

строительных элементов художественного языка, проявление тяги к *асинтаксическому пределу*, к которому стремится искусство в каждой новой своей фазе.

Подводя итог, еще раз отмечу, что монография В.А. Крючковой представляет собой выдающееся, новаторское исследование опытного и авторитетного ученого, итог самоотверженной работы нескольких десятилетий. В книге проанализирован огромный массив художественных произведений, малоизвестных в отечественной науке; изучен опыт зарубежных исследователей по данной проблеме, сформулированы обобщения, выводящие наше понимание процессов формирования, языка искусства и особенностей его восприятия на новый уровень.

Стародуб Т.Х.

**Исламский мир.
Художественная культура
VII–XVII веков: архитектура,
изображение, орнамент,
каллиграфия**

Москва: Восточная литература, 2010



Гюльтекин Шамилли

Издательство «Восточная литература» выпустило книгу известного специалиста в области исламоведения, ведущего научного сотрудника НИИ теории и истории изобразительных искусств, доктора искусствоведения, Татьяны Хамзяновны Стародуб «Исламский мир. Художественная культура VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия». В книге раскрывается картина тысячелетнего развития искусства исламского мира как «особой территориально-идеологической общности, объединившей под эгидой одной религии глубоко различные по географии и климату, этносам и культурам регионы»¹. Монография является первым в отечественном искусствознании исследованием, в котором феномен художественной культуры исламского мира на указанном временном промежутке представлен как целостность, с одной стороны, основанная на «исламском принципе единства во множественности», с другой же, сопряженная с развитием «многочисленных самостоятельных художественных стилей и школ»². Понятие «художественная культура» в узком смысле раскрывается автором как совокупность пластических искусств, в которых «наиболее наглядно и последовательно проявились» как типические, так и индивидуальные художественные черты исламской цивилизации³.

Появление этой работы существенно изменит наше восприятие и понимание искусства исламского мира. Автор книги отвечает на главные вопросы: «чем

именно отличается художественная культура народов, исповедующих ислам?» и «какие особенности этой культуры позволяют объединить под общим термином “исламское искусство” плоды творческой деятельности людей, которые издревле говорят на разных языках, имеют собственные традиции и во многих случаях населяют регионы, отдаленные друг от друга на тысячи километров?»⁴.

Замечу, что, несмотря на казалось бы прочно вошедшее в современную научную литературу понятие «исламское искусство», вопрос об основаниях, которые обуславливают правомерность его применения, все еще остается открытым. Попытки найти эти основания предпринимали зарубежные исследователи – Луиз аль-Фаруки, Видждан Али, Сеййед Хосейн Наср, и это далеко не полный перечень ученых, предлагающих свое видение того, что определяется как «исламское искусство». В их работах был исследован ряд принципов, связанных либо с доктринальным характером ислама, проникшим во все слои художественной культуры, либо с Исламским Откровением – Кораном, которое, по выражению Сеййеда Хусейна Насра является «внутренним измерением» исламского искусства.

В этом ряду работу Татьяны Хамзяновны Стародуб можно рассматривать как новое явление, позиционирующее собственный взгляд на феномен исламской художественной культуры. Этот взгляд формируется на прочном фундаменте выработанного автором понятийно-категориального аппарата, который доходчиво и полно разъясняется на страницах книги, не вызывая необходимости дополнительного обращения к справочной литературе. Важным достоинством рецензируемой работы является стремление представить искусство исламского мира в пространстве тех категорий, которые не просто развиты в данной культуре, но и «работают» как в пластическом сегменте, так и в пространстве временных искусств, а также литературы и философии. Убедительность этого подхода обнаруживается на страницах первой же главы «Творчество и Красота» (с. 7–31). Автор ставит под сомнение и анализирует утверждение, согласно которому ислам запрещает изображение живых существ, подчеркивая, что оно появилось только в IX веке в ряде богословских сочинений и основывалось «на отдельных *хадисах*»⁵.

Одновременно обосновывается идея о «неизобразительном характере»⁶ исламского искусства, корни чего отчасти «кроются в традиционно отвлеченном образном мышлении исконного населения Аравийского полуострова»⁷, откуда и началось распространение ислама. Здесь же, через ряд оппозиций (таких как «прямое и изогнутое» – *аль-хайт ва ар-рами*, «явное и скрытое» – *захир ва батин* и т. д.), репрезентируются основополагающие принципы исламского искусства, которые в процессе их описания автором книги воспринимаются читателем как не имеющие дихотомической организации. Одно не реализуется без другого, а неразрывное единство обуславливает целостность художественной вещи. Эта научная позиция Т.Х. Стародуб представляется в высшей степени убедительной и актуальной, более того, необходимой в контексте появляющихся работ, где представления об исламском искусстве формируются на базе оснований, характерных для западной художественной культуры. А это, как правило, высвечивает срезы, которые для нее не характерны⁸.

Автор раскрывает суть исламского искусства как единства эстетического идеала и этического смысла, параллельно разъясняя важнейшие термины (такие как *сура* – «образ», *тимсаль* – «изображение», *джамаль* – «красота» и многие др.), раскрывающие суть творческого процесса, и прослеживает связь фундаментальных понятий культуры со Священной книгой мусульман и с мировидением доисламского периода. Обращает внимание разъяснение понятия пустоты и связанного с ним ошибочного, по мнению автора, концепта «боязни пустоты», не характерного для искусства исламского мира. Принцип заполнения пространства «восходит к кораническому образу неустанной созидательной работы Бога, а также к пониманию пустоты (*аль-фараг*) как несуществующего, тьмы, неведения (*джахилийя*) в значении неверия, противопоставляющего существующему, свету, ведению, или знанию (*илм*) в значении истинной веры»⁹.

Чрезвычайно важной, на мой взгляд, представляется мысль автора о том, что «каллиграфия – искусство письма, или буквенного изображения, и орнамент – искусство декоративного внешнего сокрытия истинного смысла слова, представляют собой *не отдельные виды искусства, а основы* пластического творчества мусульман и являются главными формами и инструментами выражения исламского понимания красоты (курсив мой. – Г.Ш.)», что каллиграфия и орнамент «определяют одно из основных внешних качеств и признаков произведений исламского искусства – орнаментальность»¹⁰.

Возможно, в более пространный комментарий нуждается тезис автора о «двухмерном понимании художественной формы»¹¹. На первый взгляд он может показаться читателю дискуссионным, в особенности в его приложении к архитектуре исламского мира: как архитектурное сооружение, трехмерное по природе, может вызывать ощущение двухмерного пространства? Между тем с этим тезисом невозможно не согласиться, имея в виду глубинные интенции исламской культуры, которые проявляются, к примеру, в философии и даже в музыке. Поэтому замечу, ненадолго отвлекаясь от текста, что пространственные представления, выработанные в самой арабо-мусульманской культуре, а не заимствованные у греков, выстраивают трехмерность иным образом, нежели это происходит на основе аристотелевской парадигмы. Согласно последней, точка возникает на пересечении двух линий, а линия – на пересечении двух плоскостей. Другими словами, меньшее рождается из большего, как статуя Давида из глыбы мрамора.

Напротив, собственно исламское понимание трехмерности обнаруживает действие принципа от простого к сложному, или «снизу вверх». Здесь пространство будет выстраиваться из одной единственной точки, которая в сопряжении с другой рождает линию, а соположенность двух линий – плоскость, или двухмерное пространство. В свою очередь, соположенность двух плоскостей порождает трехмерное пространство, или объем¹². Выстроенное таким образом пространство, даже будучи трехмерным, на мой взгляд, актуализирует сам процесс построения трехмерности, а не *вещь* как результат этого процесса. Вот почему архитектурные фасады, богато украшенные орнаментом и каллиграфией, воспринимаются в акте созерцания как игра плоскостей, а классическое исламское искусство в целом обнаруживает безразличие к скульптуре.

Развивая идею «пространства вне времени», Т.Х. Стародуб высказывает важное наблюдение, согласно которому «понимание пространства в пластическом искусстве проявляется в двухмерной трактовке форм, в *подчеркивании их плоскостности*, а не объемности (курсив мой.— Г.Ш.)»¹³. Заключительная мысль автора о том, что в практике исламского искусства понятие пластичности связано не с моделированием объема, а «с художественным преобразованием плоскости – фасада, стеной панели, переплета или страницы рукописи, полотнище двери, ковра или ткани»¹⁴, является не просто следствием тонкой интуиции исследователя. Она органична самой ткани исламской художественной культуры и находит подкрепление в других ее сегментах.

Наиболее фундаментально представлена вторая глава книги – «Архитектура» (с. 31–157), что отчасти продиктовано и самим материалом, который чрезвычайно разнообразен и требует системного и более подробного описания. Здесь, на мой взгляд, удачно совмещаются хронологический принцип подачи материала (согласно династийным правлениям), с одной стороны, и параллельная характеристика типов и видов исламской архитектуры, с другой. Автор останавливается на особо значимых памятниках архитектуры, охватывая широкое географическое пространство от северной Африки до границ Китая. По данному же принципу структурирована глава третья – «Изображение» (с. 157–184), в разделы и подразделы которой выделены не только исторические периоды, но, что очень важно, художественные школы (гератская, табризская, исфаханская) и некоторые наиболее значительные мастера-миниатюристы (Бехзад, Султан Мухаммад, Риза-йи Аббаси).

В четвертой главе – «Орнамент» (с. 187–200) анализируются религиозные основы орнамента, его типы и виды, разъясняются основные термины, подробно описываются сами орнаментальные фигуры и их сочетания. Очень точной и ценной представляется мысль автора о том, что «орнамент не только составляет обязательный компонент внешней формы любого произведения, но, распространяя законы своего построения на различные виды творчества, объединяет их в пространстве художественной культуры исламской цивилизации. Отсюда близость языка арабески языку музыки и поэзии мусульманских народов»¹⁵.

Насыщенная по содержанию заключительная, пятая глава книги посвящена каллиграфии (с. 203–221). В ней подробно рассматриваются происхождение, история и особенности арабского письма и письменного Корана, а также писчие принадлежности и материалы, классические почерки – *мухаккак*, *райхан*, *сульс*, *тауки*, *рика* и т. д.

Книга Т.Х. Стародуб написана профессиональным языком и в то же время доступна широкому кругу читателей. В ней, на мой взгляд, органично сочетаются исторический и теоретический аспекты исследования исламской художественной культуры. Автор работы максимально широко для данного жанра литературы привлекает анализируемый материал. Текст книги снабжен красочными иллюстрациями (список иллюстраций на с. 246–254) и разъяснительными примечаниями. Особую значимость представляет краткий словарь-глоссарий (с. 224–239), ориентирующий читателя в сложном пространстве понятий и терми-

нов. В завершении книги автор предлагает список литературы (с. 240–245) для расширенного изучения предмета.

Все сказанное выше обуславливает актуальность данного труда, который носит фундаментальный характер. Одновременно книга может быть использована как учебное пособие, а также будет интересна всем, кто интересуется миром исламского искусства. Особо обращает внимание и радует высокое качество издания книги, оформление иллюстративного материала.

Труд Татьяны Хамзяновны Стародуб «Художественная культура исламского мира VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия» знаменует один из важных этапов в развитии данной области отечественного искусствознания. Вместе с тем эта книга открывает совершенно новые горизонты для профессионального и глубокого осмысления художественной культуры исламского мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Стародуб Т.Х. Исламский мир. Художественная культура VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. М., 2010. С. 2.
- 2 Там же. С. 3.
- 3 Исключение составило декоративно-прикладное искусство.
- 4 Там же. С. 9.
- 5 Там же. С. 11. Хадис — предание о словах и поступках пророка Мухаммада.
- 6 Там же. С. 13.
- 7 Там же.
- 8 Особую настороженность вызывает тенденция вычленить «религиозную» составляющую художественной культуры исламского мира, представив ее через Коран, мечеть, *мадраса* (духовная школа), *намазлык* (молитвенный коврик), *азан* (призыв на молитву) и все, что связано с религиозным культом. Между тем хорошо известно, что «светское» и «религиозное» в исламском искусстве различимы, но неразделимы (как «светское-и-религиозное»), поэтому не могут в отдельности друг от друга формировать то, что называется художественной вещью, а искусственное разделение приводит к крайне экстремистским моделям культуры.
- 9 Стародуб Т.Х. Указ. соч. С. 29.
- 10 Там же. С. 23.
- 11 Там же. С. 25.
- 12 Об иных логико-смысловых основаниях в построении пространственных отношений в арабо-мусульманской культуре см.: Смирнов А.В. Соизмеримы ли основания рациональности в разных философских традициях? Сравнительное исследование зеноновских апорий и учений раннего калама // Сравнительная философия. Отв. ред. М.Т. Степанянц. М., 2000. С. 167–212.
- 13 Стародуб Т.Х. Указ. соч. С. 26.
- 14 Там же. С. 25.
- 15 Там же. С. 187.