

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС¹

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОЙ АРАБО- МУСУЛЬМАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ И СИСТЕМА ВАЖНЕЙШИХ ИСКУССТВ

Абстракт

Арабо-мусульманская эстетика зародилась на стыке Востока и Запада, выполняя историческую миссию соединения культурных, эстетических и художественных традиций разнородных цивилизаций. Она впитала в себя эстетические идеи эллинского мира, иудейской, египетской, месопотамской, персидской и индийской культур, а также некоторых степных народов, скрепив их традиционными эстетическими представлениями полукочевых арабов. Арабо-мусульманская эстетика отличается от индийской, китайской, японской, древнегреческой и западной эстетических традиций более узким рефлексивным диапазоном системы искусств и одновременно с этим — сильнейшим влиянием фундаменталь-

¹ Антанас Андрияускас родился в городе Каунас (Литва). Академик Литовской академии наук, профессор гуманитарных наук (по профилю «история философии»), заведующий отделом компаративистской культурологии Литовского исследовательского института культуры, профессор Вильнюсской художественной академии, президент Литовской эстетической ассоциации. Член Международного редакционного совета. Развернутая биографическая справка помещена в АУ. Vol. 2 (2). 2018. Настоящий перевод выполнен автором с английского оригинала. E-mail: aandrijauskas@gmail.com

ных основ идеологических постулатов Корана на эстетическое сознание. Это и обусловило особую иерархию искусств исламской цивилизации, в которой ведущее место на протяжении различных эволюционных периодов в разных регионах занимали три вида искусства — поэзия, каллиграфия и архитектура, в то время как остальные искусства, несмотря на их важность, в основном были вытеснены на второй план.

Ключевые слова

Исламская культура, арабо-мусульманская традиционная эстетика, прекрасное, гармония, исламские искусства, система искусств, архитектура, каллиграфия, миниатюра, поэзия, музыка, прикладное искусство, орнаментальный структурализм.

Многие исследователи исламской или арабо-мусульманской цивилизации восхищались ее невероятно быстрым расцветом и признавали за ней исключительное место в истории мировой культуры, философии, эстетики и искусства. Под влиянием воинственных арабских племен, основанная на новой вере исламская цивилизация распространилась по Евразии и Северной Африке, от Испании на западе до Индонезии на востоке. Ислам возник в начале VII века, но спустя всего лишь два столетия стал мировой религией и влиятельным соперником основных религий Ближнего Востока, Индии и Китая.

В отличие от римлян, попавших под культурное влияние Древней Греции после ее завоевания, сравнительно немногочисленный тогда арабский народ смог навязать более древним народам с глубокими культурными традициями свой язык, ставший священным и универсальным, который выполнял такую же роль в арабском Халифате, как греческий при эллинизме или латынь в средневековой Европе.

Уже во времена первой мусульманской династии в Медине арабы смогли распространить свои тесно связанные с исламской религией законы на активно подавляемые местные культурные традиции. После переноса своей столицы в Дамаск — важнейший ближневосточный культурный

центр, начались интенсивные процессы взаимодействия между культурными традициями сирийского, греческого, египетского, еврейского, византийского, персидского и других ближневосточных народов. Процесс персианизации усилился, когда столица Халифата переместилась в Багдад. После принятия Ислама и Корана, чей священный язык стал государственным, многие покоренные арабами народы с древнейшими культурными традициями стали созидать ценности новой арабо-мусульманской цивилизации.

Эстетика арабо-мусульманского мира развивалась в двух основных направлениях: 1) философская эстетика и 2) искусствоведческая эстетика. Философская эстетика была напрямую связана с развитием философской мысли. К VIII веку проблема взаимосвязи между знанием и верой уже обозначилась, и даже теологически ориентированные школы решали ее, отдавая приоритет знанию. В целом, Арабский халифат отдавал предпочтение знанию в большей степени, чем это делала средневековая Европа. Фанатизм арабской теологии во многом преувеличен западной литературой.

В VIII веке в арабской философской эстетике проявились две основные тенденции: 1) *натуралистическая* (фальсафа/ философия), ориентирующаяся на модели ранней философии и на достижения знания, и 2) *схоластическая* (калам/ философское рассуждение), ориентирующаяся на спекулятивную теологию. Последователи этой более поздней тенденции полагались на символически-аллегорическую и герменевтическую интерпретацию религиозных текстов. По мере распространения данных идей в VIII веке появилась влиятельная школа *Мутакаллимов* (диалектическая), а из нее начала развиваться свободомыслящая школа *мутазилитов* (*mu'tazilah* — сепаратист).

С X века уже другое направление *ашаритов* (*Ash'arīyah*) завоевывает прочную репутацию. Оно было названо в честь основателя аль-Ашари (умер в 935 году), установившего пер-

венство причины (aql) над религиозной традицией (naql). Самым влиятельным его последователем был аль-Газали. Основной характеристикой перечисленных школ являются символическая и аллегорическая интерпретации основных положений Корана. В эстетических концепциях теологической тенденции Всемогущий (Аллах) отождествляется с существованием и становится важнейшей отправной точкой для эстетических суждений. Так появляются такие важные категории арабской эстетики, как джамаль (jamāl), т. е. идеальная божественная красота, и джалал (jalāl), т.е. божественное величие. Данные категории, а также гармония и совершенство становятся не только основными системоорганизующими эстетическими категориями, но и фундаментальными концептами арабской эстетики.

Отправной точкой для философской эстетики арабов стали эстетические идеи греков, сирийцев, персов, иудеев, византийцев, индусов и других народов, населяющих Халифат. Греческие и эллинские эстетические представления обычно распространялись посредниками — сирийскими и персидскими школами Гондишапура (Gondēshāpūr) в Иране. В то время как идеологи христианских догматов отрицали принципы греческой философии, уничтожали языческие тексты, преследовали греческих мыслителей и закрывали библиотеки, являвшиеся центрами знаний (Эдесса /489/ и Александрия /529/), Иран стал главным прибежищем для множества умов, страной, благоприятствующей сохранению прежних традиций и зарождению новых эстетических и художественных направлений.

Когда арабы покорили Иран, персы по праву ощущали свое культурное превосходство. Иранские центры учености и искусства доминировали на протяжении всего раннего периода арабо-мусульманской цивилизации. Работая с арабским языком, многие влиятельные представители персидской интеллигенции — философы, поэты, художники — дали мощный импульс для распространения идей

арабо-мусульманской цивилизации. Исламский мир вскоре ассимилировал персидскую культуру, а персидские художники и ремесленники уже работали с заказами своих меценатов от Самарканда до Гибралтара.

По сути, представители арабо-мусульманской философской эстетики были убеждены в превосходстве своей культурной, эстетической и художественной традиции и не имели психологических комплексов перед античной или любой другой эстетической традицией. Это явствует из текстов аль-Фараби, ибн Сины, ибн Хазма, ибн Араби, ибн Хальдуна, аль-Бируни, ибн Рушда, критически направленных против теорий античных мыслителей. Например, Рудаки недвусмысленно утверждал, что тот, кто ищет истину, не сможет ее найти в иссохших источниках Эллады (1). Ему вторили мыслители-энциклопедисты ибн Сина и аль-Бируни, которые, признавая, что поиск истины есть основная черта греческой философии, одновременно заявляли, что греки не могли освободиться от аллегории, религии и оков ими же изобличенных законов.

На Западе существуют различные взгляды на эстетику и философию искусства арабо-мусульманского мира. Эти точки зрения значительно трансформировались за последние 30—40 лет, так как за это время были переведены на основные европейские языки и проанализированы главные классические арабские тексты. Наряду с исследователями, высоко ценившими достижения арабо-мусульманской эстетики и философии искусств, такими, как Луи Массиньон, Франческо Габриэли, Александр Пападопуло, Ричард Эттингхаузен, Олег Грабарь, Жорж Марсэ, Анри Стирлен, Артур Сагадеев, Виченте Кантарина, Валерия Гонсалес, Шариф Шукуров и другими (2), есть и ученые, более сдержанные в оценке этих достижений. Так, Густав Эдмунд Грюнебаум признавал, что мыслители мусульманского мира достаточно глубоко проанализировали закономерности иных искусств (художественные законы поэзии и поэтическое творчество),

тем не менее, по его мнению, они не создали ни целостную эстетическую систему, ни обстоятельную литературную эстетику. Они великолепно развили полноту поэтических техник, тропов, образов поэтического языка, подарили нам множество точных прозрений на примере отдельных стихотворений, поэтические мотивы, качественные характеристики того или иного поэта. Однако эти, зачастую тонкие и в большинстве случаев метафорически сформированные представления почти никогда не создают основания для формулирования однозначного объяснения (3).

Дорис Бехрен-Абусеиф, автор монографии «Прекрасное в арабской культуре», выдвигает схожие мысли. При этом она концентрируется на несколько иных аспектах изучаемого вопроса. В частности, утверждает, что мусульманский мир также игнорирует эстетические теории, и, несмотря на то, что пишутся трактаты, посвященные музыке и поэзии, ученые не особо заинтересованы в вопросах изящных искусств (4).

Сравнивая характерные черты арабо-мусульманской эстетики и теории литературы с традициями античной и западной эстетики, Грюнебаум объясняет основные отличия арабской эстетической мысли, освещает возникающие в полемике расхождения по ряду эстетических вопросов арабо-мусульманского мира, и делает критические выводы о целях и практических достижениях исламской эстетики. В другой своей статье Грюнебаум указывает, что большинство эстетических представлений мыслителей арабо-мусульманского мира связаны с определяющими дидактическими проблемами. Например, они уделяют особое внимание начинающим творцам, только отправляющимся в путешествие в поисках встречи с подлинным искусством: наставляют, как стать мастерами в избранной сфере искусства; советуют, как поэты должны постигать законы грамматики, синтаксиса, тонкости просодии, ритма, орнаментации, имитации; как доводить до совершенства индивидуальный стиль и создавать

произведения искусства, способные выдержать испытание временем.

В арабских искусствоведческих трактатах Грюнебаум отмечает исключительное внимание, уделяемое проблемам дидактики, эстетическим канонам прошлого, самовыражению художника, ищущего близких поэтических ассоциаций с воспринимающими его творчество и с истоками собственной художественной традиции. В то же время он видит опасности, обусловленные приверженностью канонической традиции, которые сковывают художника в его стремлениях и поисках, ограничивают проявления его творческой индивидуальности. Следует признать, что в большинстве арабомусульманских художественно-критических трактатов и особенно трактатов, посвященных поэзии и литературе, доминирует диалектика мысли: в них большое внимание уделено дискуссиям об элементах творческого потенциала художника, проблемам техники и мастерства, а также развитию творческих способностей, как верного пути к достижению художественных высот и признания.

Вызывает некоторые возражения позиция Грюнебаума, согласно которой мыслители арабо-мусульманского мира не приблизились к созданию целостной эстетической системы или эстетики литературы, а в большей степени развивали типы поэтической техники и теории фигур речи, основываясь на своих критических замечаниях к отдельным стихотворениям, поэтическим темам того или иного поэта. Он выдвигает серьезные претензии ко всей (*in corpore*) арабо-мусульманской традиции эстетики и философии искусства без достаточных на то оснований. Большинство представлений Грюнебаума основаны на примерах арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики и не принимают в расчет философскую эстетику и философию искусства, базирующихся на иных концептуальных принципах.

В своих категоричных обобщениях Грюнебаум как бы

упускает из поля зрения концепции наиболее влиятельных подвижников философской эстетики и философии искусства: ибн Рушда, аль-Фараби, ибн Сины, ибн Хазма, аль-Газали, ибн Араби, ибн-Хальдуна. Их изложения эстетических идей по концептуальности, глубине и многогранности теоретического анализа значительно превосходили теории философской эстетики, созданные как античными, так и их современниками — западными мыслителями позднего средневековья и даже ренессанса. Предвзятость выводов Грюнебаума, скорее всего, объясняется тем, что большая часть основных текстов арабо-мусульманской философской эстетики и философии искусства в ту пору еще не была предметом детального и глубокого исследования со стороны западного научного сообщества, поскольку переводы текстов, как и исследовательские программы, связанные с ними, еще отсутствовали. Не было даже антологий текстов с развернутыми и детальными комментариями, как и научных комплексных, а также сравнительных исследований, посвященных данным проблемам.

Объективно говоря, в отличие от арабо-мусульманской искусствovedческой эстетики, центральное место в которой занимают эмпирические и дидактические проблемы, философская эстетика и философия искусства фокусируют свое внимание на фундаментальных вопросах природы *эстетического, прекрасного, гармонии, совершенства* и сути искусства, на субъекте эстетического творчества, его потенциале, художественном процессе и разнообразии факторов, влияющих на него, отношении искусства к реальности и множестве других вопросов. Представители различных направлений и школ по-разному интерпретировали центральную эстетическую категорию *прекрасного*. Терпимое отношение к различным эстетическим представлениям о прекрасном является одной из наиболее характерных черт развитой философской эстетики и философии искусства мусульманского мира. Здесь эстетические черты легко угадываются во мно-

жестве различных феноменов, которые, по Фараби, ибн Сине, ибн Хазму, ибн Араби, ибн Хальдуну, наделяют человека чувством внутреннего эстетического удовлетворения и позволяют ему совершенствовать себя, в то время как, согласно пан-эстетическим представлениями аль-Фараби, прекрасное даже «излечивает человека, предоставляя ему смысл его существования наиболее проникновенным образом» (5).

Некоторые арабо-мусульманские мыслители понимают прекрасное как объективную составляющую бытия, соотносимую с принципами функционирования гармонии и космоса, окружающего человеческий мир; другие ассоциируют прекрасное с категориями гармонии и совершенства; третья группа мыслителей соотносят прекрасное со всеобщим эстетически интерпретируемым смыслом божественной любви; четвертая — с актом божественного творения и близостью божественных форм прекрасного с гармонией человеческого тела; пятая группа — с объективными законами гармонии, симметрии и пропорциональности. Видный арабский мыслитель ибн Хальдун, приверженец последней из обозначенных точек зрения, писал: «Если постигаемый объект гармоничен по своим чертам и очертаниям, дарованным ему той материей, из которой он был создан, таким образом, что он соотносится с сопряжением идеальной гармонии и симметрии (и именно в этом находится суть прекрасного и красоты, и не важно, какой именно осознаваемый объект обсуждается), то данный объект гармонично соотносится с понимаемым духом, ощущающим удовольствие, постигая что-либо приятное. Именно так люди, чувствующие любовь друг к другу, выражают свое безусловное восхищение, говоря, что их дух вступает во взаимодействие с духом любимого человека» (6).

Создатели зрелой классической арабо-мусульманской эстетики, обладая острым чувством гармонии и прекрасного, расширили сферы эстетического и художественного, воз-

высили художественную всесторонне образованную личность и усилили антропоцентризм, индивидуализм, критическую мысль, а также укрепили веру в научный прогресс. Эти эстетические идеи напоминают возрожденческие течения в западноевропейской эстетике. По мере того, как арабо-мусульманская цивилизация претерпевала значительный культурный подъем, антропологическая проблематика и закрепление гуманитарных и универсалистских тенденций играли все более значимую роль в эстетической мысли. Данные тенденции отражали представления исламских мыслителей и художников о человеке в его космологическом, онтологическом, этническом, эстетическом и других аспектах. Распространение принципов «красивого образа жизни» только подтверждало рост значения эстетических ценностей и их влияния на другие ценностные системы. Данные культурные сдвиги, характерные для ренессансного мировоззрения, напрямую ассоциируются с возрождением эстетических идеалов прошедшего «золотого века», которые в арабо-мусульманской цивилизации были запечатлены в различных формах искусств.

Своеобразие искусствоведческой эстетики

Чтобы положить начало своим идеалам, основатели арабо-мусульманской цивилизации стремились к универсальности и распространению своих идей так же, как это делали и представители других цивилизаций. Они исходили из естественных для человека стремления к прекрасному и тяги к различным формам эстетического опыта, используя возможности художественной выразительности разных видов искусства. Искусствоведческая эстетика арабо-мусульманской цивилизации значительно отличается от вышеупомянутой концептуальной, а подчас даже спекулятивной философской эстетики и философии искусства «сверху». Главные теоретические обобщения и идеи искусствоведческой эстетики «снизу» берут свое начало в осмыслении тех

конкретных художественных задач и закономерностей, с которыми художник постоянно сталкивается в творческом процессе.

С другой стороны, исламская искусствоведческая эстетика и родственная ей теория искусства рождаются и раскрываются между мирами западных и восточных цивилизаций, отражая свою историческую миссию *соединения* культурных, эстетических и художественных традиций различных цивилизаций. Создатели искусствоведческой эстетики пропускают через себя эстетические идеи, характерные для эллинизма, иудаизма, зороастризма, маздеизма, манихейства, традиций египетской, месопотамской, персидской, индийской, семитской и ряда кочевых культур, и соединяют их с арабскими эстетическими воззрениями. Эта генетическая дуальность и очевидная гибридность исламской искусствоведческой эстетики и художественно-критической мысли не только не угасла в последующей истории арабо-мусульманской эстетики, но даже усилилась, сочетаясь с базовыми постулатами исламской идеологии.

Традиционализм — определяющая черта арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики — более ярко выражена, чем в философской эстетике. Он исходит из сакральных истоков господствующих на вершине иерархии искусств художественных форм. Помимо основной, с самого начала главенствующей арабской традиции, по крайней мере ещё три основные потока искусствоведческой мысли посменно расцветали в пространстве исламской цивилизации — *персидская*, позже замещенная *турецкой* (османской), а еще позднее — *индо-исламской* (могольской), на которую в значительной мере повлияли персидские культурные и художественные традиции. Каждую из них можно охарактеризовать через особый генезис, различные господствующие стили искусств, а также через внимание к конкретным формам эстетической выразительности.

Другим важным фактором, определяющим своеобразие арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики, является иерархия искусств, в которой на протяжении ряда эволюционных периодов и в различных регионах соревновались за первенство три главных вида искусств — поэзия, каллиграфия и архитектура (в Восточной Азии ведущими были каллиграфия, живопись и поэзия), в то время как другие виды творчества, даже наиболее значимые в других цивилизациях, были оттеснены на периферию.

Здесь неизбежно возникает фундаментальный вопрос, оставляемый за гранью обсуждений своеобразия арабо-мусульманской художественной традиции: что является связующим звеном между локальными традициями и общими формами исламской эстетической мысли и искусства, которые позволяют классифицировать их как естественную составляющую мусульманской эстетики и художественной практики? Отвечая на этот вопрос, французский исламовед Луи Массиньон предполагает, что «арабо-мусульманская концепция искусства является производной от основополагающих постулатов мусульманской метафизики, первым примером которой является Коран» (7). Отсюда вытекает множество других эстетических положений, касающихся вопросов иллюзии и трансцендентности мира, окружающего человека, и мысль, что только Вседержитель может быть создателем постоянного сущего.

Объективно связь эстетики со священной книгой Кораном, которая дает начало мусульманскому философско-религиозному концепту человека и его окружения, значительно повлияла на эстетические и художественные взгляды, утвердившиеся в исламской цивилизации. Эта связь как устойчивое сопряжение различных традиций эстетики и искусства в арабо-мусульманском мире становится не просто значимой, но даже ключом к познанию мусульманской философской и искусствоведческой эстетики. Из этого священного текста приистекает множество основополагающих ми-

ровоззренческих положений, определяющих своеобразие исламской эстетической традиции. В этом аспекте Коран — поистине фундаментальный текст для понимания важнейших черт эстетики арабо-мусульманской цивилизации, священный текст, по своей значимости не уступающий, например, Торе для иудеев или Библии для христиан.

В фокусе внимания изучаемой проблемы находится Коран, который в арабо-мусульманской культурной традиции понимается верующими как безусловное слово Господне, и который поэтому не имеет отношения к поэзии, являющейся лишь результатом человеческого воображения. Коран для создателей традиционной исламской эстетики является *вместилищем абсолютного и исключительного совершенства композиции, структуры, языка, системы образов и прекрасного*; следовательно, он не должен переводиться на другие языки, *ведь перевод может извратить слово Господа*. В силу упомянутых положений уже на рассвете формирования арабо-мусульманской эстетики теологи пришли к основополагающему выводу: *Коран есть вместилище абсолютной истины, тогда как поэзия — всего лишь результат человеческого воображения, расходящегося с истинным высказыванием*. Поэтому Коран, являясь священным текстом несравненной божественной красоты и эстетической ценности, был в корне отделен от поэзии, несмотря на то, что поэзия многими представителями арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики считалась высшим из искусств. Таким образом, эстетическая иерархия, накладываемая на мир искусства, понималась как вторичная по отношению к высшей божественной иерархии.

Несмотря на разграничение божественной и земной ценностно-эстетических систем, проистекающее из религиозных воззрений Ислама, некоторые арабские мыслители пытались оградить искусство от влияния религии, утверждая, что «религия и поэзия полностью различаются по своей сути и лишены связующих их скреп» (8). Корифей арабо-

мусульманской искусствоведческой мысли ибн Рашик подчеркивал автономность искусства (поэзия здесь понимается как высшая его форма) по отношению к философии и истории: «И философия, и история — отдельные области, не относящиеся к поэзии, и если что-то из них не попадает в нее, то это должна быть мера. Но не нужно глядеть на них как на опору и упование, ведь поэзия — то, что волнует, трогает душу, потрясает сердца. Это — сфера поэзии. Ради этого она создана — и ни для чего другого» (9).

Многоплановость концепций «искусства»

Большинство авторов, пишущих об исламском искусстве (fann)¹, используют ряд терминов, таких, как «искусство Ислама», «мусульманское искусство», «искусство исламских территорий», «арабо-мусульманское искусство». Анализируя своеобразие исламской искусствоведческой эстетики, следует отметить сложность и многогранность ее концепций. При изучении пространства исламской цивилизации исследователи пользуются различными концепциями понимания искусства, распространенного на обширной территории от Атлантики до Индонезии, населенной множеством народов, находящихся на разных уровнях культурного развития. Среди них были как народы, обладавшие богатыми культурными и художественными традициями (египетская, сирийская, греческая, персидская, индийская), так и коче-

¹ Прим. пер.: под термином «fann» понимают разновидность либо книжно-письменного, либо устно-разговорного высказывания, характеризующегося по сферам общения различными особенностями назначения, направленностью содержания, своеобразием формы и построения текста в композиционно-тематическом плане, размером и определенной системой лингвостилистических средств [Абдуллатиф Хамза, 1970]. Однако, в английских переводах часто встречается тождество слов «fann» и «art».

вые народы (берберы, тюрки, монголы и другие сравнительно небольшие народности).

Учитывая это, французский исламист русского происхождения Олег Грабарь оценивает генезис своеобразия арабо-мусульманской художественной традиции посредством двух различных путей познания: *вертикального* и *горизонтального*. Первый путь — *вертикальный* углубляется в древнюю доисламскую художественную традицию, к примеру, в Испании до арабского завоевания, на протяжении вестготского правления (в Центральной Азии — эпоха доарабской Согдианы). В последующий период исламизации этих территорий тем не менее проступали иные, более древние цивилизационные уровни из-под арабизированного культурного слоя.

Посредством *горизонтального* уровня анализа можно наблюдать культурные сдвиги, проявившиеся в IX веке, например: искусство Кордовы по своим стилистическим особенностям стояло ближе к отдаленному Самарканду, нежели к близлежащей христианской Компостеле. Парадоксально, но в 700 году жители Кордовы и жители Самарканда, скорее всего, даже не слышали о существовании друг друга, а около 800 года уже оба эти города стали частью единой исламской цивилизации.

Эти примеры компаративистского анализа наглядно показывают эстетическую многогранность и многослойность исторического развития традиционного исламского искусства, обусловленных разнообразием истоков, смешением различных традиций и форм искусства, которые в свою очередь predeterminedили своеобразие исламского искусства, значительно отличающегося от других форм традиционного искусства, таких, как индийское, китайское, японское.

С другой стороны, анализируя различные способы проявления этого искусства, его формы, каноны, стили, символические коды на цивилизационном пространстве Халифата: Аравийском полуострове, территории Магриба (сред-

невековые государства Северной Африки), Ближнем Востоке, в Месопотамии, Малой Азии, Центральной Азии, Андалусии, Сицилии, мусульманской Индии и других регионах, неизбежно сталкиваемся с разнообразными формами, темами, композиционными, техническими, структурными решениями и способами интерпретации художественных явлений. И, наконец, какой бы сферы арабо-мусульманского искусства ни касался анализ, в каждой из них находится поразительное разнообразие исторических и региональных форм искусства. Отсюда естественно возникают вопросы: что общего между этими, порой так отчающимися друг от друга формами исламского искусства; что является основной чертой, объединяющей эти формы искусства, разнообразные по художественному уровню и эстетической ценности; в какой мере можно говорить о целостном «комплексе исламских форм искусства», репрезентирующих в той или иной степени единую арабо-мусульманскую художественную традицию?

Исходя из них, можно предположить, что, скорее всего, общность художественных форм, характерная для исторического развития арабо-мусульманского мира, была распространена по всей территории исламской военной, идеологической и культурной экспансии, которая синтезировала и унифицировала различные региональные особенности искусства данной цивилизационной системы. Особенно тесная связь между эстетической мыслью и художественной практикой установилась в эпоху расцвета классической арабо-мусульманской цивилизации, когда многие из выдающихся представителей искусствоведческой эстетики являлись также мастерами отдельных видов искусств. Поэтому проблемы, возникающие в сфере идеологии и эстетической мысли, одинаково сложным образом проявляются и в различных формах искусства.

Французский исламист Доминик Клеветот полагает, что термин исламское искусство «репрезентирует творческие

плоды, которые невозможно рассматривать как простую общность разноплановых художественных объектов. В данной целостности мы можем увидеть объединенные противоположные по своим качествам силы, которые сливаются в единой центральной точке, и эти разнообразные силы тяготеют к срединному объединяющему полюсу» (10). Этот полюс и есть традиционалистская исламская идеология, которая в своем историческом развитии переплетается с основополагающими установками исламской искусствоведческой эстетики.

Оригинальность исламской художественной традиции

Жорж Марсэ, другой французский исследователь исламской культурной традиции, в своей книге «L'art musulman» (Исламское искусство, 1962) определяет искусство арабо-мусульманской цивилизации «как последнее из искусств, рожденное в древнейшей колыбели культуры Западной Азии» (11). Здесь Марсэ подчеркивает, что оригинальное исламское искусство является самой поздней великой художественной традицией, оформившейся лишь к сороковым годам VII века в Западной Азии, традицией, которая поражает своим величием и размахом распространения. Несмотря на схожесть с другими выдающимися художественными традициями, она была способна эволюционировать, меняться, впитывать в себя опыт различных культурно-исторических пластов, оставив глубокий след в истории мировых цивилизаций.

Тезис Марсэ позднее развил и дополнил Олег Грабарь. В своем труде «Формирование исламского искусства» (1973), посвященном его генезису и своеобразию, он выдвигает две основные гипотезы. Согласно первой, существует некое целостное и самобытное *мусульманское искусство*. Эта гипотеза ставит ряд естественных вопросов:

— что понимается под «мусульманским» в данном словосочетании,

— насколько обоснованно оно приложено к понятию «искусство»,

— к каким разрядам искусства априори можно отнести произведения исламского мира,

— возможно ли их сравнение и сопоставление с художественными явлениями других цивилизаций?

Очевидно, что на формирование исламских художественных традиций, зародившихся в древних цивилизациях доисламского времени на территории Халифата, большое влияние оказали процветавшие ранее философские и художественные течения. Исламское искусство не только ассимилировало доисламские эстетические и художественные традиции Ближнего Востока и Месопотамии, но и впитало различные формы искусства Древней Греции, Египта, Византии, Рима, Сирии, Персии, Древней Иудеи, Индии, Китая, а также некоторые художественные формы творчества народов, находившихся на периферии исламского мира, таких, как скифы, монголы, народы Средней Азии, западные африканцы, берберы и другие.

С другой стороны, при анализе форм искусства в арабомусульманском цивилизационном пространстве, нельзя игнорировать другие формы искусства, полностью или частично отмежеванные от мусульманской веры и созданные под влиянием культурной или религиозной традиций иудаизма, христианства, в том числе армянской и грузинской церквей, а также зороастризма, манихейства, маздаизма, буддизма, индуизма и других верований. Особенно заметно влияние на исламское искусство художественных форм и культов иудейских и христианских народов: армянского, грузинского, коптского, несторианского и других, уже испытывавших на себе воздействие культуры ислама. Именно поэтому исключительную важность для исследователей исламской искусствоведческой эстетики представляет осознание, что концепция исламского искусства переполнена разными семантическими значениями, которые обычно соотносятся

с концепциями «христианского искусства», «буддистского искусства» или «даосского искусства». Однако наряду с рассмотренной интерпретацией термина «исламский», в текстах, посвященных эстетике ислама, существует иная, более распространенная интерпретация исламского искусства — это «культура, где большинство ее обитателей, или хотя бы правящая элита, исповедует ислам. В данном случае, концепт мусульманского искусства отличается по своему определению от китайского, испанского и искусства кочевников в том смысле, что он не основан на „исламской“ территории или народе» (12).

Процесс взаимодействия между разнородными местными эстетическими традициями и их слияния с универсальными положениями метафизики Корана в эпоху персидской, могольской и правящей турецкой династий значительно трансформировал стилистические черты исламского искусства и нивелировал региональные и всеобщие художественные концепции, вытекающие из исламской идеологии.

Таким образом, согласно меткому замечанию Александра Пападопулоса, влиятельного французского искусствоведа, достаточно лишь приглядеться к архитектуре, прикладным и изящным искусствам, каллиграфии, миниатюре, вслушаться в музыкальные композиции, созданные под влиянием эстетики арабо-мусульманской цивилизации, чтобы постичь эту связь, несмотря на обилие течений, расцветающих под сенью исламской художественной традиции. Эти формы искусства придают оригинальность феномену арабо-мусульманской эстетики и художественной практики, определяемому принадлежностью исламской традиции эстетики и искусства, с устойчивыми, только им одним присущими особенностями. Поэтому не следует относить данный феномен к шумерской, ассирийской, персидской, иудейской, монгольской, коптской или византийской культурным традициям. Его нужно рассматривать исключительно как арабо-мусульманский феномен искусства, с присущими ему од-

ному специфическими чертами, которые, в свою очередь, черпают силу в переплавленных древних и современных ему концепциях искусства, одновременно сохраняющих в себе следы обозначенных традиций (13).

Анализируя оригинальность арабо-мусульманского искусства, можно увидеть важное различие между визуальными и вербальными формами искусства. Действительно, отношения между ВИЗУАЛЬНЫМ и СЛОВЕСНЫМ в исламской и христианской традициях искусства существенно расходятся. В христианском художественном сознании почитание визуального образа Христа представляется более важным, нежели почтительная покорность слову. Эстетическое сознание в арабо-мусульманском мире подчинено противоположным принципам. Здесь слово обладает несравненно большим значением, а изображение ему уступает, и потому изображение сводится до множества абстрактных форм, орнаментальных структур и арабесок. Может создаться неверное впечатление о более низком уровне эстетического сознания и художественного творчества в исламском мире. На самом деле процесс абстрагирования качественно отличается от простого подражания, свойственного реалистической традиции искусства, и требует более высокого уровня художественного обобщения, интеллекта и эрудиции, необходимых для создания, понимания и восприятия сложных проблем абстрактной композиции, а также изысканных узоров, арабесок, орнаментальных художественных структур и их интеграции в художественно-эстетическое пространство. Здесь напрашивается аналогия отличия между элементарной и высшей математикой, когда последняя предполагает абстрактное мышление и более высокий уровень интеллекта.

Исламская концепция искусства, возникшая в результате сложного культурного процесса, сначала впитала в себя художественные формы, появившиеся в VII веке на Ближнем и Среднем Востоке, а позднее — целый спектр художе-

ственных явлений, развившихся в цивилизационном ареале проживания исламизированных народов. Оригинальность исламского искусства проявляется в разнообразных формализованных структурах, напрямую связанных с традиционными и каноническими установками и требованиями взаимодействия видов творчества, основанных на строгих иерархических принципах: в архитектуре, декоративных видах искусства, поэзии, каллиграфии, миниатюре, музыке, а также в таких видах прикладного искусства, как создание ковров, керамика, мозаика, витраж...

Система, иерархия и взаимосвязь искусств

При рассмотрении системы искусств арабо-мусульманского мира и сравнении ее с представлениями о связях искусств в других цивилизациях, выявляются отличия и сходство во взглядах на взаимодействие между искусствами в мусульманской эстетике. Неслучайно один из корифеев арабской эстетики аль-Фараби обращает внимание на внутреннюю связь между разнообразными формами художественного выражения. Он пишет: «Мы полагаем, что существует определенное родство между поэтами и художниками. Можем согласиться, что материалы их искусств различны, но их формы, эффект воздействия, цели едины, или по крайней мере схожие. Искусство поэзии воздействует через слово, искусство живописи — через цвета, их эффект раскрывается в имитации, а цель их состоит в покорении человеческого воображения и чувств, используя возможности подражания» (14).

Взаимодействие между разными видами искусств в арабо-мусульманском мире становится очевидным на примерах совершенного воплощения. Так, архитектура мечетей тесно сочетается с прикладными искусствами и каллиграфией. Мягкие, извилистые линии интерьера и экстерьера мечети, составляющие средоточие художественного замысла, интегрируют в себе все три основные части архитектурной струк-

туры мечети — квадрат основного фасада, купол и барабан — в цельную систему, символически олицетворяющую модель мифического мира. Каллиграфические надписи, обилие предметов прикладных искусств, мозаика, витражи, стекольчатая керамика, фаянсовая плитка, абстрактные гончарные изделия, инкрустации из драгоценных металлов, орнаментальные моресковые и арабесковые элементы... наиболее задействованы в средней составляющей данной композиционной структуры — в барабане, соединяющем купол, символизирующий мир небесный, с нижним квадратом фасада, символизирующим мир земной. Так, гармоничное взаимодействие между разнородными искусствами не только придает особую целостность архитектурным формам мечети, но и оказывает влияние на сознание верующего, психологически уже настроенного на религиозную медитацию.

Не менее выражено и внутреннее взаимодействие между средствами художественного выражения в исламской миниатюре. Отличная от восточноазиатской пейзажной живописи, где каллиграфические надписи были в большинстве случаев связаны с эмоциональными переживаниями художника, столкнувшегося с первозданной красотой природы, в персидской, особенно в более поздней турецкой миниатюре, они являлись побочным средством художественного выражения, помогающим удерживать равновесие во взаимодействии между основными композиционными элементами картины.

Господствующие представления о системе и иерархии искусств в исламской цивилизации были определены рядом обстоятельств, главным из которых был текст Корана, в исламской эстетической традиции понимаемый как вербальное выражение Божьей воли. СЛОВО и ОБРАЗ в исламской художественной системе могли рассматриваться как две полярные друг к другу сущности, между которыми и формировалось иерархическое взаимодействие между искусствами. Священное писание и арабский язык являются ведущими

факторами, сформировавшими иерархическую модель арабо-мусульманской эстетической системы искусств. Сходная роль была у поэтического слова в индийской ведической культуре, а в Поднебесной господствующие в системе искусств визуальные виды вытекали из китайского иероглифа и каллиграфического образа.

Другим важным критерием формирования художественной системы и иерархии искусств в эстетике арабо-мусульманского мира являлось наделение высочайшим статусом поэзии, каллиграфии и архитектуры и их отделение от искусств, отождествляемых с ремеслами. Так, архитектура, при том что она ассоциировалась с благородной миссией строительства мечети, дома Господня, постепенно проигрывала это негласное соперничество между тремя искусствами именно из-за своей близости к ремеслам и в силу этого критерия. Следовательно, обращаясь к приоритету того или иного вида искусств в их иерархии, только два великих искусства, напрямую ассоциируются с распространением божественного слова: поэзия, связанная с аудиальным выражением, и каллиграфия — с выражением визуальным. Эти доминирующие взгляды в арабо-мусульманской эстетике перекликаются с большинством текстов, посвященных эстетике и художественной теории, которые, впрочем, называют архитектуру одним из важнейших искусств. Однако сунниты, оппонировав ортодоксам, отдавали (помимо поэзии и каллиграфии) иерархическое предпочтение музыке и тесно связанному с ней танцу.

Итак, при рассмотрении эстетики арабо-мусульманского мира обнаруживаются близость и сходство с системой иерархии искусств и восточноазиатскими (Китай, Япония, Корея) представлениями, таких, например, как связанный с рукописной книжной культурой исключительно высокий статус поэзии и каллиграфии. Наводящий на размышления эмоционально наполненный поэтический мир с его выразительным языком восприимчив к эффектам внешнего мира,

а изящная каллиграфическая манера письма с ее всеохватывающей созерцательной сутью, согласно исламским мыслителям, проникает во все виды искусства исламского мира.

Рассмотренные характерные черты возвышения поэтического слова и связанного с ним сакрального письма объясняют, почему каллиграфически изображенные цитаты из Корана в арабо-мусульманской эстетике выполняют функции, роднящие их по назначению с иконописной византийской живописью, а также с религиозной живописью западно-христианской, индийской, китайской, японской и других цивилизаций. Этот факт объясняет и другую характерную черту культурного и художественного развития арабо-мусульманской цивилизации: отсутствие священной иконографии в исламской художественной культуре, компенсированной каллиграфическими фрагментами священного коранического текста, встречающимися в живописных и прикладных формах искусства. Он же подчеркивает исключительную роль каллиграфической эстетики, несущей отпечаток священного в формировании эстетики других видов исламских искусств — архитектуры, прикладных искусств, ковроделия и миниатюры.

В арабо-мусульманской иерархии искусств живописи отводится более скромная роль по сравнению с живописной традицией античности, средневекового христианства, Индии, Китая и Японии. Истинным представляется тот факт, что возможности живописного отображения в данной традиции на самом деле ограничены исламской религиозной идеологией, тогда как скульптура вообще выводилась за рамки изобразительного поля. В то время как в пространстве различных цивилизаций формы визуального искусства (живопись и скульптура) занимали высокое положение, в арабо-мусульманском мире они подвергались жестким ограничениям, обозначенным исламской религиозной идеологией. Но при этом родственное живописи искусство миниатюры и ковроделие процветали, обладая высоким со-

циальным статусом под влиянием персидской культуры, ассимилированной османской и могольской традициями.

Возвышение поэзии

Исключительный эстетический статус поэзии (адиб) и ее подъем в иерархии искусств ассоциировались с развитием глубоко почитаемых представлений о поэтическом языке и мире, созданном и заданном текстом Корана. Согласно американскому авторитетному эксперту поэзии и поэтики арабо-мусульманской цивилизации Виченте Кантарينو, «среди других гуманитарных культурных достижений есть только несколько, сравнимых с арабской поэзией по ее ценностной исключительности» (15). Многие великие мыслители и поэты трактовали поэзию как высшее искусство, родник познания об арабском мире, книгу мудрости, источник достоверного исторического опыта. Поэзия, стоящая во главе иерархии искусств, уже с первых попыток ее теоретического осмысления в арабской эстетической традиции была отделена от религии, философии, истории, этики и других сфер научного знания. Именно отсюда берет начало воззрение на арабскую поэзию как искусство исключительной важности, порожденной сильнейшим творческим актом воображения.

Большинство знаменитых поэтов исламского мира, создававшие трактаты по эстетике поэзии, становились ее теоретиками. Этот сплав теории и *практики* определял высокий эстетический уровень поэзии и поэтики. Многие авторы трактатов не ограничивались описанием своеобразия поэтического творчества, но и углублялись в иные эстетические проблемы: сущность, исток и особенность искусства, творец и его творческий потенциал, воображение, связь с природой и традицией, процесс художественного творчества, стиль, новизна, имитация и другие фундаментальные эстетические вопросы. Исследование обозначенных проблем, проистекавших из осознания частностей поэтическо-

го искусства, развивалось вместе с ним, сообразуясь с общей проблематикой эстетики, философии искусства и теории искусства. Следовательно, поэтика как наука о поэзии, анализирующая многие эстетические проблемы, на протяжении веков была наиболее важной сферой арабо-мусульманской эстетической мысли.

Арабо-мусульманская поэтика развивалась в двух основных направлениях: в ключе абстрактной философской эстетической мысли (Аль-Фараби, ибн Сина, ибн Рушд) и в контексте художественно-критической мысли, а также соотносимых с ней проблем философско-эстетического характера (ибн аль-Мутааз (861—908), ибн Кутайба (828—889), Кудама ибн Джафар (873—932/948), аль-Амиди (X в.), ибн Рашик (XI в.), ар-Рази (XIII в.) и другие).

В арабских трактатах, так же как и в индийских, неизменно освещается таинственная сила поэтического искусства вместе с его способностью влиять на дух, этические идеалы и жизнь человека. Стоит также отметить, что в поэтических текстах и трактатах подчеркивается важность разностороннего образования для поэта, его познаний о предшествующих традициях, совершенствования личности и развития способностей не только в выбранной сфере, но и сопряженных областях. Согласно ар-Рази, в одной лишь строке истинной поэзии часто «достигаются великие вещи, ведь она умиряет умы и превращает древнюю вражду в дружбу. И наоборот, бывало и так, что одно двустиие разжигало рознь и наполняло реки кровью» (16).

Необходимо взглянуть на действительную причину расцвета поэзии и ее места на вершине иерархии искусств, которая коренится в самом арабском языке, а заодно на то, каким образом через образы пустыни выражалось исключительное почитание поэтического слова, песен, легенд, передаваемых поколениями из уст в уста. Литература в арабо-мусульманском мире никогда не достигала такого статуса и превозношения, как поэзия. Сравнительно мед-

ленно развивавшаяся прозаическая традиция арабской литературы, по точному замечанию Шарля Пеллата, всему обязана Персии, но не Греции (17).

Поэты, например, Башшар ибн Бурд (714—783), ибн аль-Мукаффа (721—757), Абу Нувас (756—814), писали на арабском языке, родившись при этом на территории Ирана с процветающей поэтической традицией, особенно сильной в ранний период развития арабской классической поэзии. Эти поэты разработали широкое и открытое мировоззрение, не опиравшееся на отдельные гедонистические мотивы сатурналий и воспевание вина. Поэзия Абу Нуваса существенно повлияла на последовательное развитие персидской поэтической традиции и стала источником вдохновения для Омара Хайяма.

Из множества форм, раскрывшихся в лоне мусульманской цивилизации, бейт — поэтическое двустишие, метрическая единица национальной (арабской, персидской, турецкой, индийской и др.) поэзии народов Востока означала эмпатически сконцентрированную и метафорически выраженную мысль — исключительность есть в ее сопряженности и красоте. Эта редкая способность в арабо-мусульманской поэтической традиции отражает вершину мастерства, достигаемую настоящим поэтом, поскольку такая лаконичная форма поэзии являет завершенную и максимально емкую мысль в виде законченного бейта. Двустихия в свою очередь дают импульс для формирования более сложных форм восточного стихосложения: рубаи, газели, касыды и других.

Ностальгические лейтмотивы возвращения к старым временам стали появляться в IX в. со стремительным подъемом арабской культуры, напоминающего Возрождение, в то время как поэзия доисламских времен объявлялась вместилищем первичной гармонии и исключительной по своей экстраординарности и глубине эмоционального переживания мысли, недостижимым идеалом красоты,

неиссякаемым потоком истинного искусства... С ростом значения поэтического искусства и понимания важности сохранения традиций в культуре Халифата начнется важный период сбора, изучения и систематизации образцов старой поэзии и составление поэтических антологий.

В X веке поэты и теоретики нового поколения — ибн Кутайба, ибн Рашик, ибн аль-Асир (1160—1233) отказались от древней поэтической традиции в пользу поэзии, освобожденной от условностей классической эстетики, прежних канонических установок и имитации средств эстетического выражения. В своих трудах они развивают гуманистические и универсалистские тенденции, нащупывают оригинальные средства художественного выражения. В течение X—XIII веков две поэтические (старая и новая) традиции и тесно связанные с ними теоретические исследования — поэтики, переплетаясь между собой, обусловили золотой век арабской литературы и поэзии, когда арабская поэзия, синтезировавшая древние традиции и новые поэтические задачи, породила целую плеяду величайших поэтов и теоретиков, из которых по масштабам своего таланта выделялись Ибн аль-Хусейн (969 — между 970 и 1016), ибн аль-Асир (1160—1233) и ар-Рази (XIII в.). В то же самое время происходит стремительный взлет мистически-ориентированной поэтической традиции суфиев, писавших на арабском (ибн Араби, аль-Фарид) и персидском (Руми) языках.

Когда политические и культурные процессы в период распада Халифата на закате династии Аббасидов набирали силу, на некоторых территориях наблюдался расцвет соперничавших между собой национальных поэтических традиций. С одной стороны, их представители обращались к новым темам, придавали большее значение внешним формам, и постепенно дистанцировались от искренности ранней пустынной поэзии бедуинов, а с другой стороны, в своем творчестве они по-разному ассоциировались с языком и поэтическими традициями конкретных регио-

нов, что дало свои плоды в дальнейшем развитии персидской, турецкой и индо-исламской поэзии.

Несмотря на исламизацию и арабизацию Ирана, принимаемых арабами на протяжении трех столетий, в качестве противостояния имперской арабской идеологии был осуществлен поворот к ранним персидским литературным традициям. По мере изменения политического и экономического влияния центров Калифата впервые на территории Ирана под влиянием Фирдоуси (около 932—1020), призывавшего свой народ вернуться к истокам национальной поэзии, возникла оригинальная нео-персидская поэтическая традиция, подвижники которой заимствовали у арабов и ассимилировали поэтические формы, модели, темы, мотивы, образы, жанры, формы стилистического выражения, стихотворные размеры и даже в значительном мере лексические единицы. Фирдоуси, Саади, Хафиз, Руми, Низами, Омар Хайям, Фарид-ад-дин Аттар создавали новые мотивы лирической, интеллектуальной, придворной и эротической поэзии, пронизанной самобытным персидским фольклором. Эта поэтическая традиция, впитавшая в себя мотивы телесной любви и эротизма, характеризуется чувственностью и большой свободой интерпретации различных поэтических тем, повлиявших на развитие западной куртуазной поэзии позднего средневековья и ренессанса.

Позже аналогичные процессы происходили в эпоху правления турецкой династии в Анатолии, где с XI по XVI вв. близкая персидской традиции рафинированная поэтическая туркоязычная поэзия постепенно занимала ведущие позиции. Наиболее известные ее представители, такие, как Юнус Эмре, Насими, Физули, Ревани, Хаяли и Бакы развивали схожие темы, вдохновленные эстетикой и любовной лирикой суфиев. В XVI веке в персидской и турецкой поэтических традициях началась эпоха доминирования так называемого «индийского стиля» в поэзии.

— — —

Взлёт искусства каллиграфии

В арабо-мусульманской культуре каллиграфия (хатт), как и поэзия, близка священным текстам, и этой связью она возносит себя на вершину иерархии искусств. Каллиграфия в исламской художественной культуре является в некотором смысле альтернативой иконографической живописи, боготворимой в других цивилизациях. Возвышение эстетического феномена каллиграфии в иерархии исламских искусств обуславливалось фундаментальными представлениями Ислама, так как искусство каллиграфии напрямую соотносилось с величием слова Божьего и его проникновением в различные культурные сферы. В конце концов каллиграфия обрела статус священного символа исламской цивилизации, даже Пророк Мухаммед в исламской культуре неслучайно изображается с пером и мечом в руках.

Видный французский исламист Луи Массиньон, уделявший большое внимание взаимоотношению исламского текста с эстетическими мировоззрениями арабов, отмечал, что среди других семитских языков арабский алфавит близок к совершенству и благодаря его плавной структуре наиболее подходит для каллиграфического способа изображения. В текстах, посвященных различным сферам гуманитарного знания, особенно в поэтических, встречается множество эмоциональных оценок, воспевающих красоту и элегантность каллиграфического письма, изящность как «несравненную» в ее силе эмоционального эффекта, как «самое благородное из искусств», «зеркало души», «голос сердца» и т. д. Безусловно, арабская письменность даже без упоминания соотносимых с ней мистических сил обладает красотой, пластичностью изображаемых знаков, способностью к стилистической трансформации — всё это превращает каллиграфию в утонченное искусство.

Налет сакральности, присущий искусству каллиграфии, привлекал особое внимание со стороны интеллектуалов

и художников, обращающихся к поискам новых средств эстетического и художественного самовыражения. Ведь каллиграфический текст соединял в себе два уровня выразительности: *визуальный* и *коммуникативный*. Поскольку данное искусство функционировало одновременно и как транслятор визуальной системы, и как распространитель информации, со временем *визуальная функция стала превосходить коммуникативную*. Действительно, каллиграфия отличается от других визуальных видов исламского искусства исключительной зрелищностью, изяществом, красотой и неожиданными стилистическими метаморфозами.

По мере развития книжного дела и роста объемов книжной продукции, появились профессиональные сообщества книжников, писарей и каллиграфов, которые получали все большую общественную значимость с расцветом классической культуры арабской цивилизации. Каллиграфы достигли высокого социального статуса в арабо-мусульманском обществе, поскольку могли искусно записывать и передавать людям слово Божье. Немецкий специалист, тонкий знаток исламской каллиграфии Аннемари Шиммель замечает, что «любовь к каллиграфии настолько укоренена в исламской культуре, что было бы странно, если бы большинство арабских правителей не придавали такого внимания пестованию этого благородного искусства» (18).

Преобладающая часть правителей разных регионов арабо-мусульманского мира, а также члены их семей вошли в историю как талантливые мастера каллиграфии. Ибн Мулла (886—940), ведущий каллиграф эпохи Аббасидов, министр Багдадского халифата, урожденный Багдада, но персидского происхождения, сделал исключительный вклад в развитие эстетики классической исламской каллиграфии. Ему ставят в заслугу плодотворную многогранную культурную и художественную деятельность. Интеллектуал, потомственный каллиграф, он занимал разные высокие административные позиции на протяжении всей своей жиз-

ни, достигнув в конечном итоге должности визиря. Он боготворил каллиграфию. И возвышение каллиграфии в иерархии искусств произошло во многом благодаря его усилиям. Считается, что именно он ввел в обиход курсивный стиль каллиграфии *тулут*, привнес его в пространство арабо-мусульманской культуры, а также развил пропорциональную систему классической исламской каллиграфии, в которой исключительное внимание придавалось строгой пропорциональности разных элементов шрифта.

В XI веке эстетические принципы ибн Муллы в дальнейшем были развиты и усовершенствованы другим адептом каллиграфической эстетики ибн аль-Баввабом (ум. около 1022). Восторженный поклонник и коллекционер каллиграфических образцов ибн Мулла создал влиятельную школу каллиграфии в Багдаде, которая доминировала вплоть до монгольского завоевания. Для того, чтобы качественно оценить соотношение каллиграфических элементов, он изобрел вспомогательную систему, позволявшую измерять и сравнивать высоту и ширину каждой буквы. Эта система каллиграфической эстетики сильно повлияла на развитие популярного каллиграфического стиля *наسخ*. Мастер-каллиграф аббасидской эпохи Якут аль-Мустасими (ум. 1298) служил в Багдаде при дворе последнего правителя этой династии, занимая должность главного каллиграфа и секретаря вплоть до заката Аббасидской династии. Он стандартизировал шесть основных каллиграфических почерков, т.е. основу арабской письменности (*наسخ*, *сульс*, *мухаккак*, *райхани*, *рукаа* и *тауки*).

Для усиления эмоционального эффекта, который производит на верующего божественное слово, каллиграфические надписи по-разному орнаментировались, украшались арабесками, линейными текстурами и абстрактными геометрическими структурами. Орнаментально изукрашенный арабский шрифт, пронизанный приятными для глаза декоративными элементами становится привычной дета-

лью убранства в исламском искусстве. Искусство каллиграфии не только впитало богатые традиции, предшествующие ему в арабо-мусульманской культуре, но и претерпело значительные перемены в своих функциях.

По мере развития арабской письменности каллиграфические стили разделились на два различных направления: так называемые *геометрические (восточные куфи)* и развивающиеся с X века *разрозненные* прописи (наسخ, сульс, рукаа, дивани и др.). С совершенствованием искусства каллиграфии арабский, персидский, турецкий стили каллиграфического письма развивались и распространялись в разных регионах уже в сочетании с местными традициями.

Начиная с X века в условиях стремительного развития каллиграфической культуры некогда популярные формы с угловатыми буквами постепенно заменялись под влиянием динамичности письма более округлыми стилями: *сульс, насх, мухаккак, райхани, тайджи, рукаа* и другие. Они позволяли мастеру расширять возможности спонтанного способа письма. Новые, более изящные и свободные стили каллиграфии использовались на протяжении всей эпохи Аббасидов в ведущих центрах мусульманской культуры — таких, как Дамаск и особенно Багдад. Они начали активно вторгаться и в другие виды искусства. Округлая и плавная каллиграфическая форма стала важным элементом интерьеров и декоративного убранства. Вместе с обозначенными шестью округлыми стилями, локальные стили появлялись и распространялись в Магрибе и Андалусии.

Традиция арабской каллиграфии позже была ассимилирована и развита великими мастерами Персидской и Османской империй. Из всех оформленных в персидском культурном пространстве стилей своей особой эстетической красотой форм выделяется *таалик*, где линия записанных букв плавно перетекает вниз и, проходя горизонтальную линию, встречает нижний буквенный уровень. Таалик был широко распространен в убранстве и персидском искусстве

миниатюры. Аль Табризи, художник и каллиграф, живший в начале XV века, был великим мастером этого стиля. По прошествии некоторого времени, в XV веке становится популярным стиль *дивани*, развившийся из стиля *таалик*. Он отличается связующими буквы линиями, плавно поднимающимися вверх. Этим стилем предпочитали пользоваться писари. Также он широко использовался в Османской империи на султанских персональных знаках, своего рода факсимиле — или туграх, чей эстетический облик представлялся сверхзначимым. Каждый султан обладал оригинальной печатью с каллиграфическим текстом, тщательно исполненным искусными мастерами.

Большое разнообразие образцов высокой каллиграфии можно обнаружить не только на бумаге, они встречаются во внутренних интерьерах светских и священных строений: на потолках и стенах, в росписях ковров. Интерьеры и экстерьеры мечетей и мавзолеев, ковры и декоративные элементы в изобилии украшались каллиграфическими текстами, содержащими выдержки из Корана. Арабеска — линейный рисунок, искривляющийся и разворачивающийся в вариациях геометрических и растительных структур, пальметт и цветочных композиций — является основным исламским художественным мотивом декора.

В мусульманской архитектуре, интерьере, декоративно-прикладном искусстве каллиграфические надписи на арабском, персидском, турецком и других языках выполняют не только важную эстетическую функцию объединения различных элементов в единую художественную систему, форм эстетического выражения — в унифицированную композиционную систему, но и раскрывают исламскую природу произведения искусства, неотделимого от утилитарной функции. Изящная гибкость арабского шрифта и его благородный артистизм способствуют реализации универсальных и специфических функций. Каллиграфия, в отличие от других форм исламского искусства, благодаря своей свя-

щенной и символической сути была вознесена до таких высот, что могла вводить созерцающего в мир искусства, где предметы сакрального значения в первую очередь отражают эстетические свойства и воспринимаются исключительно как образцы исламской художественной традиции.

Мир в миниатюре

Новые грани мусульманского эстетического феномена раскрываются в знаменитых миниатюрах-иллюстрациях, украшающих манускрипты персидских, турецких и могольских мастеров. Из-за того, что миниатюры первоначально воспринимались как второстепенное двумерное искусство книжной иллюстрации, они имели меньше ограничений, предписанных исламской идеологией, чем монументальная и станковая живопись. Миниатюры, чаще создаваемые для иллюстрации классической литературы и поэзии, посредством визуального языка отображали наиболее значимые эпизоды истории исламских народов, а также жизни их правителей в часы забот и отдыха.

Искусство миниатюры взаимодействует с некоторыми эстетическими установками ранней фресковой и станковой живописи, развитие которых приостановилось по причине запретов, налагаемых исламской идеологией. Вместе с расширением представлений о «красивом образе жизни» распространялись рафинированная книжная культура и коллекционирование редких манускриптов. Это послужило толчком к развитию искусства книжных миниатюр, авторы которых продолжили и усовершенствовали традиции иллюстрации сакральных рукописных книг. Характерные для западной живописи взаимодействие между светом и тенью и решение сложных проблем живописной перспективы чужды исламской миниатюре, разрабатывающей свои средства художественного выражения. Искусство книжной миниатюры достигает совершенства в персидском культурном пространстве, а также в культурах Османской и Могольской им-

перий, испытавших влияние персидской традиции.

Авторитетный эксперт в области исламской миниатюры, автор пятитомного исследования «*Esthétique de l'art musulman — la peinture*» («Эстетика мусульманского искусства — живопись», 1974) Александр Пападопуло уделяет исключительное внимание исследованию данного феномена. Он различает два периода в истории развития миниатюры. Первый относится ко временам запрета изображения живых существ на миниатюре в соответствии с ортодоксальными религиозными предписаниями, когда художники не находили способов и возможностей для их преодоления. Второй период характеризуется эстетической революцией, которая обогатила мусульманское искусство исключительно важным событием: появилось качественно новое освободившееся от религиозного влияния и условно автономное искусство (19).

Древнейшие из ныне известных образцов книжных миниатюр исламского периода, совсем недавно обнаруженные на территории Сирии, ещё почти не несут следов исламизации. Возможно, истоки искусства миниатюры, следует искать в Иране и Центральной Азии, имевших более тесные связи с Китаем, где уже существовали давние богатые традиции иллюстрирования книг.

В XII веке в Персии получила развитие новая традиция цветной миниатюры: пронизанные лиризмом и суфийским мистицизмом иллюстрации поэтических сборников. Особой популярностью пользовались книги с яркими цветными иллюстрациями, изданные в XIII веке во времена завоевания монголами Ирана. В это время энциклопедист и историк Рашид аль-Дин (1247—1318), фактически являвшийся визирем, основал издательский центр в Тебризе, где 220 каллиграфов, живописцев-иллюстраторов, переписчиков текстов, мастеров по золоту, переплету и коже, используя бумагу высочайшего качества, совместно работали над созданием шедевров книжного искусства.

На персидскую цветную миниатюру повлияли также традиции византийской и армянской миниатюрной живописи. Византийская традиция миниатюры отличалась тяготением к эмоциональному насыщению цветов и мягкому линейному рисунку, что находило отклик у персидских мастеров. Также в персидских миниатюрах видны следы армянской традиции иллюстраций Евангелия, отличающихся разрозненной композицией человеческих фигур и яркими цветовыми решениями. Позднее персидские мастера искали вдохновение и новые эстетические принципы и темы в традиции китайских иллюстрированных изданий.

Период экспериментирования и поисков новых форм эстетического выражения для мастеров персидского и турецкого происхождения в их соперничестве закончился в середине XIV века. А в начале XV века в знаменитых школах Шираза, Тебриза, Багдада и Самарканда утверждались классические формы зрелого мусульманского канона миниатюрной живописи, основные композиционные схемы иллюстрирования легенд и поэм, эстетические принципы изображения правителей, батальных сцен, празднеств, развлечений, животных, охоты и других популярных сюжетов.

Ценность рукописных изданий напрямую зависела от обилия миниатюр, качества исполнения и использованных материалов (золото, серебро, кожа, качественные краски и бумага). С развитием книгоиздательского дела росли потребность и спрос на манускрипты с обилием крупных, высокого художественного уровня иллюстраций. Традиционная структура рукописных изданий постепенно менялась: тексты, утрачивая прежнее значение, объективно сокращались в пользу иллюстраций, которые, все более доминируя, придавали совершенно иной облик книгам. Так, визуально преобладавшая иллюстрация стала важнейшим средством передачи информации. Этот сдвиг в соотношении текстового и визуального в истории книжной культуры повлиял на значительный рост социального статуса художников-

миниатюристов (которые с XVI века уже начали подписывать свои иллюстрации), а также на ценность их работ.

Разные художники-иллюстраторы в творческом процессе по-своему прочитывали исходные популярные сюжеты и мотивы. Например, существуют более 250 вариантов иллюстраций только к одной книге Низами «Хамсе» («Пятерика», т.е. пять поэм), самое раннее издание которой появилось около 1318 года. Эти варианты книги были украшены высочайшего качества миниатюрами. Наиболее распространенный и почитаемый в исламском мире персидский эпос «Шахнаме» («Царская книга»), посвященный истории Ирана и отразивший исторический путь Древней Персии до проникновения ислама в VII веке, получил, наверное, самое большое число различных версий. Но самой знаменитой стала эпическая поэма Фирдоуси, созданная по мотивам «Шахнаме». Первые иллюстрированные издания «Шахнаме» выходили в XIII—XIV вв. Их заказывали и приобретали могущественные исламские правители. Иллюстрации к поэме создавались самыми талантливыми мастерами. Отдельные издания содержали выдающиеся образцы персидских книжных иллюстраций, число которых иногда достигало 300.

Упадок искусства миниатюры обозначился во второй половине XIV века, когда преобладало простое копирование ранее созданных работ. По прошествии некоторого времени свою деятельность возобновили главные центры персидской миниатюрной живописи — вначале Багдад, Шираз и Тебриз, а затем Самарканд и Казвин. В эту эпоху развивается новый, закрепившийся в XV—XVI вв. стиль классической миниатюры, ставший одним из важнейших феноменов исламского искусства, по причине канонизированных эстетических требований к стилистике. Несмотря на то, что по сравнению с преобладавшими ранее традициями теперь художникам предоставлялось больше свободы в выборе тем, однако каноны изображения традиционных сцен и людей различных рангов оставались незыблемыми, применялись

те же композиционные и эстетические принципы: стилизация, детализация и символизация, пронизанные разнообразными метафорами.

Во времена правления Тимуридов в XV веке Тебриз, Герат и Шираз стали основными центрами формирования стиля эпохи. Тогда персидское искусство книжной иллюстрации достигло апогея. В миниатюрах XVI и XVII вв. канонизировались сформировавшиеся ранее композиционные принципы, художественные формы и сюжеты. Общим для них явилось изображение на фоне пейзажа крупных фигур с овальными лицами, повернутыми в сторону или в профиль. Однако их отличают разнообразие тем и мотивов, переплетающихся с региональными стилями и заметные следы присутствия индийско-могольской традиции.

Работы мастеров Тебриза очаровывают лирическими мотивами, причудливым переплетением линий и рафинированным колоритом. Наряду с изображением людей благородного сословия, поэтов, воинов, дервишей и сцен из жизни суфиев, в иллюстрациях присутствуют также пейзажи, животные и птицы. Миниатюры Тебриза отличаются роскошным декором, арабесками и изысканным растительным орнаментом. Книжные иллюстрации Ширазской школы, крупного центра по производству и распространению миниатюр, отличаются преобладанием природных мотивов и особым вниманием к композиции, характерных для китайской живописной традиции: высокая линия горизонта, устремленные ввысь скалы и золотистое небо. В миниатюрах ширазского стиля доминируют образы натуральной природы. Изображения людей встречаются гораздо реже. Их фигуры выглядят вытянутыми и грациозными. Классическая персидская миниатюра в исполнении лучших мастеров впечатляет зрелостью композиционного решения, гармонией цвета и единством стиля.

Традиции персидской миниатюры продолжили и развили дальше турецкие и могольские художники, которые

в начале XV века сформулировали основополагающие принципы композиционной конструкции живописи. Это прослеживается на примерах иллюстраций романтических поэм и исторических сюжетов, где протагонистами выступали легендарные герои, правители и воины, которые изображались в сценах баталий и жизни двора. Согласно Сиявушу Дадашу, азербайджанскому исследователю исламского искусства, «в тюркской миниатюре, в отличие от европейского изобразительного искусства, картина изображала не сюжетное действие, а суть стоящей за ним идеи. Это осуществлялось с помощью изображения в картине идеи сюжета, времени и места действия, выступающих тремя основными принципами ее строения». (20). Турецкая традиция миниатюры близка персидской своими истоками, но выделялась большим вниманием к контурным линиям и яркости цветовых решений. Могольская традиция, так же питавшаяся из персидской, отдавала предпочтение уже другой колоритной палитре и ее насыщенности.

Музыкальная эстетика

Музыка (*musiqah*), глубоко проанализированная во множестве посвященных ей теоретических исследований, играла важную роль в развитии арабо-мусульманской эстетической традиции. Массиньон отводил музыке большое место в изучении средств художественной выразительности исламских народов. Посредством всестороннего анализа музыкальных форм, наряду с поэтическими, он стремился разрушить распространенные стереотипы, связанные с отрицанием смыслового наполнения исламского искусства. Сам факт существования искусства (и прежде всего музыки) в мусульманских странах, по его мнению, опровергает эти стереотипы. Одновременно с традицией публичного чтения Корана, практикуемого во всех мусульманских странах, несмотря на разнообразие народов, утвердилась и единая музыкальная концепция. Будучи

нематериальным искусством, музыка была свободна от ограничений в ее формах. На самом деле речитативное чтение Корана было одновременно и *поэзией*, и *музыкой*, даже приглашение к молитве почти всегда произносилось нараспев.

Истоки арабской музыки датируются приблизительно II веком до нашей эры. Эта музыкальная традиция формировалась на Аравийском полуострове, где проживали кочевые племена и существовали их центры торговли. Поначалу это были простые ритмически бедуинские мелодии, впитавшие элементы сирийской, месопотамской и иранской музыкальных культур. Музыкальная эстетика, отражавшая оригинальное развитие арабской музыкальной культуры, оформилась в VII—X вв. под воздействием космогонических теорий древних цивилизаций этого региона. Период правления Омейядской династии также является важным, но подлинный подъем произошел в эпоху Аббасидов. Это был расцвет музыкальной теории и традиционной инструментальной богато орнаментированной музыки симметричного и несимметричного типа. Распространение эстетических принципов «красивого образа жизни» в период благоденствия арабо-мусульманской цивилизации послужило импульсом для развития светской музыкальной эстетики и профессиональной исполнительской культуры. В это время знание музыкальной теории, игра на различных музыкальных инструментах стали неотъемлемой частью художественно и разносторонне образованного человека.

«В отношении музыки, — замечает Массиньон, — можно сказать, и притом со всей очевидностью, что мусульманские теоретики пользовались произведениями греческих философов, которых они более или менее поняли. Не менее достоверным является другое влияние, проникшее, вероятно, из Индии через Персию» (21). «Братья чистоты» — сообщество интеллектуалов-энциклопедистов, членами которого были аль-Фараби, ибн Сина, аль-Ширази, аль-Амуди, ибн

Хальдун, Сафи ад-Дин и Абд аль-Кадир, появившееся в Басре в X веке, стало влиятельным объединением интеллектуалов-мыслителей, чьи труды были посвящены в том числе и арабо-мусульманской музыкальной эстетике. Эти энциклопедически образованные и истинные знатоки различных видов искусств выработали принципы музыкальной эстетики, постигнув силу эмоционального воздействия музыки, влияющей на духовное развитие личности.

«Братья чистоты» создали пространный и развернутый трактат, посвященный музыкальной теории, в котором ощущаются отзвуки древних вавилонских астрологических теорий, пифагорейских, персидских, индийских и древнеиудейских музыкальных воззрений. Их космологическая теория музыки включает в себя учение о гармонии небесных сфер, происхождение, композицию, тона, интервалы, ритмы и другие выразительные компоненты музыки. Их дискуссии постоянно сводились к родству музыкальных принципов математическим — взгляду, преобладавшему в поздней арабской эстетике. Высокие музыкальные тона здесь отождествлялись с теплом, в то время как низкие — с холодом. На этом положении развивалась уникальная теория гармонических отношений. Неслучайно гармония есть фундаментальная категория в музыкальной эстетике «Братьев чистоты», главный эстетический критерий ценности и долговечности музыкального произведения.

Современник «Братьев чистоты» — блестящий музыкальный теоретик и исполнитель аль-Фараби — написал уникальный по своей многогранности и глубине трактат о музыкальной эстетике «Великая книга о музыке», где обобщил имеющиеся знания о греческих, персидских и других эстетических теориях музыки на качественно новом уровне теоретического синтеза. Два других арабских мыслителя и гуманиста ибн Сина и ибн Хальдун также были известны своими оригинальными взглядами на проблемы музыкальной эстетики. Подчеркивая важность музыки

в иерархии искусств, ибн Хальдун рассматривал музыку не только как искусство, которое можно выделить в числе великих искусств, но и, подобно Конфуцию, называл ее непосредственным определителем уровня развития конкретного исторического периода любой культуры. Согласно этому корифею арабской культуры, *упадок в музыке отражает болезнь общества, сигнализирует о его кризисном состоянии, негативных проявлениях в социальной и культурной жизни.*

Арабская теория музыки близко соотносится с теоретической рецепцией исполнительской традиции. В ранний период развития арабской музыкальной культуры господствовала унисонная вокальная музыка с мелодиями, базирующимися на семитонике. Массиньон, обращаясь к анализу арабского музыкального материала, пишет: «Прежде всего мы обнаруживаем гамму с очень узким интервалом, трети и четверти тона, распределенные нерегулярно. Голос не выходит за рамки очень ограниченного интервала, что указывает на сравнительно высокий уровень развития этого искусства, так как оно требует совершенно по-особому развитого слуха. Большинство европейцев, слушая восточную музыку или восточных певцов, испытывают глубокую скуку, поскольку им кажется, что звучит все время одна и та же нота» (22). В арабских мелодиях, в интервале основных единиц использовались полутона и микроинтервалы, придающие им оттенок монотонности. Позже, с усилением влияния других музыкальных традиций, значимость инструментальной музыки в арабо-мусульманском мире все возрастала. В традиционной арабской музыке было задействовано множество музыкальных инструментов, среди которых в первую очередь следует упомянуть струнные (*ребаб, каманча, канун, уд*), духовые (*ней*) и ударные (*дуфф, табла*).

Музыка арабо-мусульманского мира разительно отличается от привычной нам западной музыки особым вни-

манием к ясному ритму, мелодике и игре филигранно структурированными тонами. Особо важную роль в организации композиционной структуры музыкальной ткани приобретает использование ритмических структур посредством небольшого инструмента барабанного типа, который системно организует порядок ритмических структур, как бы регулируя взаимодействие между основными тактами и мелодиями. С другой стороны, открытая западной культурой полифония была чужда арабской музыке. Точно так же, как и миниатюра, музыка арабо-мусульманского мира раскрывается в пространстве, очерченном плоскостными орнаментальными и мастерски организованными микроинтервальными структурами. Тем не менее элементы специфической арабской музыки проникли в западную музыкальную культуру и оказали влияние на ее дальнейшее развитие, прежде всего в тех странах, где сохранились следы вековой арабизации (Испания, Португалия и позднее французский Прованс), а через них — на музыкальную культуру других западных народов. Здесь следует напомнить, что именно из мусульманского мира, в частности, исламизированного юга Испании Андалусии, Сицилии, Прованса произошли многие из звучащих и поныне музыкальных инструментов, считающихся европейскими, таких, как лютня, скрипка, гитара, флейта, разнообразные ударные, совершившие путешествие из исламских стран в мир западной цивилизации. Также существует версия, что система слоговых названий нот имеет арабские корни.

Многообразие форм архитектуры

Архитектура (имарах), поражающая экспрессией своих стилей и разнообразием региональных архитектурных форм, поистине стала предметом особой гордости в ряду других культурных достижений арабо-мусульманской цивилизации. Достигнув высот художественного уровня, она стала выделяться сложностью композиционных решений,

нетривиальным полетом инженерной мысли, оригинальностью конструктивных решений, разнообразием проектных схем, использованием различных элементов и средств художественной выразительности, изысканностью декоративных украшений и внутреннего интерьера. Большинство мусульманских правителей были великими созидателями и щедрыми меценатами, которые стремились посредством возведения величественных архитектурных сооружений, сочетающих в себе красоту камня, декора и внутреннего убранства помещений, увековечить свою преданность исламу и оставить памятный след в истории.

Высшим достижением эстетики и искусства мусульманской архитектуры принято считать архитектуру мечетей. Помимо них распространенными типами архитектурных сооружений были медресе, минареты, мавзолеи, дворцы, замки, защитные стены укреплений, караван-сарай, бани, крытые рынки. Эстетика исламской архитектуры развивалась прежде всего под влиянием более древних традиций, процветавших на Ближнем Востоке и в Месопотамии, а также культурных достижений ассирийского, вавилонского, персидского, древнеиудейского, византийского, римского и других народов. Однако ислам и напрямую ассоциируемая с ним исламская эстетика привнесли новые нормативные и канонические установки и символические критерии, которым позднее продолжали следовать разные исламизированные народы. С другой стороны, на универсальные принципы исламской архитектурной эстетики и взаимодействие между искусствами определенное воздействие оказали разнообразные местные региональные стили сакральной и светской архитектуры. Существует немного специализированных оригинальных арабских трактатов, посвященных эстетике архитектуры. В основном в них систематизировались главные архитектурные принципы строительства, сохранились технические знания, а помимо них — некоторые сведения о правителях, меценатах и архитекторах. Эти

трактаты наиболее близко соотносятся с индийской архитектурой эстетикой васту-шастра. Их очевидное сходство позволяет, в частности, предположить, что архитектор, энциклопедист и эрудит аль-Амид (940—971) исходил в своих работах из положений индийской архитектурной эстетики, почерпнутой из трактатов «Агни-пурана» и «Манасара шилпа-шастра».

Преобладающей формой культовой архитектуры в арабо-мусульманском мире всегда была мечеть, заданная исламскими религиозными целями, она стала в первую очередь ритуальным местом для сбора верующих и совершения молебнов. В зависимости от назначения, функций и размеров, мечети подразделялись на несколько типов: центральная столичная мечеть (кабире), квартальная мечеть, соборная мечеть (джума-мечеть) и мусалла — открытая площадь, на которой собирались верующие для ритуальных обрядов. В центральной части интерьера каждой мечети находится михраб — ниша в стене, обращенная к Мекке.

С течением времени сформировались три основных региональных типа архитектурной композиции мечети: арабский, иранский (персидский) и османский (турецкий). Раньше других появился арабский стиль или гипостиль, с массивными колоннами, характерными для дворцов. Он распространялся в течение первых веков утверждения исламской идеологии. Мечеть Омейядов в Дамаске, мечеть ибн Тулуна в Каире, мечеть Укба или великая мечеть Кайруана, Кордовская соборная мечеть (Мескита) — в столице Андалусии, долгие века считавшаяся самой большой мечетью в мире и одним из выдающихся образцов арабского сакрального зодчества.

Начиная с XII века на территории Ирана и в Центральной Азии под влиянием персидской архитектурной традиции становятся популярными так называемые четырех-айванные мечети (айван — сводчатая ниша). Эти мечети имеют высокие ниши с четырьмя арками и сводчатые ниши, выхо-

дящие во внутренний двор, а также четыре айвана и два минарета на главном фасаде. Также имеется зал для молений, с куполом без поддерживающих его колонн. Мечеть Шаха в Исфахане, Голубая мечеть в Тебризе, Пятничная мечеть в Натанзе являются великолепными примерами этого архитектурного типа.

Третий и самый поздний османский стиль архитектуры мечетей напрямую ассоциируется с расцветом османской архитектурной традиции в XV веке. С захватом Константинополя турками, появился новый стиль архитектуры мечетей, близкий по внешнему виду к Собору Святой Софии. Молельные залы в турецких мечетях выполнены не в гипостиле, но имеют внутреннее свободное пространство под огромным куполом. Признанными образцами турецкого стиля являются Сулеймание и Голубая мечеть Стамбула (Мечеть Султана Ахмета), а также Селимие (мечеть Селима II) в Эдирне.

В эпоху династии Омейядов начался период интенсивного развития эстетики арабо-мусульманской архитектуры, когда цивилизационный центр переместился в столицу Ближнего Востока — Дамаск. Во время правления Халифа аль-Валида I (705—717) в трех важнейших культурных центрах Халифата строились великолепные ансамбли культовой архитектуры: мечеть Пророка в Медине, иерусалимские мечеть Аль-Акса и рядом с ней Купол Скалы, а также Большая мечеть Дамаска. Позже, во времена правления этой династии появились величественные мечети: ибн Тулуна в Каире, Великая мечеть Кайруана в Северной Африке (на территории современного Туниса) и упомянутая выше Большая мечеть Кордовы.

Представители разветвленной династии Аббасидов, победившие Омейядов, в регионах Халифата возвели множество архитектурных сооружений различных стилей, целей и назначения, которые, к сожалению, сохранились фрагментарно. Важнейшими центрами аббасидской архитектуры

являлись бывшие в разное время столицами этой династии — Багдад, Самарра, Ракка, где в результате разрушительного монгольского нашествия осталась лишь небольшая часть архитектурных ансамблей той эпохи. Но даже на их примере можно заметить общую черту — монументальность, свойственную персидской архитектуре эпохи Сасанидов. Каждый из упомянутых городов был разрушен во времена монгольского завоевания, и лишь отдельные фрагменты бывших строений, созданных из обожженного кирпича, сохранились до наших дней.

Большая мечеть в Самарре выделяется из множества великих архитектурных шедевров аббасидской эпохи своим 52-метровым спиралевидным минаретом аль-Малвия, который в своей нижней части достигает в ширину 33 метров. Этот минарет своим силуэтом напоминает архитектурные формы шумерской, аккадской и ассирийской цивилизаций — храмы-зиггураты. По архитектурному стилю Большая мечеть Самарры схожа с гораздо меньшей по размерам каирской мечетью ибн Тулуна. При рассмотрении основных направлений развития архитектуры Аббасидов, следует упомянуть мавзолей Саманидов в Бухаре, построенный около 900 года, который выделяется изысканностью внешнего архитектурного декора.

К концу господства династии Аббасидов в 969 году начинается эпоха правления Фатимидов, основавших новую столицу Халифата в Египте (рядом с современным Каиром). В этом городе было возведено множество архитектурных сооружений: одним из самых впечатляющих по красоте является небольшая по размеру мечеть аль-Акмар (Лунная), построенная из светло-серого камня в 1125 году. Это первая мечеть, которая гармонично вписалась в уже развитую городскую сеть улиц таким образом, что ее центральная ось была обращена к Мекке. Внутри мечети располагается небольшой (10x10 метров) внутренний дворик, окруженный аркадной галереей. Мечеть имеет низкий купол, зато вели-

колепное убранство фронтальной части фасада, с обилием гармоничных портиков и ниш. На фасаде с обеих сторон находятся сводчатые ниши, с уникальным, характерным только для мусульманской сакральной архитектуры декором — мукарнами, представляющими собой элементы красочной лепнины в виде сталактитов.

Самым отдаленным на западе очагом исламской архитектуры Халифата была Андалусия (Аль-Андалус) на Пиренейском полуострове. Кордова, Севилья и Гранада стали основными центрами архитектуры в этом регионе. Уже в эпоху Омейядов была возведена Большая мечеть Кордовы. В то время в Севилье был сооружен величественный монолитный четырехугольный минарет Хиральды как часть архитектурного ансамбля мечети, устоявший в ходе разрушительных религиозных войн. Он отличается от двух других строений, находившихся в Магрибе, близких альмохадскому стилю, своей гармоничной формой и великолепно внешним и внутренним орнаментом. Несмотря на реконструкцию верхней части Хиральды христианскими архитекторами, которая искажила цельный облик минарета, его основная часть продолжает поражать своим стилистическим благородством и сублильным декором. Архитектурный стиль Хиральды, несомненно, оказал влияние на появившуюся позднее западную средневековую готику, усвоившую гармонию формы и внутреннего убранства.

Другой шедевр арабской архитектуры Андалусии был создан в последнем мусульманском культурном центре Испании — в Гранаде. Альгамбра — дворцовый садово-парковый ансамбль правителей Гранадского эмирата. Он включает в себя дворцовую крепость со множеством оборонительных башен и других строений, обнесенную защитной стеной. Внутри имеются залы для приемов, соединяемые коридорами с разнообразными арками, внутренние дворыки, с садами и фонтанами. Дворец окружали парки, с прудами и аллеями. Величественный ансамбль Альгамбры впечатляет конструк-

тивным архитектурным решением, оригинальной асимметричной композицией, изысканным вкусом в исполнении внешнего и внутреннего декора, умелым подбором строительных материалов, с учетом их текстуры и цвета для достижения выразительности художественного замысла.

Геометрическая лаконичность и органичность экстерьера и интерьера ансамбля с лихвой компенсируются узорностью, использованием орнаментов, цветной мозаики, арабесок и каллиграфических надписей. Исключительное внимание уделялось внутреннему убранству — мозаика, витражи, инкрустации из драгоценных камней, мрамора и благородных металлов, гипсовая лепнина, резьба, керамика, изразцы — все это великолепие украшает стены и своды залов.

При рассмотрении стилей андалузской архитектуры и убранства в связи с анализом форм исламской архитектуры, проникшей на территорию Пиренейского полуострова, следует выделить уникальный архитектурный стиль — мудехар (получивший название от мусульманской религиозной группы мудехаров). В стиле мудехар элементы арабского и берберского зодчества переплелись с готической, греческой и римской традициями. Мудехары, оставаясь мусульманами, не покинули полуостров после завоевания его христианами в ходе войн Реконкисты. Используя свой талант, навыки и традиционные исламские художественные принципы, они принимали активное участие в создании объектов христианской архитектуры и искусства. Ярким образцом этого синкретического стиля является великолепный дворец Алькасар в Севилье. По своим размерам он уступает комплексу Альгамбры в Гранаде, но впечатляет гармонией в сочетании разных элементов архитектурных стилей, аркок, башнен, уютных внутренних двориков, а также садами, богатым убранством и причудливой лепниной. Можно увидеть множество примеров такого взаимообогащения в ансамблях Теруэля, Сарагоссы, Толедо, а также

в арагонских храмах.

Другим важным ареалом развития исламской архитектуры стала Центральная Азия после монгольского завоевания, когда Тимур, основатель мощной империи Тимуридов, и его последователи занялись восстановлением уничтоженных городов. Судя по планам восстановления Самарканда, Мерва, Бухары и других, городской центр формировала крепость, с резиденцией правителя. По соседству располагались административные здания, мечети и большая рыночная площадь. Рядом находились бассейны, фонтаны в окружении садов, имелась система водоснабжения, с каналами и резервуарами. Репрезентативная часть города была обдуманно спланирована: опоясана системой надежной защиты, с каменной стеной и крепкими воротами. За городской стеной спонтанно формировались предместья, где располагались летние резиденции знати, дворцы благородных особ, небольшие мечети, места для развлечений, а также жилища простых горожан и ремесленников.

Османская империя, утвердившаяся в Малой Азии и покорившая Константинополь в 1453 году, вскоре переняла византийское культурное наследие и архитектурную традицию, что не могло не изменить облик османских городов XVI века — это купола и арки грандиозных размеров. Гениальный турецкий архитектор армянского происхождения Мимар Синан, экспериментируя в поисках новых принципов конструкции и решая сложные архитектурные задачи, создал исключительные архитектурные творения. Он прославился множеством величественных ансамблей мечетей, в которых, синтезировав византийские и традиционные исламские архитектурные элементы, разработал новые способы конструкции купольной и полукупольной архитектуры, которые позволили создать эстетически иной облик внутреннего пространства зданий. Единая композиционная система архитектуры и декора в его мечетях включала различные минареты, эстетично оформленные

удлиненные внутренние дворики, павильоны, резервуары с водой и садово-парковые зоны.

Мечети Шехзаде, Сулеймание и Селимие являются архитектурными шедеврами Синана. Последнюю из них он сам считал наилучшим из всего им созданного. Действительно, по композиции и взаимодействию различных составляющих частей ансамбля, а также по ее изысканности и красоте, несмотря на компактность, Селимие представляется уникальным и непревзойденным творением архитектора. Эстетический облик Селимие, основывающийся на принципах идеальной пропорции, с внутренним двориком, окруженным аркадами, и с фонтаном в центре, напоминает мечети арабского гипостила. Четыре 70-метровой высоты стройные и изящные минареты придают иллюзию легкости и парения в воздухе всему архитектурному ансамблю мечети. Синан оказал огромное влияние на все последующее развитие исламской архитектурной эстетики, закрепил фундаментальные принципы османской архитектуры, характерными чертами которой стали венчающий сооружение огромный купол и обширное пространство под ним в молитвенном зале.

Эпилог и итоговый комментарий

Подводя итоги анализа взаимодействия важнейших искусств арабо-мусульманской цивилизации, можно констатировать, что идеология ислама была к ним более толерантна в сравнении с латинским Западом и византийским христианством. Исламская искусствоведческая эстетика и художественная практика, веками впитывая и поглощая ранее существовавшие в цивилизационном пространстве эстетические и художественные традиции Аравийского полуострова, Магриба, Египта, Леванта, Месопотамии, Ирана, Центральной Азии, исламизированного Пиренейского полуострова, арабизированной части Индии, Турции, стран южной Сахары, сформировала более или менее унифици-

рованную арабо-мусульманскую систему эстетических и художественных представлений. Однако в отличие от христианской, буддистской, индуистской и тантристской традиций, арабо-мусульманская эстетика, испытав сильное влияние исламской идеологии, все же оставалась *de facto* более свободной от религии в своих эстетических установках, обходя жесткие требования религиозных канонов. Причиной тому являлось отсутствие в исламе влиятельной церковной иерархии, представители которой осуществляли бы контроль над эстетическими и художественными процессами. Этому способствовала установка коранической метафизики, согласно которой, каждый верующий в Аллаха без посредников стремится к личностному поиску своей веры.

С другой стороны, подъем искусствоведческой эстетики исламской цивилизации напрямую соотносится с «золотым веком» изящных и прикладных искусств, возвышением архитектуры и других видов художественного творчества. Следовательно, постижение главных идей и принципов эстетики арабо-мусульманского мира предполагает продвижение от специфики художественной практики к теоретическим обобщениям. Основное течение исламской искусствоведческой эстетики в большей мере связано с исследованием литературного творчества, прежде всего поэзии. Подобно индийской традиции, она больше сосредоточена на проблемах поэтики в процессе познания теоретических законов поэзии, нежели на осмыслении эстетических закономерностей архитектуры, каллиграфии, литературы, музыки и других видов искусств.

Анализ взаимодействия между различными видами искусств в арабо-мусульманском цивилизационном пространстве, сопряжен с определенными сложностями. С одной стороны, в большинстве стран и регионов, вошедших позднее в арабо-мусульманский Халифат (Египет, Сирия, Палестина, Персия, Армения, Грузия, Ирак, Иран, Сицилия, часть Испа-

нии и Индии), уже существовали местные устоявшиеся эстетические традиции и формы искусства.

Кроме того арабо-мусульманская искусствоведческая эстетика и система искусств отличаются от индийской, китайской, античной и западной эстетических традиций более узким полем художественно-рефлексивной системы и более глубоким проникновением постулатов ислама в сферы искусства и эстетического сознания. Развитие искусствоведческой эстетики, в первую очередь соотносящейся с распространением вдохновенной божественным словом поэзии (в меньшей степени литературы и каллиграфии), становится основным объектом теоретического осмысления природы эстетического, а также процесса художественного творчества и его плодов. Этот путь научных изысканий противостоит анализу «сверху», присущему философской эстетике и философии искусства, в которых внимание концентрировалось на философских проблемах взаимодействия искусств.

Наиболее существенные факторы, определявшие своеобразие феномена исламского искусства, в ходе развития истории перманентно менялись так же, как менялись время от времени потоки, питавшие эту культуру вдохновением. На раннем этапе формирования арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики ключевую роль играли сирийские, месопотамские, иудейские, эллинистические, византийские, несторианские традиции, обеспечивавшие арабскую эстетику большинством основополагающих эстетических предписаний, а также визуально воспринимаемыми структурами, поэтическими символами и метафорами. Это придает особую важность во взаимодействии исламских искусств орнаментальным структурам, геометрическим визуальным формам, арабескам, стилизованным растительным и животным образам.

На более позднем этапе развития исламское искусство испытало сильное влияние эстетического наследия и худо-

жественных стилей, оформившихся во времена правления персидских династий Сасанидов и Ахеменидов, а после монгольского завоевания — монгольской, китайской, индийской, османской и коптской традиций. След кочевых народов в искусстве больше ощущался в северо-восточных регионах исламского цивилизационного пространства. Хотя в ходе дальнейшего исторического процесса различные внешние идеи и художественные формы сливались в единый поток исламской эстетической мысли и искусства, в отдельных частях арабо-мусульманского мира взаимодействие видов искусств происходило с сохранением местных особенностей, под влиянием региональных политических и культурных традиций.

Ссылки

1. Рудаки. Избранное. (Сталинабад, Таджикгосиздат, 1949), 80.
2. *Massignon, Louis*. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam. // *Opera minora*, 1963, Vol. 3, 9–28; *Grünebaum, Gustave Edmund von*. Idéologie musulmane et esthétique arabe // *Studia Islàmica*, 1955, Vol. 3, 5–23; *Gabrieli, Francesco*. The Literary Tendencies in Islam // *The Traditional Near East*. S. Stewart–Robinson (ed.). (New Jersey, 1966), 165–183; *Papadopoulo, Alexandre*. L'Islam et l'art musulman (Paris: Mazenod), 1976, 1978, 2002; *Ettinghausen, Richard*. La peinture arabe (Genève: Skira), 1962; *Ettinghausen, Richard, Grabar, Oleg*. Jenkins–Madina, Islàmic Art and Architecture 650–1250. (New Haven: Yale University Press), 2001; *Grabar, Oleg*. Penser l'art islamique: une esthétique de l'ornement (Paris: Albin Michel), 1996; *Grabar, Oleg*. The Mediation of Ornament (Princeton: Princeton University Press), 1992; *Marçais, Georges*. L'art musulman (Paris: PUF), 1962; *Stierlin, Henri*. L'art de l'Islam en Orient, d'Isfahan au Taj Mahal (Paris: Gründ), 2002; *Stierlin, Henri*. L'art de l'Islam méditerranéen, de Damas à Cordoue (Paris: Gründ), 2005; *Cağadev A. B.* Очеловеченный мир в философии и искусстве мусульманского средневековья // *Эстетика и жизнь*, вып. III (Москва: Искусство), 1974; *Cantarino, Vicente*. Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study (Leiden: BRILL), 1975; *Gonzalez, Valérie*. Beauty and Islam: Aesthetics in Islàmic Art and Architecture (London: Institute of Ismaili Studies), 2001; *Gonzalez, Valérie*. Le piège de Salomon: La pensée de l'art dans le

- Coran (Paris: A. Michel), 2002; *Шукуров, Шариф*. Смысл, форма, образ (Алма-Ата: Дайк Пресс), 2008; *Шукуров, Шариф*. Хорасан. Территория искусства. (Москва: Прогресс Традиция), 2016.
3. *Grünebaum, Gustave Edmund von*. Idéologie musulmane et esthétique arabe // *Studia Islāmica*, 1955, Vol. 3, 16.
 4. *Behrens–Abouseif, Doris*. Beauty in Arabic Culture. (Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 1998), 115.
 5. *Аль–Фараби*. Философские трактаты (Алма-Ата: Наука, 1970), 221.
 6. *Ibn Khaldūn*. The Muqaddimah: An Introduction to History (New York, 1958, Vol. II.), 397–398.
 7. *Massignon, Louis*. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam. // *Opera minora*, 1963, Vol. 3, 12.
 8. Социальные, этические и эстетические взгляды аль–Фараби (Алма-Ата: Наука, 1984), 80.
 9. *Ибн Рашик*. Опора в красотах поэзии, ее вежестве и критике // *Брагинский, В. И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока (Москва: Наука, 1991), 302–317: 310.
 10. *Clevenot, Dominique*. Une esthétique du voile: Essai sur l’art arabo-islamique (Paris: L’Harmattan) 1994, 12.
 11. *Marçais, Georges*. L’art musulman, (Paris: PUF), 1962, 5.
 12. *Grabar, Oleg*. La formation de l’art islamique (Paris: Flammarion), 1987, 12.
 13. *Papadopoulo, Alexandre*. L’Islam et l’art musulman (Paris: Mazenod), 2002, 22.
 14. История эстетической мысли. В 6 томах (Москва: Искусство), Т. 2, 1985, 111.
 15. *Cantarino, Vicente*. Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study (Leiden: BRILL), 1975, 1
 16. *Шамс и Каїс Ар – Рази*. Свод правил поэзии аджама // *Брагинский В. И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока (Москва: Наука), 1991, 330–342: 337.
 17. *Pellat, Charles*. Langue et littérature arabes (Paris: Colin), 1964, 32
 18. *Shimmel, Annemarie*. Calligraphy and Islāmīc Culture (London: I. B. Tauris), 1990, 61.
 19. *Papadopoulo, Alexandre*. L’Islam et l’art musulman (Paris: Mazenod), 2002, 30–31.
 20. *Дадаш, Сиявуш*. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры (Стамбул: Mega), 2006, 50.
 21. *Massignon, Louis*. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam. // *Opera minora*, 1963, Vol. 3, 9. (Цит. по изданию: *Масиньон, Л.* Методы художественного выражения у мусульман-

ских народов // Арабская средневековая культура и литература.
М., 1978, с. 55).
22. Ibid., 55