

МЕТАМОРФЕМА, ОНТОЛОГИЯ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ *СОБЫТИЯ*  
В ИСКУССТВЕ И ИСКУССТВЕ ИСЛАМА

*«Что-то в полумгле вспоминалось,  
эдемское, и грусть потери  
таинственно зажигалась радостью  
возврата»*

Павел Флоренский.

Из книги «У водоразделов  
мысли»

Движение художественного мира во времени обусловлено формационными стадиями культуры. Искусство отвечает, безусловно, материалистическому пониманию истории, но нельзя не видеть в нем *духовный план исторического бытия*, синхронизирующего этапы материального и социоорганизационного устройства вначале доконфессиональным, затем конфессиональным опытом, далее этическим рефреном светского сознания XVIII – начала XX вв. и гуманитарными контекстами предметно-пространственной среды индустриального времени. Важнейшее значение в духовной истории принадлежит конфессиональному художественному опыту. Метаморфема – признак формационной картины мира, построенной на идее «Единосущего» и является общей характеристикой художественного конфессионального сознания. Как типологическая норма искусства метаморфема позволяет вести разговор о принципах конфессионального опыта творчества, которое ввиду выпадения его из структуры образования должно быть по новому осмыслено как принципиальная художественная закономерность. В статье проводится сопоставление метаморфемы с позиций различных конфессий и акцентируется внимание на ее специфике в искусстве ислама. Искусство ислама одно из важнейших течений сегодняшнего дня, особенности которого не всегда ясно различимы на поверхности художественной формы. Скорее их надо искать в глубине духовной жизни, которую долгое время определяло и по сути сегодня определяет искусство конфессий. Интенсивность современной жизни, использование религиозного концепта как средства

оправдания политического противостояния заставляет заглянуть в глубины духовных импульсов сознания, которое тяготится деструкцией момента истории.

Общая норма – *Единобожие* – объемлет очень разные части мира. Единобожие предваряется разнообразием предшествующего духовного постижения мира, анимистического, пантеистического, языческого. Тем актуальнее вопрос общего знаменателя конфессий, который важнее кровнородственных, временных, географических, исторических причин, особенностей национальных коммуникаций как факторов ментальности и др. При всех различиях культур народов, конфессии несут идеи их объединения. Условием общего в искусстве выступает онтологическая верификация типологии конфессионального творчества, категориально обусловленная философским постулатом *содержание*. Содержание, как объем данных в их типологическом видении, позволяет обобщить виды и характер художественной деятельности в цивилизационных процессах, а также понять идею пластических методов как условие формы познания. Общим признаком типологии в конфессии и является *метаморфема*. *Метаморфема* характеризует соответствующие онтологические функции искусства и продуцирует представление о средствах художественной формы в идее Единого Бога.

**1. Метаморфема.** Понятие *метаморфема* как план Единого Бога приходит на смену *морфемам*, способам мироустановления (миротворения) в культурах аутентичных с характерными для них многобожием и причудливым разнообразием графических образов мира. Единобожие изначально связано с ветхозаветным преданием. Библия свидетельствует, что Авраам признал единственность Бога как духовную основу жизни и Бог для него – верховный Бог – всемогущий и всесильный. За пятнадцать веков до н.э., во времена Моисея, в период выхода евреев из плена эта идея получила воплощение в устройстве жизни иудеев. План Единого Бога не только привел к упразднению причудливых форм языческого опыта. В широком смысле осуществился переход от мифологического мышления к метаисторическому и историческому. В точке 0 на авансцене истории произошла духовная инициация многих языческих народов в христиан в составе общины, как истины божественного изъявления. Обнаружение всепроникающего Единого Бога в текущей и прошлой жизни отражено различными способами. В иудаизме используется символика знаков, участвующих в сотворении мира. В

христианстве превалирует антропный вид взаимной проекции Первообраза и Человека. Это позволило связать метафизически и сюжетно исторически планы антропа в телесности его мироощущения. В православии, план единобожия сформирован в декоративно-плоскостной трактовке телесной аскезы; в католичестве постепенно оформилась трехмерная иллюзия телесности. В обоих случаях имеем дело с изобразительной пластической системой и двумя ее модификациями. *Метаморфема* в исламском варианте появляется ввиду исчерпанности языческих мироустановлений, преимущественно у народов с подвижным типом хозяйства, но не только. Необычайное разнообразие этнических начал ислама возможно и объясняет здесь специфику *метаморфемы* через активное стремление к трансформации родовых ценностей огромного числа этносов, принявших ислам в разных частях света. Пророчества Мухаммеда (Мохаммеда), спроецированные на предшествующее у разных народов духовное устройство, показывают, сколь разнообразными могут быть представления Единого Бога.

Полагают, что различия в исламе часто продиктованы политическими интересами, встраиванием религиозных идей в способы достижения тех или иных целей. В Малайзии и в Индии распространение ислама происходило на фоне кастовых структур, которым противостояла идея равенства людей перед Всевышним Аллахом, закрепленная Кораном и Сунной. Шиито-суннитские касательства традиционно связывают с политическими факторами. Необычайно плодотворными оказались испано-мавританские времена, когда исламская культура интегрировала античное наследие, затем передала знания европейской культуре, а сосуществование, например в Толедо, двух великих религий – исламской и христианской – свидетельствует о продуктивности взаимодействия, к сожалению, ослабевшего в жестком средневековье. Необычайно широко распространился суфизм – как школа внутреннего прозрения, свидетельствуя духовную направленность, и существуя наряду с науками Корана. Он стремится к ослаблению политического напряжения через *просветление* или того, что «не может быть выражено словами».

Модели единобожия как *метаморфический* тезаурус Веры возникали и в других условиях, например в амарнское время в Египте виде интуитивных устремлений к «единому» через поклонение солнцу. Однако понимание новой формы религиозного сознания онтологически оставалось в границах языческого сознания и вступало к тому же в политические, общественные и технологические противоречия. В целом же, различия конфессий (историко-

географические и ментальные) связаны с характером жизни народов, способами хозяйствования, относительной схожестью их *этносов*. Вместе с тем, существует ряд принципиальных значений, свидетельствующих специфику религиозной онтологии, олицетворяемой идеей смысла и цели жертвы.

Ислам – самая молодая из конфессий. Знание единого Бога Аллаха изложено в сурах пророком Магомедом. Ислам возник и распространился в среде с относительной однородностью хозяйственного *этноса* тюрок – арабов и некоторых европеоидов. Мировоззренческие корни единобожия идейно объединили очень разные части арабского мира. Ислам исповедуют и нетюркские народы: индоевропеоиды Таджикистана, Ирана, Ирака и др. Ислам укоренен в странах Азии, Африки. Он представлен большими общинами в Европе, Америке. Единство ислама определено базовыми понятиями. Ислам – означает покоряться, Аллах – это единый Бог. Правовой и нравственный кодексы, регулирующие жизнь – шариат – «проторенная верблюдами тропа». Важнейшие правила жизни мусульман заключены в пяти столпах Ислама: *азан* – покорение единому Богу и упоминание о Мухаммеде как о пророке его; *салат* – обязательная молитва, которая читается пять раз в день; *саум* – пост во время рамадана; *закат* – подаяние; *хадж* – паломничество в Мекку к кубу Каабы.

В общем виде метаморфема свидетельствует об изменении форм образной инспирации у субъекта искусства – человека. Живая действительность становится материалом истории. Создается новая сакральная сфера, изменяются духовные доминанты предметно-пространственной среды. Человек – субъект творения – предстает в вещественном обустройстве жизни. План инспирации в новой духовной программе позволяет увидеть антропный принцип мироздания, объясняющий все известные факты существования человека. А. Потебня, например, сформулировал принцип «двойного означивания» человеком мироздания для ранних культур. А. Рыбаков после Н. Бердяева понятием «макрокосм в микрокосме» тоже, по сути, касался образной инспирации больших закономерностей природы в окружении человека. Отец Павел (Флоренский) понятием «органопроекция» закрепил исходные условия предметно-пространственной среды как *следствия* имеющихся в самом человеке «приборов» и «устройств». Соображения о соответствии условий мироздания обстоятельствам существования человека позволяют ученым делать выводы

даже об «антропологическом характере вселенной».<sup>1</sup> Последнее, не кажется неправомерным, поскольку ни в языке, ни в предметном мире, ни в научно-технических областях нет противоречия идее соответствия, сомасштабности человека и природы, человека и общества – вселенной, мирозданию. Более того, в языке сам человек предстает как субъект творения. Его субстанциональность, например, может быть осознана через понятие антроп: АН, АНА, АНУ (семитск. верховный Бог, Отец, Небо) + троп – направление вполне фиксирует идею проекции Бога (через вещество творения) на мир людей и самого человека. Русское (славянское) «На-Род» свидетельствует об этом.<sup>2</sup> Этнос, по сути – качество материи – этический разум. В языке нет закладок о самосущности человека. Но, тем не менее, внешнее может быть осмыслено в полноте средств отражения только через *антропологическое*, свойства человека. По этому поводу у философа Ю.Петрова (Томский госуниверситет) находим: – «В реальной действительности не существует спиритуализма безличного духа и рационализма отвлеченной идеи, как не может быть и культуры, не имеющей своего собственного *этоса* – национального и хозяйственного стиля.» В глубине каждой культуры таится единая идея, которая выражается полными значениями словами: «Дао» и «Ли» у китайцев, «логос» и «сущее» у аполлоновского грека, «воля», «сила», «пространство» на языке фаустовского человека...»<sup>3</sup>... В процессе культурного развития ... самосознание не замыкалось только на себе, но имело выход в божественную сферу – себя он находил в Боге и через Бога. Вся человеческая история есть история самопознания, когда человек открывает себя в Боге, а Бога в себе. Отсюда следует, что культурология как наука, познавая культуру как мир бытия, созданный в целях человеческого существования, за исходное «начало» берет человека; сам человек

---

<sup>1</sup> Натан Авиезер. Как понимать Тору с точки зрения науки:

[http://www.machanaim.org/philosof/in\\_aviez.htm](http://www.machanaim.org/philosof/in_aviez.htm) (обращение 12.12.2012).

<sup>2</sup> В Библии АНА – услышание. Синонимами понятия «чело» являются «лоб», «дыра» (Синонимический словарь). Чело на санскрите – путь души. Греческий «этнос» происходит от *эт* – этический и *нос* (*ноос*) – разум. В *персоне* также нет искомой самосущности: по К.Г.Юнгу персона связана с социальной ролью и требованиями со стороны окружающих. Это касается также *индивидуальности, личности, индивида*. Отсутствие в речевых конструкциях и слове в целом – индивидуальной ипостаси человека, объясняет парадоксальный феномен его как события – человек есть феномен разума, но не сам разум, воплощенная в материи идея мира, которая *больше* мира. Об этом мы писали в статье «Онтология народного искусства» //Вестник МГХПУ им. С.Г.Строганова 2010 №1. С. 149.

<sup>3</sup> Шпенглер О. Пессимизм? М., 2003. С 154-155.

постигается через внутренний мир, в котором Божественное и человеческое существуют в органическом единстве».<sup>4</sup> И уточним, что в архаическом искусстве собственно человек не выделен из мироздания, следовательно, он не персонален. В декоре древних изделий образ человека в антропном смысле денотативен, он один из символов, выражающих не личность, не персону, а антропологическую идею, с одной стороны понимаемую как продолжение жизни и зависимость от сил природы, богов, духов-покровителей, а с другой – это сам человек, его проекция на мироздание, которая выбором пути свидетельствует его связь с мирозданием. Доконфессиональный пласт искусства мы характеризовали признаками *типизация* и *морфема*.<sup>5</sup> Взаимообратимость мироздания и человека получила более четкую регулярность в *метаморфеме* конфессионального сознания.

Преодоление языческих причин жизни конфессиональными началось три с половиной тысячи лет назад. Уменьшение значения одних народов и выдвижение на авансцену истории других в последние две тысячи лет, и особенно в последнее тысячелетие, сопровождается перегруппировкой культурного потенциала: развитием новых технологий, изменением организационного устройства, перемещения (переселения) народов и как духовного условия – радикальной сменой символов Веры. На авансцену выдвигаются нации, укрепленные постижением духовных глубин в идее единого Бога. Этнические смерчи и демографические сдвиги привели к радикальным изменениям мира людей. Не только представители больших национальных и этнических групп, но и менее численных конфессиональных анклавов играют ключевые роли в истории. Например, несмотря на распад Золотой Орды в Поволжье, народы, принявшие ислам (922/923 г. – болгары; в XIV в. башкиры) и др. долго определяли влияние в Волжской акватории и в Южном Приуралье и вместе с народами Северного Кавказа, крымскими татарами и др. имели и имеют огромное значение для культуры России сегодня. В широком смысле *метаморфема*, как условие единобожия, характеризует план цивилизирующих тенденций в противовес узкородовым интересам общества, экономическим интересам отдельных стран, корпораций, персон, в широком смысле – превалирование общечеловеческих ценностей над ценностями по крови и кланам.

---

<sup>4</sup> Петров В.Ю. Философия культуры: Труды Томского государственного университета. Т. 272. Сер. культурологическая. Томск: Изд-во Том. ун-та. 2010. С.11.

**2. Метаморфема и онтология искусства. Онтология искусства в исламе.** Проблемой, которая мало занимает внимание исследователей, является онтология искусства. Связано это с усечением смысла философии как науки о мировоззрении до мышления и языка в их интеллектуальном значении, в то время как искусство представляет собой гностику чувствования мира вне языка, вне конструкций *нооса* – языком здесь выступает не текст, а правила художественного трансцендирования. Формируются и закрепляются они не без текста и языка, но феноменологически («тут бытии» по М. Хайдеггеру) обусловлены *неязыковыми – чувственными* пластическими понятиями. В этом смысле обет *молчания* в ряде случаев в большей мере, нежели речь, характеризует процесс духовного постижения мира. Выделенные из философии в середине XVIII в. эстетика и феноменология функционально суть предикаты философии. Они заняты поиском адекватных определений, которые действительно отражают чувственный мир человека, но парадокс в том, что сам чувственный мир к формулировкам его никак не сводится.

Несовпадение гностических средств заключены в различии объектов научного (в философии, эстетике, феноменологии) и художественно-образного (в искусстве и искусствознании) познания. Художественно-образное старше научного. Философия может черпать в искусстве вдохновение, но проблема в том, что в родовом плане она всегда будет теоретическим аналогом искусства. И поскольку первоисточником искусства является мир переживаний, то всякое теоретическое построение (в особенности в трактовке «мышление») может быть фрагментом отражения, как феноменологический или эстетический план осознания, но не может достичь соответствия источнику, ввиду принципиального несовпадения научной и художественной *природ*. Собственно это несовпадение было утверждено еще в материалистической теории, в которой *наука и искусство* наряду с *религией* определены *формами общественного сознания*. Помогло бы корректирование научных методов философии и искусствоведения как именно научных дисциплин, но для этого философия должна определиться в отношении категории художественного сознания, что требует операционных средств рассмотрения метафизической природы отражения в искусстве. Но философия, продолжительное время обходила эту возможность.

---

<sup>5</sup> Кошаев В.Б. Онтология народного искусства. Вестник МГХПУ. 2010, №1. С. 148 – 161.

Таким образом, ни искусство, ни искусствоведение не совпадают полностью с философией в объекте пристрастия. Художественное сознание базируется на законах чувствознания мира, специфике гностического потенциала – художественных образах – и реализуется в понятиях «чистые законы искусства» «средства художественного синтеза», «стиль искусства», «стиль эпохи», «композиционное и ансамблевое единство». Художественные произведения, предметно-пространственная среда имеют отношение к понятию пластические системы, которые условно можно назвать языками искусства (декоративный, изобразительный, авангардный). И поскольку *художественное сознание* обращено к метафизическим надбытийным состояниям жизни, то усеченность операционных методов философии как *науки о мировоззрении* свидетельствует, что онтология практически не адаптирована ни к искусству, но и к искусствоведению ввиду ее философско-позитивистского подтекста знания. Возможно поэтому, особой задачей для искусствоведения была выработка понятия о *художественном методе*, который косвенно стыковался с нужной, но *невидимой философией*, что позволяло в сугубо материалистической трактовке, находить обходные пути к метафизическому мышлению. Одним из таких путей была морфология искусства в варианте М.С. Кагана с ее характеристикой пространственных, временных и пространственно-временных областей мира искусства, позволявшая работать внутри искусственной идеологической конструкции (теории классовой борьбы, отношений к средствам производства и др.).

Нельзя не видеть, что духовный план жизни связан с общественным устройством и развитием производительных сил и как мерило справедливо и для родового, и для конфессионального, и для светского общества. Только с онтологией искусства становится понятной метафизическая природа формационных планов культуры, их социокультурная цель и задача в прошлом и в современном объекте, которым прагматически закрепляются проблемы воспитания национального достоинства, эстетически образованного человека, совершенствование его интеллекта, способностей к абстрагированию, освоению языков, уяснению основ системообразования общественной и духовной жизни и т.д. Онтология искусства должна объяснить *форму общественного сознания* (искусство) как форму процесса трансцендирования. Только в этом случае можно говорить о морфологически устойчивой системе мира искусства. Но до этого онтология должна объяснить искусство как *функцию сознания* в повседневном творчестве, а если учесть

формационные этапы, то и *содержание сознания* в его типологическом составе, *явление сознания* как феноменологический рефрен и уже после этого *форму сознания* как морфологический комплекс мира искусства, продуцированный далее в условия классификаторов, рубрикаторов профессиональной деятельности.

Очевидно, что проблема не в структуре технологических задач и инструментов. Действительно они разные. Например, наблюдения за природными состояниями нужны не только для изучения географии, биологии, природоведения, но и чтобы научиться переживать мир и сопереживать миру, ощущать природные состояния как гармонию мироздания, а смысл бытия связать с новыми технологическими потребностями и новыми принципами и процессами в организации предметно-пространственной среды.

Для того чтобы было понятно, на каких условиях стыкуются философские категории онтологии и категории искусствоведения необходимо соответствующее функциональное определение, из которого собственно и берут начало оба гуманитарных предмета. Таким началом является **культура**, определенная по отношению к своему **имени (культу)** как денотат, как функция, и как десигнат, по отношению ко всем определениям культуры, тождественных синонимически. Но центральным звеном культа является **идея жертвы**. И для онтологии, как науке о бытии, а на самом деле как о науке, объясняющей связь бытия и сущего (материи и сознания), **жертва** выступает необходимым условием сосуществования физического (вещественного) и метафизического (идеального), а для искусства – областью объективизации чувственного состояния, материализации «переживания мира». *Идея жертвы* как условие онтологического плана искусства есть центральное звено онтологии и платформа всех уровней художественной формы.<sup>6</sup> Онтология искусства позволяет четко представить саму связь типа искусства с идеей его пластических кодов, в искусстве конфессий – соответствующими художественными средствами. Идея жертвы передается многочисленными ее символическими уподоблениями: маркерами мироздания, образами, символами, смыслами жизнеопределения, но также и внутренними установками художника, например «милостивое сердце греха не

осудит». Это находит свое место в композиционных и художественных структурах в архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, иконописи, теперь и дизайне, но прежде в текстах Библии и Корана, идее связи человека и Бога в фактах творения мира, в факторах его самоопределения и развития. Поэтому *художественный контекст всех видов искусств является внутренней функцией онтологического события или предмета - жертвы. В искусстве онтология достигается сосредоточением на улавливании закономерностей гармонии, подобно тому, как в религии молитве Богу.* В общем смысле через онтологию мы получаем также основание для трактовки родов мира искусства в морфологии.

Основные факторы онтологии находим в текстах Библии. Бог говорит Моисею: «Я есмь Сущий [Я есть Тот, кто ЕСТЬ] ... так скажи сынам Израилевым: Сущий [Иегова] послал меня к вам». (Исход 3:13,14). Однако понимание связи с Богом еще не онтология, а только ее идея. Сама онтология реализуется в структуре действий, приводящих к такой связи. Для иудеев эта связь скреплялась Заветом, содержащим предписания действий. Основными правилами являются *жертвоприношение*, с которым связан праздник Пасхи – в память выхода евреев из Египта; также обрезание (*Брит мила*), предписанное Аврааму задолго до синайского Откровения. Повседневное существование определялось десятью заповедями, молитвой, предписаний в отношениях собственности, полов, организационного и военного устройства, семейных отношений, санитарных норм и др.<sup>7</sup>

Центральным событием Нового Евангелия становится *жертва* Бога Собой во имя всех, во имя спасения людей. Догматика иудейского закона была уточнена здравомыслием Иисусом к ряду положений: о церкви, о помощи ближнему, о милосердии, о покаянии и т.д. Предписание общей связи человека с Богом в христианстве через Закон самим Иисусом передается в понятии «пришел не нарушить, но исполнить его». Основное событие, безусловно, в феноменальности невиданного прежде – жертвой становится сам Бог. Вся последующая канва *Христианского Закона* воспроизводит жертвенный подвиг и литургически, и через таинства Церкви:

---

<sup>6</sup> См. статьи в Вестнике МГХПА им. С.Г.Строганова: Онтология народного искусства (№1, 2010); Онтология искусства в православии (№1, 2011); Атопичность предмета онтологии искусства Древнерусского и Нового времени (№4, 2011).

*крещение* (в котором еще присутствует *миропомазание*); *причастие*, которому предшествует покаяние; *венчание*; *соборование* (елепомазание); *рукоположение*. Вера и исполнение заповедей Моисея и Нагорной проповеди Иисуса адаптируют опыт повседневного трансцендирования поступками и поведением людей. Это позволяет получать ответы на самые сложные вопросы, как духовного, так и материального характера.

В исламе, возникшем в VII в. в среде коренных жителей Аравии, отмечают, что «это, прежде всего деспотизм личности в отношении самой себя, это трансцендированный деспотизм подчинения надмирной воле единого Бога, а не простое подчинение земному владыке». Ислам «<...> вобрал в себя и переработал все основные мифы и архетипы предшествующих культур, за исключением религий Индии и Китая. Поэтому совершенно оправданными являются попытки различных исследователей найти в мусульманской традиции иудейские, зороастрийские, античные, христианские и гностические корни»<sup>8</sup>. Ислам, как и христианство, корнями восходит к иудаизму. Так жертвоприношения агнца в определенные периоды в исламе проводятся в память о жертвоприношении Ибрагима (Авраама), когда в критический момент Исмаил (в Ветхом Завете Исаак) был заменен ягненком, которого Ибрагим и принес в жертву. В Ветхозаветной истории после того как Измаил с матерью уходят от Авраама, Бог не оставляет их и спасает. Образ Измаила (Исмаила) с матерью египтянкой (сына и рабыни Авраама) и есть внутренний сюжет, связывающий ислам с иудаизмом. Бог, хотя Измаил и не был дитем завета с Авраамом, обязался произвести от Измаила великий народ и двенадцать князей (Быт. 17:20). Интересно, что когда Авраам умер, Измаил и Исаак скорее всего примирились. Во всяком случае, они вместе похоронили отца (Быт. 25:19). Кроме того, на дочери Измаила женился сын Исаака – Исав (Быт. 28:9, 36:3).

Ислам частично пользуется символами иудаизма в искусстве: таков полумесяц, шестиконечная звезда, которую можно обнаружить в исламских мечетях и произведениях искусства. Очень много совпадений понятий в самих текстах книг. Число двенадцать символично и для иудеев и для арабов

---

<sup>7</sup> Подробнее в статье автора *Онтология конфессионального искусства (в художественной культуре православия)/Сборник статей по искусствознанию, филологии, истории – М.: Изд-во МГУ, 2012. – С. 145-165.*

<sup>8</sup> Емельянов В.В. *Древневосточные корни ислама // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. Уфа-СПб, 2001. С. 61-93.*

(двенадцать колен – двенадцать князей). С двенадцатью львами связана легенда о троне царя Соломона, который они поддерживали. Эта легенда воплотилась в композицию фонтана в Андалузии, дворце Альгамбра. «Об этом султану Мухаммеду аль Гани рассказал его визирь ибн Нагрелла, еврей по происхождению. Он же и посоветовал султану украсить фонтан фигурами львов».<sup>9</sup> «Дворик львов» (28x15 кв. м) стал центром дворца Альгамбры – ядра испано-мавританского мира. Его тема – фонтан в виде плоской чаши, лежащей на спинах львов. Из рта каждого льва бьет струя воды в канал по окружности чаши.

Связь мусульманина с Единым Богом Аллахом основана на столпах как *идеях жертвенности и способах соединения с надмирной волей единого Бога в исламе – это и есть рефрен онтологии*. В истории ислама можно увидеть сходство с идеей жертвенности в христианстве. Для христианства онтология обусловлена совершенным Христом *подвигом*. Воскресная литургия воссоздает план онтологии в богослужении, чему служит также искусство иконы, фрески, знаменное пение, направленные на ощущение подвига Христа как происходящего здесь и сейчас. Готовность к свершению подвига есть и в исламе. Так Али, двоюродный брат Мухаммеда лег в его постель, в ночь, когда сам Мухаммед переселился в Медину. Впоследствии имам Хусейн, сын Али, совершил подвиг жертвенности. По воле господней и завещанию старшего брата Хасана, которого отравили враги отца, и который после смерти был провозглашен «Сейидом мучеников», Хусейн, «придя к твердому решению не присягать в верноподданстве Язиду, сыну Муравия, он почти четыре месяца находился в Мекке на положении беженца. Здесь он получил письмо от жителей города Куфы (Ирак) с просьбой приехать к ним и стать их вождем, подняв восстание против тирании Язида. Имам Хусейн направляется со своей свитой в сторону Куфы, зная, что его ждет гибель».<sup>10</sup> «Десятого мухаррама 61 г. имам с небольшой группой (всего их было менее 90 человек) предстал перед вражеской армией, и началось сражение. Оно длилось весь день, к концу пали мученической смертью Хусейн и все его соратники».<sup>11</sup>

И хотя подвиг Христа как Бога-Сына масштабом идеи разрушения греха несопоставим ни с чем и Дар его жертвы простирается на всех людей, все

---

<sup>9</sup> Электронные ресурсы: <http://www.islamnaneve.com/mpage.php?p=art/specials/alhamra>

<sup>10</sup> Д.А.Гусейнова. К вопросу о мифологических аспектах в мистериальных представлениях «та'зие»/Миф-Восток-XX век. – СПб., 2006. С. 263 - 264

<sup>11</sup> Там же. С. 264.

народы и все времена и основан на неэгоцентричном разрешении противоречий, тем не менее, подвиг Хусейна это тоже проблема Выбора, сближающая идею жертвы в исламе и христианстве *на путях Веры*. Есть правда существенное отличие жертвы принесенной Богом собой и принесенной человеком. Оно заключено в трактовке собственно справедливости человека жертвовать не только собою, но и другими. Эта проблема также отражена в истории Хусейна – прежде чем идти сражаться он обратился к семье и соратникам, что он отказывается от их присяги, «и кто хочет, может под прикрытием темноты бежать и спасти свою жизнь от предстоящего крошечного ада» (Авдиев В.И., 1970).<sup>12</sup> В свою противоположность (в убийство) жертва превращается в жесткой политической борьбе, породившей в ряде случаев план трансцендирования в условиях беспрекословного повиновения и готовности жертвовать не только своей жизнью. Этот план предсказан в Сунне и с ним связывают появление хариджитов и связанных с ними периода смуты и раскола в жизни исламской общины. Федаи – «жертвующие собой во имя веры» – крайность, приводящая к противоположности идеи равенства людей – уничтожению невинных. С течением связана идеология ассасинов, также объясняющая позиционирование их носителей через соединение общедоступных норм (шариата) и внутренних, доступных лишь посвященным.

Еще одной онтологической темой *является идея Райского сада*. Идея жертвы здесь получает развернутую трактовку, объяснение. Воссоздание образа (утраченного) рая обладает необычайной притягательностью. Рай связан с планом жертвенности в исламе, готовностью мученически страдать или к мгновенной смерти, после которой душа правоверного достигает блаженства. Отмечают, что именно образ райского сада оказал огромное влияние на поэзию и искусство мусульманского мира. Рефрен сада велик в декоративном оформлении предметно-пространственной среды, архитектурных ансамблей, художественного ремесла, изобразительного строя миниатюры. Идея райского сада в искусстве ислама, связана с источниками иудаизма и христианства. Но тема прекрасных растений общая не только для конфессиональных, но практически всех аутентичных, и всех цивилизаций. Всеобщность идеи сада в культурах очень далеких друг от друга свидетельствует о действительно некоем факторе первичного состояния мира,

---

<sup>12</sup> Там же. С. 264.

созданного Богом и поселившего в нем человека. Подтверждают это мотивы растительного орнамента и геометрические модели мира, широко укорененные в декоративном искусстве практически всех народов. Общей идеей гармонии и совершенства понятия сада доконфессиональных культур, фактически восходят к одному первоисточнику – Библейскому саду, по отношению к которому все остальные *морфемы* являются предикатами. Большие религии мира по сути восстанавливают исходное значение Сада как идеального места пребывания человека. Это еврейский праздник кущей, Суккот. Его синонимом в русском языке является Дом со всеми его модификациями. В евангелическом варианте восклицание Петра Иисусу: Наставник! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: одну Тебе, одну Моисею и одну Илии (Лк 9:28) отражает стремление к первоисточнику бытия. Славянское Мировое Древо, античный вазон, в ряде случаев индийская мандала, декор удмуртской, марийской, чувашской вышивки, кустик у болгар – казанских татар, башкир, казахов, прибалтов, белорусов, украинцев, венгров и т.д. символизируют древнюю всеобщую идею райского сада. Русские сказки, где фигурирует древо с молодильными яблоками – его прямой рефрен. Индуистская мифология рассказывает о дереве райского сада, исполняющего любые желания, обители богов были окружены цветущими садами с прудами и земные сады с гротами, прудами, природными водоемами, украшенными фонтанами с лебедями и другими водоплавающими птицами, предназначались для медитации. Японский сад асимметричен, чтобы созерцающее сознание «пребывало в движении». В садах-оазисах Ирана и Египта тени деревьев, цветы и запахи, птицы и текущая вода были символами покоя, защиты, красоты, плодородия, весны, гармонии – радостей бессмертия. Сад в Персии представлял собой планировку в виде креста с четырьмя ручьями, вытекающими из центрального источника или фонтана. Сад и Рай образуют этимологическое равенство. В Китае сады эпохи Хан включали озера, скалы, горы как образ мифических Таинственных островов, на которых должны будут пребывать *бессмертные* императоры. В садах ацтеков как образов естественного мира в микрокосме, разгуливали животные. Пирры римлян в поминальных садах символизировали объединяющую пищу Элизиума.<sup>13</sup> Кущи – это и ягодное дерево в Индии, и то же райское или орлиное дерево. В Саду Любви в светском искусстве

---

<sup>13</sup> <http://simbolarium.ru/simbolarium/sym-uk-cyr/cyr-s/s/sad.htm>

главенствует фигура Купидона в композиции фонтана. Здесь же переключка с Цветочным Садам, где расположилась Весна в женском образе. Регулярные парки в эпоху барокко, классицизма – своего рода идеальный земной сад, напоминающий в категориях художественного стиля о красоте и совершенстве мироздания.

Рай в Коране описывается так: «Обрадуй <о Мухаммад> верующих и совершающих благие дела тем, что им <в вечной обители> райские сады, под которыми текут реки <возле деревьев, кустарников и прекрасных райских дворцов спокойно и безмятежно текут реки, ручейки>. Сколь бы ни давали им плодов из райских садов, они удивляются очередным: “Это вроде бы то же, что было ранее”, но на вкус – абсолютно иное». У них там вторая половина <супруг, супруга>, причем абсолютно чистые. Они там пребудут вечно» (Коран, 2:25). Счастливые в жизни на земле пары сохраняют брачный союз и в посмертном существовании. В целом в мусульманстве сохраняется раннее библейское представление о Рае, как о земном саде – Эдеме. Здесь текут реки и произрастают удивительные цветы и растения. В Коране упоминаются четыре реки: из воды, молока, вина и меда (Кор. 47:15). Это соответствует представлениям в Библии о реках земного райского Эдема: Фисон, Гихон, Хиддекиль, Евфрат (Бытие 2:10-14).

Что касается противоположности Райскому Саду – Ада (евр. – *шеол*), то есть существенные отличия его трактовки в Пятикнижии, Новом Евангелие, Коране. В Библии Ад как оппозиция небесной ипостаси появляется с момента грехопадения. *Шеол* – место пребывания души после смерти – подземное пространство – противопоставленное пространству небесному. В Талмуде (первых пяти книгах Ветхого Завета) не усматривают ни бессмертия души, ни посмертное воздаяние, ни воскресение мертвых и вечной жизни, ни Царствия Божия. Возможно сами отношения еврейского народа с Богом не требовали дефиниции в Аду областей, о которых излагал Лука («Авраамово Ложе»). Но уже у пророков, у Исаяи, ад означает собственно: «вглубь ямы» [Ис. 14:15]. Полагают, что ад и яма (могила) для Исаяи были понятиями подобными друг другу, дорогою в шеол: где кончалась могила, открывался вход в шеол – вход в «иной» мир. Библия (Пятикнижие) неопределенно также говорит о бессмертии человеческой души (Еккл. 12, 7), что все умершие сходят в преисподнюю, шеол, «страну забвения», место бессознательного пребывания, вечного непробудного сна, и пребывание человека в Аду – бессознательно – «человек ляжет и не встанет; до скончания неба он не пробудится и не

воспрянет от сна своего» (Иов. 14; 7, 10, 12). Но тот же Иов о себе говорит: «Я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию; и я во плоти моей узрю Бога. Я узрю Его сам; мои глаза, не глаза другого, увидят Его» (19, 25-27). О воскресении вполне ясно говорит Иезекииль (37), Исаия (26, 8; 16, 19). По воскресении для праведников будет вечная блаженная жизнь, а грешникам – посрамление (Дан. 12, 2-3).

Надо сказать, что пророчества и откровения не даются в виде методического предписания и пользования уже готовом результатом. Предуготовление результатов осуществляются «коллективным сознательным» образом. И именно в коллективном сознательном, земном творчестве жизни, прозревается суть большой цели Бога – Любовь. Закон дается, но его применение требует не только трансцендирования, но и Любви как жертвенности, как сокрушения сердца и жертвенности для отношений с Богом в конкретных условиях. И поскольку именно в мире идей реализуется потребность земной целесообразности, то Милосердие, Интеллект, Абстрагирование, Правила сохранения нравственности позволяют созданию идеальной (идейной) конструкции, но когда она создана, нужно все начинать сначала. Это требует не только самоотдачи, важно понять и конкретные формы творчества и их фанатические крайности и отменить то, что противостоит неразумности жизнеосуществления.

В христианской традиции в «притче о богатом и Лазаре» (Луки 16:19-31) шеол поясняется в своей структуре: здесь есть подобие райского места. И хотя души праведников не достигают Бога, но для них в Аду отведено – «Авраамово ложе» (Лк. 16, 22 и след). На невянской иконе «Лоно Авраамово» (1830 - 1840 г.) три праотца – Исаак, Иаков и Авраам в центре пребывают близ Бога, вместе с отнесенными сюда же Ангелами душами праведников и младенцев, непросвещенных Святым Крещением. Огненные фигуры херувимов и синие – серафимов, характеризуют *событие* как эсхатологический мотив, как часть иконографии Образа Страшного Суда.

Схождением в *шеол* Души Христа после распятия стало моментом восстановления Любви – высшей нравственной категории, вмещающей смысл жертвенности, служения: отдачи себя за других, демонстрации универсального способа существования Мироздания, человека в нем и восстановления в человеке Небесного Царства. Трудно представить природу разрушения мрака *шеола*, также как и вообразить сокрушение главы древнего

змия – падшего ангела. Происходящее в мире метафизическом может улавливаться только метафизически, но результатом метафизического процесса становится особое состояние Христа после воскресения, которое возможно иллюстрируется фразой апостола Павла «не все мы воскреснем, но все изменимся», но в том случае, если дар свободы выбора будет употреблен должно, а выбор и есть и условие божественного в человеке, и отраженная суть его *нравственный выбор*.

Пасхальная православная икона Воскресения связана с темой схождения Души Христа в *шеол* – обитель всех душ человеческих с ветхозаветных времен после грехопадения первых людей в мире, когда воцарилась смерть, как следствие нарушения предписаний Рая – так укрепилась власть падшего ангела – Дьявола. Души не достигали Бога. Между Творцом и творением пролегла великая пропасть. Праведникам уготовано было «ложе Авраамово» – особое место и состояние, душ не страдающих, но томящихся ожиданием. Грешникам же – «геенна огненная». Никто не мог созерцать «Царя Славы». Все были заключены в Аду, «ибо никто не был искуплен». И вот Бог, ставший Человеком, с грехами всего мира умирает на кресте. Душа Иисуса, преисполненная ослепительным нетварным светом входит во Ад и разрушает его. Ад, как поется в пасхальном песнопении, не удержал своих пленников. Смерть, поглотившая Христа, сокрушается Христом. Души праведных освобождаются. Души неправедных остаются в Аду.

Не приходится сомневаться, что онтология жертвы и ее каноническая функция в разных религиях обусловлена соответствием «сознания человека» «сознанию божественной сущности мира». Сегодня уже никого не удивляет за-, над-, там-, около- жизненная реальность, связь человека с трансцендентальными сущностями – накоплен слишком большой эмпирический опыт, чтобы не видеть, что эта связь существует. Тромб сообщающихся сосудов – Грех человеческий – в этой связи есть, по сути, усечение представлений человека о его собственной метафизической мощи, беспредельных способностях несовершенством духовной жизни. Само понятие грехопадения – проблема сверфеноменальных нарушений нравственности, самих метафизических процессов, информационно-энергетических состояний. Может ли оно отождествляться напрямую с поступками людей в настоящее время и будущим человека? – конечно. Отлучение от расширенного энергоинформационного обмена с Миром

(Богом) сузило бытие человека после грехопадения до его *современного* (трехмерного) существования, в котором нарушение законов бытия может быть преодолено покаянием, или энтропией через три – четыре поколения – мысль, которая повторяется в Талмуде четыре раза. Так, когда Моисей получает десять заповедей, Бог обращается к нему: «Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого рода, ненавидящих Меня, и творящий милость до тысячи родов любящим Меня и соблюдающим заповеди Мои». Утрата бессмертия – это собственно изменение определенных физических законов существования человека. Об этом можно говорить в том смысле, что все открытия в области естественных, и не только, наук обусловлены демографическими факторами и обеспечением жгучей потребности в ресурсах жизни. Но открытие энергий, социальное регулирование чаще всего не ресурс логики, а способ трансцендирования: интеллектуального и чувственного; прозрения истины. И это прямое взаимоотношение с надличным, нефизическим началом обеспечивает физические потребности человека. И наука – нефизическое обстоятельство – она суть идеального отражения в сознании закономерностей природы, хотя бы и логических.

Что касается Ада в трактовке ислама, то надо сказать, что это самая жестокая из всех идей загробного мира, недвусмысленно толкующая наказание «неверующих», «отвергающих» Его законы, «отклоняющих» Его посланников, что исключает для них Спасение (помилование). Ад носит разные названия в исламских текстах, но все они связаны с огнем, сокрушением, падением в бездну, из которой, как говорит Бог, не выйти: «Желанием их будет выйти из Огня, но никогда им из него не выйти, им – вечные мученья». (Коран 5:37). Гигантские размеры Ада, девятнадцать стражей (Коран 74:26-29), семь врат для разной степени грешников, четыре ступени температуры, топливо (камни и упрямые неверующие), смоляные и огненные одежды, жар пищи (плоды жуткого дерева *заккум*) и кипятков для питья (Коран 47:15). И это еще далеко не все жуткие страдания грешника в Аду.

Таким образом, идея образа Единого Бога заключена в надмирных понятиях. Это, прежде всего образ идеального мира и силы, которая соуправляется человеком. Связь онтологически определена идеей жертвы. Онтологическая основа искусства ислама у очень разных народов основана на: а) идее жертвенности и функций ее (как подвиг или как напоминание) во

имя единого Бога Аллаха, что родило символические, смысловые, иногда тематические формы искусства; б) идее Райского Сада и попадание в него после смерти, что воплощено в декоративно-прикладном искусстве, орнаментальной традиции, дворцово-парковых ансамблях. Средством онтологической связи является и кораническое слово, как слово Бога, как энергоэстетический обмен ощущениями в физическом и метафизическом мире, что безмерно расширило и план декоративного пространства, и в целом стилистическую основу искусства ислама.

**3. Языки искусства ислама.** Вышеприведенные формы тесно связаны между собой.

А) *Кораническое слово.* Орнамент, стиль написания текстов Корана – каллиграфия, пословицы, афоризмы составляют особый пластический метод в исламе. Художественная форма здесь традиционно связана с кораническим словом, возникшим и изначально существовавшим изустно. «...Изустной была и вся словесность родового общества древней Аравии ... Слово, звук обладали магической силой». Предпочтение слуха над зрением, ... шло «от практики доисламских прорицателей (кахин), племенных ораторов (хатиб), военных предводителей (Раис, каид) и поэтов (шаир)». <sup>14</sup> Непосредственные атрибуты слова – звук, графика и смысловая структура связывают всю предметно-пространственную среду. Графическое слово обладает широчайшими регистрами эстетики в двух направлениях: *куфи* и *наسخ*. В предметно-пространственной среде доминирует способ *куфи*, для которого характерна прямоугольная геометризация. Иногда это письмо называют монументальным, так как именно им чаще всего оформляются эпиграфические и архитектурные объекты. Куфи произошло от названия города в южной Месопотамии – *Куфы*. Город в XI в. стал принадлежать арабам, а наименование письма связывают с начертанием текста, которым пользовались сирийские христиане. Удлиненные, вертикальные геометризованные в переходе вертикалей и горизонталей буквы стали основой декоративного оформления, названного «куфическим стилем». Его особой разновидностью является растительный орнамент «цветущий куфи». Куфи создает особое ощущение стилистической напряженности пространства – между верхом и низом, *стягиваемыми* пространство вытянутыми штрихами.

---

<sup>14</sup> Гусейнова Д.А.. Указ. соч. С. 262.

В текстах книг использовалась скоропись *насх*, *насхи*, основателем которой называют Ибн Муклу (886–940). Его изобретение – хатт мансуб (пропорциональное письмо), заключалась в том, что длина линий каждой буквы соответствовала определенному числу ромбовидных точек, поставленных вершина к вершине. За исходную принималась длина ключевой буквы *алифа*; все остальные или их части по форме приводятся в соответствие с геометрическими фигурами, а по величине соотносятся с длиной *алифа*, которая для каждого почерка постоянна. Эта система не только отменяла произвольность начертаний и пропорций букв, она оказалась сопропорциональной графической идее слова, как Слова Бога. Эта особенность сохраняется в школах каллиграфии до наших дней. Насх – быстрый и стремительный росчерк, имеет шесть вариантов «шесть стилей» или «сита» (арабск. шесть), используемых в различных случаях. *Мухáккак* (правильный, верный) – с удлинёнными вертикальными штрихами и изящными закруглениями, *райхán* (базиликовый, васильковый), *сульс* (одна треть) – криволинейные и прямолинейные элементы соотносятся как один к трем; *насх* (талик), *тауки́* (указ, подпись) с резкими изломами штрихов и плотной строкой использовали для написания государственных указов; *риká* (ряд, полоса) – в нем все слова в строке пишутся слитно.

Коранический план слова лег в основу создания графических композиций, помещаемых в мечетях или в интерьере жилища. Особым качеством *картинности* обладают композиции шамаилей – кратких выдержек Корана, иногда с изобразительными элементами, служащих оформлению интерьера и ставших особым жанром графики. Их размещают обычно над входными дверьми, и контраст гладкой стены с каллиграфией текста создает особую эстетическую приподнятость бытового пространства: своего рода духовного рефрена конфессии в жилище.

Что касается декоративного и декоративно-прикладного искусства, то у многих народов, долго сохранявших традиционный способ хозяйствования, знаковая кораническая геометризация не имела широкого применения. Так художественное решение казахского «тумара» – амулета, как реликта магико-анимистических воззрений связывает иконический знак с полем прежних смысловых значений образа, но уже в иной функциональной модификации. С принятием ислама ядром образа стал текст молитвы из Корана на небольшом листе бумаги вставленный как святыня во внутрь талисмана-амулета. Такой амулет оберегал своего хозяина и священным словом, и покровительством

древних родовых божеств. В целом, же в «конфессиональном воззрении сложилась норма использовать мусульманство в качестве особой формы воплощения уже имеющихся языческих представлений. Этот контекст, прежде всего, связан с тем, что: доконфессиональное мировоззрение, готовое к позитивному восприятию ислама, в течение длительного времени остается доминирующим и интегрирует мусульманские воззрения как продолжение прежних воззрений (тумар – амулет); адаптация языческих празднеств к новому прочтению в мусульманской среде (жарапазан – мусульманский пост *Ораза*); передача функции традиционных языческих божеств мусульманским святым, так, народное суеверие соединило функции аграрного божества в образ «святого» – Кыдыра. Искусство, сохраняя принципиальные решения доисламского периода оказалось способным стать основой нового прочтения образа вещи, а также наполниться рядом новых идей и атрибутов мусульманства ... Художественная структура искусства как регулирующий фактор жизни и как ансамблевое условие в жилище кочевника, казахском костюме, отдельных предметах прикладного искусства (тумар, саукеле, шанырак), сохраняет поэтическое восприятие мира и становится главным образно-содержательным и стилевым принципом.<sup>15</sup> Тем не менее, хотя конфессиональная эстетика ислама склонна сохранять декоративные структуры предшествующих культур, что связано с консервативностью материального устройства, например образа жизни кочевников, и фиксацией схем декора в предметах быта, жилище, обрядах, все же изобразительность арабских букв, сформировала стилистический статус искусства, особенно в эпиграфике, интерьере мечетей, где явлена духовно-символическая сила новой веры. Иногда текстовая графика связана с доисламской орнаментальностью. Особой темой является разговор о национальном характере изобразительного искусства художников Советских Республик, вписавших блестящие страницы в культуру XX в. При этом план онтологии единобожия, но уже в ином материале – светском – может быть прочитан в культуре тюркских народов. Однако это тема будущего разговора.

**Б) Художественное решение темы Райского Сада. Сюжеты в исламском искусстве.** Собственно, *земные* Райские Сады создавались по описаниям в Коране о загробных райских куцах – формы этого архетипа

---

<sup>15</sup> *Жукенова Ж.Д.* Ансамблевая и художественно-образная система в казахском народном искусстве. Дисс. ... кандидата искусствоведения. МГХПУ им. С.Г.Строганова. МГХПУ,

распространены повсеместно в архитектурных ансамблях, коврах, настенных композициях. Сад – центр Космоса, Эдем, Парадиз. У мусульман он обнесен оградой, в центре его располагается фонтан; здесь могут быть водопады, монастырские обители с галереями и т. д. Эта схема отражена, даже, в планировке традиционной сельской усадьбы (например в ряде случаев у казанских татар), обнесенной, как правило, высоким забором, со стоящим в центре участка жилым домом. Исламская идея замкнутого пространства, огражденного стеной, забором, внешней границей, внутри которого полное изобилие, близка евангелическому представлению о Саде как о символическом выражении чистоты и непорочности зачатия Девы Марии. В саду совершается Благовещение. В саду Дева Мария находится с Единорогом. Легенда о Единороге мифологическом животном, встречающем души смертных у ворот Рая, занимает важное место в культуре персидского и европейского средневековья. Дева Мария с Младенцем в окружении роз также понимается как в Райском саду. Образ Райского сада отразился в произведениях архитектуры и художественного ремесла, определил изобразительный строй восточной миниатюры, поэзии мусульманского мира как слияние символической, реалистической, метафизической черт изображения. Образы не только праздничны и полны радости жизни. В представлениях роскоши сказочного сада вибрациями розового, голубого, сиреневого, золотого оттенков, коврового орнамента полей садов, контрастирующих с громоздящимися скалами и кудрящимися на золотой или открытой синеве неба причудливыми легкими облаками. Изразцы украшенных зданий во внутренних двориках и интерьерах дворцов изысканно прихотливы. На этом фоне проходит жизнь обитателей. Они показаны в богатых одеждах. Их окружают зооморфные образы и тонкая прозрачная растительность. Художник любит повадки птиц и зверей. В его сознании нет второстепенных и главных деталей – все тонко, изысканно независимо это предмет утвари или образ царствующей особы. Все объединено стилистически безупречными средствами ритма, сопоставления вертикалей и горизонталей. Порою динамичность распластанных в движении образов всадников с луками и стрелами, их единоборство с дикими зверями не мешают воспринимать их как удивительно сдержанные, статично декоративные, орнаментальные решения, в которых движение остановилось,

а пространство раздвинулось за пределы композиционного поля, в котором линейные и цветовые ритмы призваны совместить несовместимое вечное движение и сиюминутность самоощущения. Отчасти изображение Райского Сада воспламенено в воображении художника окружающей его природой – благоуханной и радостной природой Востока, символически уподобленной цветущей весне, природе полной ликования.

Понятен здравый смысл сур Мухаммеда о наказании адом за *тасвир* (переводится сегодня как «изображение, схожесть, рисунок, фотография»), что обусловлено борьбой с идолопоклонством. Но большое пластическое мышление, предшествующее исламу не могло игнорировать великие изобретения искусства: изобразительную перцепцию, цветовую трансценденцию, бестеневую линейно-живописную систему, литературно-тематическую транслитерацию некоторых событий, адаптированных конфессиональным сознанием. Очевидно суждение о том, что «... в культуре мусульманских стран отсутствовали театр, живопись, запрещенные Кораном ... [что] в востоковедческих работах последних лет аргументировано оспаривается ... Так, при всех ограничениях, в странах ислама возникла форма мистериального театра «та'зие», сопряженная богослужению, как это ни парадоксально звучит в контексте мусульманской культуры»<sup>16</sup>. «Наказание адом» за тасвир сегодня трактуют в отношении объектов религиозного культа. Тем не менее, изображения чистого места – двора мечети, куба Каабы, в ряде случаев самого Пророка, которого несет Джабраил (Гавриил) и др. есть убедительные свидетельства разумного отношения к тасвир самих верующих. Отношение к изображению важно не по факту, а по сути Веры. Речь идет о благочестии и здравомыслии, которое больше изображения, больше закона, подобно тому, о чем свидетельствовал Иисус («не человек для субботы, а суббота для человека»). То же можно сказать и об образах человека и животных, которые появляются в мирской, в частности придворной живописи. Так с XII в. – образы птиц, животных и даже человека присутствуют в средневековых изделиях прикладного искусства, а с XIII в. в книжной иллюстрации в темах битв, сцен охоты, литературных сюжетах. Известен редкий иллюстрированный перевод жизнеописания Руми – персидского поэта, а также трактат ибн Бахтишу «Манафи аль Хайаван»

---

<sup>16</sup> Д.А.Гусейнова. К вопросу о мифологических аспектах в мистериальных представлениях «та'зие»/Миф-Восток-XX век. – СПб., 2006. С. 261.

(«Бестиарий») написанный в XIII в. Иллюстрации обоих сочинений причисляются к величайшим образцам миниатюрной исламской живописи. В деталях композиций «Бестиария» усматривают влияние стилей китайского искусства, привнесенных во время монгольского нашествия на Персию. Центром искусства иллюстрации какое-то время был Багдад, но после нашествия монголов (1258 г.) возрастает значение искусства Ирана с городами Герат, Исфахан, Шираз, Казвин, Тебриз. Конец XV – начало XVI в. считают временем расцвета иранской живописи. Среди художников выделяют Бехзада (1455-1516), создавшего стиль, наследованный его продолжателями – с изысканным рисунком, тонкой цветовой гармонией, живыми контурами образов, сложной ритмической структурой, донесшей очарование средневековой гармонии. Портретные образы красивы благородной сдержанностью персонажей, особой реалистической достоверностью поворота плеч и живой пластики сидящей фигуры (рис. 1). С XVI в. на исламскую фигуративность, в том числе портретную, влияет искусство Европы, а лучшие образцы поздней фигуративности относят к Османской империи и так называемому искусству миниатюры «могольской школы».

Таким образом, искусство миниатюры XIV–XVI вв. сложилось под влиянием творчества народов мусульманского Востока и школы живописной миниатюры Ирана, Афганистана, Азербайджана, Бухары и Самарканда были целостным стилевым явлением благодаря *идеалреалистическому* отношению к миру. Жанровая и стилистическая основа образов обусловлена контрастом жесткого трансцендирования самой религии с формой художественного выражения: тончайшей психоэмоциональной передачей поэтических и литературных образов.

Что касается образов самого религиозного искусства, то безусловно его отличают сдержанность, символичность, монументальность и уверенность формы. Изображения «Чудесного путешествия пророка» в эпизодах «Мирадж-наме» по цвету и тону плотны, а изобразительно прочны. В целом искусство ислама справедливо характеризуют «невероятной открытостью», «миграцией словесных форм», раскрывающих библейское, персидское, арабское, европейское взаимодействия.

Сегодня очевидно, что визуальный аспект искусства в исламе обладает большой силой *видимого*: соединение стиля арабской графики коранического слова и обширных орнаментальных структур доисламского искусства

синтезированы с изобразительными мотивами райского сада. Конфессиональная эстетика ислама склонна сохранять декоративные структуры, переводя их в канон, формируя стиль, который невозможно не отличить среди других стилей.

Если Райский Сад – суть идея восстановления на земле Царствия Божия, то храм – само Царство Божие, место слияния человека с Богом. Онтологическим центром пространства в иудаизме, или местом где непосредственно свершался акт жертвы и единение иудеев с Богом, стала Скиния свиданий (собраний), походный храм, устройство которого назначено Моисею повелением Божиим (Исх. 26, 27). Этот храм породил архитектурный процесс, отразившись в последующем в христианской церкви, мусульманской мечети. Внутреннее устройство Скинии, продолженной в удвоенных пропорциях каменного Иерусалимского храма, фактически прочитывается в христианских церквях (Святая Святых – Алтарь), под которые преобразованы базиликальные и центричные сооружения античности. Развитие исламской архитектуры проходило в границах общих тенденций культового искусства: к храму Святой Софии, после завоевания Византии турками, были пристроены минареты, и этот тип, теперь *исламских храмов*, стал активно воспроизводиться. Примером тому Голубая мечеть в Стамбуле. Как и Константинопольская София Голубая Мечеть не имеет внутренних столбов, а вес центрального купола распределяется через боковые (полу)купола на стены. Упругая *общая* линия обводов – образно – небесная линия тверди созданной Богом. В результате внутреннее пространство необыкновенно широко. Голубой цвет изразцов визуально усиливает эффект и вместе с росписью придает интерьеру необычайную торжественность. Купол являет собой духовный символ сотворенного пространства. Что касается минаретов, то их существование возводят к пальмам, на которых выполнялось перекрытие и служивших местом первых молитв (Дж. Бауккер). Этимологически минарет произведен от арабского *manâra* – «маяк». С минаретом ассоциирована и башенная архитектура Кавказа и Закавказья с функциями крепостей, храмов, жилища. Муэдзин с минарета читает молитву, слышимую на расстоянии. Минарет служил и целям пожарной безопасности. Интерьерное пространство мечетей сопоставимо с мотивами райского сада. Михраб – ниша в стене мечети для моления, ориентированная на Мекку, представляется своеобразной моделью мироздания. Украшенная часто орнаментальной резьбой, инкрустацией, росписью, она служит возвышению

чувств молящегося. Стена и ниша в Медресе Тиля Кари («Покрытое золотом») в комплексе Регистана в Самарканде заполнены мозаикой в технике живописи *кундаль* многокрасочной росписи на рельефном орнаменте. Благородная старина и глубокое мерцающее золото ниши, изысканная вертикаль углубления и удивительно изящные пропорции дают представление о высочайшем мастерстве строителей самаркандской архитектуры.

Нельзя не понимать, что особенности художественного выражения конфессиональной традиции ислама в высокой орнаментальной культуре и каллиграфии как украшении слова Божьего подготовлены техническим мастерством в резьбе, ткачестве, выделке войлоков и кож, украшении металла и др., ставших пластической основой новой типологической формы. Внутренним потенциалом ислама является разнообразие его географических форм и этнических доконфессиональных историй. С этим связаны и особенности его регионального звучания. Так большая мечеть в Кордобе в Испании, построенная в 785 г., имеет большое количество колонн, на которые опираются двойные арки. Под сводами много пространства и воздуха. Дворец Тадж-Махал в Индии – мавзолеем султана Шах-Джахана и его жены – воздвигнут в 1630-1652 гг. Он имеет пять куполов и высокое подкупольное пространство. В его образе различимы очертания замечательных памятников эпохи жестокого Тимура в Средней Азии: удивительно красивых храмов и мавзолеев Самарканда и Бухары.

В отличие от архитектуры православия, сохранившей основные черты канона в современной строительной практике, в исламской традиции существуют и концептуальные решения, существенно отличающиеся сегодня от османской, среднеазиатской, испано-мавританской и др. традиций архитектуры. Так Нижнекамская соборная мечеть в Татарстане, построенная в 1989-1996 гг. к 30-летию города (проектировщик И. Сабитов, архитекторы Р. Макуев и Ф. Ханов) отличается ассиметричными геометризованными фасадами и перекрытиями. Соборная однозальная мечеть-джами – бескупольная постройка (с двухскатной крышей) относится к современным культовым сооружениям с нетрадиционной объемно-пространственной композицией. Четыре квадратных в плане минарета высотой 66 метров, делают её одной из самых высоких в России. Минареты имеют четырехмаршевые лестницы и в верхней части прорезаны световыми проемами. Мечеть входит в состав культового комплекса, где осуществляют

также культурно-просветительские функции Центр культуры и истории, библиотека, гостиница, магазин кошерных продуктов и другие службы. В мечети располагается медресе «Рисалья».

Вариант современного прочтения архитектуры через *размышление* о судьбах исламской культуры в России можно увидеть в Соборной мечети «Кол Шариф» в г. Казани, интерпретирующей основные элементы устройства религиозных построек, восходящих к Софии Константинопольской. Можно сказать, что «Кол Шариф» – осмысленное политическое решение последней четверти XX в., утверждающее идейное значение ислама для российской культуры. Сам Казанский кремль – наследие второй половины XVI – XVII вв., с характерной для этого времени массивностью крепостных стен и башен, горизонтально устойчивым силуэтом, очерчивающим границы заповедной территории. Криволинейными упругими линиями объем Кол Шариф стилистически отличается от остального ансамбля Кремля, и его вертикаль смело назначает новое качество – визуальную доминанту всего комплекса, далеко видимую с разных сторон. Идея «музеефицирования», положенная в основу проекта, свидетельствует о новой роли культового объекта, соединяющего религиозное и просветительское начало. Музеефикация хорошо читается и в организации выставочных практик и подтверждается, например, коллекциями живописи художников Советского Татарстана. Так произведения Якупова Хариса, сумевшего в своих полотнах блестяще трансформировать богатство национальной цветоорнаментальной культуры в новые пластические принципы, продолжает ментальный феномен традиционного искусства в искусстве изобразительном.

Кол Шариф и Благовещенский Собор в Казанском Кремле онтологически восстанавливают историю отечества как религиозную историю. Так усиливается значение наметившихся за последние двадцатилетие звеньев духовного сознания. Предполагают, что архитектура соборной мечети символически связана с мечетью XVI в. идеей центрально-купольного сооружения. Это отразилось в восьмерике плана-разреза и восьми минаретах, четыре из которых поднимаются из общего четырехугольного цоколя и визуально почти сливаются с основным объемом, а четыре уменьшенные по высоте (по два с главного входа и со стороны михраба) визуально неактивны в общем объеме и силуэте и имеют как полагает

С.М.Червонная<sup>17</sup> скорее символическое значение, поскольку дополняют количество минаретов до восьми – по преданию столько было их в мечети, которая существовала до момента взятия Казани Иоанном Грозным в 1552 г. Сложнейшая задача архитекторов воссоздать образ соборной мечети как национальной святыни, с доминированием ее в ансамбле Кремля читается отчетливо: расчет точки зрения и общий контур удачны для обозрения. Основной объем крепок. Пространство вокруг сооружения хорошо организовано.

Отражением сакральной красоты является изразцовое искусство ряда мусульманских стран. В архитектуре Самарканда изразец покрывает внутренние и внешние поверхности мечетей и мавзолеев. Майоликовые пластины композиции на стене одного из мавзолеев Шах-и-Зинда в Афросиабе – мемориале эпохи Тимура на Севере Самарканда, образуют кобальтовое поле растительного орнамента с гибкими побегами. Композиция основана на идее райского сада, несколько стилизованного в некоторых деталях. Орнаментальная основа органично включает в себя арабскую вязь каллиграфически стройного изысканного текста *куфи*. Характер орнамента имеет криволинейный вид, но может быть и геометризован. Цветовая палитра глубока по звучанию – от зеленых, оттенков, церелиума и лазури до интенсивного кобальта. Восприятие усилено цветом пронзительного неба. Фон майоликовых пластин очень точно стыкуется с линиями рисунка основного узора. Наряду с орнаментальной, существует керамика изобразительная. На изразцовой пластине времен Османской империи изображен план мечети в Мекке, во дворе которой высится куб Каабы.

Что касается атрибутов религиозного обряда в мусульманской традиции: одежды, обуви, головных уборов, то они отличаются благородной сдержанностью общего вида, изысканностью силуэта, пропорций, выражая возвышенное отношение и скромность мусульманина по отношению к Аллаху. Совсем иной план выражения понятий о красоте в традиционном искусстве. Стремление к предельной декоративности, демонстрации прикладных техник в текстиле, кожаной мозаике, ручном ткачестве, ювелирном искусстве, художественном металле, текстиле, войлоке и др.

---

<sup>17</sup> Червонная С.М. Мусульманские мечети в современной России. Доклад 20 января 2005 г. в Московском доме национальностей. <http://www.mosgues-3.narod.ru/statja3.htm>

удивительным образом воссоздает возвышенный и прекрасный образ райского сада.

Таким образом, Искусство обращено к сверхидее национального самосознания: образу человека, страны, эпохи, мироздания, Роду человечества. Последний, по словам Павла Флоренского, суть «в корнях бытия – единство, на вершинах – разъединение». Переживание в художественных образах *этноса* эпохи и научение переживанию отвечает формационным состояниям культуры.

В этом процессе искусство ислама представляет собой удивительный феномен художественной истории в евразийском пространстве. Это четвертая по отношению к индокитайскому, российскому, европейскому наследию стилистическая система, отчасти соприкасающаяся с ними, но составляющая особый род художественного видения, важного для изучения основных тенденций искусства сегодня.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Кошаев В.Б.* Атопичность предмета онтологии искусства древнерусского и нового времени // Декоративно искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА»/Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. – МГХПА, 2011. – №1. – С. 3 – 16.
2. *Емельянов В.В.* Древневосточные корни ислама // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. Уфа-СПб, 2001.
3. Онтология искусства в православии // Декоративно искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА»/Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. – МГХПА, 2010. – №4. – С. 3 – 16.
4. *Петров В.Ю.* Философия культуры: Труды Томского государственного университета. – Т. 272. Сер. культурологическая. – Томск: Изд-во Том. ун-та.
5. *Пугаченкова Г.А.* Искусство Гандхары. М., Искусство, 1982.
6. *Шпенглер О.* Пессимизм? М., 2003.