, выразительные, символические), чтобы объяснить органическую связь исламского искусства и его истоков. В различных регионах, попавших в зону исламского влияния, местные формы искусства плавались в едином исламском котле, а затем были интегрированы в более широкую общеисламскую культуру, которая, хотя и оставила свой различный отпечаток в мировых культурах, допускала различия деталей и отдельных элементов. Материальное единство исламской цивилизации выступало в качестве транспорта для духовного и психического единства, которое отражало исламскую веру в Божественное единство.

Ниже приводятся примеры исторических исследований, в которых делается вывод о том, что наиболее важной отличительной чертой исламского искусства является связь между единством и многообразием:

а) в ходе своих исторических исследований различных архитектурных, декоративных и прикладных стилей, иногда называемых «вспомогательными искусствами» (*ал-фунун ал-фар'ийя*), Эрнст Кюнель (1881–1964 гг.) пришел к выводу о том, что исламское искусство не делает различий между «религиозными» и «светскими» стилями, а, скорее, объединяет их в конкретном произведении;

б) по словам Жоржа Марсэ (Georges Marcais; 1876–1962), исламское искусство обладает особой природой, отличающей его от всех иных художественных форм Древнего мира, сущность которой состо-

ит в том, что исламская религия и арабский язык связывали в единое целое различные стили и школы искусства, причем это особенно отчетливо проявилось в религиозной архитектуре;

в) Эрнст Дж. Грубе (Ernst J. Grube; 1931–2011 гг.) считал, что структурное единство исламского мира проявляется в этническом и географическом единстве арабских, персидских и турецких культурных элементов.

## **2.4. Единство и многообразие в исламском искусстве. Мнения и интерпретации**

Различные мнения и интерпретации, которые были выдвинуты в отношении темы единства и многообразия в исламском искусстве, можно разделить на четыре группы: в первой единство считается сердцем исламской жизни; во второй рассматривается многообразие как сущность искусства; в третьей сосредотачиваются на единстве в многообразии; в четвертой концентрируются на многообразии в единстве.

Перечисленные мнения и интерпретации были представлены в контексте исследований, обращавшихся к следующим темам.

### **А. Единое происхождение, многообразие источников**

Вопрос о происхождении и источниках исламского искусства является предметом постоянных споров среди ученых. Согласно религиозным, культурным и научным теориям, которые в первую очередь относятся к западной эпистемологической системе, выросшей из европейского Ренессанса и порожденных им проявлений ориентализма, исламское искусство представляет собой позднее явление, которое развилось в ответ на внешние или объективные факторы и влияния, примером которых могут служить формы искусства, которые предшествовали ему или существовали одновременно с ним.

Некоторые исторические исследования заключают, что непосредственно перед, а также сразу после рассвета ислама у арабов «не было искусства, о котором следовало бы упомянуть». В них же говорится о том, что, когда мусульмане завоевали Сирию, Ирак, Египет и Персию (Иран), они адаптировали и переработали формы искусства, обнаруженные в этих землях, прокладывая тем самым путь к возникновению и постепенному развитию исламского художественного стиля. По мнению авторов этих сочинений, такой неоперившийся ислам-

ский стиль стал результатом, в частности, заимствований из византийского и сасанидского искусства. Кроме того, одним из источников исламского искусства – по крайней мере, на раннем этапе развития – было христианское искусство Египта, Сирии и Ирака.

Данная ориенталистская гипотеза была встречена возражениями со стороны некоторых ученых, стремившихся опровергнуть теории, которые исходили из существования «арабского вакуума» («Arab vacuum»), «исламских заимствований» и предположения об определяющем влиянии, оказанном на исламское искусство «внешними» источниками.

Арабские и мусульманские исследователи представили альтернативные теории, согласно которым исламское искусство происходит из подлинно арабских и исламских источников. Сторонники альтернативных теорий считают, что еще до ислама у арабов существовало множество художественных памятников на Аравийском полуострове и в других точках земного шара. После принятия ислама арабы обратили свои умы, фантазии и чувства на службу новой религии. Согласно контрориенталистской теории, именно благодаря этому фактору исламское искусство смогло возникнуть и впоследствии развиваться, начиная с раннеисламской эпохи. Со временем мусульманские теоретики смогли направить свои усилия на определение основных составляющих исламского искусства и усвоение из других цивилизаций и их художественных традиций того, что они считали прекрасным и полезным в рамках единой арабско-исламской художественной выразительности.

### **Б. Единство и многообразие в культурных и цивилизационных элементах**

В некоторых исследованиях исламского искусства основное внимание уделялось культурным и цивилизационным факторам, имеющим отношение к арабо-исламскому происхождению этого искусства. Такие исследования, вместо того чтобы полагаться на конкретные произведения искусства и их отличительные черты, стремились идентифицировать элементы, которые объединили исламскую художественную традицию сквозь границы исторических периодов и географических регионов.

Общие элементы, которые объединяют исламское искусство во всем его многообразии, можно классифицировать как *культурные* и *цивилизационные*.

*Культурные элементы*, которые сыграли важную роль в становлении и развитии исламского искусства, включают: исламское вероучение, арабский язык и арабскую художественную выразительность. По мере того как исламская вера распространялась на другие территории, отличительные интеллектуальные и культурные особенности исламского общества и цивилизации проникали в страны, которые попадали под власть мусульман. Особое влияние данный факт оказал на их художественные и архитектурные традиции. Все это стало возможным благодаря всесторонности и всеобъемлемости исламского учения, благодаря его гуманистическому и объединяющему настроению.

Следующим после исламского вероучения в списке наиболее действенных объединяющих факторов в интересующем нас процессе был арабский язык, который Бог избрал средством передачи послания ислама Пророком (*СААС*<sup>2</sup>). Учитывая важность арабского языка для ислама, его использование уподобилось религиозному акту. В этом свете становится более чем очевидной известность, которая пришла к искусству арабской каллиграфии, названному одним ученым «благороднейшим из искусств». Арабская каллиграфия совмещает три роли, будучи одновременно художественным выражением исламского вероучения, арабского языка и арабо-исламской культуры.

Что касается *цивилизационных элементов*, способствовавших возникновению и эволюции исламского искусства, их можно резюмировать следующим образом. Во-первых, речь идет о религиозном факторе, отраженном в роли мечети и Корана в исламской жизни и в ее изящном, практическом и прикладном искусствах. Во-вторых, необходимо указать также на политический фактор, проявление которого можно наблюдать в том, что халифы, султаны, короли, эмиры и другие мусульманские правители покровительствовали различным типам исламского искусства. Кроме того, влияние оказывал четвертый, а именно социальный фактор, проявлявшийся в тенденции к поощрению, сохранению и организации искусств и ремесел посредством частных социальных институтов – тенденции, получившей распространение в самых разных классах исламского общества на протяжении нескольких следовавших друг за другом эпох. В-четвертых, имеется в виду интеллектуальный фактор, который в свою

---

<sup>2</sup> Арабск. «салла Аллаху 'алейхи ва саллам» – «да благословит его Аллах и приветствует». Данную фразу произносят, когда упоминается имя Пророка Мухаммада.

очередь способствовал продвижению искусства посредством повышения общественной сознательности, образования и других средств распространения исламской культуры и искусства. Наконец, в-пятых, не забудем о научном факторе, оказавшем серьезную поддержку исламскому искусству посредством упрощения печати и издания книг.

Ряд ученых объясняли феномен исламского искусства, трактуя его как следствие комплексного развития вышеупомянутых культурных и цивилизационных элементов. Другие, напротив, рассматривали эти и другие элементы просто как объективные условия и ограничения, которые заложили основу для роста, развития и расцвета исламского искусства. Данный взгляд признает тот факт, что «для истории исламского искусства характерно единство, несмотря на присущее ей многообразие». Помимо этого, он уделяет повышенное внимание конкретным формам и характеристикам, непосредственно демонстрирующим развитие этого искусства на протяжении 1300 лет, а также его географическому распространению от Андалусии до границ Китая.

Исламское искусство характеризуют четыре отличительные особенности: декоративное использование геометрических рисунков, стилизация растительных форм, непревзойденное изображение людей и образов, арабская каллиграфия. Художественной однородности способствовало многократное и регулярное повторение ряда процессов, а именно процессов заимствования, адаптации, изобретения, подражания, вытеснения, продолжения и возрождения [определенных традиций, навыков, форм и пр.]. В течение тринадцати веков на обширном географическом пространстве упомянутая повторяющаяся серия процессов служила как эволюции, так и непрерывности исламского искусства.

### **В. Единство стиля и многообразие художественных элементов**

Понятие единства и многообразия тесно связано с эпистемологической природой исламского искусства, в особенности если принять во внимание следующий факт. Когда искусство оценивается критически и эстетически, оказывается, что в основании его структуры лежат скорее конкретные элементы, методы и стили, нежели иные компоненты, такие как тема, содержание, исторический период создания произведения и др.

Поэтому большинство исследователей искусства, особенно те, кто занимается его изучением с критико-эстетической точки зрения,

склонны придерживаться мнения о том, что стилистическое единство является основной отличительной чертой исламского искусства, несмотря на многообразные различия, существующие в архитектурном искусстве, каллиграфии, рисовании и живописи, декоративном золочении и т. д. Не преуменьшает принципиальное значение стилистического единства и многообразие, проявляющееся в формальных элементах исламского искусства, таких как точки, линии, круги, конусы и другие геометрические фигуры. Наконец, общее единство связывает и многообразные абстрактные характеристики исламского искусства: цвет, текстуру, свет, ритм, пространство и т. п.

Данные формальные элементы и абстрактные характеристики создают то художественное единство, которое включает в себя единство линий, архитектурное и декоративное единство, а также многое другое. Само по себе единство, которое мы здесь пытаемся описать, представляет собой полный, самодостаточный и автономный художественный элемент, на основании которого изображения дополняют друг друга или повторяются с помощью подобных друг другу либо противоположных художественных элементов, иными словами – единиц. Такое единство проявляется в геометрической системе или контексте, который мы называем типом или стилем, если говорить на языке художественной критики.

Мнения ученых сходятся в том, что стилистическое единство, наблюдаемое в исламском искусстве, характеризуется высокой степенью взаимной согласованности его элементов, несмотря на разнообразие его источников и оказанных на него влияний. Примеры данного явления можно было бы усмотреть в целом ряде различных видов исламского искусства, однако чаще всего в этой связи рассуждают об искусстве орнаментации, которое обладает уникальным техническим и эстетическим стилем, основанным на повторении, сходстве и/или разнообразии используемых декоративных единиц, будь то формы растений или геометрические фигуры.

Допустимым кажется утверждение о том, что такое многоплановое стилистическое единство основывается на трех фундаментальных взаимосвязанных принципах: единство дизайна, основанное на разнообразии элементов, форм, узоров и структурного облика исламской архитектуры, декоративно-прикладного искусства; восприятие этого единства и уровней его семантико-геометрического развития, основанное на сети взаимоотношений и развивающихся концепций; единство конечной цели, или единство замысла. В целом все виды



исламского искусства сходятся в одной точке – точке символического выражения опыта Божественного единства, выход его за рамки региональных и географических различий.

### **Г. Единство идентичности и многообразие стилистических отличий**

Стилистическое единство и эстетическая самобытность исламского искусства вполне могут указывать на единую культурную и цивилизационную идентичность. Стиль рассматривается как внутренний или субъективный аспект произведения, а идентичность – как внешняя или объективная форма, которая отличает его от иных сущностей. Искусство является таковым не благодаря свойствам сырого исходного материала, который чаще всего представляет собой результат географических факторов, а, скорее, благодаря стилю своего выражения, его эстетическому содержанию и манере преподнести и предлагать вниманию зрителя те или иные идеи и формы их выражения. Что касается самого исламского искусства, оно выполняет функцию эстетического выражения ислама, берущего свое начало из самого сердца арабского опыта. Элементы, составляющие арабский опыт, дали художественным произведениям мусульман своеобразный культурный и цивилизационный отпечаток, который мы можем увидеть, например, в общих архитектурных стилях, распространенных во всем исламском мире, цивилизация которого одновременно окрашена и арабизмом, и исламом.

Наиболее значительными особенностями исламского искусства являются его универсальность и единство, истоки которого восходят к арабизму (арабской идентичности) и исламу. Арабская идентичность, воплощенная в арабском языке и арабской каллиграфии, стала основной темой исламского орнамента, потому что арабская письменность передает видимые слова Бога в высшей степени прекрасным и совершенным образом. По этой причине европейские исследователи пришли к тому, чтобы называть исламский орнамент арабской. Поскольку ритуальная молитва (*салят*) играет в исламе центральную роль, со временем мечеть стала рассматриваться как символ ислама, религии единства и единственности Бога, что, в свою очередь, привело к утверждению единообразия планировки, внешнего вида и оформления мусульманских мечетей во всем мире.

Акцентируя внимание на гармоничном соотношении и неотделимости друг от друга факторов, вызвавших к жизни арабскую ис-



ламскую цивилизацию – от арабского языка до основанного на монотеистическом характере ислама духовного единства, – некоторые профессиональные исследователи называли исламское искусство арабо-исламским искусством. Несмотря на то, что исламская религия не связывала себя с искусством так, как, например, христианство и буддизм, она, тем не менее, породила особое мировоззрение и образ жизни, которые оказали глубокое влияние на исламскую архитектуру, изобразительное искусство, стиль украшений и выбор материалов, используемых в различных мусульманских регионах. Несмотря на кажущийся однородным общий облик исламского искусства, нельзя не восхититься огромным многообразием, проявляющимся при сравнении художественного наследия различных географических регионов и исторических периодов существования одного и того же региона.

#### **Д. Единство и многообразие исламского искусства: исламское прочтение**

Некоторые из мнений и интерпретаций, предложенных в качестве ответа на ориенталистские теории исламского искусства, были основаны скорее на эмоциональной реакции, чем на творческой критике, которая способна была бы представить единство и многообразие исламского искусства в новом свете, сформировав отчетливую исламскую позицию в этом вопросе. Именно по этой причине в дальнейшем я попытаюсь укоренить данную тему в основах ислама и источниках того, что мы можем назвать исламской эстетикой. Фундаментальными основаниями и источниками исламского эстетического знания являются Коран, пророческая Сунна, исламские науки, связанные с философией, языком, риторикой, математикой, геометрией и оптикой, а также методом, который мы можем назвать исламской художественной критикой, – методом, подразумевающим объективное прочтение единства и многообразия исламского искусства.

#### **Е. Исламская теория единства и многообразия**

Эпистемологический исток и ядро описанной выше теории мы можем распознать в исламском утверждении «нет бога, кроме Бога» («нет бога, кроме Аллаха») и признании исламом тесной связи между Божественным единством и многообразием, проявляющимся в творении. Божественное единство выражается в словах: *«Он – Аллах, Творец, Создатель, Дарующий облик. У Него – самые прекрасные имена. Славит Его то, что на небесах и на земле. Он – Могущественный,*

*Мудрый»* (сура «Ал-Хашр», Коран, 59: 24); *«Превыше всего Аллах, Истинный Властелин! Нет божества, кроме Него, Господа благородного Трона»* (сура «Ал-Му'минун», Коран, 23: 116). Что касается многообразия творения, об этом говорится в суре «Ал-Ба-кара»: *«Воистину, в сотворении небес и земли, в смене ночи и дня, в кораблях, которые плывут по морю с тем, что приносит пользу людям, в воде, которую Аллах ниспослал с неба и посредством которой Он оживил мертвую землю и расселил на ней всевозможных животных, в смене ветров, в облаке, подчиненном между небом и землей, заключены знамения для людей разумеющих»* (Коран, 2: 164).

Дискурс, который мы обнаруживаем в Коране и Сунне Пророка, раскрывает обозначенный выше взгляд во всей широте мирового простора и полноте человеческого устремления чтить Бога, знать, создавать, строить цивилизации, общаться, формировать сообщества и участвовать в полезном производстве во имя самого себя и во имя других. В общем и целом данный дискурс адресован людям и невидимым существам (джиннам), однако прежде всего людям как тем созданиям, которые удостоены всемогущим Богом роли заместителей на Земле. Эпистемологическая и методологическая перспективы, отраженные в исламском дискурсе, описываются серией дуальных отношений, возникающих из самой фундаментальной двойственности всех и вся, т. е. из тесной связи между единым Богом, различными проявлениями Бога во Вселенной и внутренним существом человека. Классическое кораническое утверждение о Божественном единстве находим в суре «Ал-Ихлас»: *«Скажи: “Он – Аллах Единый, Аллах Самодостаточный. Он не родил и не был рожден, и нет никого, равного Ему”»* (Коран, 112: 1–4). Что касается многообразия, которое было создано из этого единства, то об этом говорится в суре «Фуссилат»: *«Мы покажем им Наши знамения по свету и в них самих, пока им не станет ясно, что это есть истина. Неужели не достаточно того, что твой Господь является Свидетелем всякой вещи?»* (Коран, 41: 53). Мировая диалектика единства и многообразия воспринимается людьми через служение Богу. Бог объявляет: *«Я сотворил джиннов и людей только для того, чтобы они поклонялись мне»* (сура «Аз-Зарийат», Коран, 51: 56). Акт поклонения в данном случае понимается как включающий в себя акт понимания Бога в Его единственности.

Наконец, существуют бесчисленные дополнительные дуальные отношения, которые вырастают из фундаментальной двойственности, т. е. двойственности единства и многообразия: видимого и неви-

димого, скрытого и явного, величия и красоты, дарования и получения вдохновения, творения и подражания, природы и производства.

Один мусульманский мыслитель заметил: «Совершенство при-суще единству... И все обладает своим совершенством, ему [единству] отвечающим». Из этого следует, что единство рассматривается как исток и начало всего существующего, а многообразие, которое происходит из этого единства, можно найти везде: в Прекраснейших именах Аллаха, указывающих на Его возвышенные атрибуты; в материальной действительности; в тайнах души, которые можно наблюдать через оптику человеческой цивилизации; в росте знания и осознанности.

В свете неразрывной связи, существующей между единством и многообразием, упомянутое дуальное отношение стало рассматриваться как ядро человеческого знания в целом и исламского знания в частности. В связи с этим Абу Хайан ат-Таухиди (ум. 414/1023) утверждал: «Истинный творец, Единый и Единственный, есть неистощимый источник всего и вся. Из него проистекает все изобилие вещей, и в нем оно сходит на нет и пропадает. Предлог “из” в данном случае не означает разделения, а предлог “в” не отражает соединение или объединение. Просто я говорю на уровне разума, который судит о той или иной сущности без того, чтобы утверждать, будто данная сущность обладает некоторым независимым или отдельным существованием. Ибо в Божественной сфере исчезают любые формы и границы, принадлежащие словам и вещам. Они становятся лишь отражениями того движения, которому причастны духовные сущности. В Божественной сфере слова приближают нас к Истине, вынося за свои собственные пределы. Чем лучше и полнее отражения и чище слова, тем неуловимее движение и тоньше восприятие. Таким образом, в свете Божественного единства любые доказательства и слова оказываются равны друг другу. Этот факт в совершенстве выражают формы, линии, образы и надписи, все из которых наполнены, охвачены и окружены единством. Благодаря единству вещи обретают свой вид и завершенность, а благодаря множеству они получают различие по форме и качеству».

Ат-Таухиди завершает изложение своей эпистемологической точки зрения на единство и многообразие следующими словами: «Я ищущий заступничества Божьего, что спасет меня от [всякого] коварства, которое не указывает на Единого Бога и не просит нас служить Ему, признать Его единственность и господство над нами, которое не про-

сит искать Его заступничества, безропотно смириться с Его законом и покориться Его повелениям».

### **Ж. Художественная теория единства и многообразия**

Если мы посмотрим в свете диалектики единства и многообразия на используемые в исламском искусстве техники, в том числе на повторение подобных и противоположных геометрических фигур, а также иных орнаментальных форм и линейных изображений (как в арабесках, так и в арабской каллиграфии), нам не составит труда ясно определить эстетические и цивилизационные особенности исламского искусства. Осознание фундаментальных художественных принципов в свою очередь может помочь в формулировании исламской теории единства и многообразия в таком виде, который можно будет применить конкретно к исламскому искусству.

Напротив, западные ориенталистские теории характеризовались тенденцией без веских на то оснований выделять одну или две отличительные черты или аспекта исламского искусства – например, геометрические фигуры или орнаменты. Выделенные таким образом особенности истолковывались абстрактно, символически, исторически, или же складывались в описательно-аналитическую характеристику.

Основанные на выделении отдельных признаков ориенталистские теории порой подвергались критике за то, что они не основаны на нормативном наборе критериев или принципов, подходящих для описания исламского искусства, архитектуры и ремесел в целом. Вместо этого большая часть предложенных теорий была сформулирована на основе анализа только одной или двух форм исламского художественного выражения (таких как, например, архитектура, рисунок или какая-нибудь иная форма изобразительного искусства), рассматриваемых через западное искусство, как религиозное, так и светское. Возможно, именно по этой причине некоторые из этих теорий противоречат друг другу в том, как они описывают, классифицируют и интерпретируют формы искусства, с которыми они имеют дело и/или конкретные особенности, на которых в них сосредотачиваются. Тем не менее в большей части этих теорий уделяется особое внимание единству и многообразию.

Еще одна проблема ориенталистского подхода к теоретизированию исламского искусства заключалась в том, что те, кто формулировал соответствующие теории, не уделяли достаточно внимания

своим методологическим и философским предубеждениям. Иными словами, они редко прилагали усилия для идентификации эстетических корней и первопричин диалектики единства, проявляющейся в исламской цивилизации, архитектуре, искусстве и в самой традиции ислама.

В отличие от большинства своих коллег, искусствоведы Луи Массиньон (Louis Massignon; 1883) и Александр Пападопуло (Alexandre Papadopoulos) пытались связать характер форм исламского искусства с их исламскими корнями. Массиньон объяснял исламские геометрические формы и их художественное построение с помощью ашаритской атомистической теории, согласно которой Божественная Воля постоянно собирает и разбирает атомы, которые составляют все существующее с той целью, чтобы вещи сохраняли свою подлинность с течением времени. Данная теория гласит: атомы могут объединяться различными способами, чтобы сформировать множество форм и их особенностей. В отличие от Божественной Воли, которая изначально дает жизнь атомам, художник работает с уже существующими объектами и устраивает их новаторскими способами.

Что касается Пападопуло, этот ученый стремился создать новую ясную теорию, которая могла бы объяснить исламскую визуальную образность как функцию исламских духовных и интеллектуальных принципов. Согласно его мнению, пророческие хадисы, которые запрещали визуальное изображение живых существ, были основной причиной развития исламской визуальной образности в направлении, отличном от других религиозных традиций. В частности, мусульманские художники разработали творческие стили и стандарты, соответствующие исламскому запрету на визуальное изображение людей и животных. Тем самым они стремились продемонстрировать свои намерения не в имитации реальности, таким образом вступая в соперничество с единственным возможным актом создания действительности, а именно Божественным творением.

Формулируя свои теории, современные исследователи исламского искусства не часто обращались к использованию исламских методологий, таких как подход «основ и ветвей» (*манхадж ал-усул ва ал-фуру*'), который был разработан в области исламского правоведения, метод рассмотрения обстоятельств (*occasion method* – включает в себя выявление обстоятельств, которые привели к возникновению данной формы искусства), риторические методы, предполагающие структурный текстовый анализ Корана, а также изучение единства и много-

образия в исламском искусстве с комплексной, всесторонней точки зрения, рассматривающей его отличительные черты как отражающие более широкий, более открытый паттерн или явление, которое делает исламское искусство таким, какое оно есть.

Кроме того, например, было отмечено, что исламские ремесла, архитектура и искусства, как правило, объединяют в себе сакральные и светские, эстетические и практические, а также внутренние и внешние стороны. Если мы рассмотрим исламское искусство как интегральное явление, то обнаружим, что оно состоит из набора взаимосвязанных композиций различных подструктур. Существуют геометрические композиции, относящиеся к форме, и смысловые композиции, относящиеся к содержанию (например, в арабской каллиграфии), которые совместно образуют единую эстетическую и эпистемологическую структуру, воплощающую единство в многообразии. Благодаря такому порядку произведение исламского искусства оказывается многообразно в своей внутренней структуре, но в то же время обладает целостным и единообразным внешним обликом.

### **3. Единственность Бога и укорененное в особенностях единство**

Последовательная критика теории исламского искусства требует глубокого знакомства с исламской доктриной *таухида* (единобожия). Необходимо осознавать роль *таухида* как эпистемологического основания исламского искусства, а не рассматривать *таухид* лишь как одну из его отличительных черт. Учение *таухида* дало начало понятиям, которые связаны с искусством тремя основными контекстами: исламским религиозным контекстом (основанным на осознании Единого Бога и поклонении Ему); мистико-философский контекст (в котором подчеркивается синтез единства и многообразия); эстетически-критический контекст (который связан с изучением исламского искусства с точки зрения принципа единства и многообразия).

Будучи истоком и сущностью исламского знания и его объединяющего духа, учение *таухида* создает комплексную структуру, которая позволяет понять, каким образом единство и многообразие проявляют себя в мире на разных уровнях. Исламский взгляд на существование задает мусульманскому восприятию направление связи между единством, с одной стороны, и различными формами и уровнями – с другой, на которых данное единство выражает себя. Может показаться, что это очерченное нами отношение основано на диалектике «транс-

цендентность – имманентность», центральной для монотеизма. Объективные, абстрактные черты геометрических узоров, которые столь распространены в исламском искусстве, являют собой Божественное Единство, иллюстрируя способ, которым конечные, но повторяющиеся формы и узоры раскрываются в бесконечность, которая в природе может быть только Единственной и потому символизирует Абсолютную Истину. Философия *таухида* ставит Божественное единство в центр круга существования, который включает в себя все без исключения, будь то произведения искусства или нечто иное. Божественное Единство отражается во всем сущем, словно в многогранном зеркале.

В этой «символической» теории исламского искусства Божественное Единство обладает внутренним измерением, которое связано с Божественным величием в его возвышенном совершенстве, т. е. с самим началом исламского искусства, и внешним измерением, которое связано с Божественной красотой, порождающей различные открытые восприятию формы исламского искусства. В таком случае, разнообразные формы исламского искусства выступают в качестве относительных проявлений Божественного величия.

Исламское искусство отличается от других форм искусства набором взаимосвязанных и взаимодополняющих принципов, условий и особенностей, среди которых можно выделить следующие:

1). *Ат-танзих* – т. е. исключение антропоморфных элементов из понимания Бога.

2). Поскольку исламское искусство воздерживается от приписывания Богу человеческих черт, будь они физическими или духовными, оно тяготеет к *ат-таджрид* – т. е. к абстракции в умственном содержании, стиле и форме.

3). Исламское искусство позволяет испытать Божественное как символическое присутствие (*худур рамзи*), которое воплощено во множестве творческих форм и образов, или, если прибегнуть к языку Корана, «знаков» (*айат*, аятов).

4). Мудрость (*ал-хикма*) воплощается в исламском искусстве в упорядоченных композициях, размерах и пропорциях геометрических фигур.

5). Чистосердечность и благодетельность можно увидеть в исламском искусстве, если посмотреть на него через призму мастерства, с которым выполняются различные работы.

6). Наконец, исламское искусство отличает объективность (*ал-маудудийя*), а не себялюбие, субъективность и персонализм. Проявление



данной характеристики можно наблюдать в том факте, что мусульманские художники часто удаляют из своих произведений собственную личность, воздерживаясь от подписей и любых других персональных следов. Тем самым они проявляют смирение и покорность Единому и Единственному Творцу.





## **ГЛАВА 3**

### **Единственность Бога как принцип прекрасного. Теория исламского искусства Исмаила Раджи ал-Фаруки**

Исмаил Раджи ал-Фаруки (1921–1986) высоко оценивал серьезность, умственные способности и настойчивость, которые продемонстрировали западные исследователи исламского искусства. Он отмечал, что основная часть специальных работ по исламскому искусству, хранимых в библиотеках мира, была написана западными учеными. В то же время ал-Фаруки сетовал на неточность оценок истинной природы исламского искусства, которые предлагали те же самые ученые. В силу того обстоятельства, что западные искусствоведы со всей возможной строгостью применяли европейские художественные стандарты и критерии, они терпели сокрушительную неудачу «в распознавании духа этого искусства и, следовательно, понимании его подлинно исламского характера».

Таким образом, ал-Фаруки решил опровергнуть ошибочные представления ориенталистов и их тенденциозные, противоречивые взгляды в надежде показать, каковы действительные эстетические и практические особенности исламского искусства.

Ал-Фаруки писал: «Для нас стало очевидным, что практически все ориенталистски настроенные исследователи исламского искусства строили свои теории на ошибочной – более того, тенденциозной – гипотезе, согласно которой ислам на протяжении веков никоим образом не способствовал [развитию] искусств в мусульманском обществе, но по существу препятствовал художественному прогрессу мусульман, ограничивал их творчество и в конечном счете обеднил их твор-

ческое наследие. Согласно этой вводящей в заблуждение гипотезе, единственным эстетическим достижением, которое можно приписать мусульманскому сообществу, было высочайшее мастерство, достигнутое в искусстве рукописного написания стихов Корана».

Далее следует список некоторых ведущих ориенталистов, которые исследовали феномен исламского искусства. Ал-Фаруки критиковал работы этих ученых, посвященные исламской орнаментации, графике, архитектуре, литературе, музыке и теории искусства.

Первым в списке следует упомянуть Эрнста Эмиля Герцфельда (Ernst Emil Herzfeld; 1879–1948). Герцфельд был известен тем, что считал исламское искусство «антинатуралистским». Особенно противопоставляющими себя природе он находил формы исламского искусства, связанные с использованием растительной орнаментации. Герцфельд отмечал, что, в отличие от эллинистического искусства, которому присущи реалистичные изображения природы, исламское искусство стремится к абстракции, на что указывает использование стилизованных форм листьев и арабский каллиграфический лейтмотив. Немецкий археолог и филолог-иранист видел в абстрактной природе исламского искусства своеобразное отражение того, что он считал «религиозным фанатизмом» мусульманских художников.

Упомянутый в первой главе Морис Свен Диманд (1892–1986) считал, что «магометанское искусство» было по своему существу только лишь орнаментальным, т. е. представляло такой тип искусства, который чаще обращается к абстрактным формам, нежели к изображению живых существ (людей, животных и т. п.). В результате Диманд пришел к выводу, что исламское искусство в значительной степени лишено содержания.

Сэр Томас Уолкер Арнольд (Sir Thomas Walker Arnold; 1864–1930) считал, что запрет на визуальное изображение людей в исламском искусстве принесли с собой евреи, обратившиеся в ислам. По мнению Арнольда, это привело к нехватке визуального изображения и распространения узора *ат-таурик* (персидский вариант названия – «*ислими*»), криволинейной орнаментации, использовавшей стилизацию листьев.

Кеппел Арчибальд Кэмерон Кресуэлл (K. A. Creswell; 1879–1965) отказался признавать существование «исламского архитектурного стиля», хотя и признавал существование у мусульман архитектурного искусства.

Густав Эдмунд фон Грюнебаум (Gustav Edmund von Grünebaum; 1909–1972) утверждал, будто ислам никогда не поощрял красоту ка-

ким-либо активным образом, а следствием этого будто бы является отсутствие как исламской теории прекрасного, так и художественной или литературной теории.

Генри Джордж Фармер (Henry George Farmer; 1882–1965) придерживался мнения, что ислам выступает против любой формы музыкального искусства. По словам британского музыковеда и арабиста, музыка распространилась в исламской среде вопреки исламскому запрету, поскольку музыка – это нечто настолько врожденное у человека, что ее невозможно из него вытравить.

Ал-Фаруки критикует взгляды, которые были выдвинуты перечисленными выше и многими другими ориенталистами в области исламского искусства, основываясь на многочисленных научных и методологических наблюдениях. Далее мы приводим наиболее примечательные из них.

*Первое наблюдение.* У ориенталистов возникли ошибочные, предвзятые и противоречивые взгляды на эстетическую и практическую природу исламского искусства. Ал-Фаруки сетовал на тот факт, что, по его выражению, «ни один из них [ориенталистски настроенных ученых] никогда не подходил к осознанию того, что он судит исламское искусство по западным нормам и стандартам. Тем не менее эти ученые не смогли увидеть в исламских произведениях искусства выражение исламской культуры, вместо этого увлекаясь бездумными спекуляциями, которые смутили бы любого уважающего себя интеллектуала».

*Второе наблюдение* заключается в том, что западное искусствоведение и методы, применяемые к анализу западного искусства, происходят из греческой философии и современных западных эстетических концепций. К понятиям, о которых здесь идет речь, относятся, например, следующие:

1). Реализм, т. е. реалистичное изображение наблюдаемой реальности в произведениях искусства.

2). «Человеческая мера» в качестве основы эстетической оценки.

3). Катарсис как функция и главная цель искусства.

4). Божественность и ее связь с творением, природой и людьми, как ее представляет иудейская и христианская религии, греческая философия и современный сциентизм. Ислам придерживается иного взгляда на человека, природу, творчество и искусство, который основан на понимании всеохватности отношений Создателя мира и Его творений, важнейшими из которыми являются люди.

*Третье наблюдение.* Большой части западных исследований исламского искусства недостает сбалансированного подхода. По мне-

нию ал-Фаруки, их авторы сверх меры сосредотачивались на одном аспекте или на одной форме исламского искусства, игнорируя другие. Кроме того, многие западные исследования были по своей природе историческими и описательными, тогда как исламская теория искусства и исламские эстетические ценности остаются во многом заброшенной областью, несмотря на то, что их понимание необходимо для правильного видения и осознания исламского искусства.

### **3.1. Эттингаузен и теория исламского искусства**

По словам ал-Фаруки, Ричард Эттингаузен (Richard Ettinghausen; 1906–1979) был одарен уникальной способностью анализировать и теоретизировать особенности исламского искусства. В то же время ал-Фаруки считал, что Эттингаузен оказался не способен понять истинную природу исламского искусства. В этой связи ал-Фаруки писал: «Эттингаузен воспринимал персонализм, эволюционизм, реализм и натурализм как неоспоримые идеалы, с которыми необходимо соотносить любое искусство. По этой причине он полагал, что исламскому искусству недостает фундаментальных идеалов». Продолжая свою мысль, ал-Фаруки писал: «Эттингаузен настаивал на том, что исламскую художественную чувственность следует судить, основываясь на принципах, которые ей безразличны». К последним относятся принципы и критерии, применимые к западной теории искусства вообще и христианскому искусству в частности. Вследствие этого обстоятельства немецко-американский ученый неправильно понял исламское художественное сознание, его эпистемические, интеллектуальные и культурные основания, а также не увидел его творческого потенциала. Ошибочное понимание исламского искусства Эттингаузеном иллюстрирует его утверждение о том, что доисламские арабы были народом, у которого не нашлось места для искусства, поскольку их религия не нуждалась в прекрасных скульптурах для поклонения и, как следствие, не одарила их потенциалом для творческой активности.

Согласно Эттингаузену, у доисламских арабов не было визуальных форм изобразительного искусства, таких как скульптура и рисунок. Исследователь дошел даже до предположения, что «ислам не унаследовал никаких эстетических ценностей от арабской жизни». Высказываясь таким образом, Эттингаузен подразумевал, что исламское ис-

кусство не имеет ни арабского происхождения, ни арабских корней, хотя появилось оно в арабской среде.

Напротив, по мнению Эттингаузена, исламское искусство возникло «в контексте четырех принципов: страха перед Днем Стояния, человеколюбия Пророка, подчинения Всемогущему и центрального значения Корана как выражения написанного в предвечной Хранимой скрижали (*ал-лаух ал-махфуз*). По мнению искусствоведа, эти четыре принципа привели к следующим результатам.

1) Ислам противостоял искусству «как одному из выражений роскошной жизни».

2) Сокрушение «любой возможности развития иконописи, изображающей Мухаммада, подобно изображению Христа на Западе».

3) Вера мусульман в то, что Эттингаузен называет «абсолютным запретом визуального изображения людей». По мнению ученого, убежденность в необходимости данного запрета обуславливает то, что он именовал «нехваткой жизненной силы и антинатурализмом, которые проявляются в изображении [мусульманскими художниками] любых живых существ». Согласно Эттингаузену, именно существование этого запрета является причиной «строгости однообразия» (или, иначе, монотонности) исламского искусства. Кроме того, из него вытекают следующие характеристики: сопоставление в исламском искусстве неоднородных цветов; отсутствие индивидуального самовыражения; использование последовательностей фигур, которые не имеют четкого начала и конца и которые упорядочены произвольно, что позволяет убрать одну из составляющих или изменить расположение, или ориентацию произведения искусства без каких-либо существенных изменений; отсутствие органической сплоченности отдельных элементов художественного целого.

4) Понимание Корана как земного воплощения Небесной книги, которое привело к устойчивости такой формы исламского искусства, как арабская каллиграфия. Данная форма искусства сравнивалась Эттингаузенем и другими ориенталистами с кальвариями<sup>3</sup>, которые отсылали к жизни Иисуса Христа. Критика, которую ал-Фаруки направил против взглядов Эттингаузена, была частью более широкого критического дискурса, опровергавшего неадекватные и извращен-

---

<sup>3</sup> Кальварии (от *лат.* Calvaria – Голгофа; Calvariae locus – место черепов) – в католической, англиканской и некоторых других церквях так называют четырнадцать изображений крестного пути Христа, расположенные около церкви или по дороге к ней. – *Примеч. пер.*

ные попытки концептуализации, предложенные ориенталистами для интерпретации исламского искусства. Однако критика ал-Фаруки вышла далеко за рамки прямого ответа на ошибочные воззрения и попытки концептуализации, чтобы перейти к более широкому рассмотрению того, что он назвал «исламским эпистемологическим прорывом к науке прекрасного» и исламской науке об искусстве и эстетической теории как результатам этого прорыва.

### **3.2. Установление истоков теории исламского искусства**

Свои устремление отыскать истоки теории исламского искусства ал-Фаруки основывал на общем реформистском видении проблемы и конкретных представлениях о подходе ориенталистов (принадлежавших как к западной, так и к исламской культурной среде) к исламскому искусству. Рассмотренное в ориенталистской перспективе, исламское искусство порой противоречит исламу и как таковое представляет собой отход от его религиозного учения, которому в целом была отведена маргинальная роль на сцене человеческой художественной выразительности. Цель ал-Фаруки заключалась в том, чтобы исправить это положение посредством исследования истинной природы исламского искусства и поиска возможностей продемонстрировать его аутентичную укорененность в исламской религии.

Изыскания ал-Фаруки касались нескольких областей:

1) концептуальной структуры теории исламского искусства (основанной на кораническом учении *таухида*, или учении о Божественном единстве);

2) действительной художественной практики (основанной на уникальной исламской стилизации форм и узоров);

3) эпистемологии (основанной на уникальной сети художественных форм, связанных скорее с исламом и мусульманами, нежели с Западом и западными людьми).

Ал-Фаруки прояснял смысл своего подхода следующим образом:

«Приемлемой теорией исламского искусства можно считать такую теорию, основные положения которой укоренены в элементах, вытекающих из самой [исламской] религии и [исламской] культуры, а не в исходных условиях или предположениях, навязанных посторонней [философской, эстетической и художественной] традицией. Анало-

гичным образом, подходящей представляется только такая теория, которая будет полагаться не на слабые или маргинальные элементы данной культуры, но на центральные и наиболее значимые компоненты. В свете подобных требований мы замечаем, что Коран снабжает эстетическое творчество важным логическим источником, который уже готов к использованию (ready-made). Действительно, Коран оказал на искусства влияние, сравнимое по силе воздействия с его влиянием на другие проявления и выражения исламской культуры».

Исламская культура – это, по существу, «кораническая культура», поскольку ее определения, структуры, цели и средства достижения этих целей берут свою основу из откровения, которое Бог даровал Своему Пророку Мухаммаду в VII в. н. э. Мусульманин извлекает из Священной книги ислама не просто знание об «Абсолютной Реальности», но также и различные представления о мире природы и мире людей, а также о социальных и политических институтах, необходимых для правильного управления обществом. Если выражаться лаконично, Коран дает нам информацию обо всех известных областях знания и деятельности, в том числе об области прекрасного и искусства.

Следовательно, «совершенно правильно рассматривать данные проявления исламской культуры как коранические в том, что касается их основания, побуждений и цели. Однако не менее верным будет понимание того, что искусства, которые выросли из исламской цивилизации, являются способами эстетической выразительности, происходящими из того же самого [коранического] источника и следующие тому же самому [кораническому] пути. В конце концов, исламские искусства – это коранические искусства *par excellence*».

### **3.3. Коран: шедевр исламского искусства**

Вне всякого сомнения, Ал-Фаруки заслуживает похвалы за то, что он взглянул на Коран как первое и наиболее возвышенное выражение исламского искусства. Воззрения ал-Фаруки замечательно проясняют следующее утверждение ученого: «Священный Коран воистину является искусством <...> Более того, не существует никакой вещи, которая бы в большей степени заслуживала такой характеристики».

Риторы обращали внимание на художественные особенности Корана, проявление которых можно увидеть, например, в том, что со временем стали именовать «риторическим чудом» (т. е. речевой несравненностью, неповторимостью) Корана. Именно в свете этого



обстоятельства ал-Фаруки считал Коран «первым и наиболее изысканным примером художественной выразительности» и называл его «первым произведением искусства в исламе».

Примечательно, что ал-Фаруки рассматривал Коран не только как основной источник исламской эстетической мысли. Он также видел в нем первое и наиболее значительное произведение исламского искусства. Будучи таковым, Коран в течение веков продолжал оказывать наиболее сильное эстетическое воздействие на каждого мусульманина. Выражаясь словами ал-Фаруки, «в мире нет ни одного мусульманина (или мусульманки), который (или которая) не был бы тронут до глубины души ритмом, композицией и красноречием Корана. На земле нет ни единого мусульманина, внутреннее естество которого не отмечено следом красоты Корана и не изменено ею».

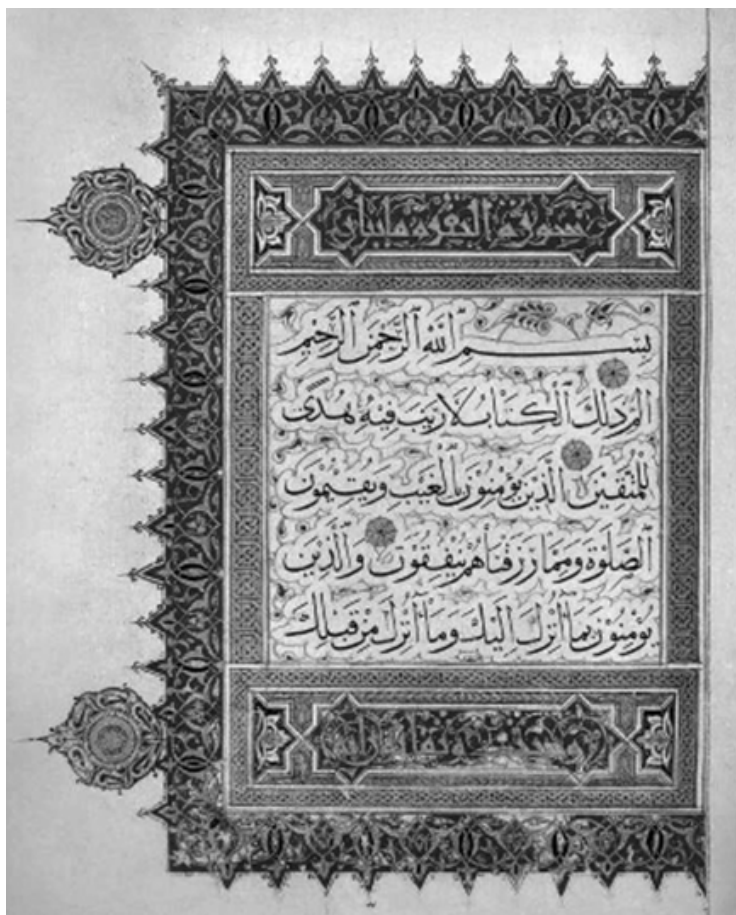


Рис. 3. Страница Корана

Из вышесказанного следует, что и на идейном, и на эстетическом уровне Коран следует рассматривать в качестве «образца всех проявлений исламского искусства». Фактически он стал основой большинства видов исламского искусства, в особенности арабской каллиграфии, которая, рассмотренная через призму ее сильной связи с Кораном, оказывается «изысканным видом искусства, способствующим осознанию трансцендентного» в форме физически прекрасной вещи. Таким образом, Коран является формой исламского искусства, которая ясно выражает «ощущение трансцендентной Божественной реальности».

### **3.4. О понятии и эпистемической теории исламского искусства**

Подойти к определению исламского искусства ал-Фаруки помогают две принципиально важные дисциплины. Первая дисциплина – наука *макасид*, т. е. изучение высших целей и назначения исламского права, тогда как вторая – наука *джамал*, т. е. эстетика. Ал-Фаруки рассуждает об адаптации понятия «*макасид*», которое изначально принадлежало области права. Использование данной концепции подкреплялось представлением о том, что искусство выступает в качестве «формы земного наслаждения и средства украшения [чего бы то ни было]». Затем мыслитель выводит нас за пределы данной концепции искусства к более широкому пониманию искусства как ремесла, продукты которого «вдохновляют эстетическую рефлексию, обеспечивают психологическое наслаждение и поддерживают существование базовой структуры и образа мышления общества, выступая в качестве напоминания об основополагающих принципах совместного существования».

Таким образом, ал-Фаруки выходит за пределы религиозной сферы в целом и ее правовой подсистемы в частности, в контексте которых искусство обсуждается только как допустимое или недопустимое без попыток осмысления его роли в качестве канала познания и красоты и, следовательно, без рассмотрения потребности людей в нем и его социальной функции. Искусство функционирует в пространстве, которое религия и эстетика используют совместно. И обе занимают важное место в сфере человеческого знания.

Ал-Фаруки определяет исламское искусство как «структурную сущность, которая последовательно согласована с эстетическими принципами исламской мысли». Прежде всего одним из упомянутых

эстетических принципов является *таухид*, который ал-Фаруки рассматривает в качестве отправной точки и начала всего прекрасного. Таким образом, *таухид* находится в ядре теории исламского искусства, являясь общим знаменателем, который объединяет всех художников во всем мире, принимающих в качестве отправной точки универсальное исламское видение мира.

Учение *таухида*, будучи широкой и открытой концепцией, охватывает все уровни существования, от Трансцендентальной Божественности до конкретных деталей определенного произведения искусства. Ал-Фаруки объединяет все эти ступенчатые уровни существования в том, что он называет «трансцендентностью в прекрасном» («transcendence in beauty»). В понимании ал-Фаруки, Вселенная представляет собой область познания для того, что он называет «эстетическим опытом», который он определяет в качестве «осознания с помощью умственных данных существования первичной метафизической сущности, которая превосходит все в природе и которая функционирует как нормативный принцип, определяющий естество любой сущности. Чем ближе та или иная видимая сущность к этой первичной сущности, тем она прекраснее».

«Эстетический опыт» – это то, что заставляет искусство быть «процессом открытия и распознавания проявлений метафизической сущности в природе <...> Искусство – процесс “прочтения” природы в поисках [проявлений] сверхъестественной сущности и воплощения данной сущности в видимой форме, которая ей подходит <...> Искусство с необходимостью является интуитивным ощущением природы в процессе поиска того, что не составляет ее часть, т. е. в процессе поиска Трансцендентного». Упомянутое нами «Трансцендентное» – это Высшее Бытие, которое невозможно увидеть зрением или понять разумом. *«Взоры не могут постичь Его, а Он постигает взоры. Он – Проницательный (Добрый), Сведущий»* (сура «ал-Ан‘ам», Коран, 6:103). *«Творец небес и земли! Он создал для вас супруг из вас самих, а также домашний скот парами. Таким образом Он размножает вас. Нет никого подобного Ему, и Он – Слышащий, Видящий»* (сура «Аш-Шура», Коран, 42: 11). «Абсолют невозможно адекватно описать какими-либо словами, равно как невозможно отобразить его в каком-либо образе из мира людей или образе из любого другого царства природы <...> Очерченное нами понятие абсолютной единственности и возвышенности Бога известно под именем *таухида*».

Критическое рассмотрение вышесказанного предполагает три возможных варианта трактовки *таухида*.

1) Принцип, лежащий в основе исламского понятия искусства. Именно в этом его отличие от западной концепции, которая рассматривает искусство как своего рода «наивное фотографическое моделирование природы или скорее попытку представить заранее заготовленную идею в сенсорной форме, и [как] частные мимолетные воплощения выражения идей природы и человека в качестве высших, наиболее сложных проявлений природы как таковой. Следовательно, данная [западная] теория искусства рассматривает человека в качестве «меры всех вещей».

2) Отличительная черта исламской эстетики и исламского искусства как «искусства бесконечного». Бесконечно повторяющиеся образы, которые используются в исламском искусстве, рождают чувство возвышенного, чувство превосходящего место и время, но при этом эти образы не позволяют себе утверждения о том, что они сами по себе воплощают выходящее за их рамки. В процессе размышления над этими бесконечно повторяющимися узорами разум зрителя притягивается к Богу: «Узор, который не имеет начала или конца (будь то конец действительно воспринимаемый или воображаемый), создает впечатление бесконечности <...> и, следовательно, представляет собой лучший способ дать художественное выражение принципу *таухида*». Быть постоянным напоминанием о Единстве Всемогущего Бога – вот в чем основной смысл послания и главная миссия исламского искусства.

3) «Неопрровержимая истина, которая раскрывается в едином намерении и назначении всего исламского искусства, несмотря на огромное многообразие, проявляющееся в его предметах, материалах и художественных стилях, обусловленное географическими и историческими различиями». Время и место являлись, по существу, двумя переменными, которые оказали наибольшее влияние на предположения ориенталистов относительно степени аутентичности исламского искусства и наличия заимствований из сасанидских, византийских, еврейских и христианских источников.

### **3.5. О природе исламского искусства и его эпистемологических основах**

Ал-Фаруки подчеркнул различие терминов «реальность» (*хакика*) и «природа» (*таби'а*), которое с особенной ясностью проявляется в

вопросе о том, что именно делает исламское искусство «исламским». В этом контексте он противопоставил исламское искусство «религиозным искусствам» (таким как еврейское и христианское) и «символическим искусствам» (к которым относятся, например, византийское и индуистское искусство). «Религиозные искусства» озабочены Богом, Создателем всего и вся, представление о котором есть у каждого человека с самого начала жизни, причем представление, свободное от антропоморфизмов и персонификаций любого рода, свободное от конкретного облика и формы. Иными словами, речь идет об абстрактном понятии священной Реальности или Истины, которая превосходит «природу», поскольку последняя воплощена в сотворенных существах, открытых для понимания человеческим разумом или чувствами.

Как бы то ни было, ал-Фаруки выделяет два типа «природы». Первый тип он называет «запечатлевающей природой» (*am-tabi 'a am-tabi 'a*), т. е. природой, которая придает сущности ее индивидуальные отличительные черты, тем самым делая ее тем, чем она является. В свою очередь второй тип, обозначенный ученым как «запечатленная природа» (*am-tabi 'a al-matbu 'a*), является действительной реальностью сущности после того, как ее природа была определена. «Запечатлевающая природа» воспринимается интуитивно, тогда как «запечатленная природа» воспринимается чувствами. Первая – динамический объект, который невозможно разграничить или измерить, а вторая – статический, и, следовательно, ее можно разграничить и измерить.

Через призму отношения двух этих понятий ал-Фаруки анализирует религиозные и символические произведения искусства в иудаизме и христианстве, а также в доисламских греческой и римской культурах. Он заключает, что эти религии и культуры «склонны к сведению к минимуму эстетической ценности искусства с той целью, чтобы оно стало не чем иным, как логическим описанием, которое практически любой мог бы воспроизвести». Примером данного утверждения служит христианский мир, в котором абстракция в искусстве рассматривается не как нечто действительно абстрактное или отделенное от природы, а скорее лишь как альтернативный способ изображения природы, тогда как формализм понимается просто как намек на определенный момент опыта художника.

В христианском искусстве иконопись, например, является личной функциональной работой, посредством символов, сочетающих природное и священное, особенно в религиозных обрядах. В еврейском

художественном творчестве произведения искусства данного типа почти отсутствуют из-за сопротивления, оказанного иудаизмом идее воспроизведения Божественной Реальности в любой подобной природе форме.

Очевидно, что еврейский и христианский подходы к прекрасному принципиально отличаются. Еврейская точка зрения отвергает любую примесь чувственного и духовного в художественной работе. Христианский подход к созданию произведений искусства, в свою очередь, связан с неограниченным смешением природного со священной истиной. Подобная смесь естественной и священной реальности встречается в произведениях греческого искусства, отправной точкой существования которого является греческая мифология, выраженная через искусство поэзии, драмы, скульптуры, иллюстрации и т. д. По мнению греков, любовь к прекрасному и переживание красоты зависят от символического изображения (представления) метафизических реалий. Выражением этого воззрения является то, что греки называли обожествлением (*ат-та'аллх*) – представлением (изображением) человека в форме божества, которое было средством демонстрации идеального примера совершенной человеческой природы. Данная практика согласуется с убеждением о том, что основная функция такого символического искусства заключается в очищении от греха и вины.

Однако в этой связи возникает вопрос о том, оказали ли влияние на исламское искусство более ранние подходы, или же оно зародилось из собственной уникальной перспективы. По мнению ал-Фаруки, ключом к ответу на данный вопрос может стать то, что он называл «стилизацией», которая заключается в изображении природных существ ненатуралистичным образом с целью привлечения внимания зрителей к тому факту, что «Природное не эквивалентно Реальному». Согласно взгляду ал-Фаруки, здесь мы сталкиваемся с «возвышенным» способом художественного выражения, который лишает предмет его мелких деталей и превращает его в форму, не имеющую реалистического сходства с представленным в природе. Следовательно, в отличие от западного художественного идеала симуляции или подражания, мы обнаруживаем, что «под рукой добродетельного художника формы становятся не чем иным, как средствами художественной орнаментации, а не выражением их собственной природы».

Мусульманские художники создали новую художественную форму, которая соответствовала их монотеистическим воззрениям и была основана на постулате о том, что «нет бога, кроме Аллаха» и что в приро-



де нет ничего, посредством чего можно передать Божественную сущность или изобразить Божественное «в символической манере, которая опирается на подражание природе». Основываясь на данном послые, ал-Фаруки выделяет следующие особенности исламского искусства.

1). *Стилизация*. Каждое изображение, взятое из природы, представлено в стилизованной форме. Иными словами, предмет художественного творчества и реальный предмет с его природными характеристиками столь отличны, что в одном практически невозможно узнать другой.

2). *Антисимволизм*. Мусульманские художники не признают символизм в качестве отправной точки художественной выразительности. Ал-Фаруки рассматривал этот отказ от символизма «как высший знак отличия исламского искусства». Мусульмане гордятся тем фактом, что их искусство лишено какого-либо языческого или идолопоклоннического духа и, следовательно, не допускает риска спутать Творца с творением.

Изложенное выше позволяет сделать следующие выводы. Исламское искусство включило в свой состав некоторые формы искусства, но отказалось от других, основываясь на исламском мировоззрении, которое служит его руководящим принципом. К примеру, исламская художественная выразительность отказывается от скульптуры, драматического искусства и, в некоторой степени, от рисунка и живописи. При этом исламское искусство включает в свой состав акустические искусства, которые связаны с использованием языка и словесности, например такие, как поэзия и чтение Корана, а также изобразительное искусство, к которому относятся геометрические рисунки и узоры, каллиграфия, орнаментация и т. д.

### **3.6. Об основах исламского искусства**

Теория исламского искусства ал-Фаруки базировалась на двух фундаментальных основаниях: духовном и историческом. Сущность духовного основания заключается в исламском принципе монотеизма. Утверждение, что «нет бога, кроме Аллаха», указывает на существование только двух полей реальности. Первое поле принадлежит Творцу, которому нельзя приписывать никакие человеческие или сотворенные атрибуты. Второе поле принадлежит творениям, в том числе миру природы в целом и миру человека в частности. Монотеисти-



ческий принцип направлял исламское визуальное искусство, которое, в отличие от художественного натурализма, стилизует свой предмет в описанной выше манере. Следуя этому направлению, исламское искусство исходит из представления о том, что в сотворенном мире (и особенно у людей) нет ничего, что можно было бы рассмотреть как символ, инструмент, указание, выражение, воплощение, эманацию или производное от Священной Сущности. Именно по этой причине ислам исключает любую форму отражения личного в искусстве.

Что касается исторического основания исламского искусства, то его можно увидеть в том, что ал-Фаруки называет «арабским складом ума». Арабское мировоззрение окрасило историческую среду, в которой появилось и приняло конкретную форму Божественное откровение. Аналогичным образом, «арабский склад ума», который был воплощен в Пророке Мухаммаде, выполнил функцию канала передачи Божественного откровения. Откровение должно было быть доставлено людям, в каком бы месте и исторической эпохе они ни находились. Ал-Фаруки рассматривал арабский язык с присущим тому ясными, логичными, геометрически точными структурами как источник музыкальности арабской поэзии. Именно перечисленные характеристики арабского языка, по мнению ал-Фаруки, помогли арабам отыскать в исламском искусстве измерение «бесконечности», которое не удастся найти во многих иных формах искусства, упомянутых выше.

### **3.7. Отличительные особенности исламского искусства**

Основными чертами исламского искусства, которым уделял внимание ал-Фаруки, были абстракционизм, монотеизм и кинетизм. Абстракционизм как отличительная особенность исламского искусства проявляется в бесконечно повторяющихся геометрических узорах, которые можно найти в значительной части исламских орнаментов. Монотеизм проявляется в том, что определенное произведение искусства составляется из множества гармонично функционирующих единиц с целью сформировать более масштабное, единое и объединяющее изображение или структуру. Что касается кинетизма, он проявляется в дизайне произведения искусства, который устроен таким образом, что пространственные и временные измерения в произведении собираются в паттерн из множества форм и звуков, создающих у зрителя или слушателя ощущение динамического движения.



## **ГЛАВА 4**

### **Коммуникативный аспект исламского искусства: теория и практика**

Данная глава раскрывает особенности, которые позволяют исламскому искусству функционировать в качестве универсального языка, открытого для понимания отдельными людьми, народами, культурами и цивилизациями во всем мире.

Настоящее рассуждение основано не на распространенной в настоящее время теории коммуникации, которая, будучи по преимуществу западной, имеет дело почти только с информацией и способами ее передачи, а скорее на более общей универсальной теории человеческого знания, охватывающей все области, от философии до искусства.

Наша цель здесь – рассмотреть коммуникативный аспект исламского искусства в свете его отношения к тому, что мы можем назвать «исламской коммуникативной культурой» и связью последней с изображениями в целом и с используемыми в искусстве арабской каллиграфии в частности.

Важность данной темы проявляется в свете потребности в знании и профессионализме в современном мире. Данная потребность проявилась в процветающей индустрии коммуникации, включая сферы рекламы, медиа и графического дизайна (причем не важно, письменная ли эта коммуникация или устная). Исламское искусство в целом и арабская каллиграфия в особенности могут быть усвоены коммуникативными программами различных типов. Фактически сегодня арабская каллиграфия оказывается одним из фундаментальных компонентов коммуникативного дизайна и визуального искусства и, в частности, типографики.

В ответ на растущий интерес к изучению геометрических и типографических особенностей арабской письменности в этом контексте

возникла новая форма искусства, которая может быть названа типографической каллиграфией.

К сожалению, сегодня нам недостает обобщающих и по-настоящему глубоких исследований коммуникативных аспектов исламского искусства.

## 4.1. О культуре коммуникации

### А. Концепт коммуникации

Арабское слово «коммуникация» (*тавасул*) происходит от глагольного корня «*васала*», означающего связь или объединение одной вещи с другой. Коммуникация – широко распространенный и узнаваемый концепт как на уровне культуры, так и цивилизации, который объединяет членов той или иной группы или общества и разные народы всего мира. Передача идей между индивидуумами, группами, сообществами, культурами и цивилизациями исходит из интеллектуальных традиций и движений, которые основаны на взаимодействующих друг с другом диалогических, ревайвалистских, прогрессивных и модернистских теориях. Возникновение и развитие различных теорий вызывается историческим контекстом и происходящими событиями. Процессы появления и развития в свою очередь вырастают из непрерывной динамики разделения (*фасл*) и объединения (*васл*). При этом «разделение» отсылает к происходящему в момент, когда структуры и идеи изменяются и в той или иной степени порывают с прошлым, тогда как «объединение» отсылает к ценности и жизнеспособности организаций, идей, отдельных лиц и сообществ, которые преодолевают влияние пространственных и временных рамок.

Отношения между разделением и объединением на уровнях как теории, так и практики проще всего уяснить, если обратить внимание на понятия взаимодействия и дополнения, поскольку между первыми двумя понятиями арабская культура столь мало различает, что каждая область арабско-мусульманской жизни обладает своей теорией разделения и объединения с собственными приложениями к разнообразным сферам человеческого знания. Осознавая сложность разрыва между явлениями-близнецами – разделением и объединением – как на теоретическом, так и на практическом уровне, арабская культура чаще всего рассматривает их просто в качестве двойственности, которую мы называем «коммуникацией» (*тавасул*).

Таким образом, термин «коммуникация» можно понимать, как обмен знаниями, который имеет место во всех культурах и цивилизациях. Идея коммуникации воплощена в динамическом отношении между двумя полюсами дуальности, некоторые из которых похожи, а другие – нет, как, например, сущность и подлинность (идентичность), содержание и форма, паттерн и стиль, смысл и случайность, сотрудничество и диалог, семейные узы крови и семейные узы брака, партнерство и взаимоотношения, идеи и понятия, а также другие парные принципы, которые могут попадать в ту же самую рубрику.

### **Б. Теоретические горизонты коммуникации**

Люди обладают глубокой, богоданной склонностью искать и распространять знания, которые в течение длительного периода времени были предметом различных исследований, теоретизации и применения в областях религии, философии и науки. В рамках исламского контекста стремление к знанию пропитано чувством почтения к Богу и является благой целью. Об этом косвенно говорится в суре «Ал-А'раф», в которой мы читаем: *«Вот твой Господь вынул из пояса сынов Адама их потомство и заставил их засвидетельствовать против самих себя: “Разве Я – не ваш Господь?” Они сказали: “Да, мы свидетельствуем”. Это – для того, чтобы в День воскресения вы не говорили: “Мы не знали этого”»* (Коран, 7: 172).

Подобное стремление присутствует в социальной сфере, рассмотрение которой показывает, что для процветания общества людям нужна сеть общественных отношений, которая подчиняется наиболее общим правилам и традициям, служащим фундаментом осмысленной коммуникации.

Тем не менее мы сталкиваемся с двусмысленностью в вопросе о том, следует ли толковать коммуникацию из опытной, интуитивной перспективы или с точки зрения четко определенных явлений, концептов и методов. Двусмысленность, которая тесно связана с понятием и функцией коммуникации, была рассмотрена в целом ряде теорий. Все они придают коммуникации своего рода обобщенную культурную идентичность, которая не устанавливает никаких – по крайней мере достойных упоминания – ограничений для образа мысли людей и их самовыражения, для их отношений или иных аспектов их частной и общественной жизни.

Лингвистическая (т. е. языковая) теория, как следует из самого ее названия, истолковывает коммуникацию как связанную с языком и

его способностью передавать идеи и информацию. Согласно данной теории, любой возможный коммуникативный акт должен соотноситься с правилами языка, будь эти правила неизменными или изменяющимися. Правила языка в свою очередь регулируют отношения между функциями языкового общения, которые впервые выделил российский и американский лингвист Роман Jakobson (1896–1982): отправитель, адресат (реципиент), сообщение, контекст, канал и код.

Однако лингвистическая теория рассматривает человеческий язык лишь как одну систему из великого множества символических коммуникационных систем, среди которых как вербальные, так и невербальные. Философские выводы из этой теории трансформировали понимание языка. Если раньше язык понимался как простой инструмент, который выполняет свою функцию прямым и непосредственным образом, то теперь в нем увидели знак, который указывает – прямо или косвенно, с использованием лексических единиц или без них – на определенные (закладываемые отправителем и считываемые адресатом) смыслы и намерения. Именно этот успех лингвистической науки позволил разделить все виды коммуникации на два основных типа: языковой (вербальный) и неязыковой (невербальный).

Данное типологическое разделение проложило путь к разветвлению лингвистики на множество различных наук и критических дисциплин, например, таких как семиотика и эстетика литературы и искусства, которые рассматривают культурные явления как на индивидуальном, так и на общественном уровне. Вследствие данного обстоятельства коммуникация стала пониматься не как процесс, но как эпистемологическая область, которую с большим успехом можно описать в виде части целостной культурной структуры, нежели в строгих терминах лингвистики. В настоящее время концепция коммуникации уже вышла за рамки понимания, которое рассматривало ее как нейтральный процесс обмена [информацией] между участниками. Теперь представление о коммуникации включает в себя также действенное динамическое отношение, основанное как на языковых, так и на культурных элементах, которые охватывают целый ряд коммуникативных понятий и средств. К последним относятся чтение, письмо, текст, контекст, знак и дискурс. Именно целостное единство перечисленных понятий и средств выступает в качестве эпистемологического содержания коммуникации.

В то же самое время понятие коммуникации стало связываться с такими разнообразными типами метафорической и культурной выра-

зительности, как выбор одежды и поведение. Помимо этого, коммуникация оказалась связана со многими другими невербальными сигналами (намекami) и знаками, специальной терминологией или жаргоном (узкопрофессиональной лексикой, «shop talk»). Многочисленные типы метафорической и культурной выразительности развились в таких профессиях и специальных областях, как, например, компьютерное обеспечение и телевидение, а также в иных сферах, которые имеют отношение к электронике, технике и технологиям. Кроме того, в этой связи следует упомянуть жестовый язык глухонемых. Не следует забывать и о многих других каналах коммуникации, углубляться в перечисление которых нам не позволит скромный формат данного издания. Эволюция в перечисленных и близких к ним областях создает особую среду, которая необходима для развития теории коммуникации и ее аудиовизуальных приложений. В соответствии с теорией, которая была предложена Маршалом Маклюэном (1911–1980), в данной ситуации возникает возможность преодоления дистанции между медиумом и сообщением (medium and message) и возможность превращения мира в глобальную деревню коммуникаций, где найдется место всему населению Земли. Данная трансформация получила потенцию к осуществлению благодаря цифровой революции и масштабным технологическим изменениям, которые произошли в области коммуникации с ее непрекращающимся развитием и появлением новых форм средств массовой информации, от традиционных бумажных публикаций (как рукописных, так и печатных) к электронным медиа и различным средствам, используемым в производстве сообщений (message manufacturing), включая редакционную работу, дизайн, изготовление [текстов и сообщений, а также их] публикацию, распространение и т. д.

## **В. Коммуникатология**

Эпистемические сдвиги, которые произошли в самой коммуникации как таковой, привели к появлению теорий медиа, а также [новых или, иными словами, современных] языковых (лингвистических) и философских теорий. Все перечисленные типы теорий в конечном счете подтвердили существование принципиальной связи между коммуникацией (общением), с одной стороны, и культурной эволюцией, и процессами выражения на уровне отдельных индивидуумов и обществ – с другой.

Среди вышеупомянутых изменений в концепции коммуникации были технические и функциональные теории, сфокусированные на

механизмах, способах, целях и задачах коммуникации, проявляющихся в ее структурах, сущностях, тождествах, особенностях, поведении и т. п. Дальнейшие изменения также ведут к попыткам воссоздания общей концепции коммуникации и ее эпистемологической классификации в терминах науки о коммуникации, или коммуникатологии.

Коммуникатология как в теоретическом, так и в практическом смысле является наследницей предыдущих коммуникативных теорий. Ее предмет можно сформулировать в виде ряда ключевых вопросов: «почему мы общаемся?» (функциональная теория); «о чем мы говорим?» (эпистемологическая теория); «когда и где мы общаемся?» (социальная теория); «каким образом мы коммуницируем?» (теория техники). В результате мы получаем сеть коммуникативных теорий, фундаментом которой служит поле входящей информации. Информация – продукт общения людей, который происходит одновременно в двух мирах: мире идей, информации, смыслов и чисто теоретических ценностей, с одной стороны, и конкретных объектов, действий, традиций и форм – с другой.

### **Г. Общие и частные теории коммуникации**

Перечисленные выше и другие теоретические компоненты, которые в качестве единого целого или по отдельности составляют эпистемологическую основу науки коммуникации, или коммуникатологии, могут позволить нам концептуализировать коммуникацию, исходя из двух различных точек зрения:

1) Общая теория коммуникации, которая представляет все виды общения, которые обеспечиваются как сочетание врожденных человеческих черт, социальных нужд и видов поведения, которые развиваются в процессе реакции на встречи, взаимодействия, обмен и аккультурацию в рамках общего дискурса.

2) Частная теория коммуникации, которая рассматривает коммуникацию через призму ее типа и области ее существования и которая озабочена академическим исследованием связей коммуникации и наук, гуманитарного знания, искусства и различных подчиненных им областей.

Главная функция коммуникации – выступать в роли культурного узла, соединяющего и согласовывающего социальные и экономические аспекты знания, с одной стороны, и эстетические – с другой. Под



«эстетическими аспектами знания» понимается отношение знания и путей его представления, выражения и эффективной передачи идей и эмоций через художественные и творческие каналы.

#### **Д. Коммуникативный дизайн**

С точки зрения техники художественного творчества, смысл понятия «коммуникология» схож со смыслом понятия «культура», где последняя включает в себя сразу медиум, сообщение, отношения, технику и стиль. Поэтому коммуникология основывается не только на языковой системе (в смысле письменного или устного слова), но, кроме того, на объединенной эпистемологической системе или сети символов, которые варьируются по типу, смыслу, значению и культурным ассоциациям. Эпистемологической матрицей коммуникологии, которая сегодня также известна под именем коммуникативного дизайна, служит та или иная конкретная культура и в особенности творческие опыты этой культуры в литературе и искусстве – двух областях, которые в наибольшей степени сосредоточивают свое эстетическое внимание на формах выражения.

## **4.2. Исламская культура коммуникации**

### **А. Исламское понятие коммуникации**

Будучи основным источником исламского знания и ценностей, Коран содержит в себе то, что можно назвать «исламской культурой коммуникации», которая основана на принципе взаимного знакомства (*ат-та'аруф*). В суре «Ал-Худжурат» Господь объявляет: *«О люди! Воистину, Мы создали вас из мужчины и женщины и сделали вас народами и племенами, чтобы вы узнавали друг друга (ли та'арафу; а не презирали друг друга), и самый почитаемый перед Аллахом среди вас – наиболее богобоязненный. Воистину, Аллах – Знающий, Ведающий»* (Коран, 49: 13). Арабский термин «*ат-та'аруф*» относится как к знаниям, приобретенным с помощью целенаправленных занятий (*ал-ма'рифат*), так и к полученным через личный опыт (*ал-'ирфан*), – иными словами, путем понимания или осознания сущности какого-либо явления посредством размышления над его воздействиями, следствиями его существования. Исламское мировоззрение призывает людей взаимодействовать между собой на основе как морально-нравственных (этических), так и эстетических принципов. Морально-нравственные принципы отражают ответственность за проис-

ходящее взаимодействие или коммуникацию; примером здесь может послужить кораническое предписание: *«Не следуй тому, чего ты не знаешь. Воистину [ваши. – И. М. Х.] слух, зрение и сердце – все они будут призваны к ответу [в День стояния. – И. М. Х.]»* (Коран, 17: 36). В качестве примера этического принципа можно привести описание идеального способа коммуникации в суре *«Ан-Нахл»*, в одном из стихов которой Господь говорит: *«Призывай на путь Господа мудростью и добрым увещеванием и веди спор с ними наилучшим образом. Воистину, твой Господь лучше знает тех, кто сошел с Его пути, и лучше знает тех, кто следует прямым путем»* (Коран, 16: 125).

### **Б. Исламская коммуникатология**

В качестве дисциплины, которая обеспечивает наилучшую эпистемологическую и методологическую основу для исламской культуры коммуникации, выступает риторика (*‘илм ал-байан*, букв. «наука красноречия»). Риторика имеет дело со всеми видами символов, которые передают различные смыслы и, таким образом, дают людям возможность понять друг друга. Значение слова *«байан»* происходит от глагола *«бана»* (будущее время – *йабину*), который означает «быть/становиться ясным».

Разумеется, акт разъяснения, к которому отсылает слово *«байан»*, выходит за рамки языка в обычном смысле слова и охватывает систему, включающую как язык, так и все медиумы, которые обеспечивают ясность и понимание. Понимание осуществляется как через речь, текст и знаки, так и через восприятие формы, которую принимает то или иное явление. В этом отношении ал-Джахиз (ум. 255/868) заметил, что разделы риторики включают все сущности, которые передают смысл, будь они словесные или нет. Эти сущности подразделяются на пять категорий: 1) разговорный язык (*ал-лафз*), 2) знак (*ишара*), 3) числовые сигналы пальцами или руками (*ал-‘акд*), 4) письмо (*хатт*) и 5) язык тела (*ан-нисба*).

«Разделы риторики» (*аксам ал-байан*), на которые ссылается ал-Джахиз, развились в науку о языке, основанную на сравнении и противопоставлении. В свою очередь, наука о языке обращается к художественной критике, которая озабочена красотой выражения, точностью обозначения и эффективной, непрерывной коммуникацией с использованием художественных стилей, как языковых, так и неязыковых. Стили содействуют разъяснению и уточнению значения. Пять разделов риторики позволяют классифицировать множество обла-

стей коммуникации в рамках исламской культуры, выделив в ней две важнейшие области: а) языковую коммуникацию посредством устной речи (*ал-лафз*); б) культурную коммуникацию посредством знаков или символов (*шарат*), числовые сигналы пальцами или руками (*ал-‘акд*), письмо (*хатт*) и язык тела (*ан-нисба*). Однако инструмент, с помощью которого люди передают и получают информацию, основывается на мысленных образах (*mental images*).

### **В. Коммуникативный принцип «образа» или «изображения» (*сура*)**

Понятие «образа» («изображения», «формы, облика» – *сура*, не следует путать с сурами Корана) в рамках исламской культуры коммуникации включает как эссенцию, так и акциденцию, как форму, так и содержание. Как таковой, образ включает в себя «любую форму или явление, соответствующие своей сущности». Следовательно, можно утверждать, что «образ вещи – это отражение ее абстрактной природы и ее тени в уме». Каждое тело обладает образом, который служит ему символом, указывает на него, обозначает его или выражает его в процессе разъяснения и коммуникации на разных уровнях знания, общества, человеческого поведения и т. п.

Образ – это мера и изображение (представление) того, *что* мы узнаем нашим умом, из увиденного нашими глазами. Когда мы видим разницу между отдельными представителями одного вида или класса, то понимаем, что эти различия существуют только на уровне образа, а не на уровне их сущности или внутренней природы.

С точки зрения ислама, изображение рассматривается одновременно как сообщение и как медиум по отношению к определению сущностей и вещей, выражению чувств и идей, производству действий и движений, описанию форм и другим процессам. Рассмотрение перечисленных и других процессов показывает, что образ – суть исламской коммуникативной культуры, сердце, пульсирующее со смыслом и намерением, с пониманием и способностью передать понимание другому, с осознанностью и ясностью, полное внутренних контактов и коммуникаций, потому что сущее по своей природе способно быть изображенным или символизированным посредством изображения. Значения не выступают в качестве самостоятельной этической или художественной ценности – скорее, их этическая или художественная ценность заключается в преобразовании их в образы (формы, изображения) посредством применения воображения, которое перемещает

их из царства разума и логики в пространство физического ощущения, выражая их при помощи конкретного средства коммуникации.

### **Г. Исламская теория рисунка, или теория иллюстрации в исламе**

В исламской культуре коммуникации образ (изображение) можно сравнить с главным материалом, лежащим в основании существования, знания и общения. Сама Вселенная – это образ, который указывает на ее цель, ее истинную природу и Источник: *«Он – Аллах, Творец, Создатель, Дарующий облик. У Него – самые прекрасные имена. Славит Его то, что на небесах и на земле. Он – Могуущественный, Мудрый»* (Коран, 59: 24).

Итак, образ может быть назван источником языкового, философского и религиозного понимания всего существующего, поскольку все существующее имеет образ, посредством которого его природа становится известной.

Именно благодаря образу (изображению) становится возможной коммуникация, поэтому образ можно сравнить со смыслом, понятием, темой или со средством выражения открывающейся подлинной природы и значения вещей. Исламская теория рисунка основывается на многоуровневой природе эпистемической коммуникации, как в измерении абстрактных концепций, так и чувственного восприятия. Она соотносится со всем существующим – от глубин человеческой души до бескрайнего космоса. Эта коммуникация осуществляется с помощью множества разнообразных образов, принадлежащих всем уровням тварной природы: области видимых явлений и ментальных сущностей, идей и форм. Существует четыре уровня существования: письмо, словесное выражение, мысленные сущности и сущности самих вещей. Среди этих четырех уровней каждый предыдущий отсылает к последующему. Например, письменное слово указывает на сказанное слово, которое указывает на умственную сущность, которая, в свою очередь, указывает на сущность самой вещи. Конечно, стоит помнить о том, что сущности представляют истинный, наиболее аутентичный уровень существования.

Процесс обозначения (или означивания) этих вещей, коммуникация с ними и коммуникация через их посредство в соответствии с порядком уровней существования – все эти процессы происходят при помощи образа. Все в мире сущностей может существовать за пределами разума. Когда существующая таким образом вещь воспринята,

формируется соответствующий умственный образ. Если умственный образ, к которому относится восприятие, выражен словесно, то слова, использованные в этом акте выражения, заставляют слушателя сформировать схожий образ в своем уме. Следовательно, смысл получает другое существование, связанное с означиванием (осмыслением) слов в уме того, кто их воспринимает (мир идей, значений и словесной выразительности). Буквы, которые написаны на странице, формируют слова. Смысл слов принимает в уме читателя форму образов. Поэтому оказывается, что записанные буквы также существуют в соотнесенности с тем способом, который они используют для обозначения слов. Слова, в свою очередь, обозначают воспринимаемые сущности (мир форм: текст, письмо).

Исламская культура коммуникации уделяет особое внимание рукописи (*ал-хатт*), поскольку она обладает наибольшим потенциалом для передачи смыслов. Как и устное слово, письменное может передавать смысл прямым образом. Но в отличие от устного, письменное слово может передавать смысл непрямым образом, тому/тем, кто не присутствовал в момент произнесения (написания) слов. Таким образом, возможности письменного слова шире, нежели устного.

Фундаментальной причиной силы письменности является то, что рукопись является «телом с образом», и ее «тело» состоит из геометрических фигур, некоторые из которых округлые, другие же – обладают углами. Исламская культура коммуникации развила собственную общую философскую теорию образа на основании единства и многообразия в природе, а также на основании функциональности и совершенном дизайне, которые можно встретить во многих эпистемологических областях. Именно в силу этих причин изображение (образ) является важной темой исследований в области оптики, которая занимается физическими процессами, сопровождающими зрение и обеспечивающими работу зрительного аппарата. Подобно этому, образ является важной темой изысканий «науки о рисунке» (или «науки о рисунке», «науки рисунка», *'илм ар-расм*), которая исследует процесс создания форм и производства изображений. С эпистемологической точки зрения, *'илм ар-расм* основывается на использовании геометрических форм в дизайне. Геометрия является как источником, так и детерминативом дизайна. В случае рисования она создает буквы наиболее красивым способом, исследуя пропорции между буквами.

Кроме того, отношение к образам (изображениям) имеет еще одна область, которая называется эстетикой (*'илм ал-джамал*) и служит

критической оценкой креативности и коммуникативного потенциала образа (изображения). Принцип идеального дизайна изображения (образа), который назвали принципом «прекраснейшей красоты» (или «совершенной красоты», *хусн ат-таквим*), был вдохновлен следующими словами Бога: «Мы сотворили человека в прекраснейшем облике» (“*фи ахсани таквим*”, сура «*Ат-Тин*», Коран, 95: 4). Данный принцип – это эпистемологический нерв «науки о рисунке», которую также можно было бы обозначить как «наука об исламском коммуникативном дизайне» (*‘илм ат-тасмим ат-тавасули ал-ислами*), и исламской теории рисунка (теории иллюстрации), которая входит в *‘илм ар-расм*.

#### **Д. Единство и разнообразие изображения (образа)**

«Наука о рисунке», которая была рассмотрена выше в качестве «науки об исламском коммуникативном дизайне», занимается производством изображений, необходимых для разных эпистемологических областей. В области литературы, например, поэзия рассматривалась в качестве особого вида рисунка (иллюстрации). В сфере астрономии встречаются рисунки планет и других небесных тел, а в географии создаются карты самых разнообразных видов.

Основываясь на вышеизложенном, здесь будут рассмотрены такого рода изображения (образы) – разные по своей форме, очертаниям, смыслу и функциям, принадлежащие в эпистемологическом смысле к разнообразным наукам, областям исследований и искусствам. Итак, изображение (образ) может быть:

а) инструментом или орудием для объяснения и коммуникации, каковым оно служит, например, в языке, прозе, поэзии, логике и других областях;

б) идеей, темой или сообщением, относящимся к эпистемологическому прояснению или коммуникации, как, например, в областях физики, оптики и инженерии;

в) одновременно и сообщением, и медиумом творчества (архитектура и изобразительные искусства).

В исламской культуре коммуникации изображения-образы и их эпистемологические типы (научные, литературные, художественные) могут быть разделены на разнообразные категории, типы, уровни. В этом контексте стоит упомянуть, что Абу Хайан ат-Таухиди (ум. 413/1023) упоминает более чем пятнадцать типов образов (изображе-

ний), включая, например, «Божественный Образ», который запечатлен в вечности и всегда существующий. Низшим среди рангов образов – как с точки зрения градаций бытия, так и с точки зрения знания – является каллиграфическое изображение или каллиграфический образ (*ас-сура ал-хаттийа*).

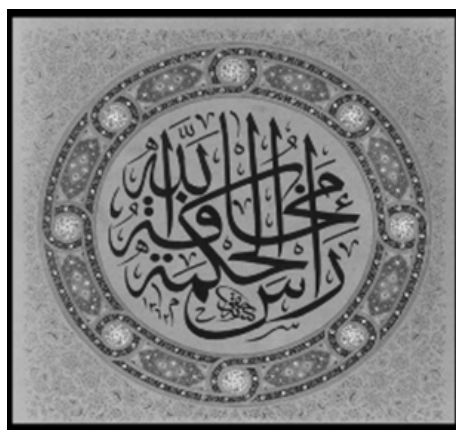


Рис. 4. Каллиграфическое изображение  
(каллиграфический образ)

#### **Е. Общая и специальная теория рисунка**

Объяснительные и коммуникативные понятия изображения и его множественные эпистемологические вариации составляют «начинку» общей теории, которая прилагается ко всем областям как арабо-мусульманского, так и человеческого знания в целом. Предпосылка этой теории коренится как в исламской, так и в общечеловеческой культуре коммуникации, и звучит она следующим образом: изображение (образ) – не только инструмент объяснения, поскольку оно является одновременно и медиумом, и сообщением.

В свете общей теории рисунка мы можем выделить множество специальных теорий в эпистемологических областях (наука, гуманитарное знание, искусство), в которых действуют образы-изображения. В этих областях мы находим великое множество изображений неисчислимых типов, форм и функций. Некоторые из них – умозрительные, абстрактные и фантастические, другие же – реалистичные и конкретные, и все из них являются объектами классификации, основанной на функциях, выполняемых ими в процессах объяснения и коммуникации.



Важнейшие образы (изображения) в исламской интеллектуальной традиции могут быть классифицированы по следующим четырем категориям: *языковые образы*, *каллиграфические*, *динамические или предметные (фигуративные)*, *иллюстративные*. Языковые образы представлены, например, такими формами письма, как поэзия, проза и другие литературные жанры – иными словами, теми формами письменной речи, которые используют слова и смыслы. Каллиграфические образы (изображения) представлены художественными формами, которые созданы посредством каллиграфического письма. Динамические или предметные (фигуративные) образы-изображения представлены рисунками объектов, явлений, действий, событий, повествований и другими видами, как, например, иллюстрации ал-Васити к *Макамат* («Собрание новелл» – сборник необычайно популярных в арабском Средневековье плутовских новелл) ал-Харири. Иллюстративные изображения представлены абстрактными рисунками, в которых содержится научная информация или факты из области инженерных наук, медицины, ботаники, зоологии, геологии, астрономии и т. п.



*Рис. 5. Иллюстративное изображение (образ в иллюстрации)*

Однако с эпистемологической точки зрения изображение (образ) любого вышеуказанного типа с необходимостью будет принадлежать одной из двух групп: 1) умозрительные, рациональные и абстрактные образы (изображения); 2) реалистичные, конкретные и видимые гла-

зом человека изображения (образы). В своей способности называть и описывать вещи или определять любую вещь в качестве открытой восприятию, воображению, слуху или видению, изображения (образы) предоставляют основание для подразделения коммуникативного знания на некоторое количество более точных категорий или специализаций. Содержание, принадлежность к интеллектуальной традиции или отличительные культурные особенности данных категорий находятся в зависимости от рассматриваемого визуального, ментального или динамического/фигуративного образа (изображения).

Среди этих областей или специализаций наиболее известными являются литературная коммуникация и художественная коммуникация.

## **Каллиграфическое изображение как пример коммуникативного аспекта исламского искусства**

### **А. Понятие «каллиграфического изображения» («каллиграфического образа»)**

В арабо-мусульманской перспективе различие между письмом (*китаба*) и начертанием (*хатт*). *Китаба* является максимально широким и всеобъемлющим понятием, включающим в себя все, что происходит в рамках языка, литературы и искусства. *Китаба* может быть структурным (композиционным, compositional) понятием по своей природе. В этом случае письмо принимает форму прозаического произведения в таких областях, как литература, история, философия и т. п. Кроме того, письмо может принимать форму рукописного начертания (*хатт*), в этом случае оно проявляется в качестве изображений, образов и форм.

Рассмотренное через призму арабо-мусульманской эпистемологической перспективы, понятие «*китаба*» является языковым источником понятия «*хатт*». Концепт «*китаба*» как таковой является более широким и объемным, нежели концепт «*хатт*».

*Хатт* может служить рисунком (иллюстрацией) или формулой письма (*китаба*). Следовательно, языковеды, стихотворцы и критики рассматривают *хатт* как «образ текста» (или «изображение текста», *сурат ал-китаба*), как «образ сказанного слова» (или «изображение сказанного слова», *сурат ал-лафз*) и как «образ смысла» (*сурат ал-ма'на*).

Одновременно с этим может быть проведено различие между двумя уровнями *хатт*. Первый уровень, который связан с художественной, языковой и семантической функцией, основывается на том, что *хатт* является актом письма, включающим в себя «начертание букв, их детализацию и наиболее красивое оформление». Второй уровень *хатт* связан с чистой образностью начертания. В частности, лингвисты, критики и многие другие склонны классифицировать арабские буквы на основании их иерархических семантических отношений к существующим объектам, разделяя их на три группы: 1) смысловые буквы (*хуруф ма 'навийах*), 2) фонетические буквы (*хуруф лафзийах*), и 3) письменные буквы (*хуруф хаттийах*).

Ат-Таухиди интерпретирует когнитивную и коммуникативную эволюцию арабского письма и его роли как образа через призму того, что он называет «движением» (*харака*). Философ утверждает, что «когда буквы начертаны движением руки каллиграфа, они формируют каллиграфическое изображение (образ), которое состоит из букв с видимой и стабильной “тождественностью”, наличествующей благодаря тому, что они выполнены в определенном стиле (*наسخ*, куфическое письмо и т.д.)».

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что «каллиграфическое изображение» является таким рисунком, формой или производением, которое представляет собой зрительно воспринимаемый материальный объект, несущий определенное значение. Некоторые арабо-мусульманские философы называли каллиграфическую образность «телесным»<sup>4</sup> аспектом письма (*китаба*), а некоторые историки арабской каллиграфии – «подлинной сущностью арабской письменности или ее душой».

## Коммуникативная теория искусства арабской каллиграфии

Когнитивный подход, согласно которому исламская культура коммуникации развивалась путем каллиграфии, может быть сформулирован в виде следующих утверждений.

А) «Лучшее письмо то, из которого может быть понят смысл написанного; все остальное – *наки*». Слово «*наки*» обозначает такое

---

<sup>4</sup> *Al-Qalqashandi A. Subh al-A'sha fi Sina'at al-Insha. Ed. by Shams al-Din H. Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyah, 1987. Part 3. P. 14.*

письмо, которое было украшено, декорировано, художественно изменено, раскрашено и т. п. Подобные техники являются тем, что известно под именем «каллиграфического дизайна» (*ат-тасмим ал-хат-ти*), который может наделять каллиграфическое изображение дополнительными смыслами или значениями, возникающими в результате понимания написанного как «изображения, наделенного духом». Начертанное, написанное – это образ или изображение, а дух написанного – заложенная в нем возможность коммуникации и объяснения.

Б) «Письмо – это знак. Следовательно, степень его красоты прямо пропорциональна степени его ясности», поскольку в сфере коммуникации «наиболее красивое письмо – наиболее ясное, а наиболее ясное – наиболее красивое».

В) Но если взглянуть на написанное не с функциональной стороны, каковая интересует писарей, редакторов и т. д., а со стороны эстетики и художественного мастерства, то его красота зависит от качества присущего ему образа и формы. Таким образом, рукопись становится «движущейся сущностью, несмотря на свой покой». Такого рода изображение приносит удовольствие даже иностранцу, который не может прочесть его.

## Исламский 'алама: приложение

### А. Понятие и термин

Слово «'аламах» использовалось для обозначения знака, эмблемы или официальной печати исламского государства. Использование 'алама – давняя традиция мусульманских халифов, правителей и государств.

Главным девизом ислама всегда была фраза «Нет бога кроме Аллаха, и Мухаммад – посланник Его» (*ла илаха илла Ллаху ва Мухаммадан Расулу-Ллахи*). Данное сочетание слов – фундаментальное утверждение веры, которое засвидетельствовали люди, признавшие его в своих сердцах, которое было начертано на высоко поднятых флагах и отчеканено на монетах сменявших друг друга исламских государств. Несмотря на это, первой исламской эмблемой, использованной в художественном и коммуникативном ключе, стал родовой герб Пророка.

Биографии Пророка и сочинения, которые повествуют о его достохвальных качествах и деяниях, описывают художественные детали этого герба, наиболее известными из которых являются перечисленные далее.

1) Он был сделан из серебра и на него была нанесена надпись: «Мухаммад, Посланник Аллаха», причем «Мухаммад» было написано на первой строке, «Посланник» – на второй, а «Аллаха» – на третьей, вследствие чего он читался снизу вверх, начиная с имени Аллаха.

2) Герб Пророка сохранялся первыми тремя праведными халифами, Абу Бакром, Умаром Ибн ал-Хат-табом и Усманом Ибн Аффаном. Они, скорее, воспринимали его в качестве символа благодати, нежели использовали в практических целях, которые относились к обязанностям халифа, поскольку каждый из них имел свой собственный герб. На гербе Абу Бакра было написано «*ни'ма ал-Кадир Аллах*» («Все- сильный, Всемогуший»), на гербе Умара была написана фраза «*кафа бил-маути ва 'изан йа 'Умар*» («смерть – достаточное предупреждение, о Умар»), на гербе же Усмана – «*ла тасбуранна ау ла тандуранна*» («крепись в терпении или опусти голову в стыде»). Что касается четвертого халифа, Али Ибн Аби Талиба, на его гербе было высечены слова «*ал-мулку лиллах ал-Вахид ал-Каххар*» («Власть принадлежит лишь Богу – Единому, Державному, Правящему»).

Во время правления омейядского халифа Муавии Ибн Абу Суфьяна герб халифа обзавелся отдельной государственной институцией, *Диван ал-хатим*, или Дом кольца с печатью (государственный архив). Возможно, это был первый шаг к тому, чтобы закрепить традиции изображения и использования эмблемы, герба, печати и подписи в исламской культуре коммуникации. Интерес к данным традициям проявляли не только халифы, монархи, султаны, эмиры, наместники, судьи и другие официальные лица, но и все исламское общество: религиозные деятели, мистики, купцы, промышленники, которые также стали использовать гербовые эмблемы в своих занятиях. В качестве отличительного признака принадлежности к той или иной социальной группе, на некоторые кольца с печатью наносились особые фразы, тогда как на другие – «подписи» учителей, писателей, литераторов, каллиграфов и других знаменитых персон, которые служили своего рода опознавательным знаком художественного вкуса.

## **Б. Коммуникативный дизайн исламской эмблемы**

Ведущую роль в эволюции исламской эмблемы сыграл широкий интерес к ней как на официальном, так и на народном уровне. Претерпели изменения ее содержание, форма, материал, из которого она изготавливалась, ее названия, заложенный в ней смысл и прочие характеристики. Ее структура была основана на двух главных элемен-

тах: 1) текстуальный элемент, который имел форму вербального выражения, смысла и обозначения, и 2) визуальный элемент, который проявлялся в форме, образе, знаке и дискурсе.

Мы столкнемся с серьезными затруднениями, если попытаемся разделить текстуальный и визуальный элементы дизайна и художественного оформления исламской эмблемы, поскольку в целом эмблема является каллиграфической репрезентацией письменного или устного текста. Текст является базисом изображения в любом коммуникативном акте.

Следовательно, структура, а также функциональное и семантическое разнообразие двух данных элементов обладают глубоким внутренним единством. Будучи составлены из двух компонентов, текстуального и визуального, исламские эмблемы могут быть подразделены на три категории: 1) эмблемы, структура и коммуникативная функция которых основывается в равной степени на тексте и рисунке (визуальном элементе), как в случае с гербом Пророка; 2) эмблемы, структура и коммуникативная функция которых опирается в большей степени на текстуальный, нежели на визуальный элемент, как в случае с гербами праведных халифов, Омейядов, Абассидов, а также султанов и многих других правителей (исторические описания не содержат описаний форм и очертаний этих гербов, тогда как нанесенные на них тексты проясняют религиозные и политические взгляды их владельцев); 3) эмблемы, структура и коммуникативная функция которых базируется скорее на рисунке, нежели на текстуальном. Чистейший и наиболее известный пример такого рода эмблемы – то, что стало известно под именем «тугра» (*ат-тугра*), а именно, официальная печать, которая использовалась султанами, особенно в эпоху Мамлюков, Сельджуков и вплоть до периода владычества Османской империи.



Рис. 6. Пример тугры

## **В. Коммуникация как текстуальное и визуальное: концептуальные затруднения**

Академические подходы к тугре были склонны фокусироваться на исторических и политических измерениях, которые имеют отношение к исламской государственности, нежели на ее коммуникативном измерении, которое может быть изучено семиотически. Семиотический подход рассматривает эмблему, интерпретируя ее языковой, культурный и художественный аспекты в рамках исламской культуры коммуникации, в которой текстовый элемент является превалирующим. В исторических, языковых и литературных источниках содержится огромное количество эмблем, где превалирует именно текстовый элемент. Несмотря на это, те же самые источники делают важный акцент на визуальном элементе, придавая тем самым каллиграфическому изображению свойственную ему двойную (текстуально-визуальную) идентичность. С одной стороны, мы имеем геометрические формы и поэтические рифмы, запечатленные в искусстве арабской каллиграфии, с другой же – язык как таковой. Если мы примем во внимание текстово-визуальную двойственность каллиграфических элементов исламской эмблемы в целом, то поймем, почему по отношению к ней никогда не ставился тот вопрос, который традиционно задавался исследователями, историками, критиками, художниками и каллиграфами в адрес, например, тугры. Вот этот вопрос: является ли тугра просто малопонятным текстом или же она несет в себе некую непреходящую мудрость? Является ли она символом силы и власти? Отражают ли ее структуры недостаток свободы визуально-изобразительного творчества, существование которого объясняется чувствительным отношением ислама к практикам изображения и визуальной репрезентации? Или же тугра открыта для самых разных интерпретаций, даже несмотря на то, что зритель бывает не способен расшифровать ее текст и ее каллиграфический образ?

Подобные вопросы возникают по той причине, что исследователи были в большей степени заинтересованы формой исламской эмблемы, нежели ее содержанием, которое в данном случае исчерпывается именем того иного османского султана. Зачастую из тугры трудно извлечь то текстуальное изменение, которое сопровождает смену имени одного султана именем другого. Как уже было сказано, слово «тугра» обозначает печать или герб османского султана, которые символизировали его величие и державность. Каждый османский султан обладал своей собственной тугрой, а некоторые из них – даже большим количеством.



Многие исследователи, критики, художники, каллиграфы задавались вопросом о том, каким образом можно классифицировать тугру. В итоге исследовательский фокус перешел от прямой функции соответствующих изображений (политической, правовой, документальной) к их художественным и каллиграфическим особенностям, которые, будучи рассмотрены в чисто исторической перспективе, могут быть неопределимыми в научном, академическом или техническом смысле. Иногда тугра классифицировалась в качестве всего лишь каллиграфического изображения, порой – как художественная форма, использующая геометрические формы, чье значение образуется на пересечении текстуального и визуального. Несмотря на это, исследователи никогда не приходили к согласию относительно коммуникативной природы тугры.

Многие исследователи рассматривают тугру как подвид арабской каллиграфии, который свойствен исключительно османам. Отличительной чертой тугры, по их мнению, являются особые «каллиграфические структуры», которые возникли вследствие вольного преобразования определенных видов традиционного начертания. Некоторые исследователи рассматривают тугру просто как орнаментальный стиль арабской каллиграфии, что делает ее скорее «зрелищным видом искусства» («исполнительным видом искусства»), нежели формой искусства *per se*. Несмотря на данное обстоятельство, некоторые другие исследователи рассматривают тугру исключительно как изображение, в котором письмо является лишь способом рисования. В результате такие исследователи считают, что любое соответствующее письменное или буквенное изображение – это разновидность тугры.

В противоположность этим разнородным взглядам на визуальный аспект тугры, некоторые критики отстаивают более нейтральную позицию, согласно которой тугра является особой османской формой искусства, которая находится на стыке письма и рисования. Согласно этим исследователям, тугра может быть описана как техника рисования, которая основана на тексте с особыми формами начертания, происходящими из образов некоторых мистических или символических птиц. Вдохновившие творчество образы были заимствованы из культур таких исламских народов, как арабы (например, грифон или рух), турки (птица саад) и персы (симург). Данный взгляд заслуживает доверия, поскольку некоторые исследователи тугры заявляют, что этот вид эмблемы перестал быть просто монограммой, которая символизировала высшую власть и могущество, и перешел в мир абстракции, столь свойственной исламскому искусству.

## Г. Коммуникативный дизайн тугры

Определенные исторические и археологические данные позволяют судить о фазах изменения внешнего облика тугры на протяжении ее эволюции. Один из источников описывает тугру эпохи Сельджуков: она была выполнена в форме лука, который являлся племенным символом турок. По всей видимости, тугра являлась подписью сельджукского султана Тогрул-бека (ум. 455/1063). Приспособление племенного символа турок к стилю арабской каллиграфии стало возможным ввиду того, что одна из арабских букв, «йа'» (-ي), также напоминает лук, когда она написана в конце слова.

Однако формы, которые используются при создании тугры, происходят из того, что известно под именем «этикета пишущих книги» – литературного жанра, непосредственным образом связанного с документами канцелярий писем, указов, подписей и их копий в исламских государствах. В этих источниках содержатся изображения тугры Мамлюков – квадратной или прямоугольной формы с вертикально расположенным текстом подписи. Впоследствии османская тугра позаимствовала эту форму.

Некоторые современные критики и исследователи исламского искусства рассматривают тугру не более чем «неясный символ». В действительности же это изображение (образ) или форма может являться первичным творческим элементом коммуникативного дизайна в исламском искусстве, подразумеваем ли мы под этим термином рисунок или письмо. Как таковая, она являлась фокальной точкой художественной «игры», в которую было вовлечено сообщество художников и каллиграфов – всех тех, кого можно назвать «творцами тугры». Знаменитым представителем этой группы был Мустафа Рахим (Mustafa Raqim; ум. 1234/1826), который придал тугре ее окончательную форму.

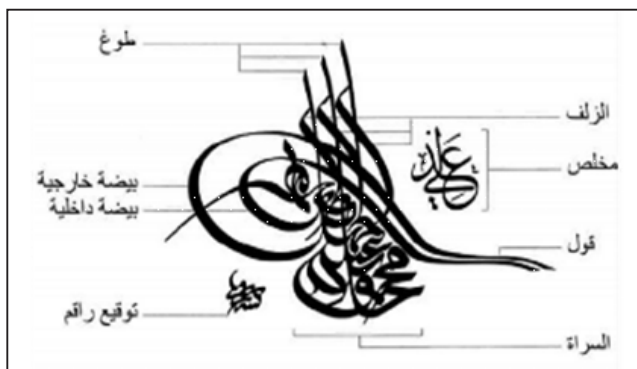


Рис. 7. Схема тугры

Как показано на представленном выше изображении, тугра состоит из множества визуальных элементов. Прежде всего к ним относятся навершие тугры, *туг* (турецк. букв. «флагшток»), которое представлено тремя вертикальными линиями, возвышающимися над всей композицией и символизирующими независимость. Большое внешнее кольцо – *дыш бейзэ* (турецк. букв. – «внешний овал») и маленькое внутреннее кольцо – *ич бейзэ* (турецк. букв. – «внутренний овал») с левой стороны тугры символизируют два моря, которыми, как предполагалось, должен править османский султан: больший, внешний овал обозначает Средиземное море, а маленький, внутренний, – Черное море. На флагштоках крепятся как знамена нисходящие декоративные элементы, похожие на бахрому – *зюльфе* (турецк. букв. – «локон»). Локоны представляют собой парусоподобные, S-образные линии, которые пересекают *туг*, и означают, что ветер дует с востока (справа) на запад (налево) – т. е. сонаправленно традиционному направлению движения османов. Линии, которые идут изнутри тугры к ее внешним сторонам с ее правой стороны, называются «*ханчер*» и символизируют меч – символ могущества и власти. Линии двух колец-*бейзэ* размашистыми петлями раскрывались в левой части тугры, проходили сквозь нее и соединялись на правой стороне, завершая, таким образом, композицию, которая отдаленно напоминает клинок – оттого и их название «*ханчер*» (турецк. букв. «кинжал»). Высказывание, которое находится в центре, носит название «*каул*». В нижней части тугры написано имя и титул султана; данная часть изображения носит имя «*сэрэ*». Под основной фигурой с левой стороны наносится персональная подпись создателя тугры.

Когда тугра приобрела абстрактную форму со всеми тонкими моментами ее толкования, художники, которые специализировались на ее создании и изготовлении, приобрели обширные возможности творчества в сфере коммуникативного дизайна. Вся художественная структура их работы в настоящее время основывается исключительно на том, что тугра является визуальным феноменом в высшей степени символического характера. С учетом вновь открывшихся горизонтов некоторые исследователи исламского искусства пришли к тому, чтобы описывать искусство различных форм тугры с помощью такого количества прилагательных, сколько существовало различных наносимых текстов, а также функций последних и их коммуникативных целей.

## **Д. Современность каллиграфических изображений**

Формальная природа тугры побудила современных арт-критиков рассматривать ее визуальную составляющую как возвышенное сочетание геометрии, красоты и творчества. Следствием этого обстоятельства стал тот факт, что текстуальный элемент тугры не рассматривался как возникающий напрямую из использованных специфических слов, имен и титулов. Скорее, весь дискурс о тугре (как о ее текстуальной, так и визуальной составляющей) превратился в род метадискурса, располагающего постоянно обновляющейся способностью творческой интерпретации и прочтения. Каллиграфические изображения, используемые в тугре, наделяются новым смыслом при посредничестве того, что арт-критик Шакир Хасан ас-Саид (Shakir Hasan al-Said) называет «единственным измерением» («the single dimension»). Под данным термином он подразумевает очертание или форму буквы как таковой, которая имеет художественную или эстетическую ценность сама по себе, без необходимости обладать какой-либо коммуникативной функцией.

Эта идея послужила основой «буквенного движения» в современном арабском изящном искусстве. Официальная декларация Первого съезда арабских пластических художников, опубликованная в Багдаде в апреле 1973 г., гласит: «Ситуация сложилась таким образом, что сегодня арабский каллиграф стремится отыскать баланс между выполнением правил письма как такового и искусством орнаментации. Букву можно использовать как лишенный содержания орнамент. Аналогичным образом, ее можно использовать в качестве удобного средства или инструмента в самых разных областях. В этом смысле каллиграфия стала формой научно-художественного исследования».

Тугра в символическом ключе использовалась во множестве произведений изобразительного искусства и литературы и, в частности, в сочинениях, относящихся к суфизму. Влияние тугры на современное каллиграфическое искусство можно понять, например, в расширении и взаимном наложении букв или штриховке некоторых частей надписи. Именно поэтому встреча с красивым изображением, которое содержит буквы арабского алфавита, служит напоминанием о том, чего достигла исламская культура коммуникации во взаимодействии с другими народами и культурами в прошедшие эпохи и наше время при помощи дискурса искусства, личного опыта и невербального прочтения образов-изображений арабского письма.



# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

## **Основание теории исламского искусства: видение и метод**

Изучение ориенталистами исламского искусства в целом и его эстетической теории в частности оставило отчетливый след в современной (modern and contemporary) арабо-мусульманской культуре. К примеру, оно вызвало огромный интерес к историческим и цивилизационным основаниям исламского искусства, а также попыткам их изучения как с философской, так и с функциональной перспективы. В результате теория исламского искусства стала ассоциироваться с западным подходом к эстетике и философии искусства.

Действительно, можно сказать, что теория исламского искусства в известной степени является продуктом ориенталистских исследований. Многие западные историки исламского искусства даже делали выводы, что исламская интеллектуальная традиция и вовсе не имеет никакой теории искусства или, по крайней мере, что исламские эстетические концепты и философия искусства являются не вполне когерентными. Часто ли можно встретить похвалу в адрес исламской традиции в современных эстетических исследованиях? Напротив, нечасто признается даже тот факт, что таковая когда-либо существовала.

В ответ на клеветнические ориенталистские подходы к эстетике в исламской традиции, многие современные мусульманские исследователи стремились и стремятся продемонстрировать наличие аутентичной исламской эстетики, которая могла бы стать искомым основанием для теории исламского искусства. Эти исследователи стали обозначать характерные черты этой эстетики, основываясь на материалах арабо-мусульманской интеллектуальной и философской традиции, включая релевантные фрагменты из текста Корана и пророческих хадисов, а также другой языковой, литературный и исто-

рический материал. Исследуя эстетику и художественные элементы исламской традиции в неориенталистской (non-Orientalist) перспективе, упомянутые мусульманские мыслители стремились построить теорию исламского искусства на основе исламской эстетики.

Философская эстетика стремится сосредоточиться исключительно на том, что может быть названо «художественной красотой» (artistic beauty), которая проявляется в архитектуре, изобразительном искусстве и схожих проявлениях человеческого творчества. Исламская же эстетика, напротив, определяет красоту шире, а именно как такое качество, которое может быть воспринято повсюду: в природе, в людях как таковых, в их поведении, их творчестве и его плодах. Таким образом, исламская эстетика была определена в качестве такой области гуманитарного знания, которая занимается исследованием красоты, как с ее концептуальной стороны, так и со стороны персонального опыта ее переживания.

Говоря шире, эстетика является дисциплиной, которая занимается смыслом красоты, смыслом прекрасного. Этот смысл включает в себя определение прекрасного в качестве понятия, выделение его критериев и его целей. В данном случае прекрасное или красота понимается как подлинный, необходимый элемент индивидуальной сущности и причина ее существования.

В самом общем смысле, эстетика – учение о красоте в вещах (предметах), причем последние понимаются в абсолютном смысле слова «вещь»: будь то предметы материальные или духовные, природные или созданные человеком, традиционные или новаторские, литературные или художественные. Ввиду этого констатируется наличие частной эстетики у той или иной вещи, из чего следует, что существует столько различных эстетических теорий, сколько существует вещей (особенно в сфере искусства и литературы).

В области современной литературной критики, термин «эстетика» использовался для того, чтобы показать, что именно красота в первую очередь является тем, что придает тексту его ценность. Отсюда следует, что отсутствие красоты означает отсутствие художественной значимости текста, поскольку первичная функция литературного текста – быть красивым.

Термин «исламская эстетика» часто проблематизируется, поскольку он отсылает только к изучению литературы или искусства, а не ко всему тому, что охватывается понятием «эстетика» с его разнообразными проявлениями, как на уровне теории, так и практики. Ситуация осложняется использованием прилагательного «исламское», которое призва-

но уточнить и смягчить термин «искусство», отсылающий к фундаментально западной культурной категории. Кроме того, и эта категория возникла относительно позже даже самой западной культуры. Данная проблема продолжает осложнять ситуацию для арабо-мусульманских мыслителей, которые пытаются провести различия между разнообразными областями исламской эстетики, будь то литература, изобразительное искусство или другие области. Кроме того, в исламской интеллектуальной традиции эстетика была в куда большей степени ориентирована на литературу, нежели на изобразительное искусство.

Конечно, необходимо иметь в виду отношение дополнительности, которое имеет место между исламскими эстетическими терминами, применяемыми в области изобразительного искусства и литературы. Несмотря на это, сегодня как никогда важно определить те арабо-мусульманские тексты, в которых воплощены философские, художественные и критические теории, способные выступить основанием для исламского литературно-художественного и эстетического видения, независимого от западной эстетической перспективы. Тот, кто предпримет попытку такого теоретического предприятия, должен разработать точное понятие эстетики, которое будет учитывать особенности теории исламского искусства и в то же время функционировать в рамках эстетики как философской и критической области, относящейся к человеческому опыту, в каком бы моменте, месте и времени данный опыт ни осуществлялся. Исламская эстетика применяется в специфической эпистемологической, социальной, культурной и религиозной среде со всеми ее отличительными теоретическими и практическими аспектами.

Видение, предмет, тематика, понятие, термин и метод являются принципиальными фокальными точками любого процесса обоснования теории исламского искусства или «исламской эстетики» в рамках ее исконной традиции. Словосочетание используется в изучении разнообразных форм искусства, которые возникли в исламской цивилизации как феномена, укорененного в определенном пространстве и времени.

Теория исламского искусства должна создаваться исключительно в рамках исламских академических и научных структур и на основании исчерпывающего знания исламской истории и цивилизации. Помимо собственного узкоспециализированного художественного интереса, данный процесс должен стремиться привлечь и привлекать огромное внимание к законам и принципам творчества, которые служат каркасом исламского философского и культурного понимания.









Возможно, Божественное Единство как принцип прекрасного является тем, что неизбежно присуще исламскому художественному выражению и опыту, и именно данный принцип его и прославил. Почему исламское искусство развилось присущим ему образом, какие формы оно приняло, какая логика лежит в его основе? Какое послание стремится передать мусульманский художник, какую эмоцию стремится пробудить?

Настоящая работа рассматривает исламское искусство в качестве объекта археологического изучения, а его эволюцию – как часть предметной области истории искусства в самом широком смысле. В то же время данная книга прокладывает путь эпистемологическому сдвигу от рассмотрения исламского искусства в качестве материального понятия, которое имеет отношение к прекрасным древностям и реликвиям, произведенными исламским культурным и художественным творчеством, к теоретическому понятию, связанному с соответствующими видением, принципом, теорией и методом. Это теоретическое понятие представляет собой интеллектуальное и культурное основание для критического философского исследования исламского искусства или «исламской эстетики», которая рассматривает визуальные художественные творения в терминах как прекрасного, так и практической полезности. В ходе исследования также рассматриваются ложные представления западного ориенталистского востоковедения, подвергаются сомнению предрассудки, которыми оно руководствовалось при изучении исламского искусства. В сочинении делается вывод о том, что суждения этой дисциплины укоренены в культурной рамке, чуждой духовной перспективе ислама.

*Профессор Идхам Мохаммед Ханаши имеет степень доктора философии Института истории арабского исторического и научного наследия высших исследований, в настоящий момент является преподавателем исламских искусств и руководителем Академического департамента Колледжа исламских искусств и архитектуры в Международном исламском научном университете, Иордания. Предметом его интереса является каллиграфия и связанные с ней художественные и критические вопросы. Является автором более чем десятка книг и множества исследований в этой области.*