



**Ш.М. Шукуров**

**ИСКУССТВО  
И ТАЙНА**



ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК  
ОТДЕЛ СРАВНИТЕЛЬНОГО КУЛЬТУРОВЕДЕНИЯ

Ш.М. Шукуров

# ИСКУССТВО И ТАЙНА

Москва  
«АЛТЕЙ»  
1999

УДК 18.7.01  
ББК 87.8(5)  
Ш95

Главный редактор серии  
доктор искусствоведения *Ш.М. Шукуров*

*Издание книги осуществлено  
при финансовом содействии  
Института востоковедения РАН*

**Ш.М. Шукуров**

Ш95 Искусство и тайна. — М.: Алетей, 1999. — 248 с. + 32 с. вкл.:  
ил.

ISBN 5-89321-039-5

В книге обсуждаются теоретические проблемы искусства и архитектуры Ислама. На первый план выдвигаются вопросы категориального осмысления рукотворной «вещи». Актуальные проблемы теодицеи, символа и метафоры, образа Человека и Храма, архитектурного прототипа и копии рассматриваются как с точки зрения современных подходов к искусству и архитектуре, так и с позиций нормативного и мистического сознаний мусульман. Большое внимание уделяется художественному методу освоения вещи в христианстве и Исламе, а также впервые предпринимается попытка выделения двух содержательных и стилистических пластов в искусстве Ислама — суннитского и шиитского. Отдельный раздел посвящен попытке понимания проблемы времени в средневековом искусстве Востока и Запада. Книга иллюстрирована уникальными образцами исламского искусства из российских художественных собраний.

Книга рассчитана на историков искусства, архитектуры, литературоведов, культурологов, философов.

ISBN 5-89321-039-5



9 785893 210392 >

УДК 18.7.01  
ББК 87.8(5)

ISBN 5-89321-039-5

© Шукуров Ш.М., 1999  
© Макет. Издательство «Алетей», 1999

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	7
<i>Литература</i> .....	15
<b>ГЛАВА 1. Художественное творчество и проблема теодицеи</b> .....	16
О входе в Бытие и понимании «вещи» .....	17
Христианство и Ислам — об истоке художественного метода .....	42
Имяславие и концепция красоты в искусстве Ислама .....	47
<i>Литература</i> .....	54
<b>ГЛАВА 2. Храм и иконография мечети (к постановке проблемы)</b> ..	56
Риторика и понятие «Храм» .....	58
От камня Иакова к Черному камню Каабы .....	62
Мечеть и скиния Откровения .....	79
<i>Литература</i> .....	91
<b>ГЛАВА 3. О понимании стиля в искусстве Ислама (к проблеме иконографии стиля)</b> .....	93
Литературная поэтика и храмовое сознание .....	96
Метафора и арабеска .....	105
<i>Литература</i> .....	120
<b>ГЛАВА 4. Теория двух каламов (о семито-арийской и суннитско- шиитской дилеммах в искусстве Ислама)</b> .....	122
<i>Литература</i> .....	141
<b>ГЛАВА 5. Св. Писание и Предание (об идеографии в искусстве Ислама)</b> .....	143
Образ «птицы» и Св. Писание .....	148
«Охота за смыслом» в искусстве Ирана .....	163
<i>Литература</i> .....	183

<b>ГЛАВА 6. Образ Человека и проблема личности в искусстве</b>	
Ислама .....	185
Нимб. О пророчестве и святости .....	192
Образ и личность .....	200
Литература .....	218
<b>ГЛАВА 7. Искусство, тайна и время</b> .....	
Иллюстрации .....	на вкладке между страницами 232 и 233
Указатель имен .....	233
Предметно-понятийный указатель .....	236

## ВВЕДЕНИЕ

Эта книга посвящена проблемам интерпретации средневекового искусства. Профессиональные занятия автора книги с обязывающей необходимостью предопределили и саму тему исследования — средневековое искусство Ислама. Поэтому предварить последующие рассуждения о средневековом искусстве Ислама следует несколькими замечаниями, касающимися как избранного автором подхода к толкованию средневекового искусства, так и собственно предмета исследования.

Что такое толкование и как можно пояснить то или иное явление культуры, обозначаемое в средневековье чрезвычайно емким понятием «вещь»? Ответов в современной гуманитарной науке на эти два вопроса существует множество. Но большинство таких пояснений носят заостренно аналитический и научно громоздкий характер. Ответ, однако, может быть сформулирован и в несколько завуалированной, метафорической форме, которая окажется не менее убедительной по сравнению с научной установкой и много более прозрачной. Вот один из примеров тому.

Существует предание о том, как однажды Всевышний прикоснулся плечами к плечам пророка Мухаммада, пропустив руки под его руками, и пророк вместе с чувством проникающего холода обрел тайное знание всего мироздания — горнего и дольнего миров. Эта притча приводится суфиями с целью пояснить один из методов интерпретации «вещи» в ее формальной данности. Особенно интересно для нас то, как средневековые толкователи называли этот способ обращения с «вещью». Назывался он *муламасат*, т. е. со-прикосновение, ответчивое прикосновение к «вещи», дающее возможность лишь приоткрыть скрывающую ее смысл завесу. По убеждению средневековых интерпретаторов, в суть «вещей» надо проникать, не вторгаться, а именно проникать сквозь череду скрывающих ее завес. Вот почему Всевышний лишь прикоснулся к плечам Пророка, а не горячо обнял его. Объятия — это иносказание уже другого порядка, и свидетельствует оно о полном обладании

Возлюбленной, которая целиком находится в руках влюбленного. Когда суфий полностью растворяется в божественных качествах, говорят, что он «пребывает в объятиях Бога» (3, с. 12–13). А потому, прежде чем объять и внедриться в «вещь» в надежде понять ее, следует позаботиться о том, чтобы жаркие объятия толкователя не оказались роковыми для самой «вещи». Ведь «вещь» далеко не всегда может выдержать всего груза символических аллюзий и семантических характеристик, которыми добросовестный исследователь опутывает объект своего научного опыта. Можно понять поэтому слова крупнейшего философа и знатока философии и мистики Ислама С. Дж. Аштийани о том, что «научная интерпретация сама по себе уже есть завеса» (1, с. 621).

Следовательно, мы вплотную сталкиваемся с еще одной проблемой — падением престижа гуманитарных наук и аналитических методов исследования. Уподобление науки завесе в словах С. Дж. Аштийани, развернутая аргументация П. Фейерабенда о «научном шовинизме» или упрек Х.-Г. Гадамера в «бюрократизации» современного гуманитарного знания и в сокрытии им истины достаточно показательны. На сегодняшний день, однако, сложилась довольно очевидная ситуация: научное знание все более и более уступает натиску знания философского, что в особенности заметно при переходе позитивной науки к проблемам интерпретации (герменевтике). На этом пути, действительно, науке может быть брошен справедливый упрек. Подвергая исследуемый объект всевозможным операциям по выявлению его внутренних и контекстных связей, наука, как правило, забывает о существующей разнице между истинной научной и истиной исследуемой ею «вещи». И более того, поиски своей научной истины ведутся без предварительного входа в бытие истины исследуемой «вещи». Жаркие, а часто и долгие объятия науки предваряют вежливое знакомство, или, как говорили суфии, априорное прикосновение к исследуемой «вещи» и ощущение ее ответного и располагающего к дальнейшему знакомству прикосновения.

А потому книга посвящена попытке установить реальные возможности для последующего разговора с «вещью». Предполагаемый разговор с «вещью» может оказаться бесконечно долгим, а предварить его должны некоторые условия, исходящие не только от исследователя, но в равной мере и от самой «вещи». И в этом случае нельзя не принимать во внимание того, что, наряду с исследователем, вопросы может задать и сама «вещь». Ведь «вещь» не

только что-то означает для нас, но, в свою очередь, высказывает нечто такое, что может оказаться неравнозначным ее предполагаемому значению. Исследователь мыслит «вещь» и бытие «вещи», а «вещь» и само бытие «вещи» мыслит исследователя. Х.-Г. Гадамер сказал в этой же связи так: «Скорее собственное бытие произведения искусства состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразовать субъект» (2, с. 148). Переживания исследователя и переживания «вещи» могут быть сопряжены только в том случае, если бытие «вещи» и бытие исследователя совпадают в чувстве не исторического, а трансисторического соприкосновения двух субъектов разворачивающегося дискурса. Понимание «вещи» есть взаимоприемлемое и ответное чувство исследователя и самой «вещи», чувство преодоления исторических границ, чувство, позволяющее услышать саму «вещь» и помыслить ее бытие. Вл. Соловьев называл такое чувство «творческим». Но так же относились к бытию «вещи» и суфии, и эта же проблема вновь встает уже перед научной мыслью. Мыслить «вещь» — значит войти в ее бытие, не стать ею или историческим человеком древности или средневековья, но оказаться с «вещью» лицом к лицу, со-пережить ее бытие. Сделать этого не удалось семиотике в триединстве составляющих ее частей только в силу поисков правил и значений, устанавливаемых не «вещью», а исследователем. Семантика «вещи» — это условность, задаваемая исследователем «вещи», условность, которая разрешается не «вещью», а исследователем. Форма «вещи» не есть полноправный знак ее бытия, об этом предупреждали уже в древности. Знак — это свидетельство «вещи», но далеко не самое верное, а тем более не самое глубокое и окончательное. В знаке «вещь» мертва, оживает она только в бытии себя самой, в своей вещности. Катафатическая значимость «вещи» вовсе не равна ее апофатическому смыслу, об этом знали в древности и об этом же надлежит помнить нам. Формальная данность «вещи» есть безусловный вход в понимание не того, что означает «вещь», а как она мыслит саму себя и, соответственно, исследователя, обращающегося не просто к «вещи», а к тому бытию, в котором она отмечена своей вещностью.

Тем самым поиски входа в бытие «вещи» составляют основную проблему книги. При этом существенно заметить, что избранный нами путь осознания «вещи» предполагает ведение поисков в *самом образе* «вещи», структуре ее метафизического бытия, а не в знаке «вещи» в его историческом движении к исследователю. Ибо

«вещь» в своем знаковом воплощении не реальна, она мнимо реальна, истинной реальностью обладает только ее бытие, бытие оживляет «вещь». Однако бытие «вещи» вовсе не равнозначно другому, и крайне размытому, понятию «контекст культуры». «Контекст культуры» — понятие историческое, обусловленное терминологическими интенциями ограниченного научного сознания, в то время как смысл «вещи» заведомо превосходит не только границы исследовательского восприятия, но и сами рамки культуры, в которую она погружена. Другими словами, научное сознание, удовлетворяясь условным разрешением проблемы семантики «вещи», оставляет ее не просто в рамках культуры, но преимущественно в «контексте культуры». Тем самым, онтология «вещи» невольно подменяется ее ограниченным значением, а герменевтическое прочтение ее подлинного смысла — поисками безальтернативного вопрошания о том, что означает «вещь», и соответствующих ответствований о ее значении. Бытие же «вещи» не может ограничиться ни рамками «контекста культуры», ни самой культурой. Строительство мусульманами мемориала Куббат ас-Сахра на месте храма Соломона и последующее использование постройки тамплиерами в качестве церкви говорят о том, что понятие «Храм» как «вещь» превосходит не только любой исторический контекст, но и все три составляющие его образ авраамические культуры. А сосуществование в Христианстве и Исламе двух принципов мироорганизующего мышления — семитского и арийского (индоевропейского) — свидетельствует о тех истоках «вещей» в двух религиях, которые расскажут не о значении «вещи», а о ее трансисторическом бытии во много более объемном мире, чем тот, что мы называем культурой христиан и мусульман. Или еще один пример. Сможем ли мы что-либо вразумительное сказать о значении христианской иконы для пророка Мухаммада? Для этого у нас нет достаточных оснований, а необходимого нам «контекста культуры Ислама» во времена Мухаммада попросту не существовало. Но такой вопрос поставлен самой культурой. А ответить на него должны мы. И ответ на этот вопрос лежит не в значении иконы, сомнительность которой утверждало раннее мусульманское сознание, а в статусе пророческой миссии в Христианстве и Исламе. А если еще точнее, ответ лежит в осознании и понимании метафизического бытия «вещи», с которой сталкивались в древности и предстоит иметь дело нам. Вот это предстояние «вещи» и предстояние беседы с ней, предвещающее окончательные суждения о ее значении, составят проблемное содержание

книги. И горизонтом понимания для нас окажется не «контекст культуры» и даже не сама культура Ислама, но тот смысловой простор «вещи», который был ею пред-найден в многомерном, объемном бытии «вещи» в составляющих культуру Ислама традициях: иудейской, христианской, эллинистической, собственно иранской. Поскольку вещьность «вещи» не может быть измерена вкусами научного и ортодоксального сознания, если мы действительно хотим понять ее вещьность, преодолевающую катафатическую заданность и устремленную в апофатическое «ничто», то в книге отчетливо усматривается и еще один план: попытка входа в то, чем «вещь» могла бы быть при определенных условиях обращения с ней. То есть речь пойдет не просто об актуальном бытии «вещи», но и о потенциальных возможностях понимания самого Бытия, частью которого является «вещь». Как уже было сказано, обостренным чувством понимания Бытия и входа в бытие «вещи» владеют сурфии, мнения которых мы, естественно, обойти не могли. Проблема многомерности Бытия и «вещи», целого и части, интегрального и совокупного явится еще одним, и весьма существенным, вопросом книги.

Таким образом, речь в книге пойдет об онтологическом значении архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, каллиграфии в культуре Ислама. Но следует сказать, что это не иконологическое исследование, оно не преследует специальных целей прояснения семантического значения знака или содержательной наполненности образа. Задача исследования состоит не только в том, чтобы сказать, «что есть вещь» и каково ее актуальное значение, но и в том, чтобы определить, чем эта «вещь» была и чем она может стать в тех границах, которые предопределены ее прошлым, актуальным и потенциальным бытием. Речь, стало быть, пойдет о смысле бытия художественной «вещи», об онтологии «вещи», онтологии искусства и архитектуры. Проблема значения, когда она ставится нами, преследует цели частные, в той мере, в которой они необходимы для суждения о Бытии и бытии «вещи». Необходимо сказать и о том, что «онтология искусства» не является очередным и постулируемым автором методом изучения искусства и архитектуры. Для ведения онтологического исследования anything goes. Но при всей допустимости точек зрения и даже методов исследования необходимо держать в памяти стратегическую цель поисков: бытие «вещи», рассматриваемой в объемном Бытии культуры Ислама.

Например, весьма продуктивным для нас оказался иконологический принцип «скрытого символизма», обнаруженный Э. Паноф-

ским и К. де Тольнеем. Однако для мусульманского искусства, принципиально отвлеченного от культовой эмблематичности образов, явно недостаточно выводов об иносказательной направленности «иконографии стиля» и смысла фигурных изображений. Арабесковый стиль и сама реконструируемая «иконография стиля» или «скрытая символика» фигурных изображений интересовали мусульман как необходимый аспект их Бытия, а не воссоздаваемой ими и современным исследователем условности храмового или живописного пространства. Эмблематичность изображения, его семантический и сюжетный подтекст были связаны не с догматическими представлениями, а с более широким спектром проблем, охватывающих уже проблематику онтологии. Иными словами, отношение к материалу задавала сама специфика материала исследования. Привычные для западного искусствознания рассуждения о стиле и иконографии искусства и архитектуры не могут полностью удовлетворить и охватить поставленную в книге проблему. Хотя принципиально обойти эти вопросы не удастся и онтологии искусства, ибо стиль и иконография составляют тот этикетный пласт средневекового искусства, в цели которого входит двуединая функция как формально-смысловой организации изобразительного и архитектурного пространства, так и онтологической задачи предвосхищения, своеобразного входа в конструируемое и реальное бытие средневекового человека. В средневековье прекрасно сознавали это, считая, что дилемма выразимого и невыразимого начинается в знаке («алам»), но никогда не разрешается в нем.

Соответственно, изменяется в работе и постановка одного из основных вопросов искусствознания — о пластическом своеобразии формы художественной «вещи». Пластика «вещи» придает форме художественную осмысленность; этим просто «вещь» отличается от произведения искусства. Пластика формы содержательна, а потому она должна быть именована, т. е. введена в онтологическую структуру миропредставлений средневекового человека и исследователя. Скажем, понятие красоты и прекрасного есть не просто качество конкретной «вещи», но сущностное Имя «вещи» как абстракции средневекового сознания. А такая красота «вещи» не может стать объектом семантизации и носителем значения, красота воспринимается и понимается как таковая. Значение пластики «вещи», если вообще возможно говорить об этом, вторично, первично понимание, априорное соотнесение формы «вещи» с ее субстанциальным качеством красоты. Само понимание является первым

и решительным шагом к интерпретации, ибо интерпретируется не то, что имеет значение, а то, что уже преднайдено, пусть смутно, но понято. Здание мечети, кафельница или чернильница в форме архитектурной постройки пластически выразительны и попросту красивы не в силу предполагаемых исследователем значений их формы, но в силу онтологической ценности абстрактного и конкретизируемого в культуре Ислама понятия «Храм», архитектоничность которого и преимущественное право быть красивым основополагают соразмерность и выразительность формы в архитектуре, оформлении рукописей, прикладном искусстве и даже в словесности Ислама. Но наши рассуждения о понимании пластики «вещи», иконографии и стиле памятников искусства и архитектуры вовсе не ограничиваются осознанием ее онтологического статуса только в культуре Ислама.

Художественная «вещь» в нашем понимании имеет свою онтологическую структуру, свое собственное бытие, не всегда совпадающее с бытием культуры. Культура прозревается в «вещи», и именно «вещь» наделяет ее неизбывными и ностальгическими качествами по ее сущностному Бытию. Для того чтобы понять Бытие культуры, необходимо войти в бытие «вещи». Для онтологии искусства это означает попытку понимания идеографических и стилевых характеристик «вещи» как понятия и как конкретного памятника искусства во всей глубине не значения «вещи», а ее имманентной смысловой структуры бытования в объемном пространственном и временном континууме прошлого, настоящего и будущего. Ценность «вещи» измеряется при таком подходе не иконографическими сопоставлениями с ее прототипами в других культурах, а выяснением таких характеристик иконически закрепленного образа, которые позволяют ему сохранить свою формально-смысловую значительность, переходя из культуры в культуру, и ценность «вещи» в этом случае оказывается таковой не вследствие сохранения ее архетипического, реликтового значения, восстанавливаемого исследователем, а в осознании бытия уже не самой «вещи», но ее образа, этическое, космологическое, космогоническое и онтологическое значения которого оказываются близкими и родственными бытию не только одной, единичной культуры. Именно с этих позиций убеждения в существовании ценностной онтологической структуры образа «вещи» в его трансисторическом бытовании рассматривается нами проблема иконографии образа Храма и художественного стиля искусства Ислама не только как данности культуры, но и как след-

ствия саморазворачивающейся смысловой структуры метафизического образа «вещи», предвкусывающей свои будущие и конкретные формы и смыслы.

Все сказанное поясняет причины введения новых, несвойственных для классического искусствознания тем исследования. Проблема теодицеи и метафизического образа Храма, теория Имяславия в Исламе, принципы семитского и арийского художественного мышления, стиль как этос могут показаться чересчур далекими от актуальных проблем искусствознания. Скорее, все эти вопросы относятся к проблематике эстетики или истории и теории культуры. Это не так. Ибо в поле зрения онтологии искусства всегда должна оставаться сама «вещь», но взятая под принципиально новым углом зрения. Художественно выделанная «вещь», прозревая культуру, делает это с оглядкой назад и взглядом в будущее, утверждая тем самым свою полноценную и полноправную претензию на Бытие.

А культура Ислама, на наш взгляд, как никакая другая культура Средиземноморья, способствует выработке именно такого взгляда на художественную «вещь». Ибо только в ней мы встречаемся с реальными возможностями входа в искусство Иудаизма, эллинизма, Христианства, древнего Ирана, Индии. В сказанном нет ничего странного. Ислам пришел настолько поздно, что не все культуры древности успели узнать о нем. Однако сам Ислам хорошо усвоил уроки прошлого, покоренных и соседствующих культур, предложив, вместе с тем, свое собственное видение художественной «вещи». В этом состоит историческое преимущество Ислама и своеобразие понимания памятников его искусства и архитектуры, рожденных в многомерном пространстве и времени культур прошлого.

\* \* \*

Эта книга — своеобразное прощание с прошлым. Автор оставляет за своими плечами значительный круг проблем, тем, интересов, которым было посвящено много лет. Но, как это часто случается, в прошлом таится зерно настоящего. Свидетельством тому является раздел, посвященный принципиально новому взгляду на иконографию и иконологию Храма. Этот раздел (вместе с целым рядом уже изданных работ по этой теме) начинает новый этап нашей исследовательской практики. Мы действительно прощаемся с прошлым еще и потому, что книга была написана к 1992 году, затем значительно дополнена и переработана к изданию.

Издание осуществлено при финансовой поддержке Института востоковедения РАН и инициативной помощи директора Института профессора Р.Б. Рыбакова. Работа над книгой осуществлялась и в Отделе искусств Азии и Африки Государственного института искусствознания при неocenимом содействии профессора И.Р. Еолян, академика Е.П. Чельшева и доктора искусствознания Н.Е. Григоревича.

### *Литература*

1. Аштийани С. Дж. Шарх-и мукаддима-и Кайсари дар 'ирфан-и Ислам. — Машхад, 1385/1966.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. — М., 1988.
3. Nurbakhsh I. Sufi symbolism. The Nurbakhsh Encyclopedia of Sufi Terminology. V. 1. L., N.-Y., 1987.

## ГЛАВА 1

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО  
И ПРОБЛЕМА ТЕОДИЦЕИ

Постановка проблемы теодицеи в ее нынешнем виде является заслугой европейской философии нового времени. Но решение проблем теодицеи волновало в равной степени вавилонян, ветхозаветных иудеев, эллинов, христиан и мусульман (см. 12; 19; 48; 21). Для последующих рассуждений существенным окажется следующее замечание С.С. Аверинцева о задачах теодицеи как универсального философского понятия: «Исторические формы теодицеи целесообразно рассматривать в свете идеи о расширении „ответственности“ Бога за мировое бытие» (1, с. 675). Очевидно, что такая постановка проблемы предполагает самые разные ее решения, выходящие за пределы теолого-философского и собственно этического аспекта. Ведь сама проблема «ответственности» Бога и соответствующая ей постановка вопроса об «оправдании» Бога являются не только предметом размышления отдельно взятой культуры, но и важнейшей проблемой самого существования культуры. За существование сотворенного Бытия несут ответственность, пусть неравную, но логически соизмеримую, как Творец, так и Его творение. Важнейшая этическая задача Творения состоит в оценке и преодолении мирового хаоса и зла, в акцидентальной природе которых не проходит сомневаться, и в устремленности назад к Субстанции. Задача теодицеи в таком плане рассуждений должна быть согласована с манифестацией путей и возможностей самой процедуры преодоления акцидентального Бытия и утверждения культуры и Человека в их субстанциальном, предвечном состоянии<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Шуон пишет об этом так: «Бог и мир, субстанция и акциденция, или сущность и форма. Акциденция или форма манифестирует субстанцию или сущность и возвещает о ее славе; зло есть расплата за акцидентальность в той мере, в которой акцидентальность является самодостаточной, но не в той степени, в которой она сопричастна и ответчива. Знание имманентной субстанции есть победа души над акциденцией — следовательно, над собственно самодостаточной акцидентальностью, и с того момента, как существует аналогия между микрокосмом и макрокосмом — по этой причине победа эта и есть самое главное в теодицее» (48, с. 175).

Но если существование зла, действительно, есть расплата Человека и сотворенного Бытия за греховное и акцидентальное состояние мироздания, то весь комплекс художественного творчества есть онтологическое оправдание творения, его этико-эстетическая позиция на пути преодоления мирового зла, акцидентального Бытия. И более того: само существование словесности, архитектуры, изобразительного искусства не ограничивается выражением этической и эстетической позиции по отношению к проблемам вечного (метафизического) и преходящего (исторического), но с необходимостью манифестирует реальные возможности актуализации этой позиции. Предельная ритуализация традиционных форм искусства и словесности и их включенность в литургическое действие, а по существу рождение художественного творчества в недрах ритуала и литургии, должны со всей возможной определенностью высветить связь этико-эстетических функций творческого сознания и проблемы теодицеи.

О том, насколько актуальна проблема теодицеи для культуры Ислама, в первую очередь свидетельствуется Кораном, имеющим еще одно обозначение — *ал-Фуркан*, т. е. «различитель, разделитель» между «благом, истиной» (*хакк*) и «греховным, ложью» (*батил*). По-видимому, имеет смысл говорить не только о «фурканизации» этических критериев и оправдании Священным Писанием ценностей высших и божественных Деяний и Помыслов (см. 35, с. 31), но и о «фурканизации» всего комплекса Священного Предания, включающего, кроме сунны Пророка, весь комплекс художественного творчества, призванного разрабатывать этические идеи Писания и претворять их в художественной практике (см. подробно об этом в гл. 5). Примером тому является утверждение эсхатологической идеи «ностальгии по раю» в словесности, архитектуре и изобразительном искусстве Ислама (28). О взаимоотношении Истины (*хакк*) и Бытия (*вуджуд*) в свете постановки проблемы теодицеи в художественном творчестве Ислама и пойдет речь ниже.

О входе в Бытие  
и понимании «вещи»

Проблема восприятия Истины и Бытия, понимаемого как проявление Истины или Ее зеркальное отражение, являлась в средневековье прежде всего вопросом метода постижения Истины в Бы-

тии и Бытия в Истине<sup>1</sup>. Ярчайшим и классическим примером тому может послужить жизненная драма Хусайна Мансура Халладжа, провозгласившего *Ана-л-Хакк* («Я есмь Истинный») и казненного как еретик. Слова Халладжа есть оправдание Истины, а последующая поэтическая практика Ислама, солидаризируясь с мучеником, внесла дополнительные аспекты, разрабатывающие образную, метафорическую оценку онтологического значения слов Халладжа. Поэты, в отличие от Халладжа, не остановились на теофорном имени Сущности, но предпочли использовать имена метафорические, поясняющие уже не столько их отношение к Истине, сколько собственно Бытия к Истине. Слова *Ана-ш-Шарк* («Я есмь Восток»), *Ана-л-Бахр* («Я есмь Море»), *Ана-с-Санам* («Я есмь Идол»), утверждая мысль Халладжа, в то же время расширяли ее онтологические границы, дополняя личностную и одномерную позицию Халладжа образной и многомерной ее интерпретацией. Согласно такой постановке проблемы, Бог есть все и Его присутствие всеохватывающе, Он и Идол, и Море, и светоносный Восток, т. е. все Бытие и его всевозможные реалии несут ответственность за вездесущность Всевышнего. Но не менее важна и личная ответственность Человека перед Богом и творением, о чем в первую очередь свидетельствовали слова Халладжа. Чувство имманентного осмысления Истины Халладжем оказалось противопоставленным убеждению в Ее трансцендентных основаниях, и, соответственно, методу экстатического «видения» очевидно противостояло догматическое знание<sup>2</sup>. Именно «видение» становится для Халладжа основоположением для его многочисленных умозаключений и разъяс-

<sup>1</sup> Ср.: «Проблема Истины является по существу проблемой метода; это — проблема манифестации бытия ради бытия, чье существование состоит в понимании бытия» (39, с. 10).

<sup>2</sup> В описании жизни Мансура Халладжа в «Житиях Святых» (*Тазкират ал-Авлийа*) Фаридаддина Атгара понятие «видения» (*дида*) отчетливо противопоставляется ортодоксальному «знанию» (*'илм*), представляемому сторонниками знания (*ахл-и 'илм*) (28, с. 141).

Мотив «отверзания очей», как одна из центральных проблем эстетики Ислама, был подробно рассмотрен нами в другой работе (26, с. 94 и далее). Концепция «видения» интересна в данной работе не просто как теоретическая презумпция формирования определенного пласта культуры и изобразительного искусства, но и как особая манера отношения к Бытию как таковому, когда, по словам Баязида Бастами, Бытие «узревается в Истине» (см. 30, с. 141).

Здесь следует отметить, что в средневековье достаточно строго указывалось, что экстатическое состояние «единства» Халладжа с Истиной ни в коем случае нельзя смешивать с актом «воплощения» (*хулул*). С. Дж. Аштийани отмечает, что различие между единством (*вахдат*) и воплощением (*хулул*) состоит в том, что в

нений. Всевышний, любовь и *тасаввуф* постигаются только посредством «зрения», специфика которого доступна далеко не каждому<sup>1</sup>.

Средневековый человек постигает Бытие разумением, Истина и красота для него не просто эстетическая данность, но, в первую очередь, категория сознания. Такое рассуждение справедливо и универсально для всего средневекового мира. Но в то же самое время истинно и обратное: именно видение и степень зоркости человека создают тот запас прочности, на основе которого складывается последующее разумение. Степень пронизательности (*бинаи*) человека и его возможность *понимания* предшествуют осведомленности (*шинасаи*) и интерпретации (28, с. 107 и далее). Слово *бинаи* буквально означает «умо-зрение», т. е. абстрактное проникновение в суть «вещи», предполагающее наличие особого, обостренного чувства видения и предвидения того, с чем человек должен столкнуться в будущем. Само же знакомство (*шинасаи*), непосредственная «осведомленность» о «вещи» есть следующий, второй этап проникновения в ее суть — собственно интерпретация «вещи».

Итак, проблема Истины и Бытия может быть осмыслена только в процессе *понимания* и последующей интерпретации<sup>2</sup>. При этом существенно заметить, что интерпретация того или иного явления Бытия полностью зависит от предвещающих собственно интерпре-

единстве отсутствует двойственность, а в воплощении она присутствует. По этой причине на уровне воплощения слова *Ана-л-хакк* бессмысленны. Слова же эти в состоянии единства, когда человек достигает состояния *фана* и когда тварность растворяется в истине, — верны (5, с. 391).

<sup>1</sup> Ср.: «Спросил у него дервиш: „Что такое Любовь?“ Ответил он: „То, что ты видишь сегодня, увидишь завтра и увидишь послезавтра. В первый день ее убили, во второй день — сожгли, а в третий — развеяли по ветру, то есть Любовь есть именно это”» (30, с. 142). «„Что такое *тасаввуф*, о Халладж?” Ответил он: „Ничайшее это то, что ты видишь”. Вновь спросил: „Что же тогда высочайшее?” Ответил он: „А к тому путь тебе закрыт”» (30, с. 143).

<sup>2</sup> Согласно догматическим установлениям (непреклонностям) Ислама, понимать и принимать в вере следует трехсоставную «единосущность» (*вахдат*) Бога. Первое — это единосущность в создании Творения, т. е. убеждение в том, что кроме Бога нет другого творца. Второе — единосущие в понимании объекта поклонения, т. е. нет иного объекта поклонения кроме единосущного Бога. Третье — единосущие в понимании того, что только Бог является Необходимосущим (*ваджиб ал-вуджуд*). Это означает, что Бытие Бога исходит исключительно из Его Сущности и никак не из чего-то другого. Следовательно, следует делать различие между Богом как Сущностью или Сверхбытием (*ваджиб ал-вуджуд*) и Богом как Творцом (*халик*) или Бытием (*вуджуд*). Как поясняет Ф. Шуон, Сверхбытие есть абсолютная Необходимость в себе самой, а Бытие есть абсолютная Необходимость по отношению к Миру (48, с. 157–158). В настоящей работе учитывается преимущественно второй аспект, рассматривающий и толкующий закономерности творческого процесса в его отношении к Бытию и, соответственно, к Творцу.

тацию условий *понимания* этого Бытия<sup>1</sup>. Сам факт *понимания* не только предусматривает владение соответствующими приемами освоения предлежащего или внутритроположенного явления Бытия, но, в первую очередь, зависит от правил вхождения в это Бытие. Вопрос о том, что такое Бытие и каковы предварительные условия его понимания, не был праздным в средневековье, но этот же вопрос остается весьма актуальным и сейчас в глазах современного исследователя. Проблема Бытия, по словам М.М. Бахтина, может входить в духовный «кругозор» человека, может оставаться отчетливо осознаваемой его контекстуальным «окружением», но в любом случае позиции человека прошлых культур и современного исследователя предельно сходны в одном: тому и другому требуется наличие некоторого предварительного условия, позволяющего им приступить к собственному пониманию. Причем само это условие должно быть настолько адекватным и непротиворечивым Бытию, чтобы процесс вхождения в Бытие не смог обратиться в подобие криминального проникновения в запертое хозяевами пространство. Согласно легенде, одно из таких условий вхождения в Бытие было преподано Ибн Сине известным суфийским шейхом Абу Саидом Абу-л-Хайром.

Во время их знаменитой трехдневной беседы, происшедшей в бане, Абу Саид спросил у Абу Али, правда ли, что все тяжелые тела устремлены к центру земли. Абу Али подтвердил это. Тогда Абу Саид подбросил в воздух тяжелую металлическую вазу, которая вопреки физическому закону тяготения зависла в воздухе. Абу Саид осведомился у Абу Али о причине этого явления. Абу Али ответил, что, согласно природному движению, ваза должна была

<sup>1</sup> Эта проблема постоянно присутствует в философских и искусствоведческих исследованиях. Ср., например: «Я попытался реконструировать ситуацию, в которой художник нашел самого себя и отстоял свою позицию, обнаружив свои цели и свои значения, его действие было рациональным, а потому и порождающим смысл. Но такого рода интерпретация не должна быть смешана с пониманием. Интерпретация всегда подразумевает целый ряд допущений, которые могут или не могут быть достоверными» (33, с. 137).

Ср. также рассуждения Г. Рида о предваряющем интеллектуальном (*intellectus*) и последующем рациональном (*ratio*) восприятии истины в средние века (42, с. 15).

О различии понимания и интерпретации ср. также: «...Понимание является прочтением того, чем событие дискурса является по отношению к высказыванию дискурса, а объяснение является прочтением того, чем вербальная или текстуальная автономность является по отношению к объективному значению дискурса» (43, с. 71 и далее).

упасть, но существенное усилие препятствует действию этого движения. Когда же Абу Саид поинтересовался о природе силы, препятствующей падению вазы, то Абу Али ответил, что это его душа. Абу Саид посоветовал Абу Али очистить свою душу, дабы он смог проделать то же самое (38, с. 194).

Естественно, рекомендация Абу Саида не носит абсолютного характера и даже не разрешает известной научной проблемы о том, как интерпретировать явления художественного творчества — оценивать с позиций постороннего исследователю сознания средневекового человека или же, полностью доверяя методам рационально-научного знания, продолжать задавать прошлому свои собственные вопросы<sup>1</sup>. Ответ Абу Саида свидетельствует о другом: понимание какого-либо явления в Бытии и Бытия в этом явлении настоятельно требует соблюдения некоторого условия, которое и позволит интерпретатору задавать корректные вопросы, способствующие возникновению *понимания* и конструктивного диалога.

Таким образом, прежде чем говорить о Бытии, а тем более ставить вопрос об интерпретации Бытия в художественном творчестве, мы должны уяснить себе по крайней мере два существенных аспекта проблемы: что такое Бытие и каковы условия вхождения в него.

Тот же Абу Али ибн Сина на вопрос о том, что такое Бытие (*вуджуд*) ответил: «Вещь, исполненная значения, и потому она реальна (бытийственна), поскольку условием (существования) значения является Бытие как в скрытом, так и в явном» (16, с. 31).

<sup>1</sup> Мы не можем недооценивать необходимости соблюдения некоторых, очевидно, очень важных предварительных условий при обращении к Бытию средневекового человека. В прошлом, как мы увидим ниже, такие условия неукоснительно соблюдались. На уровне же современных исследований особенно заметно пренебрежение этим обстоятельством, стремление «подобрать свой ключ» к чужому сознанию, оправдывая исследовательские намерения уверенностью в их методической непогрешимости. Наиболее существенная ошибка на этом пути состоит в том, что исследователь исходит из убежденности отражения в художественном творчестве общих закономерностей Бытия, что влечет за собой незамысловатую экстраполяцию известных ему ценностей на объект его научного исследования. Между тем, забывается, что, во-первых, исходящая система ценностей не обязательно должна была соответствовать бытию объекта, во-вторых, сам объект исследования есть не плоскость отражения, а органичный компонент Бытия как такового и, в-третьих, оказываться в бытии объекта исследования невозможно без входа, понимания и интерпретации Бытия как такового. В средневековой практике архитектурного и изобразительного творчества все сказанное подчеркивается со всей возможной серьезностью и настойчивостью. В храм, мечеть и книгу человек непременно «входит», соблюдая определенные правила вхождения через тщательно и богато убранные порталы и фронтисписы.

Данное философам определение интересно нам тем, что оно представляет Бытие как первичную и абсолютную ценность, наделяемую в процессе творческого акта различными характеристиками (значениями). В число таких характеристик или значений Бытия в первую очередь входят божественные Имена, отражающие божественную Сущность, т. е. проявления Истинного (*зухур-и Хакк*), а также осуществленность Бытия в творческой деятельности поэтов, архитекторов, художников, ремесленников.

Истинная ценность Бытия осознаваема в двух взаимодополнительных и взаимосвязанных аспектах: в его изначальной о-существленности и извечной о-существляемости.

С такой точки зрения о-существляемость Бытия является полновесным творческим актом *оправдания* о-существленного Бытия. О-существить Бытие невозможно без соблюдения некоторых условий, характеризующих сущность Бытия как такового. Но что такое Бытие как таковое? Авторитетное пояснение, думается, окажется исчерпывающим: «Бытие как таковое, т. е. истинность Бытия и существование, пребывает вне бытия внешнего и мыслимого. То есть оно шире бытия мыслимого и внешнего» (5, с. 111). Другими словами, Бытие осуществленное и Бытие осуществляемое являются различными модусами одного и того же понятия — Бытия как такового.

Творческое оправдание осуществленного Бытия означает прежде всего поиски и нахождение хайдеггеровского «просвета Бытия», т. е. того значения Бытия, которое сможет «осветить» сущность, смысл и формы Бытия в их истинном и непротиворечивом свете. Поэтому творческое *оправдание* Бытия не может быть отражением Бытия, но, в первую очередь, собственно Бытием в его разворачиваемом, артикулируемом состоянии. Творческое сознание и плоды его деятельности или о-существляемость Бытия не есть отражение, но сопоставление, аналогия и актуализация потенциальных возможностей уже о-существленного в предвечности. Об этом, в частности, свидетельствует предвечный договор Бога с будущим Творением: *Аласту би Раббикум? Бала, шахидна* («Не Я ли Господь ваш? Да, мы свидетельствуем это») (Коран 7:71). Но этот же договор есть и важнейшее и основное условие существования и значения Бытия как такового, являющегося по своей природе вечно длящимся предвечным диалогом, условием *понимания* и своеобразным входом в Бытие и его же *оправданием* в глазах вечности. А потому только *понимание* есть глубочайший и безальтернативный процесс в его

истинном, метафизическом значении, ибо только *понимание* и взаимопонимание, будучи важнейшими условиями предвечного договора, раз и навсегда определяют онтологическую позицию Человека, его беспрекословное, безграничное и вневременное приятие божественных Истин. Творческое сознание на этом пути рефлексивного осмысления собственной диалогической природы вынуждено продолжить предвечный диалог в бесконечной и сменяющей друг друга череде интерпретаций (*тафсир, та'вил, тадрис, шарх*). Целесолагание Бытия и творческого сознания видится культурой в возвращении к «дню *аласта*» (*руз-и аласт*), полному *оправданию* своего существования и осуществленности<sup>1</sup>. И это же обстоятельство поясняет нам, почему нельзя понять поэзию мусульман (например, Джалаладдина Руми и Хафиза) без знания Корана. Поэзия требует предварительного *понимания*, внетекстовой и субстанциональной подготовки для полноправного суждения о предлагаемой ею интерпретации божественных Речений. Истинным процессом остается только *понимание*, предваряющее и укрепляющее культуру во множестве появляющихся, а порою и опровергающих друг друга интерпретаций. Интерпретация может быть частной и недолговечной, вечным пребывает *понимание*.

<sup>1</sup> Ср., например, со словами Джалаладдина Руми:

Пришла волна *аласта*, и корабль тела разбит,  
Когда же вновь будет разбит корабль,  
наступит время единения в свидании.

Об этом же говорят строки другого персидского поэта — Хафиза:

Мы находимся в корабле, повея попутный ветер.  
Быть может, мы вновь увидим Лик Знакомца.

Суфийские поэты создают образную интерпретацию коранического сюжета о возникновении Творения, развивают его, обращаясь к соответствующим в Коране реалиям (море, корабль, ветер), ситуациям (будущая встреча со знакомым по дню *аласта* Ликом, необходимость возвращения к этому дню). Ср. с некоторыми указаниями Корана: «Бог, который подчинил вам море, чтобы плыл на нем по Его повелению корабль и чтобы вы искали Его щедрот» (45:11). «Из Его знамений — плывущие по морю, точно горы. Если Он пожелает, успокаивает ветер, и они остаются спокойно на его хребте. Поистине, в этом — знамение для всякого терпеливого, благодарного» (42:31).

Многочисленные суфийские и просто образно-поэтические интерпретации знамений Корана становятся возможными только при условии предварительного *понимания* (автором и читателем) интерпретируемого сюжета. Сама же интерпретация предполагает введение более частных реалий и мотивов, представляющих собой учебно-методический план суфийского Пути. Ср. с полезной в этом аспекте статьей В.И. Брагинского о символике корабля в суфизме (7).

Вместе с тем, истинное понимание есть и залог Спасения, т. е. полное и окончательное оправдание своего существования пред Ликом Сущности — истинного Бытия Человека. В силу этого обстоятельства истинное *понимание* всегда остается неизреченной (или неизрекаемой) тайной во имя самого же Спасения. Путь к Спасению всегда чреват тайной, в этом состоит одно из условий его осуществления. Вот что пишет в этой связи Хафиз:

Спросил я у старца из питейного дома  
(метафора Абсолютного Бытия. — Ш.Ш.):  
«Как достичь Спасения?»  
Возжелал он чашу вина и сказал: «Сокрывать тайну».

*Понимание*, в отличие от интерпретации, есть не восстановление того или иного текста в его истинном смысле (т. е. фактически попытка раз-облачения тайны), но принципиальный процесс возвращения смысла текста к его истокам (т. е. утверждение тайны). Наиболее приближен к такому пониманию эзотерический метод символической экзегезы мусульман (исмаилитов, суфиев) — *та'вил*. А. Корбен поясняет, что «любой осуществленный *та'вил*, каждый внутренне реализованный символ есть уже малое Воскресение (*кйямат*)»<sup>1</sup>. *Понимание* по своей сути универсально и космично, ибо объектом его внимания становится не просто конкретная реальность, рассматриваемая как «текст», требующий своего прочтения, но сверхреальность, сам Космос, также прочитываемый как «текст»: «Если *та'вил* заключается в обращении, в возврате к истоку, в этом смысле весь космический процесс заключается в единой экзегезе, в экзегезе космического „текста”» (38, с. 67). На этом пути *понимание* совершает двуединое движение, одновременно восходя и углубляясь в тайну своих истоков: «Операция *та'вил* понимается как некое восхождение, которое в то же самое время является и нисхождением в „глубины”; вот почему экстатическое восхождение Пророка, ночь *Ми'раджа* является прототипом высшего мистического опыта как восхождение в крайние „глубины”» (32, с. 225–226).

Понимание традиционной проблемы «текста» следует отличать от современных попыток «текстуализировать» сознание древних, придающих «тексту» справедливую, но чересчур заостренную ма-

<sup>1</sup> См. предисловие А. Корбена к трактату Насир-и Хосрова «Джами'ал-Хикматайн» (38, с. 68). Ср. также: «*Та'вил* стоит у начала, и начало вещи возвращает к ее основе... Поэтому владельцем *та'вила* является тот, кто обращает сказанное из его внешнего состояния и доводит до его Истины» (там же, с. 65).

неру семиологического прочтения. Слово в своей вербальной или графической форме было в средневековье не просто знаком, но знаменем, и в этом смысле оно не может быть до конца исчерпано. Проблема «текста» в культуре Ислама основополагается на различии между Словом (*калам*) и Книгой (*китаб*)<sup>1</sup>.

Слово как таковое является основой и истоком всего сущего. Поэтому, если говорят *Хува аз-Захир ва-л-Мазхар* («Он — Явный и Явленный»), поясняя, что «Он Явный и Явленный в целокупном Бытии» (*ал-вуджуд вахид*), то становится понятным и следующее утверждение: «Слово то, что возникает между Явным и Явленным». «Слово как таковое до-(или сверх-)онтологично, оно предбытийно, поскольку именно Слово связывает божественное Имя *аз-Захир* (Явный) с явленностью Бога в Его творении, в его явленности (*ал-Мазхар*). Слово есть проявление и осуществление своей явленности в мире целокупного Бытия. Поэтому если Слово пребывает в мире единения и повеления, то Книга — в мире разъединения и творения (о взаимоотношении Слова и Книги см. обстоятельные пояснения С. Дж. Аштиани: 5, с. 318–319, 453; эта же проблема освещена в книге: 49, с. 51–52). Развертывание Слова в текст и Книгу (Бытия, Человека, мироздания, Коран) является актом онтологического порядка, непременно подразумевающая наличие бытия того или иного понятия. Но, вместе с тем, поскольку сущностная изначальность Слова предопределена и априорна, то Слово присущ динамический аспект, в то время как понятие и реалия Книги статичны. А потому говорить о «книжности» мусульманского сознания, его «текстуальности» следует с определенной осторожностью и оговоркой. Метакосмический и динамичный характер Слова поясняет другую, более существенную черту мусульманского сознания: его логоцентричность, принципиальную обращенность не к тексту и Книге, а к Словоу как таковому.

<sup>1</sup> Вот как, например, понимается проблема соотношения Слова и Книги в одном традиционном учебном тексте: «Всевышний Бог для научения и преподавания установлений религии и *шари'ата* ниспослал со своими пророками книги и страницы Писания. Книги и страницы, из тех, что известны нам, таковы: десять страниц, т. е. десять писем, ниспосланных с Адамом, мир ему; пятьдесят страниц с Шишем, мир ему; тридцать страниц с Идрисом, мир ему; десять страниц с Ибрахимом, мир ему; книга под названием Забур (Псалтырь) с Давудом, мир ему; Таврат (Тора) с Мусой, мир ему; Инджил (Евангелие) с Исой, мир ему; Коран с нашим пророком, святым Мухаммадом, мир ему, был послан. Все книги и страницы Писания, что были ниспосланы Всевышним Богом, являются истиной и непосредственным Словом Божьим» (11, с. 14).

Примером тому могут послужить следующие пояснения: понятие «прах» (*хак*) является началом мира тел, а понятие «природа» (*таби'ат*) — началом мира небесного, что, в свою очередь, влечет за собой следующие импликации — понятие «прах» связано с понятием «Мать книга» (*умм ал-китаб*), а понятие «природа» — с понятием «Слово». Отсюда мир земной (*мулк*) соответствует «божественной Книге» (*Китаб Аллах*), а мир небесный — «божественному Слову» (*Калам Аллах*). В свою очередь, понятие «прах» связано с Евой, а понятие «природа» — с Адамом. С этой точки зрения Ева предшествует Адаму (см. 17, с. 56–57). Последнее утверждение не должно смущать, поскольку очевидно, что Ева является составной частью Адама, а прах вместе с водой, воздухом и огнем основополагает само понятие «природа». Соответственно, понятие «божественная Книга» связано с понятием «прах», а понятие «божественное Слово» — с понятием «природа», поскольку Книга является частью Слова. И именно поэтому Слово в космической иерархии Бытия занимает более высокое место по сравнению с Книгой, поэтому понятие «природа» обозначается такими понятиями, как «повеление», «исток», «дух», «перо», а понятие «прах» соответствует понятиям «первая жемчужина», «скрижаль», «женское лоно» (17, с. 57). Другими словами, семантическое поле понятия «Слово» включает в себя отчетливые представления о мужском, динамичном и активном началах, в то время как понятие «Книга» по своей природе связано с женским, пассивным и статичным началами.

Графическое воплощение Слова как такового актуализируется в культуре Ислама в форме различных стилей почерков. Историческое развитие стилей арабских почерков от куфи до дивани органично укладывается в стилообразующую программу всего искусства Ислама. Это естественно и легко объяснимо. Иконография стиля есть фактор общекультурного значения, соответствующий многим видам художественного творчества. Но в то же самое время динамическая природа Слова и его воплощенная в каллиграфии иконографическая дробность, чрезвычайная динамичность формы соответствуют друг другу, а динамика художественной формы каллиграфии дополняет сложившиеся в традиции представления о природе Слова. С этой точки зрения объяснимо появление множества надписей, исполненных в разных каллиграфических стилях (куфи, сульс) на памятниках архитектуры и прикладного искусства. Так, например, на зданиях мечетей и медресе Имя Бога и Пророка наносятся строгим и сакрализованным почерком куфи, а ко-

раническая цитация выполнена мирским и по сути производным от куфи почерком сульс. Иначе говоря, сакральные в культуре Имена, являющиеся истоком сущего и сущностно связанные со Словом, ибо Бог проявил свою волю посредством именованной вещи, наносятся куфическим почерком, а собственно «текст» Корана, т. е. слова Откровения, данные миру и людям, оформляются почерком менее престижным и исполненным в другом стиле. Аналогичная проблема совмещения различных стилей арабской графики заметна и на предметах прикладного искусства. Об этом говорят наблюдения О. Грабара над манерой каллиграфического оформления металлических изделий мамлюкского времени (34).

Иконографическая проблема совмещения и иерархизации различных стилей арабских надписей, утрачивая со временем свои глубинные обоснования, тем не менее, отчетливо демонстрирует историческую привязанность к метафизическому и теологическому различению между Словом и текстом. Проблема иерархической зависимости и подчиненности «текста» Слову предельно онтологизируется, представляя мир художественно оформленных вещей намеренно расчлененным и иерархичным, используя для этого наиболее выразительное и сущностно оправданное средство — каллиграфию, графическое воплощение Слова. Для того чтобы до конца понять это, следует еще раз вспомнить о том, что первотекст, собственно Коран, именуется в традиции *ал-Фуркан*, т. е. разделитель, различитель между истинным и греховным.

Вместе с тем, само понятие Книга, будучи в отличие от Слова закрепленным в «мире тел», согласно суфийским представлениям, сохраняет в себе ярко выраженную динамическую структуру. Известны три степени (*мартаба*) Книги (см. об этом подробно 5, с. 456–459).

Первой степенью Книги является «страница бытия Перворазума». Эта Книга есть основа совокупности всех божественных Книг и исток будущих божественных начертаний. По той причине, что данная степень Книги соответствует макаму «основы Бытия», она не имеет ни имени, ни определения, ни образа. Существенным при попытке понять природу первой степени Книги остается ее привязанность к понятию «Бытие», т. е. эта книга, являясь истоком всех будущих «текстов», помещается в сфере макрокосма, занимая там наиболее престижное, высшее место.

Вторая степень Книги обозначается и как «макам второй идеи», и как «святая целостность», и как «расстояние в два лука», и как

«истина Мухаммада». В отличие от первой степени Книги здесь отражены все божественные Речения и образы. Это — степень проявления Имен, Качеств и образов, и здесь же покоится «мать Книг». Надо думать, что проблема «текста» в современном понимании этого слова начинается со второй степени Книги.

Третья степень Книги наиболее «текстуализирована». Это — «макам Святой Милости», где Истина эманурует Себя в творение Бытия. Здесь Истина проявляется в образе своих Имен и Качеств, как сущностно, так и внешне<sup>1</sup>.

Таким образом, проблема понимания Слова может быть сведена к трем взаимосвязанным аспектам. Во-первых, «текстуализация» Слова и процесс эманации Книги (Матери Книг) соответствует буквальному *оплотнению* Бытия божественными Речениями, знаменными и образами. Творение насыщается и оплотняется божественными Словами и образами, концентрируясь, сгущаясь в книге *ал-Фуркан*, поясняющей космические, этические и эстетические горизонты макро- и микрокосма (*афак ва анфус*). Памятники культурой архитектуры, прикладного искусства, сам факт распространения книги — все это демонстрирует феномен текстуального оплотнения Бытия Ислама весьма наглядно.

Во-вторых, сам процесс «текстуализации» Слова по существу своему является актом *логодицеи*. Текст в его различных проявлениях призван послужить онтологическим оправданием слову, оправдать своей о-существленностью до-онтологическое существование Слова и Именем явным *Захир* манифестировать Имя скрытое (*Батин*).

И, наконец, в-третьих, Слово и текст в его различных проявлениях вводят верующего в Бытие Ислама и, более того, ведут правоверного по Пути Ислама, знаменуя «победу явную» (*фатх мубайн*), которая должна привести к «победе абсолютной» (*фатх мутлак*). Согласно Корану, этот путь прокладывается Сакиной, являющейся образным воплощением Слова, низведенным в сердца верующих.

Онтологическое *оправдание* Бытия, его понимание и интерпретация пред светом Бытия и Бытия пред мраком до-онтологической Сущности доверено в средневековой традиции ее наставникам, тем,

<sup>1</sup> Трехступенчатая градация эзотерического значения Корана также является предметом обсуждения суфиев. Коран называется Преславным (*Маджид*), начертан он на Хранимой скрижали и является отражением Корана Великого (*Карим*), будучи отражением Корана Духовного (*Азим*), хранимого в мире архетипов и являющегося «Матерью книг» (32, III, с. 305–307).

кто своей деятельностью призван всемерно укреплять, проговаривать, прописывать и отстраивать соответственно смысл, букву, облик и здания Бытия. Оправданию культуры всегда сопутствует убежденность в ее онтологической правоте и манифестируемая надежда на ее телеологическую совершенность. Любая «вещь» и Бытие как «вещь» должны найти оправдание, обнаружить свою соприродность и осуществленность в «вещности» Бога и мироздания. Истинное Бытие есть Правда (*хакикат*) *par excellence*, а ее оправдание и дословно «о-существование» является уделом *мухаккика* — того, кто «ищет и учит правде, мудреца, философа». В оправдание себя самой, а следовательно Бытия, Человека и Бога, культура зачастую проговаривает то, что требует своего настоящего прояснения во имя сохранения самой культуры и более глубокого уяснения принципиальных теологических и онтологических проблем. Именно такая ситуация сложилась в иконоборческой Византии, и именно об этом говорят слова виднейшего теоретика иконы св. Иоанна Дамаскина: «Не царям Христос дал власть связывать и разрешать, но апостолам и их преемникам, и пастырям, и учителям» (10, с. 83)<sup>1</sup>.

Аналогичная проблема стояла и перед культурой Ислама. Религию Ислама оправдывают и укрепляют только разум и интеллектуальное Знание, о чем свидетельствуют хадисы: *Аввалу ма халака Аллаху ал-‘Акла* («Первое, что сотворил Аллах — Разум»), *Ва ла дин ли-ман ла ‘Акл лаху* («И нет религии у того, кто не владеет Разумом»). Можно поэтому понять, почему вся интеллектуальная, художественная и ремесленная деятельность в Исламе находилась в руках суфийских шейхов-наставников, обладающих не просто преимущественным правом декларации и репрезентации истинного Знания, но и через посредство этого Знания возможностью артикулировать Бытие, придавать ему надлежащий смысл и форму. Каждый из них был *мухаккиком*, т. е. тем, кто призван о-существовать и направить усилия *муридов* по о-существованию Ис-

<sup>1</sup> Иоанном Дамаскином в его «защитительных словах» не просто оправдывалась необходимость иконопочитания, но прежде всего отстаивалась важнейшая онтологическая позиция Православия: «Сам Бог — Первый сделал изображение. Он и показал изображения. Ибо первого человека Он сотворил по образу Божию. И Авраам, и Моисей, и Исая, и все пророки увидели образы Бога, но не самое существо Божие» (10, с. 59–60); или: «И так, мы поклоняемся иконам, воздавая поклонение не веществу, но посредством их тем, кто на них изображается. Ибо, как говорит божественный Василий, „воздаваемая иконе честь переходит на первообраз“» (10, с. 117).

тины (*хакикат*). Но это же обстоятельство свидетельствует и еще об одном: собственно посредством художественного творчества (литература, архитектура, изобразительное искусство) претворяется связь между нормами осуществленного Бытия и Бытия осуществляемого, или, иначе, между эзотеризмом и экзотеризмом<sup>1</sup>. Эзотерическое знание не разлито по телу культуры, напротив, своим монолитным присутствием, составляя ядро культуры, оно уравнивает догму, переводя свой тайный язык (например, «птичий язык» суфиев) на образный язык культуры с помощью словесности, искусств и архитектуры. И именно эзотерическое знание, посредствуя между двумя ипостасями Бытия, вырабатывает наиболее отчетливые формы входа в Бытие, а по существу — ритуалы инициации. Посредством художественного творчества культура стремится найти и обнаруживает тот единственный «просвет Бытия», регламентированный вход в который окончательно связывает Бытие в его осуществленном и осуществляемом аспектах. Процесс поисков и нахождения Бытия в эзотеризме Ислама является, разумеется, поэтапным, но, что достаточно интересно для нас, на уровне языковых дефиниций ему свойственно определенное единообразие, отраженное в однокоренных грамматических формах.

Русскому слову «Бытие» в арабском языке, а следовательно, и во всей культуре Ислама и суфийской теории познания, соответствует слово *вуджуд*. Обращение к этому слову вызвано в нашем случае не только его номинативной функцией, обозначающей определенное понятие, распространенное и доступное достаточно адекватному восприятию на самых разных уровнях культуры Ислама. Много более интересной и поучительной для обсуждаемой темы является проблема «внутренней формы» языка, вырабатываемая в недрах традиции гумбольдтовская «синтетичность» грамматических, фонологических и семантических признаков, формирующих как собственно слово-понятие, так и вполне определенный грамма-

<sup>1</sup> Ср.: «Это приводит нас к наиболее важному аспекту вопроса, стоящего перед нами сейчас, а именно: действие эзотеризма на экзотеризм через посредство чувственных форм, изготовление которых является прерогативой ремесленных инициаций. Через эти формы, которые действуют как проводник всеобъемлющей традиционной доктрины и которые благодаря их символизму переводят эту доктрину на язык, который одновременно является непосредственным и универсальным, эзотеризм вливает интеллектуальное качество в собственно религиозную часть традиции, тем самым создавая равновесие, отсутствие которого может в конце концов привести к растворению целой цивилизации, как это случилось с христианским миром» (47, с. 84).

тически-понятийный контекст культуры. Особенное внимание к этой проблеме в современной герменевтической культурологии не должно затенить актуальности аналогичной попытки создания грамматически-семантического обоснования закономерностей творческого сознания и в средневековье. В арабо-персидской культуре, например, отчетливо усматриваются тенденция связать «значение» и законы возникновения мироздания с грамматическими правилами словообразования в арабском языке, с одной стороны, и очевидное сопряжение ключевых для культуры слов-понятий с вырабатываемыми нормами изобразительной и архитектурной практики, с другой стороны (см. об этом 28; 29). Метафорическая ценность слова отчетливо осознавалась в изобразительной и архитектурной практике мира Ислама, равно поясняя и углубляя как семантическую перспективу слова-понятия, так и смысловые глубины высказывания художественно выделанной «вещи». Бытие слова-понятия и бытие художественно выделанной «вещи» смыкаются, переходят одно в другое, поясняют друг друга, составляя вместе своеобразное языково-архитектурно-изобразительное пространство собственно Бытия (о проблеме языково-архитектурного пространства мечети см. гл. 2). Отсюда — понимание и интерпретация художественной «вещи» во многом (если не полностью) зависят от внутренней формы соответствующего ей слова-понятия, а обращение к проблеме бытия «вещей» во многом проясняется в результате обращения к понятию *вуджуд*.

Арабское слово *вуджуд* (Бытие) происходит от корня *вджд* со значениями «искать, отыскивать; ощущать, чувствовать». Этимологическое зерно корня *ваджада*, представляющее ярко выраженную диахронно-синхроническую модель для дальнейших возможностей словообразования, предопределило семантическую мотивацию разворачиваемых в традиции однокоренных слов-понятий. Глагол *ваджада* создает грамматически-понятийный прецедент, семантическая ценность которого мотивирует его дальнейшее развитие в двух взаимодополняющих плоскостях: динамическом процессе «поисков» и статическом состоянии единовременного «чувства», «ощущения», «экстатического состояния»; именно эти семантические мотивировки и грамматические правила словообразования легли в основу разрабатываемой в культуре Ислама суфийской концепции поисков и нахождения Бытия.

Понятие «Бытие» (*вуджуд*) в контексте грамматической и семантической структуры арабского языка и суфийской термиоло-

гии означает итог поисков и завершение, реализацию предшествующего экстатического состояния мистика (см. об этом 40, с. 182). Поэтому, прежде чем судить о Бытии, его необходимо обнаружить, найти возможность входа в него, буквально «про-чувствовать» его и в нем же окончательно укрепить свои чувства. Для этого суфий должен оказаться в состоянии *ваджд*, т. е. в состоянии «поисков» и «экстаза»<sup>1</sup>. В некоторых случаях устойчивому состоянию *ваджд* предшествует дополнительное состояние *таваджуд*, о котором Шах Не'матулла Вали сказал так: «*Таваджуд* означает поиски *ваджда*» (40, с. 186; а также 46, с. 179). Связь же между состоянием *ваджд* и понятием *вуджуд* поясняется им следующим образом: «Вначале *ваджд* является ярко горящим огнем, а в конце следует превращение *ваджд* в *вуджуд* (Бытие или реализованный экстаз)» (40, с. 181).

Известный иранский знаток суфизма Ахмад Али Риджаи Бухараи в специальной работе о *ваджде* отмечал следующие оттенки слова-понятия: «*Ваджд* — это тайна между взыскующим (*талиб*) и искомым (*матлуб*)»; «*ваджд* — это то, что проникает в сердце, и сердце потому ведаёт о страхе, грусти или видении вещи, о тех состояниях мироздания, что открылись ему, или же о том уровне взаимоотношений между ним и Всевышним, что раскрылись ему»<sup>2</sup>. *Ваджд*, таким образом, это центральная категория на Пути вступления в пределы новой онтологии, иных, нежели прежде, горизонтов взаимоотношения Человека с Богом и Бога с Человеком. С вступлением в пределы состояния *ваджд* человеку открываются невиданные прежде горизонты онтологии, а следовательно, обновлению подлежит и его духовное зрение, человек зрит вещи не таки-

<sup>1</sup> Ср.: «*Ваджд* есть состояние в сердце познающего, посредством этого состояния сердце взыскующего оказывается в мире единства и истинном *макаме*. Это состояние приводит его в мир святости, и в этих поисках он вынужден поддаться двум различным движениям на долгом пути (познания): если его расположенность по отношению к единству одержит верх, то он в этом состоянии оказывается лишенным воли и сознания, а в противном случае — он вечно остается при своей рассудочности» (12, с. 176. О состоянии *ваджд* см. также 24, с. 164–165; 46, с. 178–179). Ср. также: «Экстаз — это снятие покрывала, созерцание наблюдающего, приход понимания, наблюдение отсутствующего, беседа с тайной и дружба с утерянным и это самоисчезновение тебя самого», «экстаз — это откровение от истины» (9, с. 105–106).

<sup>2</sup> Риджаи А. Фарханг-и аш'ар-и Хафиз. — Тегран, 1357. — С. 673–674. Ценность всей книги и отмеченного нами раздела состоит в том, что ученый вводит громадное количество цитат из суфийских авторов, каждый раз характеризующих предмет его исследования.

ми, как они есть. *Ваджд* — это предвкушение скорого обретения *вуджуда*, т. е. истинного для суфия Бытия.

Хорошим примером сказанному служит концепция *вахдат ал-вуджуд*, разработанная Ибн ал-Араби. На европейские языки знаменитую идиому несколько некорректно переводят как «единство, целокупность Бытия» (openess, unity of being, existence), забывая о том, что понятие «Бытие» (*вуджуд*) сопряжено в большей мере с динамическим аспектом поисков Бытия, перманентным чувством его восприятия и созерцания. Ведь целью и итогом поисков является Всевышний, а Бытие на этом пути есть объект пред-восхищения, входа и непрекращающегося созерцания. Вот почему справедливо переводить выражение *вахдат ал-вуджуд* как «целокупность Бытия / Созерцания» (33, с. 46). Именно в этом смысле можно говорить о взаимозаменяемости таких понятий, как *вахдат ал-вуджуд* и *вахдат аш-шухуд* («единство созерцания») (46, с. 267). Все, с чем сталкивается человек, является результатом его поисков, собственно входа и нахождения, и, что интересно для нас, не может не касаться теории эстетического созерцания. Любая художественно выделанная «вещь», будучи интегральной частью Бытия, ностальгически предвкушает в своей созерцательной данности само Бытие. С этой точки зрения истинное созерцание есть бесконечный процесс и состояние предвкушения Бытия перед светом Сущности, что равнозначно другой концепции — оправдания, теодицеи.

Итак, Бытие, как с грамматической, так и с понятийной точек зрения, есть итог и одновременно бесконечное продолжение поисков. Поисков в созерцании. Бытие, как это отметил Абу Али ибн Сина, есть «вещь», но, добавим, «вещь», отвечающая на вопрос «откуда это?». Задав же вопрос, обращенный к «вещи», «что это?», мы рискуем не получить достаточно вразумительного ответа.

Сказанное сопряжено с рядом немаловажных соображений.

Бытие, если рассматривать его во всей явленности и чувственности воспринимаемой утвержденности, есть наиболее явленная «вещь». Но, поскольку Творение в целом и каждая реалья Творения являются проявлением потаенной основы (*асл*) Бытия, то с этой точки зрения Бытие есть и наиболее сокрытая «вещь». Иначе говоря, чувственная реальность и само творение есть утверждение и про-явление Бытия как наиболее явленной «вещи», оставаясь, вместе с тем, ясным указанием априорной сокрытости того же Бытия. «Поэтому, — отмечает С. Дж. Аштиани, — Бытие с точки

зрения проявления и распространения является основой каждого творения» (5, с. 129). Отсюда следует, что истинная суть Бытия может быть понята только через совокупность всех «вещей» Творения, и чем полнокровнее и законченнее Бытие, тем более оно явлено и прозрачно. Ибо именно Бытие является началом Творения и каждой «вещи» (5, с. 131–143). Но, с другой стороны, в каждой «вещи» Творения пред-восхищается Бытие в его целокупности и законченности. Подобно тому как Бытие всеобъемлет Творение и «вещи», каждая отдельная «вещь» указывает на Бытие, в «вещи» Бытие пред-восхищается и пред-угадывается. «Вещь» — это ностальгическое пред-чувствование Бытия.

Здесь необходимо задержаться и пояснить некоторые аспекты взаимоотношения между понятиями Бытие и «вещь». Насир Хосров, высокопосвященный исмаилит и известный поэт, писал: «Если спросят, что такое Бытие (*вуджуд*), ответим: „То, имя чему есть сущее (*хаст*)”» (38, с. 87). В авторитетных персидских словарях *хаст* и *хаст* практически совпадают по значению со словом *вуджуд*. Но, вместе с тем, понятие *хаст* содержит в себе и очевидный оттенок, указывающий на возможность его интериоризации по сравнению со словом *вуджуд*<sup>1</sup>. Если понятие *хаст* есть «указание на чистую Сущность», то понятие «вещь» является ограниченным и доступным простому восприятию. Поэтому Насир-и Хосров, давая определение «вещи», пишет: «Если спросят, в чем истинность вещи, т. е. к чему относится имя вещи, ответим: „Имя вещи относится к тому смыслу, который доступен разумению, и возможно сообщить о нем”» (38, с. 88)<sup>2</sup>. Таким образом, если Бытие безгранично в вос-

<sup>1</sup> О понятии *хаст* ср.: «В представлениях *мухаккиков* есть указание на чистую Сущность, в чем состоит абсолютное Бытие, и это есть некое Бытие, являющееся сутью Творения, без этого Бытия ни один атом не имеет бытия, а присутствие этого Бытия делает Творение неизменным» (13, с. 1213–1214). «Реально употребление этого слова относится к Бытию Истинного, но, согласно иносказанию и метафоре, может в целом обозначать и Бытие в зависимости от причин и по сходствам употребления (понятий)» (8, с. 177).

Вместе с тем, понятие «Бытие» соответствует еще одно арабское слово — *кави*. Так же как слова-понятия *вуджуд*, *хаст* и *хаст*, слово *кави* в значении Бытия понимается по-разному в среде суфиев и философов. В понимании суфиев понятие *кави* обозначает «бытие сотворенного мира» (*вуджуд-и 'алам*), в то время как философы синонимизируют оба понятия — *кави* и *вуджуд*. Поэтому если с точки зрения философов *кави* утверждается в Всевышней Истине и возможно-сущем Бытии, то с точки зрения суфиев этого никак произойти не может (см. об этом 5, с. 150–152).

<sup>2</sup> Ср. также с перипатетическим определением «вещи»: «„Вещь” принадлежит к числу вторичных умопостигаемых предметов, опирающихся на первичные,

приятию и является итогом абстрактного и бесконечного процесса понимания, то «вещь» в силу ее качественных особенностей (материальность, форма, число, пространство и время) подлежит нашему ограниченному разумению, а с этой точки зрения истинно реально только Бытие, но не «вещь». Поэтому, отвечает Ф. Шуон, Бытию противостоит не некая абстракция «небытия», но ограниченность «вещей» и их несовершенство (о взаимоотношении Бытия и «вещи» см. подробно 48, с. 110–125). Однако нельзя забывать и того, что ограниченная и несовершенная «вещь», тем не менее, является необходимым компонентом безграничного Бытия, более того, именно «вещь» различные традиции наделяют определенными качествами (символическими, метафорическими), позволяющими видеть в них такую степень «вещности» и «бытийственности», которые относят ее к самым высоким сферам мироздания. С этой точки зрения «вещь» и «вещность» суть понятия универсальные и метафизические, ибо «вещью» может быть, как это говорил Ибн Сина, и Бытие, а в некоторых случаях и сам Бог. «Вещь» укоренена в Бытии и в Боге, в этом ее онтологическое преимущество, и именно поэтому «вещь» в своей богооткровенной сущности достойна предстать вышним указанием — божественным знаменем и рукотворным символом. По этой причине художественно выделанная «вещь» призвана явиться оправданием как себя самой, в своей ограниченности и несовершенстве, так и в целом интерпретируемого ею Бытия. Вот почему пространство «вещи» устремлено к бесконечности, время — к вечности, форма — к совершенству, число — к тотальности, материя — к неизменности (48, с. 119).

Согласно правилам арабской грамматики, юриспруденции, теории стихосложения и теории искусства, *понимание* «вещей» в их бытийственности подчинено непреложному генетическому закону, формулируемому как *асл-фар'* («основа-ответвление»). У Джала-ладдина Руми в книге *Фихи ма Фихи* приводится рассказ о том, как шах, не зная языка, на котором ему прочитали стихотворение, тем не менее, *понял* его смысл (подробнее см. гл. 2). Стихотворение оказалось недоступным его грамматическому и лексическому истолкованию, т. е. собственно интерпретации, но вполне доступным

и дело с нею обстоит так же, как с „общим” и „частным”, с „родом” и „видом”. Ведь среди существующих предметов нет ничего, что было бы (просто) вещью, а есть нечто, являющееся, (например), или человеком, или небесной сферой, и только из того, что оно умопостигаемо, следует то, что это есть некоторая „вещь”» (6, с. 10).

абстрактному пониманию, ибо шах знал универсальный закон формирования и постижения Бытия в любых его значениях и проявлениях. Понимание Бытия рождается в его же поисках, в движении к пониманию той истины (*хакикат*), которая, являясь основой (*асл*) Бытия, в конечном счете оказывается и истинным Бытием. Риторический закон культуры основывал и соответствующую герменевтическую процедуру понимания. Воспринимаемое человеком Бытие не подлежит расчленению, но только пониманию в процессе смысловой актуализации его потаенного ядра.

Так, например, обстоит дело с пониманием и интерпретацией хадисов — корпуса откровений Пророка, основная цель которых состоит в оправдании онтологических, этических и космологических представлений Ислама. Кажущаяся противоречивость некоторых хадисов на самом деле мнима, ибо при определенном и правильном взгляде на них оказывается, что смысл и, так сказать, внутренняя форма противоречащих друг другу высказываний Пророка принципиально сходны. Шейх Азизаддин Насафи приводит в качестве примера три хадиса: «Первое, что сотворил Бог, — Разум», «Первое, что сотворил Бог, — Дух» и «Первое, что сотворил Бог, — Перо». Указывая на их внешнее различие и видимую противоречивость, шейх Азизаддин Насафи подчеркивает, что в основе всех этих и подобных им хадисов лежит одна единственная «сущность» (*джаухар*). А поскольку Первосущность (*джаухар-и аввал*) Премудра, то названа Она Разумом (*'акл*); поскольку Она Живая в своей Сущности и Воскрешающая в своей Вечности, то названа Она Духом (*рух*); поскольку она начертатель всех знаний и вещей на Скрижали Бытия, названа Она Пером (*калам*). За этим пояснением следует вывод шейха Насафи, представляющий интерес для более широких умозаключений о методе толкования: «Всякий, кто вознамерится идти от слова (*лафз*) к смыслу (*ма'ни*) и истину вещей искать в словах, никогда не достигнет смысла и истину не постигнет ни в одной вещи... но всякий, кто пройдет от смысла к слову, [для того] слово окажется средством руководства на пути к истине и приближения (к цели)» (16, с. 48–49).

Высказанное или написанное слово и любая другая творчески осознаваемая форма не может быть просто знаком своего концепта; в этом случае все они лишаются необходимого и полновесного онтологического статуса «вещи», предусматривающего неременную динамику своего самораскрытия и сохранения тайны и таин-

ства смысла и рождения «вещи»<sup>1</sup>. Более того, знак и форма, как это продемонстрировал шейх Насафи, способны ввести в заблуждение относительно природы «вещей».

Знак и «вещь» в сознании средневекового человека далеко не равнозначны, знак конечен и исчерпывающ, «вещь» же устремлена в бесконечность и неисчерпаемость своего потаенного смысла.

Особенно явственно указанное различие усматривается в рекомендациях апофатической теологии, влияние которой легко обнаруживается в поэзии, изобразительном искусстве и архитектуре Ислама. В миниатюрных изображениях существующая вместо изобразительного знака пустота, тем не менее, значима, ибо она является свидетельством незримого присутствия «вещи». Изображения пророка Мухаммада, т. е. знаки его присутствия, могут отсутствовать, но Мухаммад как «вещь» реален и в своей «без-знаковости» (*би-нишани*). Важным признаком «вещи» (в отличие от ее знаковой формы) является ее бесконечность во времени и пространстве: «...Ни у одной вещи с точки зрения Бытия нет начала, и ни у одной вещи с точки зрения Небытия нет конца; то есть вещи приходят и уходят и освобождаются от сопутствующей им формы, приобретая другую форму. Некоторые же вещи не приходят и не уходят и от сопутствующей им формы не освобождаются» (17, с. 263).

Однако в процессе творческого освоения Бытия как «вещи» и «вещи» в ее бытийственности, очевидно, недостаточно знания подразумеваемого смысла, ведь смысл должен быть надлежащим образом оформлен, а форма правильно истолкована и приведена в соответствие со смыслом. Очевидно и то, что «вещь» как таковая не может стать произведением искусства, поскольку творчество выявляет себя только в форме, и художественно выделанная «вещь», основываясь на смысле, на органически присущей ей «внутренней форме» (*сурат-и зат*), с необходимостью должна манифестировать

<sup>1</sup> Смысл и тайну «вещей» познал только пророк Мухаммад. Вот как истолковывается смысл «предвечного договора» шейхом Азизадином Насафи: «О дerviш, земной мир — мир чувственный, а *малакут* — мир созерцаемый, а *джабарут* — мир истинный, а основу некоторые называют „сущностями недвижимыми“ (*а'ййан-и сабита*), а некоторые „истиной недвижимости“ назвали, и эти вещи называют „недвижными вещами“. И каждая из этих недвижимых вещей такова, как она есть, они существуют никогда не изменяя своего состояния и не изменяют, и по этой причине эти вещи называют недвижимыми. А Пророк — мир Ему — захотел знать и видеть эти вещи „как они есть“ (*кама хийа*): „Бог наш, яви нам вещи, как они есть“ — чтобы постичь Истину вещей, и знать, что изменяется и что неизменно, и к этим вещам снизошли слова: „Не я ли ваш Господь“» (17, с. 161).

и свою «внешнюю форму» (*сурат-и ваджх*). Подобно тому, как в поисках Бытия (*вуджуд*) человек обязан оказаться в состоянии этих поисков (*ваджд*), «внешняя форма» вещей есть начало обнаружения их смысла, их «внутренней формы», и она же служит руководством для правильной интерпретации заранее угаданного Первосмысла. Другими словами, художественный образ, выражен ли он в слове, архитектурной или изобразительной форме, способствует возникновению чувства пред-восхищения и предвкушения реальных очертаний истинного бытия «вещи», не окончательного уразумения смысла и «внутренней формы», а предварительного под-разумевания и пред-видения образа задолго до его конечного самораскрытия. Поэтому речь должна вестись не о законченном отождествлении двух явлений (знака-формы и его концепта), но об образной (метафорической) и менее уловимой, но тем более реальной связи между двумя явлениями.

Следует на время остановиться и пояснить принципы восприятия художественной формы в искусстве Ислама. Существование апофатического и катафатического методов при изобразительной характеристике персонажей и трактовке цветопостроения удачно поясняет сложившиеся в философской мысли Ислама принципы обращения с формой и понимания формы «вещи». Форма «вещи», а в нашем случае выделанная и катафатически закреплённая данность художественного сознания, является всего лишь исходом для обнаружения ее неявного смысла. Шейх Махмуд Шабистари пояснил различие между катафатикой и апофатикой (*ташбих* и *тан-зих*) следующими словами:

Незрячесть приводит к уподоблению,  
От мгновенного просветления исходит  
уразумение расподобления.

В одном комментарии к этим строкам из *Гулишан-и Раз* говорится, что понимание сущности «происходит посередине между уподоблением и расподоблением Истины, и степень эта находится в знаке («*алам*»), но не в сути, поскольку в сути содержится только суть» (26, с. 20). С этой точки зрения понимание смысла формы «вещи» никогда не может остановиться ни на самой «вещи», ни на однозначном символическом отождествлении, окончательно закрепляющем катафатический статус «вещи» в сознании созерцателя. Понимание «вещи» подлежит либо мгновенному ее уразумению, т. е. решительному расподоблению, либо альтернативному, метафорическому и бесконечно углубляемому прочтению, сходному с по-

степенным погружением созерцателя в углубленную нишу михраба в мечети. «Вещь» заслуживает бережного к себе отношения, будь то поэтические строки, архитектура или изображение, с ней надобно прежде со-прикоснуться, руководствуясь методом интерпретации *муламасат*. Форма «вещи», будучи окончательным подобием чего-либо, всегда ложна, а потому зеркальным отражением («*акс*») и противоположением катафатически закреплённой формы является ее истинный, апофатический образ, т. е. пустота (см. об этом 26, с. 20).

По этой причине в *Гулишан-и Раз* о зеркале говорится следующее:

Всякий раз, когда смотрящийся видит  
(в зеркале) себя,  
Невозможно увидеть Его.

В комментариях к этим строкам поясняется, что, когда человек смотрится в зеркало и видит только самого себя, он не может узреть более ничего, но, когда человек видит в зеркале именно зеркало, он не ведаёт о своем отражении (26, с. 26). Аналогична процедура визуального опыта и при интерпретации художественно выделанной «вещи», скажем, изображения (см. подробно об этом 27, с. 131 и далее). До тех пор пока мы хотим видеть в изображении только то, что оно собой формально являет, полностью доверяя своим чувствам, знаниям и способностям, мы видим то, что видимо. Но если мы будем помнить о том, что форма занимает посредствующее и онтологически сбалансированное положение между выразимым и невыразимым, катафатическим и апофатическим началами, то мы увидим то, что невидимо и подлежит оценке нашего чувственного и интеллектуального опыта. Другими словами, творческая осуществимость художественно выделанной «вещи» в идеале устремлена к априорной осуществленности, полностью соответствуя в этом сложившимся в Исламе представлениям о Бытии.

Ограниченность и конечность знака-формы преодолевается уверенностью в бесконечности «вещи», в буквальном «пред-вкушении» заповеданного смысла. В культуре Ислама экстатическому состоянию *ваджд* соответствует еще одно понятие — *заук*, т. е. пред-вкушение и наслаждение обретаемым смыслом пред-стоящей «вещи»<sup>1</sup>. А этой «вещью» может оказаться и стихотворение, и музы-

<sup>1</sup> Ср.: «Заук является начальной степенью обнаружения и раскрытия Истины пред взыскующим (Истину), пребывающим в состоянии блеска сияния Любви, и

кальное произведение, и изобразительная или архитектурная форма. При этом экстатическое и предварительное предвкушение «вещи» отчетливо противопоставляется ее рациональному постижению (в нашем случае семиозису). Ср.:

У печальных влюбленных в сердцах предвкушения,  
У темносердечных мудрецов внутри расчеты.

*Шамс-и Табризи (24, с. 1, с. 429)*

Чувство предвкушения «вещи», или, иначе, онтологизация ее природных и выявляемых качеств в сравнении с идеальными представлениями о прекрасном и этически должном, по своей глубочайшей сути есть ощущение ностальгии и припоминания некогда утраченных ценностей, чувство вновь обретаемых истоков и заповеданного Дома Бытия. Возвращение к дню *аласта*, к дню предвечного и сакрального для любого мусульманина диалога с Богом, регламентировало и отношение к самой «вещи». «Вещь» должна быть надлежащим образом убрана, введена в соответствие с самой собой, иначе говоря, форма (*сурат*) должна предвкушать идеальное состояние «вещи». С этой точки зрения, с точки зрения предвидения и устремления творческого сознания к бесконечности «вещи», любая форма есть текст, но текст космический, доступный *пониманию* и далеко не всегда логическому прочтению и толкованию<sup>1</sup>.

При столкновении с мусульманской поэзией, изобразительным и прикладным искусством, а также архитектурой следует помнить о том, что их «украшенность» и метафоричность, своеобразная избыточность орнаментальных мотивов и поэтических фигур призвана не столько украсить форму, сколько, в первую очередь, онтологизировать ее, придать поэтической речи или рукотворной форме глубинную и, самое главное, новую, еще не познанную осмысленность.

Вот один из примеров тому.

Одной из наиболее примечательных и запоминающихся черт архитектуры мечети является покрытие ее стен и интерьеров бес-

сство обнаружение, согласно восприимчивости взыскующего, его природе и характеру, является предпочтительной степенью» (13, с. 151).

А также:

В предвкушении поисков Тебя спокоен я,  
Да не будет мне покоя в этих поисках.

*Хилали (24, т. 1, с. 429)*

<sup>1</sup> О понятии бесконечности в искусстве и искусстве как «маске бесконечного Космоса» см. 18.

численным количеством арабских надписей. В каждом отдельном случае любая надпись, аят из Корана или изречение Пророка доступны прочтению, но часто прочтению символическому, не предполагающему предварительного вчитывания в буквальный смысл нанесенной надписи. Этому могут препятствовать и усложненные формы графического стиля надписи (например, лабиринтообразный куфи), и начертания, недостижимые для глаз наблюдателя. Существуют примеры, когда надписи намеренно перевернуты, т. е. могут быть прочтены только сверху, или, другими словами, они заведомо не рассчитаны на обычную коммуникативную функцию. И все же надпись есть надпись, а посему она должна содержать некую информацию, непременно послужить наблюдателю сообщением, независимо от сложности начертания или места своего расположения. В надписи надлежит понять нечто большее, чем то, что она есть; верующий обязан твердо знать о цели этих начертаний, а затем догадаться, предвкусить истинный смысл (*асл*), истоки сакральных по смыслу и форме начертаний, передающих вышние Речения. Графический стиль мышления мусульман полностью располагает к этому, основывая свою универсальность и всепроникновенность на вере в могущество изреченного, начертанного и графически воспроизведенного Слова<sup>1</sup>.

Графический стиль мышления мусульман является основой умозрения культуры. Ведь сам Всевышний в суре «Калам» приносит клятву пером: «Нун, клянусь каламом и тем, что пишут» (68:1)<sup>2</sup>. Буква «нун» в данном случае, как полагают, обозначает чернильницу или чернила. Более того, исторически чтение Корана открывается сурой «Сгусток» и призывом «Читай!»; именно с этого слова, с этой суры, согласно традиции, начинал свою службу пророк Мухаммад: «Читай! Во имя Господа твоего, который сотворил человека из сгустка. Читай! И Господь твой щедрейший, который научил каламом, научил человека тому, чего он не знал» (96:1-5) (27, с. 41). Калам и вышние письма стоят у начала мироздания, божественная клятва Пером и Книгой (43:1; 44:1) есть условие существова-

<sup>1</sup> Подробно об этом см. 28, гл. 1. Теологическая точка зрения на эту же проблему изложена доктором Али Шари'ати в Лекциях, прочитанных в Мешхедском духовном университете (27, с. 41-43).

<sup>2</sup> Слова *ма йястаруна* переводятся и истолковываются как «что пишут» или «чем пишут», хотя в последнем случае было бы логичнее появление предлога (*би-ма*). В некоторых тафсирах появляется и подлежащее, указывающее на то, кто пишет. Указываются ангелы (*малаика*).

ния Бытия и Человека, божественный Дар Человеку основополагает и неминуемый отклик культуры — она с необходимостью должна быть погружена в письмена, ибо научена культура Ислама Каламом и Книгой.

Божественная клятва Каламом и обучение культуры Ислама письмом хорошо поясняет возникшие расхождения при манифестации божественного Слова в Исламе и Христианстве. Сравнение с культурой христианского мира поможет нам с большими основаниями судить об особенностях отношения к Слову в Исламе.

*Христианство и Ислам —  
об истоке художественного метода*

Существует апокрифический рассказ о вхождении пророка Мухаммада в Каабу, стены которой были украшены росписями христианских художников. Пророк повелел очистить все изображения, исключая фигуру Богоматери с младенцем Иисусом, прикрыв их ладонью. В истории искусства Ислама эта легенда связывается только с проблемой отношения ранних мусульман к изображению. Но существуют некоторые дополнительные обстоятельства, позволяющие взглянуть на это сообщение несколько шире, обратившись к символическим функциям центральных персонажей священной истории Христианства и Ислама.

С этой точки зрения, согласно христианской и мусульманской традиции, Богоматерь и Мухаммад, каждый для своей религии, исполнили одну и ту же функцию хранения и дальнейшего воспроизведения божественного Слова. Как в христианской доктрине, так и в представлениях мусульман Откровение было ниспослано прежде всего в тела Богоматери и Мухаммада. В первом случае божественное Слово явилось истоком Непорочного Зачатия и явления Иисуса, во втором же случае Слово, низойдя в естество Мухаммада, воплотилось в слова божественной Книги — Корана. Мария и Мухаммад с позиций метакосмической оценки их функций буквально по-родили всю целостность и духовную интенцию двух культур, послужили культурам истинным родоначалием, их материнским лоном. Сказанное влечет за собой еще одно сравнение, имеющее прямое отношение к отправлению литургии в Христианстве и Исламе. Литургическое чтение Корана, как мотив принесения космической жертвы или ответного дара посредством приятия и выговаривания божественных Слов, сравнимо с таинством христиан-

ской Евхаристии. Коран, подобно причащению хлебом и вином, что в Христианстве является образом бесплотной жертвы, наполняет души и тела молящихся. Но если в таинстве христианского причащения приобщение к естеству Христову символизируется хлебом и вином, то у мусульман связь абсолютно непосредственна — они наполняют себя Словом и Словами Откровения на языке Откровения. Непосредственность вкушения и последующего выговаривания Слова в Исламе связана с пророческой миссией Мухаммада, идентичной роли Иисуса в христианской традиции. Хотя Мухаммад в отличие от Иисуса не был Откровением, он, как и Иисус, был призван поведать миру Слова Откровения (обсуждение этих проблем см. 47).

Возвращаясь к самой легенде о входе Мухаммада в Каабу, необходимо заметить, что логика жеста мусульманского Пророка носила имперсональный, космический характер, и диктовалась она вовсе не отношением Мухаммада к проблеме изобразительности, но много более существенными обстоятельствами трансцендентного и имманентного понимания природы пророческой миссии.

Нас же сейчас интересует другой аспект проблемы, возникающей в процессе сравнения символических функций литургии в Христианстве и Исламе. Метафизически родственный и типологически сходный мотив литургической жертвы христиан и мусульман по-разному сказался в его дальнейшей разработке в обеих традициях.

Мотив вкушения Книги, божественного Слова прочно закрепляется в христианском мышлении<sup>1</sup>. Ср., например, со словами Иоанна Богослова: «И взял я книжку из руки Ангела и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем». Показательна в контексте тех же самых представлений и легенда о Роме Сладкопевце, который обрел свой божественный дар в ночь на рождество Христово(!), когда ему во сне явилась Богоматерь и предложила съесть лист хартии. Мистерия вкушения Слова, последующего пророчества и сладкоголосия или обретения высокого поэтического дара была достаточно крепко усвоена христианским сознанием (подробнее см. 4, с. 13–20). По-

<sup>1</sup> Истоки этого мотива связаны с ветхозаветными свидетельствами о повелении пророку Иезекиилю съесть исписанный внутри и снаружи свиток: «И сказал мне: „сын человеческий! съешь, что перед тобою, съешь этот свиток, и иди, говори дому Израилеву“. Тогда я открыл уста мои, и Он дал мне съесть этот свиток; и сказал мне: „сын человеческий! Напитай чрево твоё и наполни внутренность твою этим свитком, который Я даю тебе“; и я съел, и было в устах моих сладко, как мед» (Иез. 3:1–3). О проблеме подробно см. 4, с. 9.

добно бесплотной жертве причащения, сакральное Слово буквально впитывается, вкушается христианами. И только Лик Христа, визуальное закрепленное ипостась божественного Слова, знаменует иносказательный акт приобщения к космической Реальности, Ее предвидение и напоминание о Ней перед отражением собственно Реальности. О генетической связи Слова и изображения как о напоминании говорил Иоанн Дамаскин: «И всюду ставим чувственно выраженный Образ Его, освящая чрез это первое из наших чувств; ибо первое из чувств — зрение; подобно тому как словами освящаем слух; ведь изображение есть напоминание; и чем является книга для тех, которые помнят чтение и письмо, тем же для неграмотных служит изображение; и что для слуха — слово, это же для зрения — изображение; при помощи же ума мы вступаем в единение с ним» (10, с. 14). Напоминательные и назидательные функции изображений обсуждались и до Иоанна Дамаскина, например в VI в. Григорием Великим: «Для невежд картина является тем же, чем для грамотных — писаное слово». Традиция эта была сохранена и позднее в Западной Европе (25, с. 403–406 и далее).

В этом случае уже не приходится удивляться тому, что поэтическая образность христиан использует чернила и письмо в соответствии с кровью и рубцами на теле Христа, и здесь уже слова поэта следуют за визуальной достоверностью иконоческого Образа, обретая наглядно-чувственную убедительность, ту образно-пластическую чувственность, которая прочно утвердилась позднее в скульптуре, иконе и станковой живописи католицизма в Западной Европе. У того же Романа Сладкопевца кровь Христа — это пурпурные чернила, а его истерзанное бичами и ранами от гвоздей тело — письмена на папирусной хартии (2, с. 321). Калам, чернила и письмена у христиан — атрибуты космического акта, в этом их символическая роль соответствует представлениям Ислама, но включены они в драматическую историю сакрального сюжета и, подобно всей культуре Христианства, предельно антропоморфизируются и персонализируются. Совсем иначе обстоит дело в Исламе. Все атрибуты письма и Книга деперсонализированы, их космическая функция безотносительно автономна, ибо даже Бог клянется каламом, книгой и тем, что пишут. Вспомним слова Хафиза о том, что спасение для мусульманина состоит в «сокрытии тайны».

С этой точки зрения, если христианина можно назвать боговидцем и богозрителем, то мусульманина — по преимуществу тайновидцем и тайнозрителем.

Эллинистические основы иконописи заставляют христианина остановиться, узнать, со-пережить узреваемое в статике лице-зрения; мусульманин же, напротив, в динамическом порыве прочтения или про-глядывания надписей устремлен непосредственно к истокам письма, модулем для которого служит точка. А точка оказывается тем модулем, которому обязано своим возникновением и само мироздание, — это точка космического рождения, точка Каабы, из которой исходит мир, это модуль космической тайнописи, рождающей рефлексивное чувство тайновидения. Точка начал и точка завершения, точка предвкушения будущего саморазвертывания и точка конечного покоя в себе самой. Поэтому письмо, подобно иконе, обладает самоценностью и автономностью, подчиняя себе все мыслимые в культуре Ислама формы. Ценность письма абсолютна по отношению к Творению, но не в отношении Творца. И этот факт не может не учитываться культурой Ислама при выработке всевозможных изобразительных форм (включая и антропоморфные) (подробнее см. 28). Культуру рождает письмо, письмо возвышается над культурой, стимулирует ее развитие, являясь своеобразным входом в Бытие Ислама и его же оправданием<sup>1</sup> (илл. 1).

Сказанное поясняет фундаментальное различие, лежащее в этической направленности искусства Христианства и Ислама. Различие, обуславливающее и отношение к проблеме теодицеи. Ярче всего, и это естественно, этические и эстетические аспекты теодицеи сосредоточены в храмовой литургии. Для Христианства и искусства христиан плоть человеческая суть источник и греха, и Спасения. Плоть человеческая, преобразенная в плоть божественную, становится для христиан объектом повышенного (сакрального) внимания, знаменуя собой в средние века то явление, о котором очень точно сказано С.С. Аверинцевым: «сакрально-антропоцентрический тип евразийского искусства». Поскольку для Ислама истоком мирового неурядиства является политеизм, идолопоклонство и антропоморфная форма принципиально не могут нести поклонных и сакральных функций, место их занимает графическое начертание слова. Этическое значение таких начертаний конституирует их эстетическую форму и проблему оправдания Бытия пред

<sup>1</sup> См. 27, с. 21. Образная роль чернильницы и чернил хорошо подтверждается и на материале иранского искусства. Чернильницы иногда выделяются в форме купольных архитектурных сооружений (мавзолеей, мечеть) с сопутствующими (см. ниже) надписями, в которых обыгрывается сходная графическая форма слов «чернильница» и «счастье» (см. 37, илл. 118–120).

взором Всевышнего и Бога — перед явленным творением. Если внутреннее пространство церкви может быть уподоблено идеальному иконостасу и живописному пространству, то внутреннее и внешнее пространство мечети есть символический аналог раскрытой Книги. Если в пространстве христианского Храма воспроизводится жизнь и страсти Господни, то в пространстве мечети центральным событием является воспроизведение предвечного диалога Всевышнего с будущим человечеством. Сакральный интерес к плоти и истории у христиан и к Книге и метаистории у мусульман разводят религии, но в одном они сходны. «Проблема теодицеи в целом, — отмечает Ф. Шуон, — ограничивается вопросом Божественной Природы, т. е. проблемой характеристик Субстанции, которая является абсолютной и безграничной» (49, с. 169). Пути этического и эстетического преодоления зла и хаоса в их различных воплощениях различны у христиан и мусульман, но цель видится общей, что, видимо, понимал и пророк Мухаммад, оставляя в Каабе изображение Богородицы с младенцем Иисусом. Так в пространстве мусульманского Храма были заложены этико-эстетические основы общей для двух религий проблемы теодицеи.

Символическое соответствие пророческих функций Мухаммада, роли Богоматери и Иисуса Христа позволяет более отчетливо представить себе и значение каллиграфических литер в духовной и художественной жизни мусульман. С одной стороны, божественное Слово, подобно таинству христианского причащения, действительно, символически вкушается и, как это произошло с Мухаммадом, приобщает верующего к самым основаниям традиции. С этой точки зрения мусульманская каллиграфия, как графическое воплощение Слова, сродни христианской иконе, каллиграфическая вязь сакральна как таковая и остается таковой даже не будучи прочитанной или прочитываемой. Важным и насущным остается сам факт ее присутствия. С другой стороны, присутствие каллиграфических надписей необходимо, поскольку именно Слово явилось истинным родоначалием Бытия, его истоком и, как показывает исторически сложившаяся художественная традиция Ислама, его же эстетическим оправданием. Арабская графика и графический стиль мышления мусульман были и всегда оставались тем стержнем культуры, в котором (и исключительно в нем) Ислам находил свое полновесное оправдание в контексте предвечного диалога и космогонического акта Творения. Поэтому, подобно тому как божественное Слово снизошло в тела Богоматери и Мухаммада, арабские сакраль-

ные начертания, будучи «вещью» в себе, предвкушают и порождают в сознании верующих надежду и уверенность в возвращении к трансцендентным истокам Бытия.

#### *Имяславие и концепция красоты в искусстве Ислама*

Сравнение христианской иконы и мусульманской каллиграфии раскрывает и еще один аспект символической визуализации предвечного Слова. Как и икона, арабские начертания, появляющиеся на зданиях мечетей, медресе, при переписке Корана или на предметах высокого художественного достоинства, должны быть красивыми. Но если икона семантически выделена и представляет собой наиболее сакрализованный, духовно напряженный, этически и эстетически насыщенный пласт христианской культуры, то арабская графика, напротив, всепроникновенна, она с легкостью десакрализуется и, в отличие от иконы, буквально растекается по всему телу культуры, отмечая своим присутствием самые незначительные атрибуты Бытия. Сравнение Христианства с ярко горящим огнем (*comme un feu central*), а Ислама с падающими снежинками (*comme une parre de neige*) хорошо поясняет суть проблемы (48, с. 16–17). Вместе с тем, рассредоточенность арабской графики в культуре, что, по существу, является следствием доктринальной и общекультурной установки Ислама, с одной стороны, позволяет ей, подобно иконе, сохранять свою неизменную, присущую изначально эстетическую и этическую достоверность, а с другой стороны, отражение арабских начертаний в «вещи» и на «вещи» является условием понимания достоверности и красоты самой «вещи». Многие арабские каллиграфические надписи усложнены по форме, они трудны для прочтения, но не для *понимания*, ибо цель их — манифестация Красоты.

Красота есть не просто мера приобщения «вещи» к ее объективным истокам, но, прежде всего и по преимуществу, символическое отражение субстанциального качества Бытия как такового и сущности Бога<sup>1</sup>. Вступая на путь эстетической оценки значимой для сознания средневекового человека «вещи», мы не можем не отдавать себе отчета в том, что такая оценка подразумевает актив-

<sup>1</sup> Известный хадис *Аввалу ма халака Аллаху ал-'Акла* следующим образом связывается с концепцией красоты: «Адам, являющийся пророком, есть образ (*сурат*) Перворазума, а Перворазум обнаруживает в Адаме свою Красоту и раскрывает свои качества и имена. Всевышний Творец сотворил Адама по образу Перворазума» (17, с. 223).

зацию трех планов осмысления как «вещи», так и Бытия, составной частью которого является «вещь». Достаточно условные понятия — красота «вещи» и красота Бытия — могут оказаться соизмеримыми и обретают свою конкретность при учете следующих важнейших аспектов: онтологического, космологического и этического. Этому способствуют два существенных метафизических закона. Во-первых, истинный облик и качества «вещи» познаются только в процессе сравнения «мира малого» («*алам-и сагир*») с миром великим («*алам-и кабир*»). Истинно только то, что находит свое подтверждение в «мире великом» (17, с. 158). Во-вторых, аналогия между принципиальным и манифестируемым порядками Мира обратима, т. е. то, что принципиально «велико» и «скрыто» в «мире великом», оказывается «малым» и «внешним» в «мире малом» и наоборот. Ф. Шуон полагает, «что в силу действия такой обратимой аналогии человеческая красота является внешней, а доброта внутренней, по крайней мере в обычном смысле этих слов, в противоположность тому, что существует в принципиальном порядке, где Доброта является собственно выражением Красоты» (47, с. 85; о связи понятий «красота» и «добро» см. 2, с. 32).

Прекрасным примером тому является аллегорический трактат шейха Шихабуддина Сухраварди *Му'нис ал-'ушшак*. Вот как он начинается: «Знай, что первой вещью, которую сотворил Всевышний Господь, была блистающая жемчужина. И назвал Он ее Разумом («*акл*»), ибо «первое, что сотворил Всевышний Аллах, был Разум». И даровал Он той жемчужине три качества: познание Истины, само-познание и познание того, чего не было, но пребудет. Из того качества, что было отнесено к Всевышней Истине, явилась Красота (*Хусн*), и назвали ее „добротой“» (22, с. 121). А потому «те, кто возжелают „добра“, пребывают они в поисках „красоты“ и в этом усердствуют, дабы достичь „красоты“. А Красоту, к которой устремлены помыслы всех, достичь сложно, ибо достижение Красоты невозможно без посредства Любви» (22, с. 128).

*Аллаху джамилун ва йухибу-л-джамала* («Бог Красив и Он любит красоту») — так формулируется в известном хадисе эстетическая позиция Ислама. Красота Бога сущностна и бесконечна в своем постижении, а посему сотворенное Бытие и любая «вещь» в их оформленности и устремленности к истоку должны быть красивыми. Красота Бытия и красота «вещи» есть норма их бытийственности и «вещности», но она же есть и неперемное условие их существования. Будучи нормой средневековой культуры, красота

Бытия и красота «вещи» в полной мере являются проблемой теодицеи, оправдывая собой сущностную и скрытую Красоту Бога. Вместе с тем, теодицея есть процесс, процессом является, как это отметил Шихабуддин Сухраварди, и постижение Красоты. Поэтому красота Бытия и «вещи», будучи неперемным условием их существования, создает зримые предпосылки, предвидит свое сущностное Отражение. В этом смысле, в свете проблемы теодицеи красота «вещи» предвкушает и предопределяет будущее состояние «вещи» в процессе ее духовного постижения и оправдания.

С этой точки зрения существование всего комплекса средневекового творчества подлежит оценке в свете проблемы теодицеи. Истина и Бытие в их зримом воплощении, в творческом акте осуществления прежде осуществленного есть онтологическое оправдание истинности и Красоты до-онтологической природы Бытия и «вещи». «Вещь» должна быть непременно красива, в этом состоит ее теургический замысел, но это же качество является обязательным условием теодицеи. Сущностное оправдание Бытия и сокрытой в нем Истины является основной задачей художественного творчества в средневековом мире. Мир художественно выделанных форм и риторически произнесенных слов есть средоточие представлений о том, каковым надлежит быть Бытию, и ясное указание на пути достижения истоков Бытия, указание, которое является равносильным о-правданию.

Наконец мы подошли к теме, равно актуальной для догматического и эзотерического знания, теме, окончательно скрепляющей обсуждаемые выше вопросы о необходимости нахождения «входа» в искомое Бытие и оправдания, теодицеи Бога. Тема эта — Имяславие, т. е. прославление божественных Имен, имен Сущности и Качеств, без знания и прославления которых принципиально невозможно жизнедеятельность человека в Исламе. Без какого-либо преувеличения следует сказать, что культура Ислама есть культура Имяславия, культура, сущностно ориентированная на прославление божественных Имен. Имяславие — это Путь Ислама, но Имяславие — это первый и наиболее важный аспект мироустройства и понимания сути «вещей»: «Призывайте Бога или призывайте Милосердного; как бы вы ни звали, у Него самые лучшие имена», — говорится в Коране (17:110).

Для полной оценки позиции имяславца-мусульманина не столь важно знать, какие именно имена оказываются для верующего человека более предпочтительными. Важно другое. Ведь в Коране

говорится, что Бог научил Адама «всей совокупности имен» (*ва 'алама Адама ал-асма' куллиха*) (2:29). То есть речь не идет о некоей избирательной позиции в выделении тех или иных имен, но говорится об *укреплении* онтологической позиции Человека посредством научения его «всей совокупности имен»<sup>1</sup>. Важно при этом заметить, что после возведения имен Всевышний, обратившись к ангелам, сказал: «Разве Я вам не говорил, что знаю скрытое на небесах и на земле» (2:31). Имя и акт именования «вещи» сопряжены с тайной, тайной мироздания, которая может быть раскрыта человеку в процессе своего постижения, буквального раз-облачения тайны, у истоков которой оказываются божественные Имена — проявления Сущности и Качеств в Бытии. Так считают «приверженцы *шари'ата*», догматического знания; согласно их мнению, существуют божественные Качества, такие, как знание, мощь, слух, видение, изъявление Слова, и соответствующие Имена, с помощью которых эти качества проявляются: Всезнающий, Всемогущий, Всеслышающий, Всевидящий, Всеречивый. Единственное Имя Бог (Аллах) является Именем Самосущности (*зат*), все остальные Имена — имена Качеств (16, с. 38). Для имяславца-мусульманина космогонический творческий акт есть про-явление не просто Слова, но Слова, закрепленного в «прекрасных именах» (*ал-асма' ал-хусна*). Совокупность «прекрасных Имен» и имен «именованного мира» является итогом творческого акта с целью манифестировать посредством Имен божественные Качества. Поэтому божественные Имена не просто манифестируют скрытые от мира ценности, но, вместе с тем, являются полновесным оправданием (логодицей, теодицей), а также своеобразным «входом» как в мир Бытия, так и в мир трансцендентной тайны<sup>2</sup>. Божественные Имена органично

<sup>1</sup> Некоторые из суфиев настаивают на том, что под выражением «совокупность имен» подразумевались «матери имен» (*уммахат ал-асма'*), т. е. Имена Сущности, Качеств и Деяний. Таково было, например, мнение Ибн Араби (см. 5, с. 103).

<sup>2</sup> Такие имена называются «ключами к тайне Бытия» (*мафатих-и гайб-и вуджуд*) и «ключами в мир свидетельства» (*мафатих-и шахадат*). Все, что связано с тайной Бытия, отражено в Именах *Аввал* (Первый) и *Батин* (Сокрытый). Два эти Имени являются началом проявления всех других Имен и небесных архетипов (*'айан ас-сабита*). Именами, вводящими в «мир свидетельства», являются Имена *Захир* (Явленный) и *Ахир* (Последний). Существуют, правда, еще и такие Имена, которые не могут быть проявлены в тварном мире. Их называют *асма'-и мустасир* (см. об этом 5, с. 260–261). Все сказанное должно пояснить глубинный контекст коранического выражения: *Хува ал-Аввал ва ал-Ахир, ал-Батин ва ал-Захир*. Этими словами поясняется как глубинная неисповедимая тайна, так и явленность мира.

вплетены в многосложное тело мироздания, поясняя собой Творческий акт и образуя стройную теорию интерпретации мироздания. С. Дж. Аштийани приводит в этой связи такой пример: божественное Творение и соответствующая ему творческая активность человека сопряжены с силой, могуществом, что невозможно без присутствия воли и выраженного намерения к жизнедеятельности. Таким образом актуализируется внутренняя связь между тремя божественными Именами — *ал-Халик* (Творец) — *ал-Кадир* (Всемогущий) — *ал-Хайй* (Вечно Живой) (5, с. 151). С такой точки зрения осмысление творческого акта равнозначно приведению «вещи» в соответствие со своим именем, а имени — с его предикатами и сущностью «вещи», «ибо имя и есть расцветшее и созревшее сущее» (15, с. 164). По этой причине «вещь» должна соответствовать как своему имени, так и тем сущностным характеристикам имени, которые покоятся в сути «небесных архетипов» (*'айан ас-сабита*). Именно имя скрепляет внешний и внутренний образы «вещи». Так мыслится понимание творческого акта в суфизме, но аналогичные и не менее заостренные приемы оформления памятников искусства и ремесла соответствуют всему комплексу художественного творчества в Исламе.

Нет поэтому ничего удивительного, например, в том, что большая часть площади стен мечетей, медресе и даже светских зданий как снаружи, так и изнутри занимается надписями божественных Имен и имени Мухаммада (илл. 6, 7). Ислам славит Имена, а Имена и имя Пророка выполняют важнейшую и двуединую функцию: они вводят в Бытие культуры и ее потаенные недра, а также служат весомым онтологическим оправданием культуре и любой ее реалии, т. е. всему тому, что мы называем бытием Человека. Но следует сказать и еще об одной особенности иконографического закрепления Имени в памятниках ремесла, искусства и архитектуры, выпадающей из поля зрения исследователей.

Магия имени проявляется не только в его произнесении или начертании, ведь именованная сущность может проявить себя непосредственно в пластике и убранстве «вещи», в том чувственном характере формы, вербализация которого вновь наталкивается на проблему именования. Только два эпитета могут адекватно охарактеризовать внешний и внутренний облик мечетей, особенно в тимуридский и сефевидский периоды: мечеть непременно должна быть величественной и красивой. Эта непреложность с первого

взгляда легко объяснима, ведь любая мечеть есть прежде всего Дом Бога (*Байт Аллах*), формальная реплика и смысловая адекватность небесного Дома Всевышнего. Но не только этим фактом ограничивается пластическое своеобразие архитектуры Ислама.

А.Ф. Лосев учил, что самодостаточная «вещь», обращенная к своей сущности, энергетически про-являет эту сущность, выражаясь в имени вещи. По его мнению, «общение с вещью в разуме возможно только тогда, когда а) вещь осмыслена сама по себе, т. е. имеет эйдос; б) когда она как-нибудь выразила свой смысл, т. е. имеет энергию своей сущности, от себя неотделимую, хотя и отличную от себя (причем энергия эта не субъективна, и только пошляки в науке думают, что все понятое и осмысленное есть тем самым субъективное); с) когда субъект общения, будучи энергийно оформлен, начинает сам самостоятельно пользоваться этой энергией, активно воплощая ее на себе и на других вещах — целиком, частично, адекватно или искаженно. Но это и значит, что субъект общения знает *имя* объекта общения. Природа имени, стало быть, магична. Именем мы и называем энергию сущности вещи, действующую и выражающуюся в какой-нибудь материи, хотя и не нуждающуюся в этой материи при своем самовыражении» (15, с. 185).

Слова А.Ф. Лосева приведены здесь с тем, чтобы ярче пояснить природу имени, именованя и сходного процесса энергетического проявления божественных имен Самосущности (*ал-асма' аз-зат*) в предметах художественного творчества. В случае с монументальным и изысканным графическим убранством мечетей (и прочих зданий культового назначения) божественными Именами и ярко выраженным пластическим эффектом архитектурной формы, выражающей величие и красоту, следует помнить о том, что Величие (*Джалал*) и Красота (*Джамал*) являются центральными Именами божественной Природы. Одной из существенных черт богоявления во всей традиции авраамических религий является Его явление в Своем Имени. Имя Бога есть форма про-явления Его Самосущности. Но если у иудеев божественное Имя обитает среди верующих, то в Христианстве и в Исламе — внутри, в сердцах верующих. Ислам, правда, не оставляет до конца и иудейскую идею месторасположения Имени. Само присутствие многочисленных Имяначертаний свидетельство тому: Имя в Исламе, оставаясь в сердцах верующих, вместе с тем обитает и среди них, закрепленное в графической форме. Иначе говоря, Имя может быть не выражено,

не проявлено до конца и оставаться в своей имманентной, но, тем не менее, осознаваемой энергетической форме. Пластическая форма величественных и красивых зданий мечетей не просто есть Дом Бога или подобна Дому Бога, но она такова, поскольку Сам Бог Величав и Красив. Так мыслили не только мусульмане, ибо традиция наделения Храма сущностным качеством красоты была известна задолго до Ислама. В Талмуде об этом говорится так: «Тот, кто не видел храм Ирода, никогда не зрил прекрасного» (31, с. 1). Пластика формы энергетична, она далеко не безразлична к своей сущности, имени и именам. Имя «вещи» не ограничивается ее именованьем, ибо энергия сущности «вещи» не может быть исчерпана до конца и божественное творение вправе актуализировать в потенции всю полноту божественных Имен. Ведь, как мы помним, Адам был научен всей «совокупности Имен».

Божественные Имена *Джалал* (Величие) и *Джамал* (Красота) вбирают в себя такие божественные качества, как жизнь, знание, благо, любовь, могущество и прочие сходные качества, и про-являют их на уровне Бытия (см. 5, с. 286).

Логично и то, что в зданиях мечетей основной акцент убранства и пышности узорочья падает на ее внутреннюю часть, а снаружи мечеть выделяется монументальностью и величавой простотой членений. Объясняется это просто: качество красоты и имя *ал-Джамал* составляют потаенную часть Бытия, а величественность и имя *ал-Джалал* соответствуют внешнему аспекту Бытия. По этой причине «Истина во всем своем явлении предстает в имени *Джалал*, а имя *Джамал* пребывает в потаенности этой эманации» (5, с. 268).

Искусство Ислама не может не быть красивым, ибо, во-первых, оно энергетически заряжено соответствующим именем, буквально носит энергию этого Имени в себе, и, во-вторых, будучи всегда красивым, объект художественного творчества служит «вещным» оправданием тому, что сокрыто в его качествах, имени и сущности. Ведь сказано в хадисе: *Катаба Аллах ал-ихсан 'ала кулли шайан* («Начертал Бог красоту на всех вещах»). В мире творения манифестируется та часть божественной сущности, которая в трансцендентности предельно утаена, составляя ядро мироздания. А это, как мы уже говорили, есть один из важнейших метафизических законов обратной пропорциональности двух миров и существенный аспект проблемы теодицеи в искусстве и архитектуре Ислама.

## Литература

1. Аверинцев С.С. Теодицея // *Философский энциклопедический словарь*. — М., 1983.
2. Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья (к постановке вопроса) // *Семиотика и художественное творчество*. — М., 1977.
3. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.
4. Аверинцев С.С. Типология отношения к книге в культурах древнего Востока, античности и средневековья // *Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока*. — М., 1978.
5. Аштийани С.Дж. Шарх-и мукаддима-и Кайсари дар 'ирфан-и Ислам. — Машхад, 1385–1966 (перс.).
6. Бахманйар ал-Азербайджани. Ат-тахсил (познание) / Пер. и комментарии А.В. Сагадеева. Т. 2. — Баку, 1986.
7. Брагинский В.И. Суфийской символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-позтологическому изучению топики) // *Проблемы исторической поэтики литератур Востока*. — М., 1988.
8. Бурхан-и кате'. — Техран, 1341.
9. Газали Абу-Хамид. Воскрешение наук о вере (Ихйа' 'улум ад-дин). Избранные главы / Пер. с арабского, иссл. и комментарии В.В. Наумкина. — М., 1980.
10. Дамаскин Иоанн. Три защитительных слова против порицающих иконы или изображения / С греч. перевел А.Бронзов. — СПб., 1893.
11. Зарурийат-и динийа. Таб'-и дуввум, мутарджим: мулла 'Айни Самарканди. — Макка, 1348.
12. Клочков И.С. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. — М., 1983.
13. Мир'ат-и 'ушшак (словарь суфийских терминов) // Е.Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература. — М., 1965.
14. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989.
15. Лосев А.Ф. Философия имени. — М., 1991.
16. Насафи Азизаддин. Кашф ал-Хакаиқ. — Техран, 1965.
17. Насафи Азизаддин. Китаб ал-Инсан ал-Камил. — Техран, 1985.
18. Овсяннико-Куликовский Д. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // *Вопросы теории и психологии творчества*. Т. 1. — Харьков, 1907.
19. Рижский М.И. Книга Иова: из истории библейского текста. — Новосибирск, 1991.
20. Руми Джалаладдин. Китаб-и Фихи ма Фихи. — Техран, 1330.
21. Султанов Р.И. К истории становления теологического рационализма. Сравнительный анализ мыслительных схем калама и патристики // *Рационалистическая традиция и современность. Ближний и Средний Восток*. — М., 1990.
22. Сухраварди Шихабуддин. Му'нис ал-'ушшак. — Техран, 1970.
23. Тримингэм Дж.С. Суфийские ордены в исламе. — М., 1989.
24. Фарханги забони тоҷики (аз асри X то ибтидои асри XX). Т. 1–2. — М., 1969.

25. Февр Л. Бои за историю. — М., 1991.
26. Шарх-и Гулшан-и Раз шайх Махмуд бан 'абд ал-Карим Шабистари. Ба калам-и яки аз 'урафа. — Техран, 1345.
27. Шари'ати 'Али. Исламшинаси. — Машхад, 6.г.
28. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. — М., 1989.
29. Шукуров Ш. Принципы формирования средневекового искусства Ирана. — М., 1990.
30. Attar, Fariduddin. The Tathkiratu L-Awliya (Memories of the Saints) / Ed. in the original Persian, with preface, indices and variants by R. Nicholson. L., Leiden, 1905.
31. Busink, Th.A. Der Tempel von Jerusalem. Von Solomo bis Herodes. Bd. I. Tempel Solomos. Leiden, 1970.
32. Corbin, H. En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques. T. I–IV. Paris, 1972.
33. Gombrich, E.H. Ideals and Idols. Essays on values in history and in art. Oxford, 1979.
34. Grabar, O. Reflections on Mamluck Art // *Mugarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture*. V. 2. New Haven. London, 1984.
35. Lings, M. What is Sufism? London, 1981.
36. Little, J.T. Al-Insan al-Kamil: The Perfect Man // *The Muslim World*. V. 77/1. 1987.
37. Melikian-Chirvani, A. Islamic Metalwork from Iranian World, 8–18th centuries. L., 1988.
38. Nasir-e Khosraw. Kitab-e Jami'al-Hikmatain. Le livre réunissant des sagesses ou Harmonie de la philosophie Grecque et de la théosophie ismaélienne / Texte persane édité avec préliminaire en français et en persane par H. Corbin et M. Moin. Teheran, Paris, 1953.
39. Nasr, S.H. An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines (Conceptions of Nature and Methods used for its study the Ikhwan al-Safa, al-Biruni, and Ibn Sina). Revised ed. Thames, Hudson, 1978.
40. Nurbakhsh, J. Sufi Symbolism. The Nurbakhsh Encyclopedia of Sufi Terminology (Farhang-e Nurbakhsh). V. 1–2. London, New York, 1987.
41. Ormiston, G.L. Hermeneutic: A question of understanding sign iteration, et Caetera? // *Ars semiotica. International Journal of American Semiotic*. V. III. 1980, nb. 2.
42. Reed, H. The forms of things unknown. An essay on the impact of technological revolution on the creative arts. Cleveland, New York, 1967.
43. Ricoueur, P. The conflict of Interpretations. Evanston, 1974.
44. Ricoueur, P. Interpretation theory: discourse and surplus of meaning. Texas, 1976.
45. Schimmel, A. Zur Vermeding des Hallaj. Motifs in der indo-persischen Poesie // *Mélanges offerts à H. Corbin*. Tehran, 1977.
46. Schimmel, A. Mystical Dimensions of Islam. London, 1975.
47. Schuon, F. The Transcendent Unity of Religions. New York, 1953.
48. Schuon, F. Sentiers de gnose. Paris, 1964.
49. Schuon, F. Islam and Perrenial Philosophy. London, 1976.
50. Schuon, F. Understanding Islam. London, 1981.

## ХРАМ И ИКОНОГРАФИЯ МЕЧЕТИ

(к постановке проблемы)

Цель настоящей главы двудеина. Во-первых, продолжая и развивая начатую прежде тему о принципах обоснования бытия «вещи» в Бытии Ислама, мы предлагаем сосредоточить внимание на центральном понятии для религиозной и художественной практики Ислама — понятии «Храм». Во-вторых, безусловный интерес представит попытка описания образа мусульманского Храма в том смысле, который заложен в само понятие «иконо-графия», т. е. описание именно образа, а не просто составляющих его материальных компонентов. Ведь областью интересов иконографии является образ не только в его формальной данности, но, в первую очередь, в обосновании смысловой осуществленности образа, взятого в конкретно-историческом контексте его бытования.

Поскольку основной проблемой иконографии архитектурного образа является взаимоотношение прототипа и копии, а вопрос о происхождении смысловых и формальных аспектов мечети остается весьма актуальным, то именно эта проблема и займет наше внимание. Вместе с тем, очевидно, что обсуждение взаимоотношений между прототипом и копией может быть рассмотрено в русле самых разных подходов. Скажем, само понятие «прототип» обычно обсуждается как исторически фиксированный, вполне реальный и пластически выраженный образец, которому следует вся последующая традиция культового зодчества. Но возможно и другое понимание прототипа, не окрашенное следованием за иконографически выверенными реалиями архитектурной формы, а направленное на феноменологическое понимание прототипа как идеальной для определенной традиции смыслоформы, в существовании и осуществленности которой никогда не приходится сомневаться. В последнем случае восприятие формы должно непременно учитывать смысловую подоплеку ее внеисторического возникновения и адекватного существования в конкретной исторической среде. Именно в этих условиях возникает такое понятие, как *Imago Templi*, поня-

тие в равной степени актуальное и, что немаловажно, актуализируемое в иудейской, христианской и мусульманской среде. Понятие это введено Анри Корбеном для обозначения концептуальной данности трех ближневосточных религий, включая в этот ряд и храмовую концепцию кумранитов (24). Феноменологический подход А. Корбена позволил остро ощутить и принять к сведению всю сложность и многоплановость проблемы *Imago Templi* в лоне всей авраамической традиции — традиции, породившей не просто представление об *Imago Templi*, но, что весьма существенно, и сам прототип Храма. Только один пример позволит ощутить различие между историческим и феноменологическим подходами к проблеме Храма во всей пространственно-временной целостности авраамической традиции.

Завоевание Иерусалима крестоносцами было отмечено обращением орденом тамплиеров (храмовников) мусульманского реликвария Куббат ас-Сахра, что на Храмовой горе, в христианский храм. С исторической точки зрения это событие вполне объяснимо: христианская церковь была утверждена на памятном для христиан месте. Но отмеченность этого места всегда оставалась на периферии храмового сознания христиан и не может служить полноценным оправданием тому шагу, что был предпринят тамплиерами. И, больше того, форма архитектурной постройки на Храмовой горе послужила прототипом для возведения аналогичных храмов по всей Европе, разрушенных позднее во время избиения тамплиеров. Надо думать, что архитектурным прототипом для тамплиеров послужил не мусульманский реликварий, обращенный в церковь, а, прежде всего, архитектурный образ, *Imago Templi*, расположение которого связывается не просто с христианской традицией, а с много более глубинными обоснованиями теменологии авраамической традиции. А. Корбен выдвигает четыре версии, каждая из которых проливает свет на предполагаемую связь ордена тамплиеров с храмовой теологией Иудаизма и ессеев. По его предположению, в лоне христианской традиции только тамплиерам удалось восстановить духовную связь с образом Храма, разрушенного в 70 г. н.э. (24, с. 374–378). Тамплиеров волновала метаисторическая подоплека храмовой теологии, ее глубинные, метафизические обоснования, что, естественно, лишней раз убеждало ортодоксальную католическую церковь в еретической деятельности тамплиеров. Храмовая теология тамплиеров не могла быть понята современниками, поскольку исходили тамплиеры из вечного образа Храма, только восстанов-

ленного мусульманами, а надлежало им как правоверным христианам отталкиваться от новозаветного образа Храма и иконографически зафиксированного христианской традицией храма Гроба Господня, что находится рядом с Храмовой горой.

Итак, архитектурная проблема прототипа и копии будет рассмотрена нами в не совсем привычном для соответствующих исследований ракурсе. Предлагаемая методическая коррекция вызвана характером самого материала — иконографическое описание мечети не может быть полным без учета обращения к теменологии авраамической традиции в целом. Поэтому надо быть готовым к тому, что архитектурным прототипом может оказаться не только некая иконографически зафиксированная данность, но и сам образ Храма, *Imago Templi*. Об иконографических чертах этого образа и пойдет речь ниже, а стало быть, о некоей умозрительной схеме, актуализируемой, например, в видениях Иезекииля и Иоанна Богослова. Не следует поэтому удивляться и тому, что копия может оказаться чрезвычайно подвижной и далеко не стабильной. Копия в представлениях древнего и средневекового человека воспроизводит не только форму прототипа, но и его внутренние качества, облакаемые в надлежащее оформление. Поэтому столь различны при первом взгляде внешний и внутренний облик синагоги, церкви и мечети.

Но сначала нам придется несколько отвлечься и обсудить вопрос о том, как к проблеме прототипа и копии относилась риторическая мысль Ислама. Небольшой экскурс поможет нам более ясно представить себе приемы риторического и герменевтического отношения мусульман к действительности.

#### *Риторика и понятие «Храм»*

В «Книге речений» Джалаладдина Руми, известнейшего суфийского шейха и поэта, основателя ордена «кружащихся дервишей», приводится такой рассказ. Однажды пред шахом, знающим только тюркский язык, предстал поэт, прочитавший стихотворение на «таджикском» (таджики). К большому удивлению царедворцев, шах выразил глубочайшее понимание смысла слышанного, одобрительно покачивая головой и изумляясь в самые подходящие моменты чтения стихотворения. Окружение шаха обратилось к его любимому рабу с просьбой выяснить, действительно ли шах знает «таджикский» язык, ибо долгие годы недозволенные для слуха шаха

речи велись именно на нем. На вопрос раба шах, рассмеявшись, ответил, что он не знает таджикского языка, а знаки его одобрения означают всего лишь то, что он понял «цель» (*максуд*) этого стихотворения. Понял он и то, что цель является «основой» (*асл*), а само стихотворение — «ответвлением» (*фар'*) «основы» и что без этой цели не было бы самого стихотворения. Поэтому, пояснил шах, «пока мы зрим в цель, мы избежим двойственности, ибо двойственность содержится в ответвлении, а основа — целостна» (9, с. 22–23).

Этим рассказом Джалаладдин Руми подчеркнул значение общего для культуры Ислама риторического закона<sup>1</sup>, формулируемого согласно универсальной для культуры Ислама двучленной схеме: *асл-фар'*. Но в то же самое время поэт поясняет и герменевтическую процедуру — любое явление (а в комментариях к этому рассказу поэт приводит в пример и природные явления), включая и процесс художественного творчества, в попытке его толкования должно быть устремлено к своим идеальным истокам, к теоретически постулируемой и реально существующей «первооснове» (*асл*).

Принцип «концептуальной бинарности», исходящей из генетической связи двух категорий *асл* («основа») и *фар'* («ответвление»), был широко распространен в грамматике, теологии, юриспруденции и теории поэзии Ислама (2, с. 108–109; 14, с. 172–175). Задачей риторики с этой точки зрения является утверждение неизблемого генетического закона и метода убеждения, толкование же на пути своего пояснения обязано преодолеть мнимую «двойственность» и несхожесть явления и его концепта, ответвления (*фар'*) и первоосновы (*асл*). Следовательно, наиболее точным вопросом, который мы можем задать как отдельным явлениям, так и культуре в целом, окажется не строгое вопрошение «что это?», но почти всегда и в первую очередь онтологически окрашенное любопытствование — «откуда это?». Риторическое установление естественным образом задает сам метод ведения герменевтической процедуры, которая в данном случае является примером творческого устремления к преодолению в попытке понимания некоего явления, т. е. предметной мнимости (или «двойственности») на пути к его смысловой целостности и однозначности. Задавая вопрос «что это?», мы рискуем оказаться, как это могло произойти с шахом из

<sup>1</sup> Ср.: «Риторика в процессе убеждения применяет методы, общие для всех искусств, так как она достигает убеждения во всех родах вещей и не использует частные методы» (12, с. 470).

притчи Руми, в своеобразной ловушке, ибо представшее перед нами явление может в силу ряда субъективных причин остаться непонятым. Но, задавшись вопросом «откуда это?», мы, подобно тому же шаху, должны преодолеть формальную неоднозначность явления и всмотреться уже не в само явление, но, прежде всего, в причину, а быть может, и в идеальную форму, побудившую его к жизни.

Другими словами, отмеченный Джалаладдином Руми и весьма широко распространенный в культуре Ислама путь истолкования предусматривает переход от принципа актуального видения к познанию потенциального бытия, осмыслению явления не в его данности и феноменальной противоречивости, а в понимании его потаенных и потенциально готовых к саморазвертыванию истоков. Таковы, например, грамматические правила словообразования в арабском языке, но эти же риторические и герменевтические принципы с очевидностью усматриваются и при обращении к изобразительному искусству Ислама.

Таким образом, герменевтический метод предусматривает проведение направленной процедуры вскрытия имманентных закономерностей перехода от субъективного состояния какого-либо явления к его объективному бытию, что в конечном счете предполагает принципиальную актуализацию искомым качеств истинного Бытия в сознании толкователя<sup>1</sup>.

Важнейшим и начальным этапом на этом пути, как отмечалось в главе 1, является чувство пред-восхищения и пред-вкушения реальных очертаний потенциального бытия «вещи», не окончательное уразумение смысла и формы, а предварительное под-разумевание и пред-видение потенциального образа задолго до его конечно-

<sup>1</sup> Ср.: «Например, глаз, когда он зажмурен или отведен от предмета созерцания, является силой, познающей потенциально. Понятие силы, познающей потенциально, заключается в том, что она не постигает в настоящий момент, но может постичь в будущем. В тот же момент, когда он открыт и обращен к предмету созерцания, он становится познающим актуально (то есть, значит, он познает в настоящий момент). Точно так же и всякая другая познавательная сила бывает познающей потенциально и бывает познающей актуально. Если какая-нибудь из этих сил никогда не познавала актуально, то она все время познания потенциально и не стремится познать то, что по праву надлежит ей познать, так как она еще не знает о нем, как то бывает, например, у слепорожденного. Если же она познавала актуально, а потом стала познавать потенциально, то все время, пока она познает потенциально, она будет стремиться к актуальному познанию, ибо она знает предмет познания, привязалась к нему и томится желанием по нему. Примером тому может служить тот, кто созерцал, и чем более совершенна, красива и хороша была познанная им вещь, тем сильнее будет его влечение к ней и больше мучений от утраты» (11, с. 74).

го самораскрытия. Другими словами, речь должна вестись не о законченном отождествлении двух явлений, но о метафорической и менее уловимой связи между двумя понятиями. К цели творческих поисков, к пониманию явления в его истоках и целостности, подобно истории с шахом из притчи Джалаладдина Руми, приведет не просто твердое знание о связи двух сопологаемых реалий, но начальное пред-угадывание этой связи, не декларация знания, но ностальгическое пред-восхищение этого знания в предпринимаемом процессе толкования. В культуре Ислама окончательному «раскрытию Истины» (*кашф ал-Хакаиқ*) предшествует чувство буквального «пред-вкушения», «наслаждения» предстоящим актом «свлечения завесы» (*мукашафа*). Чувство это по своей глубочайшей сути есть ощущение ностальгии и при-поминания некогда утраченных и возвращающихся ценностей, чувство вновь обретаемых истоков и Дома истинного Бытия<sup>1</sup>.

Устремленность к метафизическим истокам Бытия, к Дому Бытия, осуществляемая с помощью таких чувств, как пред-видение и при-поминание, связывается в культуре Ислама не только с мотивом «ностальгии по Раю», но в первую очередь с утверждением концепции мечети. В идеальном пространственно-временном единстве мечети претворяется извечная идея о возвращении в истинный Дом обитания, Дом Бога (*Байт Аллах*). Орнаментальное убранство мечетей тимуридского и сефевидского времени прекрасно и со всей возможной определенностью демонстрирует совмещение двух ностальгических мотивов — чувства тоски по Раю и по Дому

<sup>1</sup> Г. Шпет следующим образом сформулировал это важнейшее положение герменевтической процедуры: «Подразумевание — не понимание, а только понятие, как по-ятие, охватывание, объятие, концепирование, имение в виду. Ничего — о *содержании* и значении-смысле, только об *объеме* и форме — если и о значении, то только в смысле „места“ в какой-то формальной же системе...» «„Предмет“ подразумеваемый есть только некоторый пункт внимания, „ничто“, задаваемая тема. Выполнение, осуществление (по содержанию), разработка темы есть дело дальнейшее, предполагающее новые данности, новые фикции, новые углубления и „ступени“» (17, с. 393–394).

О чувстве ностальгии как фундаментальном понятии метафизики см. 15, с. 119–121. Развитие этих же идей, сформулированных как «ностальгия по Раю», на материале сравнительного религиоведения см. 24; а на материале истории искусства и литературы Ислама — 19. В контексте всего сказанного полезно заметить, что Вл. Соловьевым подобные чувства были названы «творческим чувством»: «„Творческое чувство“ может показаться противоречием, но дело в том, что человек, как конечное существо, не может быть абсолютным творцом, то есть творить из себя самого, следовательно, его творчество необходимо предполагает восприятие высших творческих сил в чувстве» (10, с. 151).

Бытия. Изысканное узорочье из растительных мотивов и арабских начертаний священных, коранических фраз на зданиях мечетей призвано напомнить мусульманской общине об устремленности человеческого сознания к своей Первооснове (*асл*), что является целью как риторических провозглашений, так и герменевтических поисков на этом пути. Следовательно, задачей нижеследующего изложения является не просто и не только попытка обнаружения иконографических истоков формально-смыслового образа мечети, но и ведение исследования в русле имманентных для культуры Ислама принципов саморазвертывания в диахронии неких ценностей, существующих в памяти культуры априорно и в целостном виде. Иными словами, речь пойдет о воссоздании потенциального облика мечети, того заповеданного всей предшествующей традицией образа, последующая актуализация которого не позволяет историкам архитектуры перейти от оценки конструктивных и эстетических качеств мечетей к метафизическому образу Храма, подлинному Дому Бытия культуры и каждого верующего. Следует попутно сделать необходимую оговорку.

Понятие «Храм» в данном случае используется не в служебном значении, разделяющем культовую постройку и моленное помещение, но в его метафизическом смысле, поясняющем онтологическое, космологическое и этическое значение того сакрального пространственно-временного единства, в котором пред-восхищается и осуществляется входение в истинный для традиции Дом Бытия. А коль скоро речь ведется именно о метафизических истоках мечети, то и границы традиции не могут быть очерчены исключительно догматическими, узкоконфессиональными соображениями, напротив, они с обязывающей необходимостью должны охватывать ту область представлений о Храме, которая сложилась в средиземноморском ареале Ближнего Востока задолго до возникновения собственно мечети. Поэтому в перспективе предстоящих рассуждений будет стоять общий ностальгический для иудео-христианско-мусульманской традиции мотив о Доме Бога, предвосхищающий идею родства концепции Храма в ближневосточной истории древности и средневековья.

#### *От камня Иакова к Черному камню Каабы*

Зададимся еще раз вопросами, что такое Храм и насколько оправданы наши рассуждения об образе Храма как о месте носталь-

гического предвкушения входа в заповеданные чертоги рая. Полноценные ответы на эти вопросы должны содержать в себе уже не дефиницию понятия «Храм», поскольку любое определение заведомо сужает мыслимые представления об образе, но, напротив, такой ответ предлагает широкую экспликацию смысловых и формальных реалий, должных пояснить феноменологическую и иконографическую уникальность Храма как понятия и конкретного образа. И, как мы постараемся показать ниже, иконографическая достоверность описываемого образа во многом предопределяется уяснением не исторической, но по преимуществу метаисторической реальности этого же образа. Ведь, подобно всему мирозданию, Храм также складывается из составляющих его смысловых компонентов. Одной из наиболее существенных и иконографически отмеченных реалий в храмовой теологии авраамической традиции является образ камня и скалы.

Но почему именно камень? Что может быть более молчаливого и не облеченного дополнительным смыслом, нежели лежащий на пути человека камень? Но именно такой камень встретился Иакову и послужил ему ночью изголовьем (Быт. 28). Привидевшийся Иакову сон оказался весьма знаменательным как для самого Иакова, так и для всей храмовой теологии Иудаизма. Причиной явившегося во сне богоявления Иаков посчитал камень в своем изголовье, возлил на него елей и сделал камень этот памятным, а место сие назвал Домом Божиим, Бетилем: «Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные» (Быт. 28:17). С этих пор в храмовой теологии Иудаизма, Христианства и Ислама утверждается образ храмового камня, наделяемого определенными признаками (формой, функциями). Образ Храма отныне непременно связан с камнем. В представлениях иудейской теменологии в основании Храма, в его Святая Святых покоится камень (24, с. 304–305). А после возвращения иудеев из вавилонского плена Ездра вкладывает в основание нового Храма кубический по форме камень (24, с. 375). Другими словами, камень из бесстрастного и полезного только в строительном ремесле предмета получает статус многоосмысленной «вещи» и, соответственно, становится заметным иконографическим признаком образа Храма. Камень как «вещь» из предметной достоверности материи и формы обращается в феноменологическую реальность духовного опыта теменологически ориентированного сознания. Но А.Ф. Лосев замечает: «Чтобы вообще рассуждать о вещи, надо знать, что такое она есть» (7, с. 191). На вопрос о том, что

такое камень как «вещь», ответил Иаков: Дом Божий. Иными словами, вещная достоверность камня является наиболее существенным и первым иконографическим признаком Храма.

Но, вместе с тем, как мы могли заметить, прото-Храм и, так сказать, иконографический прототип Храма, Дома Божьего, называется Иаковом «вратами небесными». Что же послужило причиной переименования пространства, окружающего магический камень, из имени Луз в имя Бетиль и одновременного наделения этого пространства новыми и достаточно специфическими свойствами? Знаменитая «лестница Иакова», явившаяся ему во сне и скрепившая землю и небо, была причиной наделения образа будущего Храма онтологическим качеством входа в высшие чертоги. Аналогично тому, как камень в изголовье Иакова стал действительным образом основания Храма, так же и лестница явилась смысловым прообразом Храма-входа, образом врат в небесный мир. Камень и лестница — два значимых иконографических образа, стоящих у истоков сложения храмовой теологии и пластической выразительности архитектурного образа в храмовой практике всей авраамической традиции. А потому еще раз заметим: для понимания и адекватной интерпретации разнообразных аспектов храмовой теологии и реалий собственно Храма следует помнить о том, что Храм — это всегда *образ*, преодолевающий заданность природных и формально-стилистических аспектов своей исторической экзистенции. Весьма небезынтересно потому проследить за эволюцией, генеративным развитием прообраза Храма-камня в едином семантическом пространстве авраамических религий.

Начнем с того, что достаточно очевидно. Храмовый камень — реликт, и, соответственно, возведенный над таким камнем Храм является реликварием *par excellence*. То есть в задачи Храма входит сакральная функция укрытия и сохранения святыни. Но поскольку камень есть образ, то оплотненная материей святыня таит в себе и за собой многочисленные смысловые коннотации. И образом камня весьма плодотворно воспользовались кумраниты и христиане. В кумранской общине ессеев Храмом и «драгоценным камнем» была сама община. Камень был образом непоколебимого здания Храма, члены общины являлись «испытанными камнями», которые не могут быть сдвинуты со своего места (26, с. 134–135). Понятия «Храм» и «камень» у ессеев предельно сближаются, и храмовой ценностью, ее «драгоценным камнем», ритуальным реликтом становится как вся община, так и каждый отдельный ее член. Поэтому принадле-

жать к общине (т. е. Храму) равнозначно тому, чтобы являться частью здания, возведенного на скале — символе божественной Истины, явленной общине (32, с. 46).

В Христианстве понятие камня получает свое дальнейшее развитие, образ обретает христологическую окраску, персонифицируется. Образ камня, вторя одному из псалмов, в евангелиях приобретает ярко выраженную притчевую форму, за которой легко угадывается персона Иисуса Христа: «Иисус говорит им (первосвященникам и фарисеям. — Ш.Ш.): неужели вы никогда не читали в Писании: „камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла: это — от Господа, и есть дивно в очах наших”» (Мат. 21:42). Тем самым библейская образность сохраняется, но сосредотачивается на персоне Иисуса Христа, олицетворяющего собой Церковь. Стоит обратить внимание и на то, что притча эта (в числе других) была рассказана в иерусалимском Храме. Христианская персонификация образа камня — явление особого рода, в нем органично сочетаются три составляющих его реалии: Иисус Христос, Церковь и Храм. Если ранее в Иудаизме и у ессеев идея соборности выражалась в иносказательной соприродности камня-Храма и жизни общины, то в новозаветном тексте говорится об Иисусе Христе и его последователях как о «живом камне» и «живых камнях» (1 Пет. 2:4–6). И все же «краеугольным камнем» новозаветного, христианского храма является сам Иисус Христос, будучи, по словам апостола Петра, для верующих драгоценностью, а для неверующих просто камнем, «но который сделался главою угла, камень преткновения и камень соблазна» (1 Пет. 2:7). Понятие «камень» обогащается этическим смыслом, дополняя уже существующие смысловые коннотации: космологические, космогонические, литургические — камень как алтарь Храма<sup>1</sup>. Камень, действительно, оживает, обращаясь сначала из бессмысленного предмета в

<sup>1</sup> Согласно одному из мидрашей, весь мир возник из «камня, лежащего в основании», а находится он в центре земли, т. е. в Иерусалиме, и является алтарем (32, с. 189). Ср.: «Посему так говорит Господь Бог: вот, Я полагаю в основание на Сионе камень, камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный: верующий в него не постыдится» (Ис. 28:16). Важно повторить еще раз: камень в основании Храма есть объект веры, эта мысль, утвержденная в Иудаизме, найдет свое плодотворное продолжение в будущем. Следует только обратить внимание на то, что такой камень, далекий от своей естественной бессмысленности, столь же удален и от языческой откровенности поклонения ему как таковому. В храмовый камень следует верить, ибо это *образ* мироустройства и божественного присутствия.

«вещь» и понятие теологического плана, а затем и в глубокий символический образ, обнимающий буквально все сферы человеческого бытия. Камень — это не только значимая реалья, «вещь» храмового сознания иудеев и кумранитов, но камень — это и притча, индказательно поясняющая этическую позицию христиан. Камень — это образ Иисуса Христа, а потому он обращен к Слову и о камень этот «претыкаются» те, кто непокорны Слову.

Обращенность образа камня к Слову, как следствие, вновь возвращает нас к понятию «Храм», но не в христологическом сопряжении двух образов — Христа и Слова, а теменологически более нацеленно — к Слову, звучащему, произносимому, артикулируемому именно в Храме. В этом состоит несомненное преимущество Храма, только там полновесно звучит Слово Божье и ответное славословие пасты и каждого отдельного человека. Кумранитское и особенно христианское понимание образа камня в качестве этической категории, персонифицированной в общине и отдельной личности «драгоценности», своеобразной и тщательно оберегаемой реликвии внутри Храма-реликвария, приводит к еще одному смыслу образа камня. Камень, подобно Слову, должен непременно стать драгоценным, для этого его отесывают. Кроме вышеприведенного примера с Ездрой, заложившим в основание иерусалимского Храма кубический камень — символический ключ Храма и мироздания, — напомним позднюю, но тем более показательную практику масонства. В масонском храме в числе многих символических атрибутов перед алтарем лежат два камня, неотесанный и отесанный. Форма отесанного камня кубическая, что символически свидетельствует о задаче масона по совершенствованию своей души<sup>1</sup>. Два последних примера, в числе многих других, безусловно, не случайны и хорошо поясняют введенное Ф. Шуоном выражение «авраамический пифагоризм». В частности, геометрический символизм квадрата и кубического образа камня весьма занимал религиозное и эзотерическое сознание всего круга авраамических религий.

<sup>1</sup> Перечисление может быть продолжено. К примеру, упоминавшийся выше эпизод о вложении Ездрой кубического по форме камня в основание иерусалимского Храма отсылал и к алхимическим представлениям. В камне были сделаны три врезки, содержащие соль, серу и реркурий. Камень символизировал Великое Деяние алхимиков, служил ключом к нему (см. об этом 24, с. 74). Об образе камня как ключе в небесные чертоги см. ниже. Кубический по форме камень является образом символического приобщения к храмовой литургии, ее инициационным ключом. В символическом храме знаменателен и квадрат — квадратная хоругвь и наносимая, а затем стираемая на полу фигура квадрата.

Нельзя забывать в связи со сказанным, что куб был доминирующим геометрическим образом ветхозаветного Храма. Святая Святых в скинии Откровения и наследующих ей храмах Соломона, Зоровабеля и Ирода по форме была кубической. А это означает, что хранимая в Святой Святых реликвия ковчега со скрижалями Завета и сам камень Иакова были укрыты в кубическом пространстве реликвария. В храмовой теологии Христианства, в эсхатологическом видении Иоанна Богослова, образ Храма будущего (Небесный Иерусалим) предстает в своей кубической, а следовательно, совершенной форме: «Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и ширина. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий, длина и широта, и высота его равны» (Отк. 21:16). Образ совершенной формы куба развивается в христианской традиции в устойчивый иконографический мотив Храма. В константиновской базилике-мартириуме в Иерусалиме камень Голгофы был отесан в форме куба (29, с. 40), а в ранних христианских мартириях кивории над алтарем часто оказываются кубическими в объеме. Постройка в форме куба расценивалась христианами как архитектурный образ микрокосма — так написано в одной христианско-сирийской поэме VI в. (28, с. 81–82). Весьма плодотворно используется в храмовой традиции христиан и число четыре: четыре престола, четыре жертвенника, четыре евангелия, четырехконечный крест-распятие.

Так рождается еще один смысл в многосложном образе камня, о существовании которого мы ни на минуту не должны забывать. Ибо, повторим еще раз, храмовая интерпретация квадрата и куба неотрывна от образа ограненного, отесанного камня-реликта, камня-Храма, камня-Слова, камня потаенной драгоценности, первозданного и ограненного затем камня Иакова. Квадрат и кубический объем, и в частности кубический по объему камень, являются визуальным свидетельством и иконографически закрепленной реальией высокоэтического чувства веры.

Камень как знак божественного знаменания, явившегося во сне Иакову, был одновременно свидетельством веры Иакова, что закреплялось в дальнейшем как смысловыми коннотациями, так и иконографическим оформлением образа камня в кубический объем и число четыре. Глубокое чувство веры, подобно совершенному Слову и совершенной форме храмовой реалии, должно быть огранено, усовершенствовано многотрудными усилиями верующего, а следовательно, полностью соответствовать совершенной геометрической форме.

Мы вплотную подошли к проблеме отражения принципов «авраамического пифагоризма» в Исламе. Говорить об этом приходится исходя, по крайней мере, из двух соображений. Во-первых, в Коране геометрическая фигура квадрата и кубического объема Каабы твердо связывается с личностью Ибрахима (Авраама) (2:262). В Коране же указывается, что божественное знамение, ниспосланное Ибрахиму в форме квадрата и числа четыре, является свидетельством веры — форма и число, знаменующие вероисповедную иносказательность и убежденность в эсхатологическом воскрешении. Изъявление чувства веры требует неперменного знакового закрепления — вещного<sup>1</sup> и даже стилистического (см. об этом гл. 3). При этом вера Бога в человека и вера человека в Бога требуют предельно адекватного знакового закрепления, обращаемого в стабильную иконографическую программу культуры. Поэтому, во-вторых, нет ничего удивительного в том, что понятия веры и верности в едином пространстве действия законов «авраамического пифагоризма» облакаются в предельно сходную геометрическую форму — форму квадрата. Судить об этом можно по мозаичным фигурам в храме Рождества Христова в Вифлееме и в мечети пророка Мухаммада в Медине. Стены октагона, окружающего реликвию в Вифлееме, украшены мозаичными фигурами квадратов и восьмиугольников (34, с. 114–115), чему, по свидетельству Ибн Джубайра в XII в., семантически соответствует аналогичное геометрическое убранство вокруг гробницы пророка Мухаммада в Медине (4, с. 133). Появление октагональных фигур здесь не случайно. Октагон — первая кубическая фигура в символической классификации, одновременно октагон является динамическим образом квадрата, устремленного к кругу, а в архитектурной практике Христианства и Ислама октагон используется при сооружении поминальных зданий — мавзолеев и мазаров. Нельзя в этой связи забывать и о классическом соответствии трех символических зон культовых архитектурных построек, формирующих их вертикальную структуру: квадрат четверика, октагон барабана и сфера купола.

Исходя из всего сказанного выше очевидно также, что значение нумерологической и геометрической классификации в художествен-

<sup>1</sup> О связи понятий «вера» и «верность» с божественным знамением в христианской традиции см. 1, с. 122–124. Слова С.С. Аверинцева хорошо поясняют и нашу ситуацию: «сакральный знак и символ есть „знамение“, требующее „веры“ (как доверия к верности Бога), и одновременно „знамя“, требующее „верности“ (как ответа на „верность Бога“)» (там же, с. 124).

ном творчестве нельзя ограничивать только пределами символики. Такой образ не может остаться застывшим символом с фиксированным обозначением, он должен стать метаисторической реальностью, вмещающей значимую совокупность прямых и иносказательных импликаций реальности исторической. Иносказательность образа узревается в подвижной метаисторической реальности не знака, а многозначного понятия, не символа, а знамени, вмещаемого в многогранную и динамичную структуру иконографического образа. Храм не есть застывший образ, но метаисторическая реальность истинного Бытия человека, реальность, подлежащая безальтернативному пониманию Храма как понятия.

Продолжим, однако, наблюдения над тем, как формировалась понятийная структура храмовой теологии Ислама в контексте отмеченных выше аспектов теменологии авраамической традиции. Укрепление сугубо мусульманской теологии Храма натолкнулось в числе прочего на весьма деликатную проблему этического свойства. Разрушение иерусалимского Храма в 70 г. н.э. и торжество новозаветной храмовой теологии коснулось в первую очередь этических вопросов легитимации Храма. Строительство христианами храма Гроба Господня рядом с Храмовой горой было намеренно противопоставлено бывшему иудейскому Храму<sup>1</sup>. Место иудейского Храма было превращено в городскую свалку нечистот, в этой акции открыто участвовал византийский императорский двор (мать Константина Елена), придавая ей далеко не частное, а космическое значение этического противопоставления двух Храмов — новозаветного и ветхозаветного. Эту акцию нельзя назвать неоправданной, поскольку в Ветхом Завете и Евангелии существовали соответствующие пророчества: в книге пророка Даниила говорится о будущем приходе в Иерусалим Христа (Мессии), предании его смерти, и, как следствие, «на крыле святилища будет мерзость запустения» (Дан. 9:27). Пророчеству Даниила вторят и евангелисты, передавая слова Иисуса Христа о будущем разрушении Храма и «мерзости запустения» (Мат. 24:5; Мар. 13:14; Лук. 21:20). Но в Ветхом Завете присутствует и еще один, правда, совсем незначительный, но важный для понимания проблемы эпизод о разрушении царем Ииуем храма Ваала и превращения его «в место нечис-

<sup>1</sup> Эта проблема подробно рассмотрена в статье 33. Надо, правда, отметить, что несмотря на противопоставление двух храмов они часто описывались и изображались на древних картах как один Храм (там же, с. 122–123).

тот до сего дня» (4 Цар. 10:27). Тем самым, позиция христиан по отношению к иудейскому Храму была в значительной степени предопределена не просто пророчествами Даниила и Иисуса Христа, но хорошо известной и сложившейся логикой изъяснения этической позиции по отношению к Храму. Храм не только должен быть разрушен, если он того заслуживает, но много больше: он должен быть обращен в место сбора нечистот. Христиане руководствовались в своих действиях уже существовавшей в авраамической традиции логикой топологического утверждения своей позиции по отношению к поверженному Храму. Превращение Храма в место сбора нечистот, в «мерзостное запустение» было хорошо известным топосом этического порядка, чем не преминули воспользоваться и мусульмане. Храм Гроба Господня в Иерусалиме, следуя за установившимся в Ветхом и Новом Заветах топосом, мусульмане, обыгрывая фонетическое звучание двух слов, называли не *кийамат* («Воскресение»), а *кумамат* («место сбора нечистот»)¹. Но отдадим должное Исламу: следуя за привычной для храмового сознания авраамической традиции топологической логикой, но не следуя примеру христиан, воспринявших и претворивших библейские установления в практике, мусульмане остановились только на уровне словесного закрепления распространенного мотива.

Практические же усилия мусульман были направлены на восстановление прерванной христианами единой линии храмовой теологии авраамической традиции. И первое, с чем столкнулись мусульмане, был образ камня: в Мекке и Иерусалиме. Формально

¹ Нельзя не отметить, что этическая подоплека традиционной для авраамических религий топика разрушенного и поруганного Храма прослеживается во всем корпусе персидской поэзии. В качестве разрушенного храма выступают «развалины» (*харабат*) магов, т. е. древние зороастрийские капища, где пьют вино и встречают луноликих красавиц. Но следует сразу заметить, что этическое значение таких «развалин» превосходит даже значение Каабы. С суфийской точки зрения именно в «развалинах магов», а не в Каабе человек встречается с «божественным Светом» и собственно с Домом Бога, а по существу происходит даже смена полюсов, когда «развалины» оказываются понятием весьма насыщенного этического порядка, а сам Храм намеренно понижается в его этической оценке. Ср. со строками из газели Хафиза:

*Дар харабат-и муган нур-и Худа мибинам,  
Ин 'аджаб бин ки че нури зи куджа мибинам.  
Джилва бал ман мафруш, зй малику-л-хадж ки ту  
Хана мибини ва ман хана-и Худа мибинам.*

Ср. с необходимыми пояснениями в одном из последних толкований газелей Хафиза (16, 2, с. 1006–1007).

следует, конечно, различать два камня (черный и красный) внутри Каабы и скалу Мориа (ас-Сахра) на Храмовой горе, над которой был построен реликварий Куббат ас-Сахра. Но как феномен религиозного и храмового сознания эти камни твердо связываются с божественным знаменем и со всеми упомянутыми выше коннотациями образа. И все же каждый из этих камней обладал специфической функцией и особым смыслом.

Войдя в Иерусалим, второй халиф Умар ибн ал-Хаттаб потребовал у патриарха Софрония указать ему место для постройки мечети. Вот что за этим, по словам Евтехия, последовало: «И сказал ему патриарх и повелитель верующих: я дам тебе место, на котором ты построишь мечеть, которое греческие цари не могли застроить; это та скала, на которой Бог говорил с Иаковом, и называл ее Иаков Небесными Вратами, и называли ее израильтяне „Святая Святых“. Находится она на середине земли и служила Храмом для израильтян; они почитали ее и, где бы ни находились, при молитве обращались лицом к ней... Когда румы приняли Христианство и Елена, мать Константина, строила в Иерусалиме церкви, место, где находилась ас-Сахра, и окружающая местность были в развалинах. Они выбрасывали на ас-Сахру сор, так что над ней образовалась громадная куча нечистот. Румы забросили ее и не почитали ее, как это делали израильтяне, и не строили на ней церкви потому, что Господь наш Иисус Мессия сказал в святом Евангелии: „Се, оставляется вам дом ваш пуст“. И еще Он сказал в святом Евангелии: „Не останется здесь камня на камне; все будет разрушено“. По этой-то причине христиане оставили ас-Сахру в запустении и не построили на ней церкви. И взял патриарх Софроний Умар-ибн-ал-Хаттаба за руку и поставил его на эту кучу нечистот. Тогда Умар взял полу своего платья, наполнил ее сором и выбросил его в долину Джехеннаму» (8, II/1, с. 267)¹.

С входа мусульман в Иерусалим под предводительством халифа Умара, строительства мечети на Храмовой горе и прежде всего с очищения ас-Сахры от нечистот начинается новый для авраамических религий период легитимации Храма как универсального

¹ А вот как описывает этот же эпизод Макдиси: «Когда Омар завоевал Иерусалим, то нашел, что ас-Сахра завалена мусором, набросанным румами назло израильтянам. Тогда Омар протянул свой плащ, стал счищать этот сор, и с им мусульмане стали счищать его... На ас-Сахре иерусалимской была куча мусора, который покрывал михраб Давидов. Этот мусор набросали христиане назло евреям; даже женщины посылали из Константинополя туда свои запачканные кровью тряпки, и они бросались там» (8, II/1, с. 617).

понятия, вмещающего в себя как иудео-христианскую традицию, так и перспективы сложения единой программы храмовой теологии Ислама. Одним из важных компонентов этой программы следует понимать и последующий отъезд халифа Умара из Иерусалима в Вифлеем и его молитву в церкви Рождества Христова, что было закреплено мусульманами в храме арабскими надписями. Вместе с тем, легендарная история камня Иакова, с которой, как мы помним, начиналась история храмового строительства иудеев, была обогащена новыми и немаловажными для мусульман мотивами. Скала Мориа не стала основной святыней мусульманской общины, но многое было сделано для того, чтобы закрепить ее значение внутри смыслового и топологического пространства Иерусалима и всего мироздания.

Начнем с того, что проходит мимо внимания исследователей, но представляет несомненный интерес для оценки реальных возможностей суждения о попытке мусульман создать единую линию храмовой теологии, не исходя из привычных «вещных» реалий Храма, но отталкиваясь от очевидных усилий по выработке *мотивационных* элементов приобщения именно к данным реалиям Храма и метаисторическому понятию Храма в целом. Другими словами, мы вновь хотим обратить внимание на необходимость нахождения таких аспектов некоего понятия, а в данном случае Храма как понятия и многосмысленного образа, которые бы указывали на легитимность этого понятия в пределах описываемого или искомого Бытия культуры. В пределах храмового пространства Иерусалима центральной фигурой, предложившей мотивированные основания для входа в своеобразное бытие храмовой традиции, был второй халиф Умар. Сказанное может вызвать удивление, ибо формальное утверждение храмовой традиции Ислама произошло в Иерусалиме позднее — во время правления халифа Абд ал-Малика ибн Марвана, а основания для этого были выработаны много ранее — во время жизни пророка Мухаммада и его вознесения со скалы Мориа.

Хорошо известен тот факт, а выше были приведены и слова Евтихия об этом, что халиф Умар, оказавшись на скале Мориа, первым начал ее очищение от нечистот, т. е. скверны. Эпизод этот всегда оставался всего лишь эпизодом историко-легендарной жизни раннего Ислама и никогда не расценивался как одно из важнейших событий становления храмового, а следовательно, и религиозного сознания мусульман. Чтобы по достоинству оценить этот шаг халифа Умара, отметим, что по существу халиф приступил к

очищению и восстановлению уже не существующего и еще не отстроенного Храма (мечети *ал-'Акса*). И в этом смысле действие халифа было повторением двух хорошо известных событий в храмовой истории Христианства и Ислама. Во-первых, аналогичное событие было однажды совершено, и именно в этом пространстве иерусалимского Храма. И, что весьма существенно, связывается это событие с рождением новой, христианской теологии Храма, провозглашенной Иисусом Христом. Вхождение Иисуса в иерусалимский Храм и последовавшее за этим изгнание из Храма меновщиков и торгующих расценивается в истории христианской теологии как мотив символического очищения Храма от скверны, начало новозаветной теологии Храма и провозглашение пророческой миссии Иисуса Христа (25, с. 107–110; 32, с. 65–66). Действия Иисуса были дополнены его словами: «Дом Мой домом молитвы наречется для всех народов» (Мар. 11:17). Тем самым устанавливается семантическая связь между двумя мотивами, сопутствующими установлению новозаветной теологии Храма — его очищение от скверны и последующая молитва. Во-вторых, семантически сходное событие произошло и при провозглашении новой храмовой теологии Ислама во время входа пророка Мухаммада в Каабу. Вход Мухаммада в покорившуюся ему Мекку и Каабу — Дом Бога — логично рассматривать как символическое вступление пророка в Бытие новой религии, а буквально — в новое для всего человечества храмовое пространство. Вступив в Каабу, Мухаммад повелел разрушить окружавших ее идолов и смыть христианские изображения (кроме фигуры Богородицы с младенцем Иисусом) священной водой из колодца Замзам (см. об этом подробно в гл. 1 и работе 20). После этого Пророк совершил молитву. Почтение пророка Мухаммада к центральным персонажам евангельской истории не ограничивается сохранением их изображений, налицо и очевидная ритуализация двух известных и сопутствующих входу в Храм мотивов — очищение Храма от скверны и совершение молитвы в пространстве, отныне предназначенном для этого. Очищение Храма явилось для Мухаммада и его окружения, в которое входил и будущий халиф Умар, сакральным актом не только вступления в новое храмовое пространство, но и манифестации неразрывных связей с существующими нормами храмовой теологии. Мотив очищения Храма и сакрально-этическая подоплека этого мотива были хорошо известны иудеям. Об этом можно судить по сообщению Иосифа Флавия: «Когда раз Александр во время своего пребыва-

ния в Вавилоне хотел восстановить обвалившийся храм Бела и приказал своим воинам общими усилиями убрать мусор, одни только иудеи не повиновались» (13, с. 46). Этот пример еще раз свидетельствует о топологической убедительности мотива очищения Храма в авраамической традиции. Очищение Храма является первым и наиболее существенным мотивом сакрально-этического порядка, приобщающим очищающего Храм к вполне определенным нормам храмовой теологии.

Халиф Умар, зная историю христианского Пророка и памятуя о центральном событии своей общины, не мог не сознавать значения предпринятого им шага по очищению скалы<sup>1</sup>. Свидетельством тому является введение им во дворе мечетей фонтанов и водоемов (30, с. 9). Символическое очищение водой пред входом во внутреннее пространство церкви было хорошо известно христианам, о чем не мог не знать халиф. Ср. со словами автора IV в. Евсевия: «Здесь, против храма, дал он место символам святого очищения, то есть ископал источники, которые вступающим внутрь священной ограды доставляют в изобилии воду для омовения» (6, с. 564). Знал халиф Умар и то, что очищению Храма сопутствует утверждение пророческой миссии как Иисуса Христа, так и Мухаммада. Но сам он, между тем, пророком не был, и даже то, что халиф Умар после очищения скалы совершил молитву, может выглядеть случайным стечением обстоятельств. Однако при оценке этого события никак нельзя упускать одного интересного факта. Халиф Умар, как и все мусульмане, знал о том, что пророк Мухаммад совершил свое ночное путешествие к Божьему престолу из Иерусалима, с Храмовой горы (илл. 2). Ведомо ему было и пророческое значение вознесения Иисуса Христа, отличенного христианами возведением ротонды и базилики (храма Гроба Господня), расположенной неподалеку от Храмовой горы<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Мотив неперменного очищения скалы дополняет Макдиси следующими словами: «Омар, очистив ас-Сахру от мусора, сказал: не молитесь около нее, пока не омоют ее три ливня» (8, II/1, с. 618). То есть халиф придавал очищению скалы, а следовательно, прошлого и будущего храмов, очевидный сакральный характер; не принимая во внимание этого, мы не сможем оценить по достоинству как процедуру возведения всего храмового комплекса ал-Акса, так и норм существовавшей храмовой теологии всей авраамической традиции.

<sup>2</sup> Известно, что, прежде чем оказаться на Храмовой горе, патриарх Софроний отвел халифа Умара в храм Гроба Господня, что на Масличной горе, и предложил ему отправить молитву там. Умар отказался сделать это и попросил указать ему другое место для совершения молитвы. Следовательно, факт мемориального закрепления вознесения Иисуса Христа, соответствующего вознесению пророка Мухаммада, был хорошо известен халифу.

В контексте сакральной истории Иерусалима, знания халифом всей подоплеки и тонкостей храмовой традиции иудеев и христиан и предназначения Храмовой горы в свете складывающейся храмовой теологии Ислама весьма интересна одна легенда, связываемая с личностью Умара. Легенда повествует о вознесении халифа Умара утром с Храмовой горы, повторяющем пророческое путешествие Мухаммада. На констатации этого обстоятельства останавливаются исследователи (23, с. 25). Но очевидно также, что для возрождения прерванной христианами храмовой традиции иудеев и укрепления новой храмовой теологии Ислама, начало которой положил пророк Мухаммад, требовалась реактуализация соответствующих пророческих функций. По-видимому, халиф Умар сознательно воспроизводил в своей деятельности по укреплению храмового сознания Ислама хорошо известные ему пророческие функции, о чем и свидетельствует приведенный выше ряд его символических действий. Иначе говоря, халиф Умар сознательно ритуализировал свои действия, направленные на восстановление храма Соломона в его новой редакции, т. е. исполнил по существу пророческую и сакральную миссию по очищению Храма от скверны, что весьма органично дополняет и завершает существующая легенда о вознесении халифа с Храмовой горы.

Итак, мы возвращаемся к уже знакомому нам сочетанию двух мотивов: камня-Храма и лестницы. Как мы помним, топологическое сопряжение двух реалий храмового сознания было обосновано в ветхозаветном сюжете о сне Иакова. Его окончательное закрепление произошло при создании храмовой теологии Ислама, воспроизводящей в том же сакральном пространстве, на скале Мориа (камень Иакова), сюжет о вознесении на небо. Само слово *ми'радж*, т. е. вознесение, совершенное пророком Мухаммадом и, согласно легенде, халифом Умаром, означает лестницу. Храмовое сознание Ислама, тем самым, укрепляет свои основания в концептуальной обращенности не просто к определенным реалиям теологии иудеев, но с очевидностью развертывает нацеленную логику семантического сцепления образов камня и лестницы, утверждая неразрывную линию восприятия храмовой традиции авраамического цикла религий.

История утверждения концепции храмового сознания Ислама в Иерусалиме не может рассматриваться только в свете иудео-исламских представлений о Храме. Хотя помнить об этом мы должны непременно, ведь иудейская храмовая традиция априорно была

порождающей концепцией по отношению к теменологии Ислама. Но не менее важными на раннем этапе Ислама оставались христианские представления, не учитывать которые было попросту нельзя, во-первых, поскольку история жизни Иисуса Христа была составной частью Св. Писания мусульман, а во-вторых, потому что сама строительная практика христиан была той ближайшей и единственной реальностью храмового сознания, с которой мусульмане не могли не считаться. И, как можно было убедиться, особый интерес мусульман, а в первую очередь, конечно, пророка Мухаммада и халифа Умара, представляли *мотивационные* элементы (смысловые и формальные), вводящие в концептуальную структуру храмового сознания и собственно понятия «Храм».

Исключительное внимание в круге авраамической храмовой традиции Иудаизма, кумранитов, христиан и мусульман придавалось образу камня — камню основания, образу Храма и мироздания, т. е. собственно входу, вратам в небесный и нижний миры, краеугольному камню, на котором возводится Храм (ср. Мат. 16:18) и коим является сам Иисус Христос (см. подробно 32, с. 188–204). Сакрально-этическая концепция образа камня акцентированно дополнялась понятием «драгоценность и драгоценный камень» по отношению к членам общины, что в храмовом сознании Ислама получило свое иконографическое воплощение в той же Куббат ас-Сахре. Поначалу в подкупольном пространстве реликвария в числе прочих реалий свисала жемчужина, а изображение бесчисленных жемчужин составляло ведущий иконографический мотив убранства реликвария и множества мечетей в более позднее время и на всем пространстве мусульманских земель. Стабильность иконографической программы убранства мусульманского Храма была далеко не случайной, а существующие аналогии уводят не просто в глубокую древность, но свидетельствуют о едином образе Храма в авраамической традиции.

И все же центральным сакральным образом Ислама был другой камень, камень, сокрытый в кубическом пространстве Каабы (илл. 3). Мусульмане отступают от предшествующей авраамической традиции Храма, целиком сосредоточенной в Иерусалиме и внутренне настроенной на Иерусалим. Заповедным городом и заповедной мечетью Ислама стала Мекка и ее мечеть, в центре которой расположился реликварий, укрывающий два камня — Черный и Красный. Объектом сакрального почитания в первую очередь оказывается Черный камень — вещный образ и понятие, смысло-

вая структура которых вводится в пределы авраамической теменологии. О том, какие действия сопутствовали входу в Бытие новой религии и нового концептуального пространства храмовой теологии Ислама, упоминалось выше. Прежде всего, это очищение Храма от скверны и последующая молитва в нем. Затем Мухаммад встал на пороге Каабы, что для нас уже достаточно знаменательно, и произнес речь, в которой были такие слова: «Бог покончил с родовой гордостью: вы все приходите от Адама, а Адама Бог сотворил из праха. Кто из вас благочестивей, тот и благородней» (3, с. 160). Отныне мусульмане вели свою родословную от общего с иудеями и христианами прародителя. Эти слова были дополнены одним малозаметным, но исключительно важным обстоятельством по приведению складывающейся храмовой традиции Ислама в соответствие с храмовым пространством предшествующих религий.

Хорошо известно, что Мухаммад в Медине после ссоры с еврейскими племенами изменил ориентацию мечетей с Иерусалима на Мекку. И, казалось бы, навсегда разведал пространственную ориентацию мусульман и нацеленность храмового сознания иудеев. Интересно, однако, задать вопросом: куда, в какую сторону была обращена молитва пророка в Каабе — центре мироздания? Во время молитвы внутри Каабы Мухаммад расположился между Черным камнем и южным углом реликвария лицом на север, т. е. в сторону Иерусалима (27, с. 135; 23, с. 19). А следовательно, духовное и топологическое пространство храмового сознания мусульман вновь и окончательно обрело свою изначальную целостность и пространственно-временную гомогенность с соответствующими представлениями предшествующей храмовой традиции. Мекка и Иерусалим, ас-Сахра и Черный камень лежали на одной линии, скрепляющей и пронизывающей духовное пространство двух храмовых традиций. Другими словами, судьба Храмовой горы в Иерусалиме и самой скалы Мориа, решившаяся во времена халифа Умара, была принципиально предрешена самим пророком Мухаммадом в момент его входа в пространство Каабы. Так в гомогенном пространственно-временном континууме храмового сознания авраамической традиции возник еще один ориентир и еще одна топологически выверенная реальность — Черный камень.

Каабу называют *Байт ал-Ма'мур*, т. е. Храмом, убранном ангелами, ибо ангелы низвели копию небесного архетипа с неба на землю еще во времена Адама. После этого был потоп, и Ибрахим (Авраам) лишь восстановил вместе с сыном Исмаилом первый и

последний в истории человечества Храм. В Каабе хранится и символический образ ключа к небесному Храму — это Черный камень (24, с. 255). Символический ключ к храму открывает не просто и не только Храм, но собственно небеса, а фактически храмовый ключ есть ключ ко всему мирозданию, ключ Бытия. Когда Навуходоносор поджег иерусалимский Храм, на его крышу взобрались священники и обратились к Богу с просьбой забрать этот ключ, поскольку они лишены возможности отправлять свою службу. Возникшая в небесах рука приняла этот ключ. Камень, лежащий в основании Храма, открывает путь в потусторонние миры, таковым мыслится символический образ скалы на Храмовой и Масличной горе в Иерусалиме, такова одна из функций Черного камня в Мекке. Однако следует непременно заметить, что Черный камень — это хранимая драгоценность общины, ведь сначала это была жемчужина, почерневшая от прикосновения нечистых женщин в период джахилии. Жемчужина — основа всего сущего, памятная и хранимая сердцевина Бытия, ведь сказано: «Первое, что сотворил Бог — жемчужина». Можно поэтому понять, а все сказанное выше должно быть свидетельством тому, почему столь настойчиво в храмовой практике Ислама воспроизводится иконографический образ жемчужной раковины. Таково убранство куполов и такова пластическая трактовка первых михрабов: мусульманская община и каждый мусульманин суть драгоценность, жемчужина, а прочтение этого образа логичнее всего происходит в храмовом пространстве — истоке и образе всего мироздания.

Но, вместе с тем, не должно оставаться сомнений в необходимости понимания кубической формы Каабы в свете описанных выше норм храмового сознания авраамических религий. Кубический объем Каабы, подобно форме и значению Святой Святым иерусалимского Храма, есть реликварий, скрывающий ключ мироздания — хранимую драгоценность, камень основания, камень-ключ, камень-Храм. Кааба — это Святой Святым Ислама, находящаяся в центре Храма — заповеданной мечети, Храма мусульман, — и образ Храма будущего, начертанный в апокалиптическом видении Иоанна Богослова. Кааба является феноменологическим образом храмового сознания Ислама и всей авраамической традиции, той реальностью, внутреннее и иконографическое обоснование которой в лоне этой традиции менее всего позволяет судить о каких-либо типологических соответствиях, аналогичных реалиям и смыслам в Иудаизме и Христианстве. Речь должна идти о единой, авраамической

линии храмового сознания и, соответственно, об общих для Иудаизма, Христианства и Ислама реалиях и концептах. Ислам закрывает пророческую и храмовую традицию авраамических религий, и форма Каабы — свидетельство тому. То, что ранее тщательно укрывалось в храмовом пространстве, в Исламе манифестируется *en gros et en tête*.

Итак, храмовое сознание Ислама концептуально исходит из метафизического понятия «Храм» и *Imago Templi*. Заслуга культуры Ислама состоит в возрождении полнокровной, целостной концепции Храма, поколебленной христианами, придавшими понятию «Храм» заостренно эсхатологическое значение. Христиане христианизировали и персонифицировали понятие «Храм», мусульмане же, возвратив Храму его деперсонифицированную природу, придали ему универсальное, метафизическое значение. Храм отныне вбирает и никогда не противопоставляется ветхо- и новозаветной традиции. Ислам восстановил метаисторическую реальность понятия «Храм», возобновил обязательное паломничество всех членов общины к Храму и все это закрепил стабильным иконографическим образом Храма. Подобно тому как сотворенное Бытие не может ограничиться прошлым и настоящим, Ислам показал перспективы эволюции храмового сознания, саму необходимость такой эволюции в едином духовном пространстве авраамических религий. Храмовое сознание Ислама — это ветвь (*фар'*) *Imago Templi*, но ветвь, исходящая из осознания существования духовного первородства (*асл*) понятия «Храм». Но, вместе с тем, Храм в Исламе является образом трансцендентной реальности Храма, знаменем Храма небесного, т. е. собственно основой (*асл*) религиозного и художественного сознания Ислама. Понятие «Храм» в Исламе, утверждая Идею о том, что именно Храм есть Дом Бога, впервые предельно широко раздвигает его пространственные границы. С этого момента, согласно словам пророка Мухаммада, Храмом становится вся земля: *Джу'алта ли ал-ард масджидан ва тахуран* («Вся земля явлена мне Храмом и местом очищения»).

#### *Мечеть и скиния Откровения*

Выше мы рассказали лишь о предпосылках создания новой храмовой теологии Ислама. Но теологически и топологически выверенный и закрепленный в Мекке и Иерусалиме образ Храма требовал тщательной иконографической разработки. Образ Храма

должен был прежде обрести свои особые черты, способствующие проявлению его концептуальной структуры и пластической выразительности. Формулировка иконографической программы культовой архитектуры Ислама не только предопределялась концептуальными и литургическими задачами храмовой теологии Ислама, но во многом исходила из уже существовавшей строительной практики и символики предшествующего зодчества.

Богатейшее наследие ближневосточного зодчества давало мусульманам право выбора от зданий базиликального типа до купольных базилик и центрических купольных построек. Архитектурный тип центрического купольного здания был решительно отвергнут мусульманами при выработке иконографии мечети, хотя именно этот тип доминировал в это время в престижных памятниках византийского зодчества. Объясняется это, в первую очередь, различием в понимании внутреннего пространства Храма в Христианстве и Исламе. Эсхатологически заостренная программа храмовой теологии Христианства требовала развития вертикальной структуры Храма, а переход от базилики к купольной базилике и затем к центрическому зданию и перевод литургии от алтарной части христианского Храма в его подкупольное пространство хорошо поясняют теологическую программу Христианства.

В Исламе же богослужение никогда не могло произойти в центре Храма, поскольку ориентиром для мусульман служил не небесный свод, символически подчеркиваемый куполом здания церкви, а стена киблы и ритуальная ниша михраб, указывающая в сторону Мекки. Следовательно, выбор мусульман оставался однозначным: здания мечетей должны были ориентироваться относительно горизонтальной оси. Иными словами, в силу особенностей отправления богослужения, мусульман в большей мере устраивал базиликальный тип построек, нежели купольно-центрический.

Именно поэтому первым и классическим типом мечети является гипостильный тип построек, представляющий собой модификацию базилики с широко раздвинутым внутренним пространством. Завышенный средний неф и введение множества колонн дополняет и завершает облик внутреннего пространства мечети, предваряемой открытым двором с галереями. Закономерно поэтому на раннем этапе строительства мечетей обращение к базиликальным постройкам, направленность которых по горизонтальной оси, однако, изменялась таким образом, что возникало как бы две пересекающиеся базилики с дополнительно возведенным поперечным трансеп-

том по оси михраба. Такова была планировочная схема дамасской мечети, повторенная несколько позднее в Алеппо и дворцовом комплексе Каср ал-Хайр аш-Шарки.

Возникновение новой планировочной схемы не должно было затенить уже существовавшего опыта строительства. Так, к V в. в провинциальном зодчестве Месопотамии и южной Сирии можно видеть сложение архитектурного подтипа базилики с поперечно ориентированным наосом, без дробления внутреннего пространства на нефы (21, с. 14, рис. 2). Другими словами, опыт расширения внутреннего пространства моленного помещения посредством введения поперечного по отношению к алтарной части церкви наоса был знаком архитектурной практике, и, что характерно, именно в тех районах арабского халифата, где затем отрабатывалась планировочная схема мечети. И в данном случае следует думать, что переориентация наоса в провинциальных христианских церквях и типологически сходное явление при строительстве мечетей были вызваны одним обстоятельством: намеренным расширением внутреннего пространства для вмещения максимального количества паствы.

Однако сложение иконографии мечети сталкивается с одной проблемой, формальная постановка которой исчерпывается пояснениями, исходящими из твердой убежденности исследователей в фатальной необходимости следования мусульман за существовавшей традицией построек базиликального типа при строительстве синагог и церквей. Не будем забывать, что все синагоги являлись базиликальными постройками, приспособленными к нуждам богослужения (22). Но, повторим еще раз, иконографическое исследование предусматривает не герменевтическое развертывание смысла отдельных реалий исследуемого объекта или описание его композиционных и конструктивных черт, но, в первую очередь, воссоздание целостного художественного образа осмысленной и каждый раз осмысляемой «вещи» — феномена художественного и религиозного сознания. С этой точки зрения осмысление конструктивно-планировочной схемы образа Храма в авраамической традиции должно не просто указывать на зафиксированный строительной практикой прототип Храма — базилику, но с очевидностью пояснить причины обращения именно к этому архитектурному типу. И здесь чрезвычайно важно заметить, что целостный образ Храма в авраамической традиции исходит из ярко выраженной двухчастной структуры: моленного помещения (целла) и предваряемого

открытого двора, обнесенного колоннами (атриум). По-видимому, мы вправе усматривать в сложении двухчастной плановой структуры храмовых и бытовых построек много более глубинные основания и иконографически прослеживаемую древневосточную традицию и говорить о существовании средиземноморского типа сакральных построек. В этой связи факты использования зданий синагог и христианских церквей в качестве мечетей (равно как и обратный процесс, например, в Испании) могут быть охарактеризованы как следствие более глубокого отношения к проблеме создания Дома Бога, чем это обычно делается, ибо традиция возведения сакральных построек (храмов), засвидетельствованная в целом ряде мест Ветхого Завета, позволяет судить о существовании реального прототипа мусульманского дворового типа мечети.

С формальной точки зрения классический тип арабской мечети является архитектурным единством, вмещающим в себя два соразмерных пространства — открытое пространство двора (*сахн*) и затененное пространство молитвенного зала (*зулла*). Иконографическим прототипом мечети послужил дом пророка Мухаммада в Медине, где два структурных компонента были выделены достаточно отчетливо, и, более того, затененное рядом пальмовых колонн пространство уже тогда обозначалось словом *зулла*. В мединском доме Пророка была впервые сформулирована горизонтальная структура постройки, которая оказала самое существенное влияние на сложение смысловой целостности традиционного типа мечети. основополагающей чертой горизонтальной структуры мечети, ее концептуальным каркасом явилось соположение двух семантически значимых зон — открытого и затененного пространств.

Совмещение двух качественно различающихся зон в пределах пространственно-временной целостности архитектурного типа мечети не может по своей сути профанизироваться и обсуждаться исключительно с позиций формальной оценки плановых и конструктивных особенностей взаимоотношения прототипа и последующих копий мечети. Подобные попытки неоднократно предпринимались исследователями, но именно это обстоятельство позволяет усмотреть в стабильности горизонтальной структуры мечети на всем протяжении мусульманских земель несомненное существование внутренне обоснованных непреложностей, оправдывающих сохранение во времени и в пространстве двухчастной структуры мединского дома Мухаммада. Иначе говоря, само существование гипотетической мечети в пространстве и во времени Бытия Ислама пред-

полагает и соответствующее понимание ее концепции как основополагающего смыслового и конструктивного единства, реализующего онтологические и космологические представления культуры о Доме Бога.

Прежде всего, следует отметить, что сам факт возникновения двухчастной структуры и последующая канонизация архитектурного типа мечети с формальной и семантической точки зрения совпадает с описанием «скинии», данным Господом Моисею (Исх. 27:9–14). Согласно этому описанию, устройство «скинии» предусматривает создание святилища, в котором завесой отделено пространство для хранения ковчега со скрижалями (Святая Святых), и двора, предваряющего вход в здание святилища (ср. также с целым рядом аналогичных описаний при строительстве Дома Бога царем Соломоном на горе Мориа (2 Книга Хроник 3:9, 7:7, 8:12; 3 Цар. 6:8; а также Иез. 40:17, 28). Однако не только совпадением двухчастной структуры «скинии» и дворового типа мечети ограничиваются возникающие параллели. В данном Моисею описании «скинии» обращает на себя внимание следующая рекомендация: внутреннее пространство двора должно быть обнесено колоннадой с двадцатью столбами с юга и севера, десятью столбами с запада и тремя столбами с восточной стороны. Последнее обстоятельство, дополняя плановую структуру «скинии», в то же самое время является очевидной аналогией к классическому типу дворовой мечети, особенности, появившейся в самых ранних ее постройках. Обнесение дворовой части мечети колоннами, как и ее подчеркиваемая двухчастность, в точности соответствует образу Первого храма в описании ветхозаветной традиции.

Взаимоотношение между описанием «скинии» и каноническим типом дворовой мечети должно рассматриваться в аспекте проблемы прототипа и копии в средневековой архитектуре. Существенно при этом помнить, что в данном случае обсуждается не вопрос о формальном соответствии оригинала и его воспроизведении, а проблема претворения «небесного архетипа», основное назначение которого — хранение ковчега с Откровением (скрижалями) в иудейской религиозной традиции и воплощение семантических принципов пространственной организации прототипа в постройке, основное назначение которой также связано с поминанием Бога посредством чтения Откровения (Корана). Другими словами, дворовый тип мечети не просто отражал формальные особенности своего прототипа, но был принципиально ориентирован и на воспроизведение кон-

цепции божественного Храма, закреплённой в Исламе выражением *Байт Аллах* («Дом Бога»).

Таким образом, следует думать, что складывающийся иконографический облик дворовой мечети и в особенности ее последующий канонический образ воспроизводят характерный для иудейской традиции архетип Первохрама. Причем воспроизводство прототипа не ограничивается повторением формальной схемы Первохрама, но с очевидностью предельно приближается (об этом подробно рассказано выше) и к его идее, к его глубинной концепции. Формальная структура и метафизическая концепция Храма явились подлинным истоком (*асл*) мусульманской мечети, ее образ был предвосхищен в мединском доме Пророка и окончательно оформлен в омейядское время. Как таковая мечеть всегда оставалась тем пространственно-временным единством, в котором претворялось ностальгическое чувство творческого предвидения истинного Дома Бытия в его доктринальном онтологическом и универсальном метафизическом значениях.

Итак, мы вновь возвратились к проблеме творческого чувства предвкушения двух кардинальных для Ислама идей — ностальгии по Раю и по истинному Дому Бытия. Метафизическое понятие о Доме Бога (*Байт Аллах*) и образ божественной скинии являются единственными ориентирами, формирующими иконографический облик архитектурных построек Ислама, призванных меморизировать в памяти культуры и онтологически закрепить важнейшие представления об истоках (*асл*) культуры Ислама. Претворение этих чувств, их творческая реализация и онтологическое оправдание воплощено в двух неизменных для любой мечети мотивах — растительном орнаменте (*арабеска*) и графических начертаниях слов Корана. Метафизический образ райских кушей и графическая материализация божественного Логоса закрепляют визуальный облик мечети как идеального пространственно-временного единства, в своей концепции исходящего из единого для всего восточного средиземноморья образа Первохрама. Однако сложение идеального образа мечети дополняется в культуре Ислама и на уровне взаимосвязи архитектурного пространства с семантическим пространством естественного арабского языка.

Ниже мы коснемся проблемы онтологических, созидательных функций языка, его внутренней формы и глубинных семантических мотивировок, вовлекающих все иные проявления культуры в сферу привычных и должествующих представлений культуры о Бы-

тии. На этом пути именно язык создает целый ряд характерных для культуры слов-понятий, ту словесно-обрядовую ткань, такой языковой каркас, существование которого во времени обеспечивает жизненность или, если еще точнее, бытийственность всем иным компонентам целой культуры, рассматриваемой как развивающийся во времени и в пространстве организм. Именно язык как явление культуры обладает первостепенной значимостью в создании необходимых семантических мотивировок, образуя собой тот хайдеггеровский «просвет Бытия», сквозь который отчетливо усматриваются предпосылки внешнее не мотивированной, но внутренне глубоко обоснованной логики формотворчества культуры. Следовательно, ниже мы обратимся не к коммуникативным функциям языка, а к его созидательной природе, т. е. тем функциям, которые формируют и высвечивают мир Бытия Ислама.

В качестве примера рассмотрим только значение затененного пространства мечети, именуемого в традиции словом *зулла*.

Словарное значение этого слова связывается с такими эквивалентами, как «навес», «тент», любое затененное пространство. Такое соответствие слова *зулла* и затененной части мечети вполне логично и хорошо объясняет причины словоупотребления в данном случае. Однако в арабском языке существует ряд коннотаций опорного слова *зилл* (в значении «тень»), проливающих дополнительный свет на проблему адекватного понимания концепции мечети. Полезным для наших рассуждений является уже не прямой, а метафорический план значения слова. Метафорически слово *зилл* и ряд производных от него слов и словосочетаний прочно связывается с понятием Рая.

В Коране основной характеристикой Рая выступает слово и понятие «тень». Ср. например: «Богобоязненные ведь среди тени, и источников» (77:41); «Обитатели Рая сегодня, поистине, своим делом наслаждаются. Они и их супруги в тени возлежат на лужах» (36:55–56); «Притча о Рае, который обещан богобоязненным, где внизу текут реки: пища в нем постоянна и тень» (13:35). При этом райская тень «тениста» и «простерта» (4:60, 56:29). «Тень» как понятие является наиболее предпочтительным местом для общения с Богом. В кораническом рассказе о встрече Мусы (Моисея) с двумя женщинами (из семи дочерей священника Мадиямского — Исх. 16:17) говорится: «И напоил он для них, а потом отвернулся в тень и сказал: „Господи, я нуждаюсь в том благе, которое ты мне ниспослал“» (28:24). Именно «тень» в ее самых

разных проявления дарована людям Милосердием Аллаха, «тьень» — «благое», исходящее от Бога, Его укрытие и Его же помощь богобоязненным. В частности, не лишено вероятности, что в ранних мечетях, еще до утверждения практики возведения дверей, при входе в *зуллу* висели занавесы, разделяющие два качественно различающихся пространства<sup>1</sup>.

Очевидно, что второй метафорический слой представляет опорное слово *зилл* («тьень») уже не только в качестве терминологического и технического обозначения для характеристики важнейшей структурной части мечети (*зулла*). Само слово обращается в весьма важное понятие, создающее соответствующую семантическую мотивировку для понимания смысла собственного архитектурного пространства. Буквальное и метафорическое значения не дополняют одно другое, и первое значение не только углубляется вторым, но в силу риторической необходимости создается такая ситуация, когда второе, метафорическое значение поясняет первое, буквальное, возникает двуединая ситуация знаковой оценки одного явления, где присутствует знак и означаемое, а в нашем случае представляется о «тени» и о «рае». В этом случае со всей возможной серьезностью следует думать о том, что и само осмысление сакрального пространства мечети не могло не отразить процедуру углубленной метафоризации не просто архитектурного пространства, но пространства *языково-архитектурного* единства, где ясно дол-

<sup>1</sup> Последнее обстоятельство дает дополнительные основания для суждения о конкретных символических функциях двери в духовной, поэтической, архитектурной и изобразительной практике Ислама. Занавешивание сакрально отмеченных объектов вновь уходит в ветхозаветную традицию. В описании скинии двор и святилище должны были разделять завесы (Исх. 27:9–13). Ср. также с изображением Храма-скинии в росписях Дура-Европос. В свою очередь, покрытие Каабы завесой (*хисва*) является символическим действием, истоки которого связываются с теми же представлениями о сокрытии входа в Храм завесой. В этой же связи яснее предстают и самые глубинные оправдания для появления таких бытовых атрибутов, как женское покрытие или завесы на лице пророка Мухаммада, пророков, святых в позднейшем изобразительном искусстве Ислама. Все они находятся под защитой «тени», все они осияны божественной «тьенью», одним из знамений милосердия Всевышнего.

В то же самое время портал есть художественно оформленный образ предвидения, предвкушения и ностальгии по сокрытому за ним онтологически достоверному и целокупному Бытию. Ср.: «Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9); а также ср. с хадисом: «Я — град Знания, а Али — врата его». В этой же связи интересно, что именем Баб (Врата) именовали себя, например, хорасанский суфий Х в. Шегельмани и ширазский еретик XIX в. Мухаммад-Хусайн. Имя Баб связывалось с ожиданием, а в случае с ширазским лжепророком — и с приходом Мессии.

жны различаться знак и его значение, буквальное обозначение и его метафора.

Затененное пространство моленного помещения может и должно восприниматься согласно возникающему семантическому пространству ряда коннотаций обозначающего его слова. Собственно метафорой в этом случае оказывается не обозначение слова «тьень» в значении «рай», что могло быть достигнуто посредством незамысловатого переноса дополнительного смысла слова на его буквальное значение (в аристотелевском понимании природы метафоры), а то языково-архитектурное пространство, создание которого предусматривало активизацию творческого мышления, энергии толкования на границе трех составляющих компонентов — языка, абстрактного понятия и архитектурной конструкции. Архитектурный образ мечети, тем самым, рождается не в результате иносказательного уподобления слова *зулла* некоему понятию, сколь угодно реальному в представлении эсхатологически настроенного сознания Мухаммада и ранних мусульман, а посредством соположения трех составляющих этот образ реалий Бытия, вмещающего в себя естественный язык, его понятийную структуру и само архитектурное пространство мечети. Для того чтобы яснее понять принципы формирования обрядового комплекса мечети, а в целом и выработки онтологической позиции мусульман, нам вновь придется обратиться к ряду существенных проявлений слова *зилл*, но уже в его диахроническом аспекте.

«Тень», как основное значение слова *зилл*, обыгрывается традицией в весьма интересных и поучительных контекстах. Так, например, одним из титулов халифов и султанов становится выражение *Зилл Аллах* («Тень Бога»). Очевидно, что в данном случае слову «тьень» придается иносказательный смысл, продолжающий выработку понятийной структуры слова, формирующего онтологическую картину Бытия Ислама и ярко отражающего принципы средневековой риторической культуры. Согласно этим принципам, взаимоотношение «вещи» и «тени» соответствует основополагающим понятиям «проявление» и «суть», что, в свою очередь, указывает на доминантные представления о «явленном» и «сокрытом» и уже знакомое нам сочетание понятий *фар'* — *асл* (ответвление — основа)<sup>1</sup>. Эта установка вне зависимости от времени появления конк-

<sup>1</sup> Ср.: «*Зилл Аллах* — тень Бога. Иносказательно называют правителя, ибо тень любой вещи связана с ней, вещью, и указывает на сущность того человека. Правитель находится именно в таком состоянии по отношению к божественной

ретных формулировок является универсальной для культуры Ислама и хорошо поясняет частные случаи как словоупотребления, так и возникновение семантического поля значений отдельных слов. Например, в том же довольно позднем персидском словаре *Гийас ал-лугат* к слову *зилл* дается следующее пояснение: «Тень, изображение, образец (или знак чего-либо) и тень в начале дня» (5). Столь поздняя экспликация персидского словаря, тем не менее, во-первых, отчетливо подчеркивает категориальное значение слова и, во-вторых, находит прямые реминисценции: «Выполни молитву при склонении солнца к мраку ночи, а Коран — на заре. Поистине, Коран на заре имеет свидетелей» (17:80).

Таким образом, в поле значений слова *зилл* входит и временная шкала, которая полностью совпадает с установлением относительно времени чтения Корана. Но в это же семантическое поле значений входит и пространственная шкала, ее появление обусловлено не только тем оттенком смысла слова *зилл*, что указывает на понятие и пространство рая, но одновременно и на здание мечети, затененная часть которой обозначается однокоренным словом *зулла*. Ведь, как известно, именно в затененной части мечети звучат строки Корана, к чтению которых каждое утро (*азан ал-фаджр*) на рассвете призывает муэдзин.

Столь неожиданное совмещение целого ряда семантических мотивировок, включающих языковые и пространственно-временные аспекты, и несомненная возможность их экстраполяции на здание мечети позволяют отнести к реальному пространственно-временному единству мечети как к некоему понятию, поддающемуся очевидной метафорической, а позднее и символической интерпретации. Семантическому осмыслению, в основе которого лежит направленная автокоммуникативная природа мусульманского сознания, подлежит не просто здание мечети, или, другими словами, не просто знак, обладающий теми или иными признаками конструктивно-художественного характера. Объектом понимания или интерпретации становится вся совокупность языковых, пространственно-временных и конструктивных мотивировок разворачивающихся в некоторую цепь понятий, вся целостность и нерасчлененность которых подлежит осмыслению герменевтически настроенного со-

Сущности, как правильное устройство государства относится к его сущности, и так же, как правильное устройство сущего относится к Бытию Всевышнего Господа» (5, 2, с. 34).

знания. Созидательная функция языка, цепь его глубинных семантических мотивировок создает предпосылки для создания метафорической ситуации, когда, однако, происходит не просто логическая операция замещения буквального пространства мечети абстрактным понятием рая, но возникает новое языково-архитектурное понятие, включающее в себя и буквальное представление о тени, и дополнительное представление о рае. Наиболее характерной чертой такого языково-архитектурного единства является его медиативность, находимость в «просвете Бытия», сквозь который отчетливо усматриваются четкие контуры языковой основы и иносказательного образа.

\* \* \*

Отмеченные выше метафизические истоки и иконографические черты идеального образа мечети, прослеживаемые на уровне единства концептуальных, языковых, конструктивных и декоративных компонентов, позволяют обратиться к проблеме целостного восприятия ее образа. Сделать это необходимо, поскольку понимание мечети как актуализируемого конструктивно-художественного единства потенциального образа Храма, целостной в сознании верующих концепции Дома Бога во многом поможет понять истоки всей культуры Ислама. И говорить в данном случае следует о конструктивно-художественном воспроизведении безусловного *состояния* космической Реальности, о понимании, а следовательно, и интерпретации этой Реальности.

Горизонтально-вертикальная структура мечети, воплощая концепцию Первого Храма, своим иконографическим обликом, декоративным убранством и языковым обозначением восстанавливает не саму космическую Реальность, что обратило бы мечеть в символ, подобный христианскому храму, иносказательно указывающему на «тело Христово», но воспроизводит реальное *состояние* космической Реальности, ее метафорический образ.

Такое понимание концепции мечети во многом зависит от начального чувства творческого предугадывания этого *состояния* Реальности, что по мере дальнейшего погружения в это *состояние* активизирует роль множества компонентов внутреннего и внешнего убранства архитектурного пространства мечети. Потенциально сокрытый образ актуализируется и в образе портала, и в надписях, и в идее и форме михраба, а также в значении таких атрибутов интерьерера, как лампы, минбар и арабеска.

В результате сближения составляющих и порою далеких по своему буквальному смыслу реалий мечети возникает медиативный метафорический образ, эстетическая концепция которого может быть понята только в результате углубленной герменевтической процедуры. Ибо мечеть есть не только экспликация догматических установлений, но и некоторая сумма формально-смысловых представлений, указывающих и интерпретирующих возможные пути достижения трансцендентной Реальности. Если догма, будучи в своей основе, по своему космическому преимуществу Словом Божиим, знаменует мир трансцендентного и «путь нисхождения», то любые проявления обрядового комплекса, напротив, характеризуют мир имманентного и «путь восхождения». Мечеть стоит у самого начала этого Пути к Богу (*'ила Аллах*), того Пути, который, согласно пояснениям суфиев, заканчивается бесконечным путешествием в Боге (*фи Аллах*). Рождение мечети как концепции обрядово-художественного единства Ислама, в первую очередь, было сопряжено с выработкой Пути к постижению «обещанной Богом Истины» (40:57, а также 18:20).

Самá же Истина, формируя Бытие Ислама, раскрывает Себя в диалоге, в чередовании вопросов и ответов. Природа диалога, начиная с предвечного вопроса Всевышнего и ответа будущего Творения («Не Я ли Господь ваш? Да, мы свидетельствуем это»), созидательна, именно диалог формирует онтологическую природу мусульманина. «Молите Меня, и Я отвечу вам» (40:62) — так в диалогической форме основополагается один из основных аспектов онтологии мусульман. Слова Корана зеркально отражены и уравновешены в сакральной обязанности общины и каждого отдельного человека ответствовать перед Богом. *Кул* («Скажи») — таково требование отклика, требование активного вступления в сакральный диалог с Богом, такова норма онтологической позиции мусульманина. Диалог сакрален, в этом его глубинное значение для культуры Ислама.

И вновь вспомним притчу Джалаладдина Руми о шахе, не знавшем таджикского языка, но понявшем цель и смысл услышанного стихотворения. Начертанные внутри и на поверхности мечетей арабские фразы могут буквально и не пониматься или не прочитываться, но само их присутствие суть визуализация предвечного и вечно ведущегося диалога Бога с Человеком. Верующий обязан твердо знать о цели (*максуд*) этих начертаний, а затем догадаться, предвкусить истинный смысл (*асл*), истоки сакральных по смыслу и форме начертаний, передающих вышние Речения.

Существенным выводом из всего сказанного является следующее. Формирование мечети, а в недрах мечети и всего комплекса эстетически осознаваемых форм и понятий, носило ярко выраженный теургический замысел. Художественное творчество в силу своей принципиальной диалогичности было направлено на претворение божественных основ Бытия и выработку эстетических принципов телеологии вероучения в его устремленности по «пути восхождения», к реализации концептуальной установки ностальгии по раю и Дому Бога. Пространство мечети явилось идеальным локусом для осуществления задачи теургического претворения основ Бытия и, соответственно, теургической нацеленности эстетической установки мусульман, ибо только в предельно сгущенном пространственно-временном единстве мечети мог произойти полноценный диалог Человека с Богом.

Сказанное еще раз отсылает нас к метафизической концепции ближневосточного Храма, к тому заповеданному образу Дома Бога, к той Реальности, абсолютное *состояние* которой было сформулировано в идее мечети. Пред-вкушение, духовное и визуальное предвидение этого *состояния* составляло важнейшую функцию мечети по теургическому претворению божественного замысла и в чувстве вечной ностальгии по универсальной для иудеев, христиан и мусульман концепции Храма.

#### Литература

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1973.
2. Бертельс А.Е. О значении термина и тропа в тексте, дефиниции и комментарии // Лингвистика и методика в Высшей школе. — М., 1978.
3. Большаков О.Г. История халифата. I. Ислам в Аравии. 570–630. — М., 1989.
4. Джубайр ибн. Путешествие / Пер. с арабского, вступительная статья и примечания Л.А. Семенов. — М., 1984.
5. Гийас ал-Лугат. Т. 1–3. — Душанбе, 1988.
6. Евсевий Памфил. Сочинения. Т. 1. — СПб., 1848.
7. Лосев А. Философия имени. — М., 1990.
8. Медников Н.А. Палестина от завоевания ее арабами до крестовых походов по арабским источникам. Приложение. II/1 // Православный палестинский сборник. Т. XVII. Вып. 2/2. — СПб., 1897.
9. Руми Джалаладин. Китаби Фихи ма Фихи. Аз гуфтари мавлана Джалаладин Руми. — Тегран, 1330.
10. Соловьев Вл. Сочинения. Т. 2. — М., 1988.
11. Туфейль ибн. Роман о Хайе, сыне Якзана. — Петербург, 1930.

12. Фараби аль. Логические трактаты. — Алма-Ата, 1975.
13. Флавий Иосиф. Иудейские древности. — СПб., 1895.
14. Фролов Д.В. Способы определения понятий в традиционной арабской грамматике // Проблемы арабской культуры. Памяти И.Ю. Крачковского. — М., 1987.
15. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. 9, 1989.
16. Хуррамшахи Баха'уддин. Хафиз-наме. Шархи алфаз, а'лам, мафахими калиди ва абйати душвари Хафиз. — Тегран, 1368.
17. Шпет Г. Сочинения. — М., 1989.
18. Шукуров Ш. Об изображениях Пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лица в средневековой культуре Ислама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. — М., 1989.
19. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (формирование принципов изобразительности). — М., 1989.
20. Шукуров Ш. Метафизические основания культуры Ислама // Творчество. 9, 1991.
21. Якобсон А.Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. — М., 1985.
22. Avi-Yonoh. Synagogue architecture in the classical period // Jewish Art: an illustrated history / Ed. by C. Roth. Tel-Aviv, 1961.
23. Busse, H. Tempel. Grabeskirche und Haram as-Särif. Drei heiligtümer und ihre gegensetzungen in legende und Wirklichkeit // H. Busse, G. Kretschmar. Jerusalem Heiligtumstraditionen an altkirchlicher und fruhislamischer Zeit. Wiesbaden, 1987.
24. Corbin, H. Temple et contemplation. Essais sur l'Islam iranien. Paris, 1980.
25. Eliade, M. Centre du Monde, Temple, Maison // Le symbolisme cosmique des monuments religieux. Roma, 1957.
26. Gärtner, B. The Temple and the community in Qumran and The New Testament. A comparative study in the temple symbolism of the Qumran texts and the New Testament. Cambridge, 1965.
27. Guillame, A. The life of Muhammad. A translation of Ishag's Sirat Rasul Allah. Oxford-Delhi-New York, 1978.
28. Khatchatrian, A. L'architecture armenienne du guatrième au sixieme siècle. Paris, 1971.
29. Krautheimer, R. Early Christian and Byzantine Architecture. London, 1965.
30. Kuban, D. Muslim religions architecture. H. 1. Leiden, 1974.
31. Massignon, L. Opera Minora. V. 2. Beirut, 1963.
32. McKelvey, R.J. The New Temple. The Church in the New Testament. Oxford, 1969.
33. Nilbey, H. Christian envy of the Temple. The Church in the New Testament. Oxford, 1969.
34. Vionnet, M. Les églises de la Nativité a Béthléem // Byzantion. T. XIII. Bruxelles, 1938.

## ГЛАВА 3

О ПОНИМАНИИ  
СТИЛЯ В ИСКУССТВЕ ИСЛАМА

(к проблеме иконографии стиля)

В этой главе речь пойдет о проблеме стиля как универсальной поэтико-художественной категории в культуре средневековья. Предметом обсуждения будет понимание стиля как важнейшей черты духовного этоса культуры, как непреходящей манеры осознанного оперирования смысловыми и формальными константами художественного мышления. С этой точки зрения понятие «стиль» охватывает не только манеру формально-смыслового выражения, присущую той или иной культуре или эпохе в данной культуре, но и особую манеру понимания того, что подлежит пониманию. Другими словами, понятие «стиль» предполагает неразделимое сосуществование эстетически осуществленного и эстетически воспринимаемого, а в целом способствует риторическому утверждению целостного и ценностного взгляда на мир художественных форм. Стиль — это прежде всего понимание, понимание не только того, что явлено как творение, но и того, чему еще надлежит предстать в своей формально-смысловой целостности. Стиль всегда риторичен, он декларирует и поясняет, или, еще точнее, декларируя поясняет, закрепляя герменевтическую процедуру восприятия художественной формы. Недаром Аристотель свои рассуждения о стиле изложил в III книге «Риторики»: «Ведь риторика, по мысли Аристотеля, вовсе не говорит относительно объективных предметов в их абсолютной данности, но говорит о них только постольку, поскольку они восприняты человеком, поскольку он их понимает, поскольку они его убеждают» (12, с. 538–539).

Вместе с тем, согласно Аристотелю, само обращение к стилю носит ярко выраженный этический смысл. А.Ф. Лосев следующим образом поясняет эту сторону теории стиля у Аристотеля: «С его точки зрения, стиль вообще нужен только для людей нравственно

неустойчивых, которые не могут понять чистую мысль как таковую и которых нужно приучить к этой мысли только путем разного рода стилистических приемов» (12, с. 539). Сам Аристотель говорит об этом так: «Как мы уже сказали, (стиль) оказывается весьма важным вследствие нравственной испорченности слушателя. При всяком обучении стиль необходимо имеет некоторое небольшое значение, потому что для выяснения (чего-либо) есть разница в том, выразишься ли так или эдак; но все-таки (значение это) не так велико (как обыкновенно думают): все это относится к внешности и касается слушателя, поэтому никто не пользуется этими приемами при обучении геометрии (Риторика, I, 1404, а 5–6; пер. А.Ф. Лосева). Так обстоит дело при формально-риторическом отношении античности к проблеме стиля, когда стиль воспринимается как некое идеальное и неадекватное отражение действительности. С этой точки зрения стиль есть зеркало, но зеркало, призванное передать реальность в ее приукрашенном, творчески пере-осуществленном виде. Эстетическое и этическое значение стиля должно возвысить реальность, придать ей неведанные прежде измерения и новые аспекты ее понимания. Такое зеркальное отражение не соответствует действительности и глядящемуся в зеркало человеку, хотя в то же самое время это отражение не перестает оставаться зеркальным, ибо отражает идеальные эстетические и этические формы той же действительности. Вместе с тем, заметим, что стиль в таком понимании, оставаясь приемом риторическим, т. е. общеобязательным, в большей мере способствует индивидуализированно-этическим задачам претворения реальности. Стиль направлен на этическое воспитание человека, декларирует нормы личностного, персонифицированного отношения человека к себе, независимо от его нравственной позиции. В этом смысле стиль, действительно, есть человек. Возвышенность или ущербность человека находит свое адекватное или неадекватное отражение в стиле, стиле индивидуального, «характерного» чувства, но не стиля культуры.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ср. в этой связи: «Подходя к интеллектуально наблюдаемым и художественно воссоздаваемым личностям, как к атомоподобным „индивидуумам“ и пластично-замкнутым „характерам“, античный литератор необходимо должен был усмотреть такой же „индивидуум“ и „характер“ в своей собственной художественной личности; строя речевую характеристику персонажа, он должен был и свою авторскую речь сознательно оценить как характерную. Понятию индивидуального характера строго соответствует понятие индивидуального стиля» (1, с. 221).

Стиль же умозрения культуры, этос культуры требует другого к себе отношения. Этос культуры как стиль жизни также предусматривает обязательную герменевтическую активность человека, но человека априорно наделенного высокими нравственными качествами, необходимой для культуры, а следовательно и для каждого отдельного человека, соответствующей этической, высоконравственной позицией. В таком зеркальном отражении стиля человек не может явить себя (даже в преображенном виде), если он порочен и не наделен должными этическими качествами. Этика в мусульманской культуре обозначается арабским словом *адаб*, а литература — *адабийат*, т. е. дословно «этичность»<sup>1</sup>. Поэт по определению должен быть этичен; являясь поэтом, он не может не оставаться *адибом* (учтивым и наставником). Поэт — это всегда демиург, строитель Бытия, ибо само значение слова *адаб*, как поясняет Джалаладдин Руми, космично:

От *адаба* озарился этот небосвод,  
И от *адаба* святым и чистым предстал ангел.  
(«Маснави-и ма'нави», 1.6.15)

Неэтичный человек (*би-адаб*) отвергает в бездну космической пропасти не только себя, он буквально «предает огню весь мир» (20, I, б. 8). Понятие *адаб* включает в себя не только манеру благочестивого поведения и должной образованности, в основе которых лежат Коран и сунна, но, что немаловажно, именно в пределах *адаба* формируются особенности понимания.

Благочестие и образованность являются как важнейшими проявлениями *адиба*, так и условием понимания существа Бытия. Вот один из примеров тому. Весьма популярен в культуре Ислама хадис: *Ал-му'мину мир'ату-л-му'мини* («Правоверный является зеркалом правоверного»). Тот же Джалаладдин Руми так поясняет слова Пророка: «Не сказал он, что неправоверный является зеркалом неправоверного, и не потому, что у неправоверного нет зеркала, но потому, что он не ведает о существовании своего зеркала» (21, с. 24). Такому человеку не суждено увидеть своего отражения в зеркале культуры, ибо культура, подобно Богу, в своих разнообразных проявлениях (качествах) должна прежде найти свое отражение в очищенной, отполированной до блеска душе человека. Не без умысла многие пояснительные трактаты о правилах вступле-

<sup>1</sup> О значении слова *адаб* см. 15.

ния на путь познания носят название «зерцал» (*мир'ат*). В них поясняются и законы мироздания, и, что немаловажно, стиль жизни человека. Читающий должен как увидеть в таком «зерцале» свое отражение, так и с максимальным тщанием постараться отразить в себе приводимые установления. Но, прежде всего, вступивший на путь познания обязан быть готовым к приятию того, что надлежит ему вычитать или выслушать.

И в этом смысле уже человек являет собой стиль, стиль универсального, общепринятого и высокоморального жизненного поведения.

Вслед за поэтами мы можем говорить о существовании особого «пространства *адаба*» (*басат-и адаб, лавх-и адаб*), принципиально превосходящего по своему размаху школьную дисциплину этику (*ахлак*) как таковую. Только в «пространстве *адаба*» претворяются нормы должного, общеобязательного отношения к миру, неотъемлемой частью которого является то, что мы именуем творческим сознанием. «Пространство *адаба*» — это пространство, овеянное «всеобщим Разумом» (*'акл-и кул*) и омытое «морем Света» (*дарйа-и нур*), пространство восприятия и понимания. В «пространстве *адаба*» разворачивается вся цепь ценностных реалий традиции Ислама, берущая свое начало в божественных Именах. Иными словами, «пространство *адаба*» — это пространство категоризации Бытия, пространство внятного и громогласного (*адаб-аваз*) проговаривания и осмысления ценностей не отдельной, сколь угодно очищенной и этичной души, но самого этоса культуры или «*адаба духа*» (*адаб-и нафс*).

В обязанности правоверного входит знание о существовании своего зеркального отражения, а его этичность (*адабийат*) должна непротиворечиво отразиться в этической наполненности той же литературы (*адабийат*).

#### *Литературная поэтика и храмовое сознание*

В литературном сознании Ислама рефлексией этической и эстетической позиции поэта и читателя является не просто сама словесность, но особый уровень самосознания культуры, преображенный в стройное здание теории литературы, включающей в себя две важнейшие дисциплины по организации поэтической речи — '*аруз* (просодия) и '*илм ал-бади*' («наука об украшениях», поэтика).

Метафорическое выражение «стройное здание теории литературы» не стоит рассматривать как стилистическое излишество научного дискурса, поскольку оно имеет свой глубокий резон, поясняющий истоки этической и эстетической позиции теории литературы в Исламе.

Литературу в ее целостном виде, как данность и как объект теоретического знания, позволяют понять два взаимосвязанных аспекта: этическая со-измеримость и эстетическая со-размерность литературы с соответствующими представлениями и вкусами тех, кому она назначена в качестве наставления и зеркального отражения. Другими словами, обращаясь к искусству словесности в средневековье, немаловажно помнить о важнейшем для средневекового человека чувстве меры, том чувстве, которое рождает чувство стиля в двух его важнейших измерениях — этическом и эстетическом.

Этическое и эстетическое чувства меры заложены в саму основу арабско-персидской словесности и описывающей ее теории. Стихотворение буквально «строится», «возводится» подобно архитектурному зданию (ср. перс. *ши'р сахтан* и *бина сахтан*) с соблюдением строгих норм метрики и принципов поэтической образности. Степень мерности поэтического произведения пояснялась в прошлом однозначно в арабских и персидских поэтических трактатах и, что небезынтересно, с указанием на архитектурную этимологию многих поэтологических терминов.

Вот как, например, поясняет происхождение слова '*аруз* Вахид Табризи в трактате по поэтике *Джам'-и мухтасар*: '*арузом* (в разговорной речи) называют столб, который ставят в середине шатра, чтобы шатер на нем держался, а знатоки '*аруза* называют последнюю стопу (*руки*) первого стиха (*мисра'*) *аруз*. Подобно тому как шатер опирается на этот столб, стих (*бейт*) опирается на эту стопу, потому что, когда эта стопа произнесена, становится известно, к какому метру относится этот стих» (22, с. 26). Далее автором трактата разворачивается весьма интересная цепь этимологических примеров. Стих (*бейт*) назван так, поскольку *бейтом* в арабском языке является и шатер: «Если у него есть пол, потолок и четыре стены, то у двуступиши также все это есть, так как пол его — рифма, и потолок его — смысл, на который оно направлено, и стены его — это четыре стопы в двух полустишиях, которые располагаются по порядку в одном полустишии» (22, с. 26–27). Два первых полустишия (*матла'*) подобны двери, состоящей из двух полови-

нок, называемых *мисра*<sup>1</sup> (см. об этом 24, с. 187). Три вида метрических слогов также находят свою строительную этимологию: *сабабы* — это веревки, *ватады* — колышки, а *фасила*, по утверждению словаря *Гийас ал-лугат*, — это столб (8, 2, с. 43). И, поскольку архитектурное сооружение должно быть изнутри украшено, то в поэзии эту функцию выполняют поэтические фигуры, уподобляемые Вахидом Табризи росписям, резьбе по ганчу и изразцам (22, с. 27).

В приведенных выше примерах мы сталкиваемся с весьма показательным случаем перехода топики строительной в топику поэтологическую. Чувство мерности в создании поэтического произведения утверждается в уподоблении деятельности строителя и поэта. Но для ясного понимания целостной программы стилистического единства поэзии этого наблюдения, естественно, недостаточно. Важно сначала отметить, что принципы построения поэзии оказываются «привходящим» и видовым топосом по отношению к искусству строительства. Посредством проведения довольно простой, но вместе с тем и убедительной логики топологического убеждения на основании этимологического сравнения устанавливается родовая тождественность двух видов творческой деятельности. Родовым началом поэзии в пояснениях теоретиков литературы выступает архитектурная деятельность. Архитектоничность здания,

<sup>1</sup> Ср. с аналогичным сравнением уже арабского поэтолога XI в. Ибн Рашика: «*Бейт* поэзии подобен дому (*бейт*): его пол — природный дар (*таб'*), его потолок — традиция (*ривайа*), его опоры — знание (*'илм*), его дверь — выучка (*дурба*), его жилец — значение, а дом, в котором никто не живет, ни на что не годен. *Аруды* и рифмы подобны нормам и пропорциям зданий или же веревкам и колышкам палаток. Все прочие красоты (*махасин*) поэзии — дополнительные украшения, без которых можно и обойтись» (10, с. 304).

Как мы видим, сравнение поэзии с архитектурой было достаточно «общим местом» (топосом) в культуре Ислама, и этим сравнением, по-видимому, нельзя было пренебречь, ибо оно было внесено в самые авторитетные словари. Вместе с тем, слова Ибн Рашика хорошо поясняют онтологический смысл соизмеримости поэзии и архитектуры. Обладателем значения поэзии и архитектуры является человек — органичный смысловой компонент стихотворения и архитектурной постройки. Присутствие человека «живит» как поэзию, так и архитектуру, а изначальная соприродность архитектуры и поэзии обнаруживается только через посредство человека. Поэтический мир человека Ислама, таким образом, онтологически закреплён архитектурным и храмовым сознанием — одной из доминант художественного мышления культуры в целом. Человеку же в разворачиваемой картине отводится место как носителя значения поэтических и архитектурных форм, так и интерпретатора этого значения. А потому только человеку надлежит установить истинную меру значения «возведенного здания» поэтического и архитектурного произведений.

совокупность пространственных и конструктивных элементов терминологически обосновывает и архитектонику стиха, не просто уподобляет одно другому, но буквально выводит второе из первого. Этому есть свои объяснения.

Обращение средневековых стиховедов к топосу шатра весьма примечательно и логично. Значение шатра в арабо-мусульманской культуре, а генетически и во всей культуре Ближнего Востока, не как распространенного мотива жилища, но как устойчивого образа Храма и небесной скинии, основополагает архитектурную, изобразительную и даже духовную деятельность мусульман. Шатер кочевых арабов есть этнографический реликт или реальность периферийного сознания городской цивилизации Ислама. Но шатер, введенный в художественное сознание культуры, как нечто идеальное, родовое и возможный объект сравнения и уподобления, есть уже образ, достойный подражания. Такой образ становится топосом, общим местом культуры, тем более что для этого шага существует достаточно оснований.

Вкратце сводятся они к следующему. Еще в Ветхом Завете рассказывается о том, как Моисею была ниспослана божественная скиния для устройства в ней Дома Бога. По образу этой скинии позднее был воздвигнут храм Соломона. Христианство переориентировало эту традицию в сугубо эсхатологическую и христологическую с ожиданием «небесной скинии», т. е. Небесного Иерусалима, в конце времен. Однако Ислам восстановил чувственно-реальную концепцию Храма, у истоков которого вновь лежала скиния — шатер. Так, архетипом Каабы и истинным, небесным Храмом, т. е. Домом Бога, является именно шатер. А иконографическим прототипом дворового типа мечети было плановое устройство все той же ветхозаветной скинии, ее подчеркиваемая двухчастность (затененное пространство и двор) с окружающей двор галереей. Иконографическая достоверность архитектурного сознания мусульман закреплялась в религиозном и художественном планах посредством обращения к топосу небесного шатра, общего места для всей традиции авраамического цикла религиозных представлений (подробнее см. гл. 2).

Архитектурное сознание Ислама, исходящее из образа «небесной скинии», предусматривает активизацию двух планов оценки вещи — трансцендентного и экзистенциального. Шатру как идеальному образу Храма и шатру как общему месту в культуре соответствуют две логики убеждения — символическая и топологичес-

кая. Символически Храм есть Дом Бога, и всевозможные его компоненты эксплицитно подчеркивают это обстоятельство в многочисленных мечетях. Логика символического убеждения самодостаточна и автономна, диалектика постижения этой логики коренится в самом образе — самостоятельном и идеологически убедительном. Топологическая логика, напротив, является методом развернутого убеждения, она актуализируется только в результате логической сопряженности топоса с различными, а порою и неожиданными реалиями художественного мышления и практики. При такой логике убеждения значение топоса идеологически не окрашено, но оно не перестает оставаться онтологическим. Топос вводит сопологаемые и соизмеримые с ним «вещи» в мир окружающего бытия, придает этим «вещам» должную убедительность и значимость в аксиологическом контексте всей культуры. Топологическая логика всегда онтологична и риторична, она манифестирует не некую данность, но надлежащие правила обращения с художественными реалиями.

Проникновение архитектурных мотивов на страницы ранних рукописей Корана является фактом не столько символической логики, сколько, в первую очередь, именно топологической (илл. 4). Архитектурные мотивы занимают семантически выделенное место, располагаясь в *уванах* (картушах) и внешне исполняя конструктивно-декоративную функцию по оформлению всей композиции рукописной страницы. Введение подобных мотивов на ранних этапах оформления рукописей и их закрепление во всей последующей традиции украшения книг остается осознанным художественно-стилистическим приемом, в логической сообразности которого нет оснований сомневаться. Эти мотивы являются доминантным смысловым и логическим элементом, онтологизирующим и упорядочивающим все пространство рукописной страницы. Архитектурный топос является «определением», родовым для культуры понятием, логическим и художественным образом, несущим в себе универсальный онтологический заряд, логически поясняющий онтологическую ценность всех иных компонентов рукописной страницы и всей рукописи в целом.

В свою очередь, переход архитектурной топики в топику поэтологическую является важнейшим средством логического убеждения в онтологической достоверности поэзии. Поэзии надлежит быть архитектурной, ибо идеальное архитектурное сооружение есть Дом истинного Бытия, неотъемлемую часть которого составляет и поэ-

зия. Литература этична в своей «этичности» (*адабийат*) ровно настолько, насколько этична архитектура, и в этом заключена их соизмеримость. Показательна в этом отношении персоне царя Соломона, ведь только ему, автору «Песни песней», была доверена честь возведения первого Храма. Его же отцу, царю Давиду, было отказано в строительстве Дома Бога в силу недостаточных нравственных качеств. Вместе с тем, литература должна быть эстетична в той мере, в какой эстетична и архитектура, в этом заключается их отличающаяся конструктивная и пропорциональная (метрическая) соразмерность. Уподобление двустороннего (*бейт*) шатру, а шире — архитектурному сооружению и дому как таковому (*бейт*), в контексте храмовой теологии Ислама должно рассматриваться не просто как процедура синонимического сближения двух реалий, но непременно с учетом топологической логики и топологии смысла культуры. Риторическое сближение двух реалий художественной жизни удостоверяется повышенным онтологическим статусом одного из них, а именно архитектуры.

Аристотель, обсуждая принципы действия топологической логики, отмечал: «Видовое отличие всегда означает качество рода, род же не означает качества видового отличия» (2, с. 428–429). Какое же качество роднит поэзию с архитектурой в аспекте их топологической соотнесенности, позволяющей говорить об этической соизмеримости и эстетической соразмерности двух видов художественного сознания? Или, другими словами, какое качество поэзии по отношению к архитектуре онтологизирует сущность поэзии? Характеризуя особенности поэтической речи, Ю.М. Лотман говорит о необходимости присутствия «в сознании читателя *ожидания поэзии*»; наиболее существенным признаком этого чувства является метрическая структура поэтической речи (13, с. 54). Весьма симптоматично, что именно на метрическом уровне «ожидания поэзии» в средневековой арабо-персидской поэтологии происходит ее сближение с архитектурой. Чувство меры основополагает создание и восприятие архитектурного сооружения, его конструктивно-художественный образ, т. е. собственно архитектонику здания. Чувство «ожидания поэзии» пробуждается именно в тот момент, когда мы вправе ждать явления переосмысленного архитектурного образа. Архитектоничность поэтической речи и архитектурного образа есть общее, родовое качество двух видов искусства. Но это же качество является первым шагом и к пониманию стилового своеобразия как поэзии, так и архитектуры.

кая. Символически Храм есть Дом Бога, и всевозможные его компоненты эксплицитно подчеркивают это обстоятельство в многочисленных мечетях. Логика символического убеждения самодостаточна и автономна, диалектика постижения этой логики коренится в самом образе — самостоятельном и идеологически убедительном. Топологическая логика, напротив, является методом развернутого убеждения, она актуализируется только в результате логической сопряженности топоса с различными, а порою и неожиданными реалиями художественного мышления и практики. При такой логике убеждения значение топоса идеологически не окрашено, но оно не перестает оставаться онтологическим. Топос вводит соплагаемые и соизмеримые с ним «вещи» в мир окружающего бытия, придает этим «вещам» должную убедительность и значимость в аксиологическом контексте всей культуры. Топологическая логика всегда онтологична и риторична, она манифестирует не некую данность, но надлежащие правила обращения с художественными реалиями.

Проникновение архитектурных мотивов на страницы ранних рукописей Корана является фактом не столько символической логики, сколько, в первую очередь, именно топологической (илл. 4). Архитектурные мотивы занимают семантически выделенное место, располагаясь в *уванах* (картушах) и внешне исполняя конструктивно-декоративную функцию по оформлению всей композиции рукописной страницы. Введение подобных мотивов на ранних этапах оформления рукописей и их закрепление во всей последующей традиции украшения книг остается осознанным художественно-стилистическим приемом, в логической сообразности которого нет оснований сомневаться. Эти мотивы являются доминантным смысловым и логическим элементом, онтологизирующим и упорядочивающим все пространство рукописной страницы. Архитектурный топос является «определением», родовым для культуры понятием, логическим и художественным образом, несущим в себе универсальный онтологический заряд, логически поясняющий онтологическую ценность всех иных компонентов рукописной страницы и всей рукописи в целом.

В свою очередь, переход архитектурной топикой в топикую поэтологическую является важнейшим средством логического убеждения в онтологической достоверности поэзии. Поэзии надлежит быть архитектурной, ибо идеальное архитектурное сооружение есть Дом истинного Бытия, неотъемлемую часть которого составляет и поэ-

зия. Литература этична в своей «этичности» (*адабийат*) ровно настолько, насколько этична архитектура, и в этом заключена их соизмеримость. Показательна в этом отношении персона царя Соломона, ведь только ему, автору «Песни песней», была доверена честь возведения первого Храма. Его же отцу, царю Давиду, было отказано в строительстве Дома Бога в силу недостаточных нравственных качеств. Вместе с тем, литература должна быть эстетична в той мере, в какой эстетична и архитектура, в этом заключается их отличающаяся конструктивная и пропорциональная (метрическая) соразмерность. Уподобление двустороннего (*бейт*) шатру, а шире — архитектурному сооружению и дому как таковому (*бейт*), в контексте храмовой теологии Ислама должно рассматриваться не просто как процедура синонимического сближения двух реалий, но непременно с учетом топологической логики и топологии смысла культуры. Риторическое сближение двух реалий художественной жизни удостоверяется повышенным онтологическим статусом одного из них, а именно архитектуры.

Аристотель, обсуждая принципы действия топологической логики, отмечал: «Видовое отличие всегда означает качество рода, род же не означает качества видового отличия» (2, с. 428–429). Какое же качество роднит поэзию с архитектурой в аспекте их топологической соотнесенности, позволяющей говорить об этической соизмеримости и эстетической соразмерности двух видов художественного сознания? Или, другими словами, какое качество поэзии по отношению к архитектуре онтологизирует сущность поэзии? Характеризуя особенности поэтической речи, Ю.М. Лотман говорит о необходимости присутствия «в сознании читателя *ожидания поэзии*»; наиболее существенным признаком этого чувства является метрическая структура поэтической речи (13, с. 54). Весьма симптоматично, что именно на метрическом уровне «ожидания поэзии» в средневековой арабо-персидской поэтологии происходит ее сближение с архитектурой. Чувство меры основополагает создание и восприятие архитектурного сооружения, его конструктивно-художественный образ, т. е. собственно архитектонику здания. Чувство «ожидания поэзии» пробуждается именно в тот момент, когда мы вправе ждать явления переосмысленного архитектурного образа. Архитектоничность поэтической речи и архитектурного образа есть общее, родовое качество двух видов искусства. Но это же качество является первым шагом и к пониманию стилового своеобразия как поэзии, так и архитектуры.

Пространственная организация поэтической речи, на которой настаивали Р. Якобсон и Ц. Тодоров (23, с. 54), есть не что иное, как проявление ее архитектурности, конструктивной и смысловой упорядоченности и эстетической выразительности сопологаемых фонетических и фигурных элементов. Поэтическое произведение действительно походит на архитектурный образ, но походит не просто и не только своей ярко выраженной пространственной организованностью, а прежде всего архитектурной соразмерностью составляющих его компонентов. Недаром О. Мандельштам, провозглашая манифест акмеизма в статье «Утро акмеизма», настаивает на соприродности поэзии и архитектуры, приравнивая метафизическое ощущение слова и камня, словотворчества и зодчества: «Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно сидящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии...» (14, с. 169). Средневековая культура, как идеальный образец обращения с метафизическим пространством слова и готического собора, привлекает Мандельштама своей онтологичностью, бытийственной реальностью, а следовательно, и достоверностью смысла и формы.<sup>1</sup> Речь, стало быть, идет не о стилизации художественных приемов ушедшей культуры, а о творческом воссоздании стиля эпохи, ее этоса на примере отношения к поэтическому слову и зодчеству.

Онтологическая достоверность и углубленность поэзии и архитектуры в средневековье являлись залогом ее этичности и эстетической выразительности не в силу возникающих символических рефлексий, а сообразно с обязывающей поэта и зодчего необходимостью в создании упорядочивающей картины мироздания, важнейшим качеством которой была архитектурность. Поэт и зодчий всегда и в первую очередь «строят», памятуя о том, что их творческая деятельность сопряжена с онтологическим чувством мерности всего мироздания и Храма как его средоточия и истинного Дома Бытия. Логика убеждения средневековой культуры в своем обращении к архитектурной топике в поэзии, оформлении книги, прикладном искусстве вырабатывает иконографический облик

<sup>1</sup> Ср.: «Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью» (14, с. 172).

культуры, закрепляемый всепроникающим образом архитектурного сооружения (мечеть) или его существенных компонентов (купол, минареты) (илл. 5, 6, 7, 8). А в целом, учитывая доминирующее положение в культуре архитектуры, поэзии и рукописной книги, позволительно судить и о существовании ярко выраженного вкуса культуры Ислама к архитектонике, конституирующей своеобразную иконографию стиля культуры.

Стилю как явлению культуры или проявлению индивидуального творчества (поэта, художника, архитектора, ремесленника) свойственна целостность независимо от того, воспринимается ли она, по словам Р. Клейна, в качестве эксплицитно не выраженного «знака и обозначения поэтики стиля» или же выразимой в поэтических фигурах и законах жанра «иконографии стиля» (37). Стиль всегда и во всех своих проявлениях остается явлением семиотическим, стиль — это знак культуры и обозначение чувства человека в данной культуре. Семантические характеристики стиля вторичны, ибо стиль есть важнейшее проявление дискурса, эстетически оформленной целостности речевого, живописного или архитектурного высказывания, не подлежащего искусственному расчленению на составляющие его формы и значения.<sup>1</sup> Сказанное весьма существенно для понимания стиля не просто как явления культуры, а в аспекте понимания стиля как принципиальной манеры иконографического оформления любой целостной и значимой формально-смысловой единицы культуры — ее высказывания. Высказывание или дискурс как экстралингвистическое понятие соответствует семиотически закрепленной форме художественной культуры, воплощая мысль и язык в систему словесных, визуальных и слуховых констант.

Понять всю полноту высказывания можно только в контексте понимания Бытия, а не в результате интерпретации составляющих

<sup>1</sup> О семиотических и семантических возможностях в понимании дискурса см. 39, с. 7–8. М.М. Бахтин, характеризуя природу речевого высказывания, отмечал: «Во всех этих случаях мы имеем дело не с отдельным словом как единицей языка и не со значением этого слова, а с завершенным высказыванием — содержанием данного высказывания; значение слова отнесено здесь к определенной реальной действительности в определенных же реальных условиях речевого общения» (5, с. 265). Ср. также с характеристикой дискурса Ц. Тодоровым: «Дискурс есть конкретное проявление языка и появляется непременно в особом контексте, в котором во внимание принимаются не только лингвистические элементы, но также и результаты их действия: собеседники, время и пространство, существующие отношения между этими экстралингвистическими элементами» (42, с. 9).

его компонентов — слова, цвета или конструкции, поскольку дискурс является в полной мере самостоятельным и новым смысловым единством, не отвечающим семантической ценности его составляющих. Стихотворение, будучи целостным высказыванием, согласно средневековым пояснениям, доступно пониманию и без знания естественного языка, но невозможно без знания риторических правил, основополагающих онтологическую позицию человека (см. об этом подробнее гл. 2). По этой причине любое высказывание не может быть, подобно отдельным его компонентам, нейтральным и безразличным (как слово, линия или форма арки), оно непременно диалогично и требует контекстуального и концептуального осмысления.

Ведь носителем значения, как это понимали в средневековье, является только человек. Только ему, читателю или зрителю, надлежит установить смысловые параметры дискурса в просторе его понимания. Смысловая оформленность текстуального высказывания предпрещается в смыслопорождающей активности человека, наделяющего текст спектром разнообразных, но непременно этически выдержанных значений. Воспетая же М.М. Бахтиным «диалогичность» отношений между текстом и его адресатом является лишь следствием средневековой установки на доминирующую роль человека в определении значения художественного высказывания. Монологическая и смыслопорождающая позиция человека, осуществляемая в «пространстве *адаба*», влечет за собой ответственность текста, вовлекаемого в пространственно-временную целостность диалогических отношений с тем, кому этот текст назначен для составления соответствующего высказывания этого же текста. Текст автономен до той поры, пока он не вовлечен в предвараемый человеком контекст значений.

Понимание высказывания независимо от его словесно-жанровой специфики или любой иной формально-смысловой (видовой) целостности в культуре обязано быть диалогическим и контекстуальным, предполагающим ответственность адресата. Вспомним еще раз о многоосмысленной риторической установке Ислама: «Правовверный является зеркалом правоверного». Любое целостное высказывание зеркально и диалогично, оно отражает и оно же отражается, оно — знак и оно же — значение. В силу именно этих обстоятельств любое высказывание должно быть иконографически оформлено, зеркально закреплено в культуре и в сознании человека культуры. Это в равной степени актуально и для речевых жанров, и для изобразительного искусства, и для архитектуры.

Иконографическое закрепление высказывания, его окончательная оформленность входят в первоочередные задачи стиля. Неразрывная связь высказывания и стиля впервые сформулирована также М.М. Бахтиным: «Итак, высказывание, его стиль и его композиция определяются его предметно-смысловым моментом и его экспрессивным моментом, то есть оценивающим отношением говорящего к предметно-смысловому моменту высказывания. Никакого третьего момента стилистика не знает» (5, с. 270). Вся полнота и исчерпанность иконографии стиля может быть понята только в контексте целостного высказывания, являясь не просто его экспрессивной стороной, но осознаваемой экспрессивно-смысловой категорией средневекового мышления. Культура Ислама уделяет экспрессивно-смысловой стороне своего бытия особое и чрезвычайно пристальное внимание. Фигуры поэтической речи и визуальные фигуры, составленные из растительных и геометрических форм в изобразительном, прикладном искусствах и в архитектуре, концептуально соответствуют друг другу. «Наука украшения» (*'илм ад-бади'*) в поэзии и искусство украшать плоскость не есть явление пресловутого «декоративного мышления» мусульман, а прежде всего иконографическое и стилевое закрепление речевого и визуального дискурса. Обращение к «фигурам речи» и «фигурам визуальным» составляет вместе устойчивый стилевой облик, существенную сторону этоса культуры. Как мы помним, именно об этом, сравнивая поэзию и архитектуру, говорил в трактате о поэтике Вахид Табризи. Продолжить и развить наблюдения средневекового автора о роли «поэтических фигур» в культуре Ислама весьма небезынтересно.

#### Метафора и арабеска

Мы говорим «символ веры», но никогда не скажем «метафора веры». Почему? Новозаветный текст поясняет нам природу веры следующими словами: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11:1).<sup>1</sup> Вера в своей основе есть

<sup>1</sup> Ср., например, с развитием новозаветного понятия веры у Гегеля: «Вера выражает проникновенность достоверной убежденности, наиглубочайшую, самую что ни на есть концентрированную уверенность в противоположность любому иному мнению, представлению, убеждению, желанию и т. д., но эта проникновенность, будучи наиглубочайшей, какая только может быть, в то же время непосредственно содержит в себе и самую абстрактную углубленность, то есть само мышление; если мышление противоречит вере — это мучительное раздвоение в глубинах духа» (7, с. 339).

духовный продукт богооткровения и пророчества, переосмысляемый в традиции в качестве символического императива, носящего как универсальный, так и личностный характер. Апостол Павел отличал пророчество от изъяснения на «незнакомом языке», отмечая, что пророчество, откровение, познание и учение произносятся людям и церкви и должно быть понято ими. А «незнакомый язык» непригоден для пророчества, ибо он требует своего истолкования: «А потому говорящий на незнакомом языке молись о даре истолкования» (1 Кор. 14:13). Вера, тем самым, есть откровение, пророчество и назидание, сообщенное людям на знакомом им языке.<sup>1</sup> Такой язык часто оказывается сакральным, языком, на котором Бог изъясняется с верующими, и на этом же языке произносятся молитвы — так обстоит дело, например, в Исламе. Символический, или «понятный», язык всегда о чем-то непротиворечиво свидетельствует, потому в Исламе символ веры называется *шахаде*, т. е. «свидетельство». Речения пророков, даже высказанные в притчевой форме, сбываются, ибо говорят они о сокровенном: «Да сбудется речение через пророка, который говорит: „отверзу в притчах уста Мои: изреку сокровенное от создания мира”» (Мат. 13:35).

Метафора же непременно требует толкования, дополнительно вслушивания и вчитывания, метафора ждет своего истолкования и толкователя. С этой точки зрения метафора, в отличие от символа, непрозрачна, она произносится как бы на незнакомом языке и настоятельно требует своего перевода. Таков язык мистики, называемый в Исламе «язык птиц» (*лисан ат-тайр, забан-и мурган*) или «тайный язык» (*лисан ал-гайб*), т. е. метафорический, непонятный, эзотерический язык. Аналогичным способом в Исламе иерархизирована и духовно-практическая деятельность. Пояснить

<sup>1</sup> О «даре языков» (или глоссолалии) говорится в Деянии св. Апостолов (2:1–12), когда в день Пятидесятницы речения апостолов понимал каждый, говорящий иным наречием: «И все изумлялись и дивились, говоря между собой: сии говорящие не все ли Галилеяне? Как же мы слышим каждый собственное наречие, в котором родились?» (2:7–8). Символический характер глоссолалии является следствием универсально-космического содержания и значения христианской веры, утверждающей себя в свидетельствах и учении апостолов, осиянных Духом Святым и обретших «дар языков». Говорение на знакомом языке есть не просто символ учения, но и необходимое условие для его распространения.

Топос унитарного языка обрел в Исламе свой императивный статус, по размаху много превосходящий свой христианский аналог. Он распространился не только на арабский язык, но и на арабскую графику, разлитую по всему «вечному» миру Ислама. В культуре Ислама области теологии, философии, науки, искусств входили в единообразную сферу арабского языка, знакомого даже незнающим его, и арабской графики.

эту иерархию поможет рассказ, заимствованный нами из «Жития святых» (*Тазкират ал-Авлийа*) Фаридаддина Аттара.

Аттар рассказывает, что однажды известный суфий Ибрахим ибн Адхам сидел с неким человеком на вершине горы. Этот человек обратился к Ибрахиму с вопросом о том, каково должно быть отличие мужа, достигшего совершенства. Ибрахим ответил, что если такой человек прикажет горе «иди», то она действительно пойдет. И гора неожиданно сошла с места. Тогда Ибрахим ибн Адхам, обращаясь уже к горе, сказал: «О гора, я не говорю тебе „иди“, но всего лишь привожу тобою пример (*масал*)» (3, I, с. 105).

Для того чтобы полностью оценить рассказ Аттара, следует помнить о том, что, характеризуя действие Совершенного Человека, Ибрахим ибн Адхам подразумевал понятие, именуемое в Исламе *карамат*, т. е. чудо, совершенное святым (*вали*). Понятие *карамат* отличается от чудес и откровений, совершаемых пророками (*наби*) и называемых *му'джизат*. Различие это принципиальное, сходны же два понятия в том, что они представляют собой недвусмысленные действия, направленные на подтверждение и укрепление основ веры. Чудеса пророков и святых не требуют пояснений, поскольку их собственная задача состоит в непротиворечивом убеждении в истинности либо установленной веры, либо природы собственной святости и пророчества. Подобно вере, чудеса пророков и святых являются свидетельством тайны, ее раскрытием, манифестацией. Небезынтересно, что «мученика», «почившего борца за веру», в Исламе называют *шахид* — словом того же корня, что и слово *шахада* — символ веры. Каждое из таких действий — и чудеса пророков и святых, и мученичество — овеяны ореолом духовного подвига во имя утверждения основ веры.

Но вспомним, ведь Ибрахим ибн Адхам сказал о том, что он всего лишь приводит *масал*, т. е. образ, аналогию, метафору. В его задачу, таким образом, входила не манифестация тайны, совершенные чуда и духовного подвига, но только пояснение того, что могло бы быть названо *карамат*. Следовательно, целью Ибрахима было пояснение существа вопроса посредством приведения достаточно произвольной и ситуативной аналогии. Слово «гора» (*кух*) в данном случае выступает в качестве метафорической аналогии, ибо поясняет она много больше того, что в действительности сообщает.<sup>1</sup> А значение метафоры в этом контексте сопряжено с теми безгра-

<sup>1</sup> О значении аналогии в процессе восприятия метафоры, о метафорической аналогии см. 41, с. 128–131.

ничными духовными возможностями Совершенного Человека, которые можно себе представить посредством обращения к ситуативной, но весьма точной аналогии не просто с конкретной реальностью, но уже с образом горы.<sup>1</sup> Метафорический образ движущейся горы способен как поразить воображение, так и точно охарактеризовать возможности святого в свершении чуда. Эта особенность, отмечает П. Рикер, позволяет метафоре реализовать себя только в контексте высказывания (дискурса) и «является феноменом предикации, но не деноминации» (39, с. 49–50). Другими словами, в рождении метафоры важна не семантика слова, а тот контекст, в котором та или иная реальность обретает свое образное значение. Метафора осуществляется в контексте топологической логики убеждения, в результате активизации неожиданных и непредусмотренных собственным значением слова дополнительных ассоциаций. «Поэтому, — говорит П. Рикер, — метафора не существует сама по себе, но только внутри и через посредство интерпретации» (39, с. 50).

Поливалентность метафоры и ее очевидные когнитивные функции рождают многосмысленный образ, весьма далекий от задач по «орнаментации» речи. Украшенность метафорического высказывания есть одно из формальных следствий глубинного, онтологического характера природы метафоры. Метафора — это ино-сказание, но иносказание не о чем-то ино-бытийном, напротив, метафора даже в своей внешней противоречивости и неожиданности образа рассказывает о новых и более глубинных, чем прежде, аспектах Бытия. В этом смысле метафора аниконична, она не дает возможности читателю или зрителю окончательно остановить свой выбор на том или ином образе и, более того, нацеленно вовлекает их в более углубленный контекст понимания Бытия. Аниконизм мета-

<sup>1</sup> Ср.: «Но вопрос, о чем метафорическое высказывание, есть нечто иное и нечто большее, чем вопрос, что оно сообщает» (19, с. 495). Для того чтобы более глубоко почувствовать образный (метафорический) смысл понятия «гора», необходимо знать следующее. Шейх Махмуд Шабистари говорит: *Баланди ра нигар, ку зат-и настист* («Взгляни на возвышенность, которая является сущностью низины») (*Гулистан-и Раз*, 6.98). В то же время им используется и выражение *кух-и хастии*, т. е. «гора Бытия» — место проявления богооткровения (*Таджали гар расад бар кух-и хастии* — «Если богооткровение достигнет горы Бытия») (там же, 6.67). Здесь и в случае с Ибрахимом ибн Адхамом речь идет не о символической идентификации понятия «гора» с известными реалиями (гора Каф, например), но о более сложной метафорической связи с состоянием души суфия и идеей о прохождении Пути — вот почему у Аттара гора движется. Хотя при желании и в зависимости от целей исследования возможны и прямые символические аллюзии (о символике горы в суфийской поэзии см. 6, с. 190–194).

форы является свойством не слова в его словарном значении, но одной из наиболее существенных ее черт в контексте дискурса. Стабильность и иконичность метафоры равносильны ее «смерти», семантической стагнации и обращению в символ (о символе как «мертвой» метафоре см. 39, с. 63–64). Символ — это инобытие метафоры.

Итак, метафора настоятельно требует своего разъяснения, она буквально «молит о даре толкования». И обращение Ибрахима ибн Адхама к метафорической аналогии для пояснения существа обсуждаемой проблемы было не случайно. Ибо о «даре толкования» молила вся культура Ислама. Метафорическое пояснение Ибрахима ибн Адхама не было частностью, вызванной спецификой ситуации, именно так и не иначе мыслила вся культура, таков был ее риторический закон. Культурой *тафсира* и *шарха*, культурой наставничества и ответного понимания, вкусом к неоднозначным образам, требующим неперемного толкования, пронизано мышление Ислама. Таков был стиль умозрения культуры, одна из наиболее отчетливых черт универсального метафорического дискурса культуры, одинаково ярко проявляющегося во всех видах художественного творчества. Метафора была не только основой поэтической речи<sup>1</sup>, но и доминирующим методом художественного мышления. Не случайно в литературной поэтике Ислама отсутствует столь привычная для европейцев поэтическая фигура, как символ<sup>2</sup>. Зато метафора, как понятие и фигура поэтической речи, обозначается двумя терминами — *исти'ара* и *маджаз*. При этом в персидской словесности, например, очевидное предпочтение отдается фигуре *маджаз*, а *исти'ара*, как правило, считается разновидностью *маджаза*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ср.: «В перечислении и классификации фигур речи метафора выступала исходной категорией: с нее начинали и ей отводили наибольшее место авторы соответствующих работ. Более того, само понятие фигур речи вводилось первоначально через рассмотрение метафоры» (11, с. 38).

<sup>2</sup> Термин *рамз* («знак», «символ», «тайна») не входит в число поэтических фигур и используется как изолированное, не предусматривающее должной ассоциативности понятие. *Рамз*, в отличие от метафоры, может существовать и вне конкретного высказывания. *Рамз* подлжит непосредственному «раскрытию» (*рамз кушадан*), а метафору всегда опосредованно понимают (*маджаз фахмидан*).

<sup>3</sup> О различии между терминами ср.: «*Маджаз* — есть то, когда упоминают какую-либо вещь и ждут от нее проявления несвойственного ей смысла. Или же сравнивают ее с тем, что ей несвойственно. Первое называют буквальным метафорой (*маджаз-и лугави*), а второе — умозрительной метафорой (*маджаз-и 'акли*)» (24, с. 443). «*Исти'ара* — является разновидностью метафоры (*маджаз*), и она

Метафора всегда познавательна и онтологична, но, вместе с тем, заряжая мышление человека, метафора служит своеобразным детонатором, одновременно сдвигая и обогащая такое мышление. На этом пути одним из наиболее ярких проявлений метафоры является ее изобразительная функция.

Значение метафоры никогда не может быть ограничено вербальным контекстом, но с необходимостью предусматривает визуальное дополнение образа (об изобразительных функциях метафоры см. 19). Тот же Ибрахим ибн Адхам, отвечая на заданный ему вопрос, не мог обойтись без визуального образа, гора в его пояснениях была и метафорическим образом, и конкретным объектом визуального опыта.

Взаимодополнительное сочетание вербального и визуального порождает новый, не предусмотренный обыденным сознанием образ, не поддающийся однозначной символической референции и предусматривающий появление цепи дополнительных пояснений. Поэтому метафора не может обратиться в законченный иконический образ, т. е. ограничиться им. Ибо целью метафоры является сближение не с самим иконическим образом, а с соответствующими предикатами этого образа. П. Рикер называет этот процесс восприятия «предикативной ассимиляцией» (19, с. 421). Мы говорим «он лев», подразумевая при этом не иконический образ льва, но сумму некоторых качеств животного, сближаемых или переносимых нами на субъект метафоризации. Когда Ибрахим ибн Адхам привел свой пример с горой, важным для него оставалось сходство предикативное, только закрепляемое иконическим образом. Сама же метафора остается ан-иконичной, поскольку сумме предикатов может вполне соответствовать и иной, сходный образ (например, слово «лев» — *шир* — часто заменяется на слово «тигр» — *бабр* — при сохранении всех предикатов метафоры).

Иконический образ не может быть ни целью, ни окончательным выбором поэта, смысловые пределы метафоры, ее когнитивные возможности шире и глубже тех ассоциаций, которые всплывают вместе с иконическим образом. Так, например, метафорическое уподобление красавицы «идолу» (*бут*) в персидской поэзии не может

такова, что использует в возвышенном смысле, характеризуя одно из качеств предмета, обращая при этом к употреблению другого слова. Так, например, смелого мужа называют львом» (там же, с. 49). См. сходные и более пространственные пояснения: 8, с. 41–47, 68–76; 13, с. 63–64. Ср. также: 16, с. 117–118.

быть остановлено на иконическом образе. Быть просто подобным идолу неэтично и не может соответствовать нормам религиозного сознания. Много важнее оказываются иные, не иконические, а предикативные качества образа (красота, стройность). Метафора должна быть этичной. Поэтому иконический образ, будучи весьма важной, отправной точкой в процессе понимания метафоры, не является окончательным. Важнейшей характеристикой метафоры следует признать ее апофатичность, метафоре надлежит не соответствовать себе самой, активно преодолевая притяжение иконического образа, вовлекать читателя в череду нескончаемых ассоциаций. Именно поэтому в культуре Ирана столь важны были шархи — комментарии к важнейшим поэтическим произведениям. Поэтический образ при всей своей ясности, тем не менее, требовал комментирования, в результате которого иконический образ обращался в слово, обозначающее понятие. Изображение вновь сменяется воображением. Метафора, действительно, является для культуры «незнакомым языком», требующим всякий раз нового перевода, нового уровня адекватности.

Прекрасным примером сказанного о предикативных функциях метафоры является теория имени, разрабатываемая в философской мысли (и, надо думать, в поэтологической). С этой точки зрения, смысловую основу «вещи» поясняют ее предикативные свойства, характеризующие качества этой «вещи». Явленную же в бытии «вещь» характеризуют имена, возникшие в процессе именования мироздания. Именованное (*мусамма*) есть «знак и обозначение» (*нишан ва 'аламат*) «вещи», знаковое проявление ее предикатов. Но если возникает дополнительное, метафорическое именование, так сказать, называние (*тасмие*) «вещи», то новый «знак и обозначение» занимает посредствующее положение между сущью «вещи» и ее проявлением, между качеством «вещи» и ее именем (15, с. 38). Метафорическое «называние» не есть имя этой «вещи», скорее, можно было бы сказать, что акт метафоризации является действием по переименованию «вещи». Но такое переименование не может быть окончательным, поскольку в метафоре непременно прозреваются и ее предикативные качества, и подлинное имя «вещи».

Подобно тому, как для понимания Бытия (*вуджуд*) необходимо предварительное состояние «пред-вкушения», «пред-видения» (*ваджд, заук*) Бытия, в метафоре предвосхищается ее будущий образ. Поэтическая метафора предвидит новую реальность, сплаци-

вая в единую, онтологически достоверную картину близкое и далекое, обыденное и неожиданное, реальное и фантастическое. Поэтическая метафора не столько «видит» нечто, сколько «пред-видит», семантически предопределяет потенциально разворачивающийся в сознании читателя образ. В этой связи существенно помнить, что в пределах равно логического и идеологизированного сознания иконичность метафоры, будучи одним из наиболее важных, конструктивных и статичных аспектов ее бытийственности, является самым ярким, запоминающимся признаком «вещи». Метафорическая вещь в ее номинативной данности всегда иконична. Понимание метафоры как «вещи», но «вещи» предельно многозначной, есть важнейшее условие ее онтологизации. «Вещь» же как метафора неравна себе, она метафорически и онтологически переживает свое существование, открывая в себе дополнительные возможности для смысловой артикуляции Бытия. Художественно выделанная «вещь», будь то слово или любое другое изделие ремесла и искусства, не может остаться просто формой, ибо любая художественная форма устремлена в своем смысловом движении к совершенству. В «вещи» прозревается ее совершенство, равно как в пред-вкушении Бытия рождается Бытие.

Метафорическая ценность иконического образа «вещи» особенно ощутима в искусстве Ислама. Ислам, в отличие от соседствующих и предшествующих культур, не знал поклонного символического образа. Ислам — это культура, *метафорически* прозревающая свое Бытие, свой истинный смысл и истинную форму. Сказанное в полной мере относится к тому, что в современной литературе принято называть арабеской.

С формальной точки зрения арабеска представляет собой орнамент, покрывающий своей вязью архитектурные здания, изделия прикладного искусства, страницы рукописных книг. Однако для понимания арабески мы не можем игнорировать и средневековой точки зрения на эту же проблему. Как мы помним, Вахид Табризи уподобил такую орнаментацию фигурам поэтической речи. Иначе говоря, изобразительная украшенность плоскости соприродна украшенности речи. Оправданность такой аналогии не просто возможна, но она обязывающа для сознания средневекового человека постольку, поскольку она этична, ибо, как мы знаем, «правоверный является зеркалом правоверного». Этическая и эстетическая осознанность орнаментальных мотивов в культуре Ислама была утверждена практически вместе с возникновением высокого искусства

как такового, т. е. с момента появления каллиграфии, орнамента и архитектуры в контексте единого высказывания культуры Ислама.

Решающую роль в этом процессе осознания орнамента как явления упорядоченного и упорядочивающего сыграла арабская графика и графический стиль мышления в культуре Ислама (см. об этом 27). Арабское художественное письмо было и остается в культуре единственным из искусств, обладающим, так сказать, «чистым смыслом». Смысл графического начертания заключен в самой форме, никогда не таясь за ней. Дополнительные смыслы возникают не в самой графике, а в различного рода толкованиях. Так, графика может обмирщаться, в этом состоит ее существенная коммуникативная функция в устройстве социальной и интеллектуальной жизни общества. Вместе с тем, во многих случаях графика приобретает очевидное символическое значение (например, у хуруфитов). Этическое значение графики, исходящее из коранической клятвы Всевышнего каламом, развивается в традиции посредством, например, семантического сближения двух слов — *дават* («чернильница») и *давлат* («счастье»), основанием чему служит сходство в графической передаче этих слов (38, с. 41). Однако стилистическое и в целом поэтологическое значение графики предстает много более отчетливо в перспективе ее топологических связей.

Графика и орнамент как топоры и фигуры дискурса в искусстве Ислама исключительно продуктивно взаимодействуют с другими художественными формами. Свидетельством тому является первый памятник высокого искусства Ислама — реликварий Куббат ас-Сахра (Купол Скалы) в Иерусалиме (691 г.) (илл. 8). В реликварии каллиграфические надписи и орнаментальное убранство, составленное из растительных мотивов, впервые встречаются в архитектурном контексте, определяя иконографическое будущее всей программы мусульманского искусства. С этого момента утверждается иконографический облик мусульманской архитектуры, включающий в себя неперенные мотивы каллиграфии и растительности, что в целом отвечает общей «декоративно-арабесковой» манере стилиобразования в памятниках мусульманского искусства. Все это хорошо известно. Непонятным остается другое: случайна ли была встреча каллиграфии, орнамента и архитектуры, во-первых, и если эта связь отражала некую логику их реальных взаимоотношений, то какова она, во-вторых. Ответ на эти вопросы поможет оценить и давно волнующую историков искусства проблему преднамеренно-го эффекта нечитаемости графических начертаний, как в архитек-

турных зданиях, так и на предметах ремесла (ср., например: 32; 33; 34; 35).

Весь ход истории искусства и архитектуры Ислама показывает существование внутренне обоснованной связи архитектуры, каллиграфии и орнамента, ярко выраженная направленность храмового сознания мусульман является той точкой отсчета, с которой логичнее всего начать обсуждение проблемы. Суть же этой проблемы состоит в том, что именно в Храме и в «поле зрения» Храма разворачивается панорама видения Бытия Человеком. В рассуждениях о смысле творения и творчества М. Хайдеггер сказал об этом следующими словами: «Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид, и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока Бог не оставил его» (26, с. 283). Предпринятое А. Корбеном исследование феноменологии Храма приводит ученого к такому заключению: «Храм есть место, источник со-зерцания» (31, с. 418), Другими словами, именно в Храме и через посредство Храма Человеком про-зревается вся совокупность окружающих его «вещей» и, что немаловажно, устанавливается соответствующая связь между ними. Мы вновь возвращаемся к проблеме онтологического значения окружающего человека мира «вещей», но на этот раз наблюдаемого сквозь призму Храма.

В Храме Человек оказывается в пространстве, заполненном не просто каллиграфическими надписями и растительным орнаментом, но в среде «вещей», имеющих содержательно-художественную ценность, или в среде художественных образов. Украшение стен образами божественного Слова и орнаментом подобно украшению поэтической речи иносказаниями потому, что это этично. Этичность является тем топосом, посредством которого каллиграфические надписи и орнамент вводятся в жилище Бога, а следовательно, в мир Бытия Человека. С точки зрения топологической логики, графика и орнамент являются «собственным» для здания Храма (определения), т. е. они присущи бытию Храма и неотделимы от него (см. пояснения Аристотеля: 2, с. 352, 459). Примеры тому были приведены выше (илл. 1, 6, 7, 9, 10). Повторим лишь, что Храм является для культуры Ислама родовым понятием, а графические знаки и орнамент присущи родовой идее, формируя иконографический облик культуры в самых разных видах художественного творчества — поэзии, декоративном убранстве Корана и иных рукописях, в прикладном искусстве. Но если религиозно-этическая функция каллиграфи-

ческих надписей в интерьерах и снаружи зданий мечетей достаточно прозрачна и исходит из прямой и логической связи между Домом Бога (*Байт Аллах*) и Словом Бога (*Калам Аллах*), то появление растительных мотивов требует соответствующих пояснений.

В последнем аяте суры «Ал-Фатх» правоверные уподобляются крепкому побегу, стеблю (48:29). Этот образ (*масал*) тем более важен, что приводится он в той самой суре, где рассказывается о попытке Мухаммада совершить первый хадж к Каабе — Дому Бога и центральному Храму мусульман. В Коране также говорится об использовании этого образа в Евангелии (Инджил), заведомо углубляя семантику мотива. Этим важным обстоятельством нельзя не воспользоваться, поскольку евангельский мотив уподобления правоверных «доброму семени» (Мат. 13:38) уходит в ветхозаветную образность.

Наиболее существенным для нас в данном случае является то, что скиния и Храм, согласно божественным установлениям, должны быть украшены растительными побегами из пальмовых ветвей. В храмовой теологии Иезекииля мотив украшения интерьера растительностью значительно обогащается (40:16, 22, 26, 30, 34, 37; 41:18–20, 25, 26). В 3-й Книге Царств говорится, что все стены Храма «внутри и вне» должны быть украшены пальмовыми деревьями и распускающимися цветами (6:18, 29, 32, 35). Взаимосвязанные мотивы «созидания» и «насаждения», «строительства» и «цветения» входят в ветхозаветную (а затем и кумранскую) концептуальную структуру, связанную с идеями возрождения и Спасения (см.: 30; 31, с. 320–321, 344–345; 36). Метафорическое уподобление правоверных растительности основополагает ветхозаветную эсхатологию — небесный Храм будет утвержден среди народа нового Израиля, подобно древу среди растительности. Вместе с тем, эсхатологическая направленность образа Храма и чувства правоверных, выраженная в образе вечно цветущей растительности, не может затенить проблемы возникновения универсального топоса, переходящего в Христианство и Ислам.

В Коране, как мы помним, уподобление правоверных растению названо *масал* (образ, собственно метафора). Закрепление растительных мотивов как метафоры рая, Спасения и идеальной общины правоверных, кроме существования несомненных генетических истоков, указывает и на преемственность топологической логики, использующей иконический образ растительности для утверждения концепции храмового сознания мусульман. Заметим, что уподобле-

ние правоверных растительности обозначается в Коране словом *масал*, а не более привычным для Откровения словом *айат* («знамение»). *Айат* — это богооткровение, обладающее несомненной трансцендентной природой; *айат*, безусловно, требует своего пояснения, но это пояснение прозрачно и не зависимо от своего контекстуального окружения.

Метафорический образ растительности, называемый *масалом*, актуализируется только в процессе топологического убеждения, в контексте храмового сознания правоверных, когда перед ними разворачивается истинный образ их сущностного Бытия. Храм предопределяет видение Человека, создавая «образно-вещный» мир его Бытия, разворачиваемого и артикулируемого Бытия как Творения. Так же как и при организации поэтической речи, визуальная функция метафоры в пределах храмового пространства формирует специфику видения Человека, но видения особого. В растительных мотивах — иконическом образе метафоры — предвкушается образ иной, более наполненный и сущностно целостный, образ истинного Бытия Человека. Изображение растительности как образ, метафора предельно этично, ибо правоверному открывается его же зеркальное отражение, пред ним разворачивается религиозно-этическая концепция, адекватно отражающая состояние его внутреннего мира. Слова Ибн Араби хорошо поясняют сказанное: «Я Его зеркало, а Он зеркало твоих состояний» (*Ана мир'атаху на Хува мир'ат ахвалака*).

Ведь сказано в Коране: «Разве не видел ты, как Бог приводит подобие (*масал*); доброе слово как доброе дерево, корень его тверд и ветви его в небесах? Оно приносит свои плоды каждый миг по изволению Господа своего. И приводит Бог подобия (*амсал*) людям, быть может опамянутся они» (14:29–30). Убедительность *масала* в культуре утверждается убеждением общины в его безусловной этической ценности. Залогом спасения общины и каждого человека является Доброе Слово и Доброе дерево, изобразительный образ (*масал*) которых естественно разворачивается в Доме Бога. *Масал* призывает правоверного актуализировать память, «опамятоваться» (*тазаккара*), памятно и пылко вглядеться в свое прошлое, а следовательно, в настоящее и будущее. А потому *масал*, раскрывающий «поле зрения» Человека, формирует его видение и специфику понимания Бытия. И поэтому о *масале* как условии понимания и видения говорит Коран, а много позднее скажет великий суфий Ибрахим ибн Адхам.

Но следует еще раз повторить: актуализация метафорического образа растительности происходит исключительно в процессе логики топологического убеждения, в контексте убедительной логики универсального храмового сознания мусульман. И своим безграничным распространением в культуре Ислама растительные мотивы и в целом арабеска обязаны только существованию этой логики. С точки зрения универсальной поэтики художественного творчества, принципы которой разрабатываются в этой книге, арабеска является метафорическим образом, *фигурой* в том или ином контексте высказывания. В арабеске мусульманин предвидит хорошо знакомый ему и предельно этичный образ своего будущего, и с той же степенью адекватности мусульманин должен осознавать трансцендентную реальность этого образа, поскольку в первую очередь реален Храм, предвечное древо культуры, стеблем которого всегда остается правоверный. Растительные мотивы и арабеска присущи бытию Храма и, подобно графически закреплённому Слову Корана, неотъемлемы от Храма, составляют с ним единое целое и формально организуют универсальный план выражения культуры.

Умо-зрение культуры и риторическая логика топологического убеждения вместе порождают то, что мы называем «художественным образом» и «иконографией образа». В топосе, вводимом культурой в пространственно-временной контекст дискурса, раскрываются новые, не предусмотренные ранее связи и значения. Растительные мотивы, вживленные в плоть и дух мусульманского Храма, перестают быть заимствованием из эллинистического и христианского искусства, они обращаются в образ, оправданный равно с мировоззренческой и топологической точек зрения. По этой причине растительные мотивы арабески есть не досужее заполнение плоскости стен и изделий орнаментом, но очевидное проявление стиля умозрения, оформленного в виде метафорического высказывания. Арабеска, действительно, есть одно из важнейших проявлений стиля культуры, предельно многозначной иконографии стиля культуры Ислама.

Только по этой причине было возможно появление разнообразных мотивов растительности и надписей в первом памятнике искусства Ислама — реликварии Куббат ас-Сахра.

Логичным шагом на пути становления культуры было бы не просто сосуществование мотивов растительности и каллиграфии в пределах архитектурно организованного пространства, но и их совмещение. То, что это совмещение довольно скоро произошло в искусстве Ислама, является фактом формально-стилистического закрепления иконографического ядра культуры, ярчайшим прояв-

лением сути культуры и сведением воедино двух концептуально родственных элементов универсального для Ислама храмового сознания. Слово как таковое не может быть до конца выговорено, принципиально незаконченной должна остаться и вязь арабески — метафоры вечной жизни правоверного. Цель их — не только описание и адекватное отражение *состояния* созерцателя, но и метафорическое предугадывание Реальности.

Каллиграфические, растительные, а затем и геометрические конфигурации создают различные комбинации целостной духовной геометрии мироздания. Целью такого образа не может быть передача устойчивого символического образа, но только — метафорическое уподобление *состояния* верующего его зеркальному отражению. Переход графики в узорочье растительных мотивов или, иначе, сплетение растительных мотивов с графикой логично рождено в пространственно-временном континууме (дискурсе) Храма, но столь же убедительно и безболезненно эта комбинация мотивов существует и отдельно от Храма, но, заметим, в поле зрения Храма и в контексте храмового сознания Ислама. «Наука украшения» ('*илм ал-бади'*) поэтической речи и «орнаментация» художественно выделанной «вещи» — явления одного порядка, воплощающие собой этос культуры, ее непреходящий стиль умозрения.

Сказанное означает, что «наука украшения» ('*илм ал-бади'*), сформировавшаяся в теории литературы в IX в., в своих основных, концептуальных чертах была предвосхищена и отработана на материале изобразительного искусства. Основой такого стиля мышления и механизмом его формального закрепления была метафора, а если еще точнее, иконические функции метафоры, не располагающей, однако, к окончательному, катафатическому отождествлению образа с его концептом, но предполагающей предельно свободное, апофатическое соотнесение художественного образа с идеальной реальностью. Если согласиться с тем, что разумное узорочье составляло неотъемлемую часть *адаба* в культуре Ислама, то очевидной предстанет и существеннейшая сторона стиля умозрения и стиля формообразования в изобразительном искусстве, словесности и архитектуре — их этичность. *Аллаху джамилун ва йухиббу-л-джамала* («Бог прекрасен и Он любит красоту») — свидетельствует хадис, что означает необходимость присутствия красоты и благочестия в Творении, а также непротиворечивого отклика правоверной общины. Потому и было сказано: *Ал-му'мину мир'ату-л-му'мини*. *Адаб* — это стиль мышления, поведения и особая манера понимания, основанная на религиозном благочестии и светском

воспитании. Понять стиль культуры Ислама как стиль умозрения всей традиции и частных ее проявлений можно только в контексте *адаба*, ибо *адаб* включает в себя манеру и самовыражения, и понимание Бытия.

Все сказанное выше дает существенные основания для корректировки наших представлений о стиле искусства как исторически обусловленного явления, связанного с движением времени и, соответственно, со сменой конкретных форм умозрения в пределах одной культуры. Иначе говоря, обсуждаемая на страницах этой книги проблема универсальной поэтики художественного творчества, неизменной в своих структурирующих формально-смысловых признаках для разных видов художественного творчества, предполагает и существование некоей фиксированной стилиевой общности вне зависимости от времени и от вида искусства. Сказанное, однако, не означает того, что универсальный, или «большой», стиль всегда остается иконографически стабильным. Напротив, его формальное представление парадоксальным образом может менять свой иконографический облик, порою даже исчезать вообще, но всепроникающее влияние универсального, или «большого», стиля эксплицитно или имплицитно, но неизбежно дает о себе знать.

Как было сказано выше, такие характеристики стиля искусства Ислама, как его декоративность и орнаментальность, никак не проясняют сути явления, хотя и буквально соответствуют формальным признакам не только изобразительного искусства и узорочья внутреннего и внешнего архитектурного пространства, но и поэтического строя словесности Ислама. Сознательное оперирование украшенностью аудиального и визуального рядов составляет основу, а не ткань художественного отношения мусульман к «вещи». Украшенность поэтической речи и визуального ряда являют собой не просто ярко выраженную стилиевую программу культуры, но отчетливо демонстрируют нечто более важное, а именно: высокую этико-эстетическую степень абстрагирования и принципиальное обращение к иноязычии. В русском средневековье такое устремление к нанизыванию эпитетов и метафор называли «словесной сытостью». С.С. Аверинцев, обсуждая сходную с нашей проблему стиля на материале средневековой армянской поэзии Нарекаци, отмечает логичный переход от стиля поэтического выражения к стилю умозрения, от словесного витийства к тихой медитации, от роли ритора к роли медитатора. Однако если для восточного Христианства такие примеры надо усматривать в толще культуры, то для мусульманского средневековья узорочье используемых поэти-

ческих средств и медитация были связаны самым прямым образом и, по существу, лежали на поверхности культуры. Хорошо известно, что практически все большие поэты, мастера украшения поэтической речи, были одновременно риториками и суфиями. Стиль поэзии и стиль мышления были настолько переплетены, что возникновение типологически сходного явления в изобразительном искусстве, архитектуре и художественном ремесле представляется явлением далеко не случайным, лежащим в русле общекультурных задач. Стилистая украшенность как стабильная категория универсальной поэтики художественного творчества была неотъемлемой данностью культуры Ислама, основой формирования образной структуры аудиального и визуального рядов словесности и пластических искусств. Однако если выше речь шла о сложении иконографии стилиевой программы художественного творчества, а точнее — о роли «арабески» как поэтической фигуры визуального ряда, то теперь наше внимание займет процесс генеративной эволюции сложившейся стилиевой программы в искусстве Ислама.

#### Литература

1. Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная словесность (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. — М., 1972.
2. Аристотель. Сочинения. Т. 2. — М., 1973.
3. Атгар, Фаридаддин. Тазкират ал-Авлийа. Т. 1. — Тихран, 1905.
4. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
6. Брагинский. Символизм суфийского пути в «поэме о море женщин» и мотив свадебного корабля / Суфизм в контексте мусульманской культуры. — М., 1989.
7. Гегель. Философия религии. Т. 2. — М., 1977.
8. Гис 'ал-Лугот. Иборат аз се чилд. — Душанбе, 1987.
9. Зехни Т. Сан'ати сухан. — Душанбе, 1978.
10. Ибн Рашик. Опора в красотах поэзии, ее вежестве и критике / Пер. Д.В. Фролова // В.И. Брагинский. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. — М., 1991.
11. Киктев М.С. Абу-л-Хасан ал-Джурджани (вторая половина X в.) («арабское» и «греческое» в средневековой филологической теории) // Проблемы арабской культуры. — М., 1987.
12. Лосев А.Ф. Античная эстетика. Аристотель и поздняя классика. — М., 1975.
13. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — М., 1972.
14. Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987.

15. Насафи А. Кашф ал-Хакаиқ. — Тихран, 1344.
16. Пелла Ш. Вариации на тему адаба // Арабская средневековая культура и литература. Ст. зарубежных ученых. — М., 1978.
17. Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X–XV вв. — М., 1989.
18. Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства / Перевод с перс., исслед. и комм. Н.Ю. Чалисовой. — М., 1985.
19. Рикер П. Метафорический процесс как познание, изображение и ощущение. Теория метафоры. — М., 1990.
20. Руми Джалаладдин. Маснави-и ма'анави. — Тихран, 6. г.
21. Руми Джалаладдин. Фихи ма фихи. — Тихран, 6. г.
22. Табризи Вахид. Джамии'ал-мухтасар (трактат по поэтике) / Пер. и комм. А. Бертельса. — М., 1962.
23. Тодоров П. Поэтика — Структурализм: «за» и «против». — М., 1975.
24. Фарханги адабийати фарси-йи дари. Та'лиф доктор З. Ханлари. — Тихран, 1348.
25. Фролов Д.В. Теория 'аруда: просодия и ритм // Проблемы арабской культуры. — М., 1987.
26. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987.
27. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. — М., 1989.
28. Шукуров Ш. Принципы формирования средневекового искусства Ирана. АДД. — М., 1990.
29. Шукуров Ш. Мечеть в свете концепции ближневосточного Храма (в печати).
30. Bach, R. Bauen und Pflanzen // Studien zur Theologie der Alttestamentlichen Überlieferungen. Festschrift für G. von Rad. Neukirchen, 1961.
31. Corbin, H. Temple et contemplation. Essais sur l'Islam iranien. Paris, 1980.
32. Cragg, K. The Art of Theology: past influence and present challenge. Cambridge, 1970.
33. Dodd, E. C. The Image of the Word. Notes on the Religious Iconography of Islam / Berytus, 18, 1969.
34. Ettinghausen, R. Decoration and painting: their character and scope // Ettinghausen, R. Islamic Art and Archaeology. Collected Papers. Berlin, 1984.
35. Ettinghausen, R. Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation // Near Eastern Numismatics. Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of G.C. Miles. Beirut, 1974.
36. Fujita, M. The Metaphor of Plant in Jewish literature of intertestamental Period / Journal for the Study of Judaism in the Persian Hellenistic and Roman Period. 7, I. Leiden, 1961.
37. Klein, R. La forme el l'intelligible. Paris, 1970.
38. Peters, F.E. Allah's Commonwealth. A History of Islam in the Near East. New York, 1973.
39. Ricoueur, P. The conflict of Interpretation. Evanston, 1974.
40. Schimmel, A. Calligraphy and Islamic Culture. New York, 1984.
41. Steen, G. Metaphor and literary comprehension / Poetics, 18, 1984.
42. Todorov, Z. Symbolisme et interpretation. Paris, 1978.

## ТЕОРИЯ ДВУХ КАЛАМОВ

(о семито-арийской  
и суннитско-шиитской дилеммах в искусстве Ислама)

Мы твердо знаем, что визуальная достоверность растительных мотивов, проявляющаяся буквально во всех видах искусства Ислама, отчетливо коррелирует с соответствующими картинами райской жизни в Коране. Но суть проблемы состоит не просто в механической импликации коранического образа в художественном творчестве, или, другими словами, в утверждении иконографического мотива и топики рая в культуре Ислама. Не менее существенна и другая сторона проблемы и иной топос. Мы уже говорили о том, что искусство Ислама должно быть красивым. Это требование в полной мере касается и стилиевой программы искусства. Стил и иконография стиля, характеризуют пластическое и смысловое своеобразие искусства, с необходимостью должны исходить из понятия красоты. Красота есть важнейшая характеристика стиля искусства Ислама, поскольку пластика формы энергетически заряжена самим божественным Именем *ал-Джамил* (Красивый). И по этой же причине топка рая, будучи чувственной доминантой культуры Ислама, утверждается в ней не только посредством своего иконографического оформления, но и с помощью непрерывной актуализации топоса красоты и прекрасного в понимании задач творческого акта. Составление и прочтение книги метафорически приравнивается к вступлению в чертоги рая или, точнее, в поэтизированный образ восьми райских садов. Такая книга декларативно и стилистически (посредством узорочья слов) пред-восхищает райские кущи, буквально вводит в метафорический образ рая, исполненный божественной мудрости.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Амир Хосров Дехлеви говорит об этом так: *Та каси кандар у гузар йабад — Би кийамат бихишт дар йабад* («С тем, чтобы тот, кто войдет в нее, — Обрел рай без дня Воскресения») (7, с. 35). А Абдаррахман Джами, противопоставляя свое сочинение «Гулистану» Саади, пишет: *Гузар кун дарин бахаристан — Та бебини дару гулистанха* («Войди в этот весенний сад — С тем, чтобы увидеть в нем сады роз») (II, с. 14).

Топика рая и красоты находит адекватное преломление и в визуальном опыте мусульман, что ранее позволило нам говорить о закреплении мотива «ностальгии по раю» в искусстве и литературе средневекового Ирана (15). Однако сказанным суть проблемы не может быть исчерпана по двум весьма существенным обстоятельствам.

Во-первых, очевидно, что, несмотря на распространение мотива «ностальгии по раю» и соответствующей стилистической организации всего искусства Ислама в пространстве от Хивы до Гранады, наибольшая выраженность и стилистическая заостренность обращения к чувственно-визуальным формам растительности и пейзажа произошла на территории Ирана.<sup>1</sup> Почему? Во-вторых, в пределах мусульманского мира и даже в границах ираноязычной культурной зоны интерес к мотиву «ностальгии по раю» и стилистическое закрепление этого мотива значительно различается. В искусстве сефевидского Ирана, например, метафорический образ райских кущ разворачивается в целостную программу иконографического и стилистического закрепления этого мотива. Стилиобразующим фактором и формально-смысловой доминантой рукописной страницы и ковровой плоскости становится пейзаж, чего не происходит столь же интенсивно в это время ни в районах Мавераннахра, ни в Турции, ни в арабском мире. Естественен вопрос: с чем связано это явление?

Ответы на эти вопросы предполагают развернутую цепь рассуждений, к которым мы ниже и приступим. Однако предварить их следует одним замечанием. Расцвет миниатюрной живописи и коврового искусства в Иране, появление сюжетных стеновых росписей в это время в Исфахане и вообще очевидное увлечение художественного сознания пейзажным жанром и изображением человека позволяют судить о закреплении живописно-пластического начала, отчетливо сосуществующего с графическим, буквенным стилем художественного сознания Ислама. Сказанное можно сформулировать и другими словами: активизация живописания не могла не случиться на территории Ирана в силу своеобразия художествен-

<sup>1</sup> Эта черта всего комплекса искусства является наиболее отчетливым аспектом искусства Ирана в мусульманское время. Тема сада, между тем, характеризует искусство Ирана и в домусульманское время, на что обращал внимание Р. Эттингхаузен, подчеркивая также и роль коврового искусства в жизни иранцев (20). Суфийская трактовка этого мотива содержится в статье С.Х. Насра (23).

ного мышления иранцев, изначально и еще до появления Ислама нацеленного на интерес к живописной и скульптурной пластике формы.

Стратификация культур — занятие не совсем благодарное. Целостность любой культуры является ее явным преимуществом, и любое выделение тех или иных ее параметров всегда остается некоей мыслительной абстракцией, игрой ума, зависящей от способностей и навыков исследователя. Можно сказать и более того: стратифицируется не сама культура, а те представления, та модель, которые овладевают исследователями. Ведь мы не можем с уверенностью сказать, что кто-либо окончательно понял какую-либо культуру. Скорее можно говорить о том или ином понимании, об удачном или менее удачном ее истолковании. Нельзя сказать, что такое положение дел является недостатком, слабостью науки. Вычлняя в культуре все новые и новые смыслы, мы входим в тот смысловой простор культуры, который открывает нам каждый раз новые горизонты для понимания не только старых, но и современной, нашей культуры. Поэтому при таком, по существу, обреченном подходе к культуре важно не упустить только одного: сколь бы ни была красива и удачна на первый взгляд позиция истолкователя культуры, основанная на выделении какого-либо ее участка, успех и адекватность толкования зависят от их отношения к целому. Часть не должна противоречить целому, а целое и целостность с обязывающей необходимостью должны отзываться в любой ее части. На этом, в частности, построена одна из теорий герменевтического подхода, так называемый «герменевтический круг».

Культура Ислама чаще всего рассматривается в контексте двух противоположных точек зрения. Первая из них очевидно европоцентристская. Говорится о вторичности философской мысли Ислама, о ее нетворческом характере по отношению к философии эллинов. Делается это прежде всего неспециалистами как в области Ислама, так и античной философии. Или, напротив, утверждается исключительно теологический взгляд на вещи, отстаивающий сугубую целостность культуры в рамках богооткровенных истин. Менее всего заняты ученые той проблемой, которую можно назвать этнокультурологией. Ведь даже в пределах богооткровенной целостности культуры находятся такие ее субстраты, которые так или иначе отвечают запросам этнического сознания. Сказанное не надо путать с попытками советской науки национализировать культуры, с тем фантомным положением дел, когда персидский поэт Низами

вдруг становится национальным азербайджанским поэтом, Абу Али ибн Сина и Удугбек — узбекскими мыслителями, а Фараби — казахским философом. Ниже речь пойдет прежде всего о поисках целостности культуры сквозь призму этнического сознания, бесповоротно вовлеченного в тело и дух культуры, а в нашем случае — в культуру Ислама.

На примере искусства мусульманского Ирана мы сталкиваемся не просто с сосуществованием живописного и графического начал, определяющих стилистику изящных искусств, архитектуры и ремесла, но и с ярко выраженным проявлением двух координат художественного мышления — арийского и семитского. Сразу заметим, что речь идет не о столкновении двух типов мышления, не об их противостоянии внутри культуры Ислама, а о сосуществовании глубинных метафизических истоков, двух субстратов культуры, ее доминирующих мыслительных и художественных схем, корректирующих понимание ее онтологической структуры, а следовательно, теории и практики художественного творчества мусульманского Ирана. Вслед за А. Корбенем, настаивающим на существовании иранского варианта в духовной мысли Ислама, имеются веские основания для суждения о специфическом именно для Ирана онтологическом варианте модели художественной культуры Ислама.

Прежде чем перейти непосредственно к интересующему нас материалу иранского искусства Ислама, заметим, что проблема сосуществования двух типов мышления — арийского и семитского — имеет свою историю, подкрепленную наблюдениями религиоведов, философов и литературоведов. В видимой перспективе наиболее отчетливые факты взаимоотношений древнеиранских мыслительных схем и религиозного мышления семитов произошло во времена вавилонского плена евреев. Избавление евреев от плена ахеменидским царем Киrom послужило изъявлению не менее благородного и значимого для историософии евреев жеста. Персидский царь был назван Машиах, т. е. Мессия, помазанник Божий. Поистине уникальная ситуация, как для этноцентричной культуры иудеев, так и для взаимоотношений двух различных культур в целом. Духовному сосуществованию культур в будущем было положено весьма многообещающее начало. Иудеями были заимствованы из иранской мифологии представления о рае как о саде — одна из наиболее знаменательных мифологем зороастрийцев, генетически и типологически предвосхищающая позднейшие христианско-мусульманские представления об истинном месте обитания че-

ловека. Не менее показательны ирано-семитские культурные связи в парфянской время, примером чему являются росписи в синагоге Дура-Европос (26; 27). Динамика семитского мышления и собственно установления Иудаизма, не предполагающие живописного описания, тем не менее, были закреплены в росписях синагоги посредством обращения к иератическому ирано-эллинистическому стилю. Природа ирано-арийского творчества всегда оставалась в лоне таких характеристик, как описание и созерцание, что влекло за собой принципиальное утверждение визуальных и конкретизируемых форм, т. е. пластической выразительности мыслимого образа. Арийско-иранскому мышлению в большей мере свойственен созерцательно-интенсивный, а посему статичный характер, а семитское мышление обладает много большей экстенсивностью мысли и динамичным характером. Если для араба-мусульманина идол есть объект неверия и источник зла и он преодолевается, то для мусульманина-иранца идол становится одним из основных объектов созерцания и мыслительного углубления в него как в образ. Сделаем, однако, небольшое отступление и послушаем, как характеризуют эту же проблему Ф. Шуон, Н. Бердяев и С.С. Аверинцев.

«По-видимому, следует делать различие между статичным мышлением, близким арийскому духу, и динамичным мышлением, близким духу семитскому; для понимания наиболее парадоксальных проявлений семитского сознания необходимо четко понять природу этой динамики. Под понятием „семитский“, расширяя его, понимаются и семитизированные соответствующей религией арии, как европейцы и ирано-индийцы, несмотря на то, что в этих группах арийская ментальность может сосуществовать с ментальностью семитской, что неоспоримее всего видно на христианизированном Западе, где иногда в этой связи возникает подлинный раскол, ведь языческая античность никогда не была полностью элиминирована Христианством» (25, с. 145–146). А вот что говорил Н. Бердяев, характеризуя проблему сложения христианского мышления и, что немаловажно для нас, возникновения в лоне семитохристианского мышления новых эстетических горизонтов: «Эллинистические начала внутри Христианства составляют богатство Христианства, но они менее динамичны. С ними связана преимущественно созерцательная сторона Христианства. Вся созерцательная метафизика Христианства со всей его догматикой и созерцательной мистикой — эллинистического происхождения. Они гораздо более эллинистические по своему духу, чем юдаистические, потому что великое созерцание божествен-

ного бытия более свойственно духу эллинистическому, чем движущемуся историческому духу еврейскому. С эллинистическими элементами Христианства связана и всякая эстетика, всякая красота, потому что эллинистический мир является колыбелью, источником, на веки веков, красоты в мире христианском и вообще в мире. С ними связана вся красота христианского культа, и все протестантские попытки очистить Христианство от язычества приводили лишь к ослаблению христианской эстетики и христианской метафизики, т. е. как раз того, что связано с духом эллинистическим» (4, с. 130–131). Слова Н. Бердяева, дополняя сказанное Ф. Шуоном, несколько проясняют позицию последнего, а сопоставление двух типов мышления на основании подробного сравнительного анализа поэтики иудеев и эллинов, проведенное С.С. Аверинцевым, закрепляет сказанное выше: «Слова древнееврейского поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность, не изображение, а выражение, не четкую картину, а проникновенную интонацию» (1, с. 228).<sup>1</sup>

Итак, мы сталкиваемся с двумя противоположными методами мышления, двумя установками на оценку мироздания. И все же, зная это, мы не можем не отдавать себе отчета в том, что стоим перед неоспоримым фактом: встречей и творческим сосуществованием двух взглядов на мир, настолько очевидными, что вместе с констатацией явных расхождений логично оценить и условия, позволившие сопрячь несопряжимое. То есть произойти тому, что должно быть предметом рассмотрения философов, литературоведов, историков искусства на эллинистическом Востоке, христианизированном Западе и в исламизированных Иране и Индии.

По-видимому, не окажется большим преувеличением утверждение, намеченное, впрочем, уже Н. Бердяевым, о том, что динамичность и ярко выраженная теоцентричность семитского духа в сложении художественного образа и в целом эстетики чувств и форм уравновешивалась не просто эллинистическим «созерцанием божественного бытия», но и обостренным философским вниманием арийского духа к проблемам онтологии. В этом парадоксальным образом состоит не столько различие, сколько условие взаимопонимания двух мыслительных схем семитского и арийского сознания. Иначе

<sup>1</sup> Данная работа С.С. Аверинцева корреспондирует с высказываемыми на ту же тему соображениями Э. Ауэрбаха о статике и динамике стиля Гомера и Ветхого Завета (2, с. 39–45).

говоря, в процессе сопряжения арийского и семитского мышлений на первый план выдвигаются проблема философии, эстетики Бытия и, соответственно, вопросы творческого осмысления бытия. Так, например, характеризует результат встречи иудейского и эллинского мышления С.С. Аверинцев: «Философски мыслящих эллинов особенно поражало и привлекало в эту эпоху иудейское единобожие. Они только что сумели напряжением философского разума преодолеть мифологический политеизм, и вот они узнают, что существует безвестный народ, который на совершенно иных путях духовной жизни сделал то же самое, и притом, если верить его преданиям, в незапамятные времена! Иудейская пропаганда получает шансы представить изумленному греку веру Моисея как „чисто“ философскую религию...» (1, с. 235–236). Если согласиться с этой предпосылкой, то намного более ясными предстанут причины необычайной привязанности индоевропейского сознания на всей протяженности Евразии к созерцательно-философским формам мышления, к эстетизации этого мышления в художественном творчестве и выдвигению на первый план проблемы взаимоотношения Человека и Бытия. Теологическая заостренность мирозерцания монотеистического семитского духа уравнивалась чувственной созерцательностью арийского мышления, порождая такие явления, как непревзойденная философско-мистическая поэзия и собственно философия Бытия средневековых иранцев, иконопись и монументальная живопись греко-славянского мира и книжная миниатюра ирано-индийцев.

Вот только один, но достаточно показательный пример: средневековые иранские поэты, дополняя своей эзотерической позицией догму Ислама, призывают к поискам и утверждению Истины в развалинах зороастрийских капищ. О чем это говорит? Во-первых, Истина для них сокрыта не в заоблачных высях трансцендентной и до-онтологической структуры космоса, а в потаенных недрах Бытия, в имманентной потаенности онтологического уровня сознания. И это, действительно, неизмеримая глубина, в которую необходимо напряженно взглянуть, не доверяя символическим аллюзиям, а полагаясь только на метафорическое и постепенное проникновение сквозь череду скрывающих истинный образ завес, личин, иносказаний. Таковой была поэзия иранцев, иной не могла быть их миниатюра, ибо в созерцательности чувственного образа Бытия, в философизации и эстетизации мышления и художественной практики состояло существо иранского, арийского духа. Можно поэто-

му понять всю осторожность, с которой суфии подходили к проблеме интерпретации Бытия и «вещи». К бытию любой «вещи», ставшей объектом созерцания и толкования, сначала надобно прикоснуться и ощутить ее ответное прикосновение, с тем чтобы внедриться в потаенные ее глубины. Этот метод начального толкования назывался *муламаса́т*, метод онтологического предвидения и входа в бытие «вещи». Во-вторых, для человека, ощутившего присутствие Истины, в развалинах древнего капища не существует «своего» и «чужого» бытия, как не существует и времени. Можно было бы даже сказать, что Истина при таком подходе как бы запеленута в универсальное Бытие, т. е. Истина не то, что сокрыто, а то, что про-является во вневременном процессе развертывания, процессе, не предусматривающем разъятости движений во времени, а тем более дискретности движений в пространственной и исторической перспективе. Понятие Бытия является понятием нерасчленимым и безальтернативным, не подлежащим какой бы то ни было дискретизации. Истинной ценностью обладает Бытие как таковое.

Философизация художественного творчества, онтология искусства, архитектуры и поэзии — вот что интересовало иранцев прежде всего.

Для того чтобы более отчетливо представить себе как различия, так и схождения семитского духа арабов и арийского духа иранцев в их отношении к Бытию и «вещи», обратимся к первостепенной проблеме осмысления Бытия — проблеме взаимоотношения арабского и персидского языков. Тому аспекту онтологической структуры мироздания, который со всей возможной определенностью очертил реальные контуры «входа» в бытие «вещи».

Проблема связи языка и мышления хорошо известна современной науке и философии. Менее разработана эта же проблема в аспекте взаимоотношений семитских и индоевропейских языков. Наиболее существенные замечания сделаны Э. Бенвенистом, показавшим принципиальное различие между двумя языковыми общностями в плане их отношения к проблеме бытия. Он пишет: «В древнесемитских языках глагола „быть“, как известно, не существовало. Достаточно было поставить рядом именные члены высказывания, чтобы получилось именное предложение, при наличии, по видимому, дополнительного признака — паузы между членами, что, однако, не имело графического выражения» (3, с. 205). Иную картину наблюдает Э. Бенвенист в греческом языке: «За приведенной категоризацией, за аристотелевскими терминами проступает все-

объемлющее понятие „бытия”. Само не будучи предикатом, „быть” является условием существования всех названных предикатов. Все многообразие свойств: „быть таким-то”, „быть в таком-то состоянии”, всевозможные аспекты „времени” и т. д. — зависит от понятия „бытие”... Разумеется, язык не определил метафизической идеи „быть”, у каждого греческого мыслителя она своя, но язык позволил возвести „быть” в объективируемое понятие, которым философская мысль могла оперировать, которое она могла анализировать и с которым могла обращаться, как с любым другим понятием» (3, с. 11–112).

А вот как поясняет эту же ситуацию обращения с понятием «бытие» в арабском мышлении С.Х. Наср: «В арабском языке все существующее а priori погружено в глубины Бытия, настолько, что даже не возникает необходимости использовать глагол „есть” для составления дефиниции. Слово „есть” может и не появляться в предложениях, связывающих предмет и его предикат... Нет необходимости обосновывать Бытие из существования предметов, которые все погружены в Бытие» (24, с. 183). И, как отмечает Т. Буркхардт, поскольку в семитском мышлении сущность «вещи» и Бытия предопределены их божественным происхождением, то сама «вещь» является следствием существования Бытия, согласно словам *Кун файякун* («Будь и стало») (18, с. 33)<sup>1</sup>. Эти слова говорят о предвечном, вневременном акте творения Бытия, которому предшествовало Слово.

И тем не менее, философизирующее мышление Ислама, вобравшее в себя глубочайшие традиции философского умозрения эллинов и древних иранцев, чрезвычайно внимательно относилось к

<sup>1</sup> Ср. с замечаниями И. Дворкина о существе еврейской мысли в рамках рассматриваемой нами проблемы: «Для еврейской традиции господствующим принципом является: „Вещей самих по себе не существует”, „Вещи не имеют собственной сущности”. Вещь является не данностью, а, скорее, встречей двух творческих волей. Поэтому для иудаизма за абсолютной трансцендентной сущностью вещи лежит конкретная личная творческая воля. Познание достигается не путем созерцания, а путем взаимодействия и диалога» (И. Дворкин. «Существование» в призмах двух языков // Таргум. Еврейское наследие в контексте мировой культуры. Вып. 1, апрель — июнь. — М., 1990. — С. 121–122). Обратим еще раз внимание: созерцательность и диалог — это две концептуально различные установки этнического сознания. Там, где еврей и араб видят *диалог*, иранец, индеец и грек много охотнее обнаруживают присутствие *созерцательного* начала. Когда Мартин Бубер строит свои философские построения на диалогическом начале, это очень понятно, но, когда те же диалогические начала, заимствованные у Бубера, блестяще обнаруживаются М.М. Бахтиным у Достоевского, мы должны признать, что речь в данном случае идет об изящном насилии над материалом.

конкретному бытию каждой «вещи». Насир Хосров, например, писал: «Если спросят меня, что такое истинность образа (*сурат*), то я отвечу: „Образ любой вещи есть то, когда бытие той вещи пребывает с ней (*ба-дан аст*)”» (21, с. 87). А в наше время М. Хайдеггер на вопрос о том, что такое Бытие, ответит: «Бытие означает присутствие (*Anwesen*)». Потребность ощутить Бытие как неотъемлемую данность «вещи», а в «вещи» прочувствовать непреходящее присутствие Бытия характеризует сознание как средневекового иранца, так и современного европейского философа, которых роднит одно — знание и почтение к истокам арийского философского мудрствования — греческой философии.

Ценностное обращение к бытию конкретной «вещи» было дополнено иранцами одной, но важнейшей для понимания сути процесса художественного творчества иранцев процедурой. Персидский язык был единственным из языков покоренных арабами народов, вставшим в один иерархический ряд со священным арабским языком. Если арабский язык назывался божественным, то персидский именовался райским или ангельским (подробнее см. 15). Это был кардинальный шаг иранцев, решивших для себя не только престижную проблему иерархической зависимости языков, но, вместе с тем, поставивших на новый уровень саму проблему Бытия. Мыслить бытие «вещи» в категориях персидского языка стало не просто возможностью, но насущной необходимостью по освоению, в первую очередь, онтологии художественного образа в контексте ценностного бытия «вещей», входящих в ортодоксальные представления Ислама о целокупном Бытии космоса. Мыслить Бытие стало возможным именно в категориях созерцательно настроенного иранского сознания, где ценность «вещи» была обусловлена ее преимущественным правом «бытийственности». Ценностная характеристика «вещи» в персидском искусстве, несколько не противореча этической установке Ислама, существенно дополняла и углубляла ее. Хорошо знакомый религиозно-художественной программе мусульман мотив «ностальгии по раю» и изобразительный мотив арабски в персидском искусстве обретают ярко выраженный стилиобразующий и подчеркнутый иконический смысл. Именно в персидском искусстве появляется пейзаж как жанр искусства, пейзаж как поэтический образ вышней реальности, пейзаж как объект умозрения, пейзаж как стилиобразующая доминанта рукописной страницы и пейзаж как ценностная характеристика арийского умозрения.

Таким образом, в мусульманском искусстве, на территории исторического Ирана, утверждаются не просто два сосуществующих

мировоззренческих принципа, ориентированных на теологическое семитское мышление арабов и философское, арийское мышление иранцев. Эти принципы закрепляются двумя художественными методами и характерными для них визуальными средствами выразительности — графическим стилем мышления и каллиграфией и пластически-живописным стилем мышления и пейзажем. Сказанное могло бы остаться предметом проблематики научной реконструкции, если бы в теории художественного творчества Ирана к концу XVI в. не была создана концепция, которую, следуя за Б.Н. Заходером, можно назвать «теорией двух каламов» (9). Само появление этой теории ярко свидетельствует о существовании, по крайней мере на имплицитном, подсознательном уровне, самой проблемы двух творческих установок мышления и попытке свести их на эксплицитном, теоретическом уровне в компромиссную концепцию двух каламов, т. е. тростникового пера и живописной кисти. Неудивительно, что проблема эта была поставлена в теоретическом плане именно иранцами, ибо в иранском искусстве Ислама к XVI в. сложилась ситуация настолько очевидного противопоставления Логосферы семитов Иконосфере арийцев, что она потребовала своего логичного обоснования и разрешения.

Теория двух каламов была сформулирована каллиграфом по имени Кази Ахмад. Всевышний создал два вида калама. Первый калам — растительный, тростниковое перо каллиграфов. Второй калам — животный, кисть живописцев. Если калам каллиграфов символически указывает на высшее Перо, стоящее у истоков Творения, и причастен он к космогоническим основам Бытия, то деятельность живописцев и второго калама связаны с исторической личностью четвертого халифа Али: «Ранее было указано, что калам бывает двух видов: один растительный, это подробно изложено, другой животный; что касается до животного калама, то это — кисть. Посредством ее чудодеи в знании, подобно Мани, китайские и европейские волшебники воссели на трон страны таланта, стали мастерами мастерской судьбы. Изобразители телесной внешности и мастера этого чудесного искусства возводят происхождение сего таланта к чудесно пишущему, возвышенному каламу пятерицы семейства под плащом, т. е. к Али» (9, с. 176). Тем самым, второй калам, кисть живописцев, вводится, прочно привязывается к существовавшему Бытию Ислама. Но, вместе с тем, два калама причастны и к двум различным аспектам мироздания, своими начертаниями отмеряют два разных его ритма. Растительный калам, перо кал-

лиграфа, изначально связан с сакральными и космическими основаниями Бытия, а животный калам, кисть живописца, своим священным происхождением призван онтологизировать воображаемый мир изображений.

Здесь уместно вспомнить о назначении изображения в христианской традиции, так, как это формулировалось авторитетами восточной и западной церкви (см. гл. 1). Цель таких изображений всегда оставалась сакральной, они служат напоминанию и учительству верующего, заменяя собой книги. Напоминанием является изображение и для иранца-мусульманина, но уже в совершенно другом контексте отношения к прошлому. В «Правилах живописания» (*Канун ас-сувар*) Садик-бека Афшара, современника Кази Ахмада, говорится:

Никто не ведает о том, каков будет завтрашний день,  
Цель состоит в том, чтобы этот образ остался в память о нас.  
(12, с. 3)

Для того чтобы правильно оценить сказанное, следует знать, что последняя стихотворная строка заимствована из «Гулистана» Саади (11, с. 29 перс. текста), где речь идет о быстротечности, непостоянстве земного бытия. Задачи поэта и художника предельно совпадают, поэтическое и изобразительное творчество служат оправданию личности и личностного творчества, погруженного в созерцание преходящего бытия. Закономерным поэтому является использование в обоих случаях слова *накш*, которое передано русским эквивалентом «образ», ибо в значение слова *накш*, кроме таких соответствий, как «рисунок», «изображение», «след», входит и метафорический смысл — «предначертание, судьба». Речь, стало быть, идет о понимании художественного образа как отражения предначертанных судьбой *состояний* (*ахвал*) его творца, а потому первая строка буквально гласит: «Никто не ведает о состоянии завтрашнего дня». Ибн Араби, как мы знаем, в этой же связи было сказано: *Ана мир'атаху ва хува мир'ат ахвалака* («Я Его зеркало, Он зеркало твоих состояний»).

Следовательно, мы можем сделать весьма существенный для понимания функций второго калама (живописной кисти) и изобразительного образа вывод. Их целью, так же как и задачей поэзии, является передача *состояния* Бытия со всеми его субъектно-объектными отношениями. Если первый калам передает идеальное *состояние* космоса начертаниями сакральных фраз и сакральным

арабским письмом, то второй калам занят вопросами уже онтологического порядка, решая проблему перехода от формы к смыслу:

Я настолько освоил стезю формотворчества,  
Что постиг путь от формы к смыслу.

(12, с. 28)

То есть теоретическое осмысление художественной практики воспроизводит хорошо знакомый мусульманам процесс возвращения к предвечному *состоянию*, ибо в Коране сказано: *Ва лакад халаккакум сумма саварнакум* («И сотворили Мы вас, затем придали вам форму») (7:10).

Теория *состояния* (*хал*) или *состояний* (*ахвал*) хорошо знакома теологической и суфийской мысли Ислама. При всем различии в теологическом и мистическом понимании категории *хал* связывает их ярко выраженная онтологическая природа. Категория *состояния* разрешима только в пределах Бытия и в его отношении к Субстанции — таково было мнение сторонников этой теории в теологии Ислама (см. об этом 17, с. 90–94; 13, с. 172–189). Возвращаясь к проблемам онтологии искусства, заметим, что не следует искать прямого отражения теологических и мистических категорий в памятниках художественного творчества. Хотя нельзя исключать и их латентного присутствия, что подтверждается данными изобразительного искусства. Например, логика цветопостроения в ранней изобразительной традиции Ирана отчетливо передает изменение *состояния* персонажей, их неоднозначные ситуативные характеристики (см. об этом 14, с. 132–135; 16, с. 29). Не менее существенным, однако, остается внимание художников, и в первую очередь художников иранских, к выработке своего понятийного языка, языка художественных форм, не остающихся в стороне от злободневности теоретических рассуждений культуры. Особенно ценным на этом пути оказывается то, что искусство воспринимает и претворяет в практике именно те идеи, которые так или иначе связаны с проблемой онтологии. Нацеленность художественного сознания на артикуляцию Бытия, разработку психологических, этических, пространственно-временных аспектов изображаемого сюжета не может не осуществляться в рамках общепринятых категорий культуры. Заслугой практики и теории искусства Ирана является направленная разработка онтологической сообразности мира изображений с актуальными категориями культуры, а теория *состояния* занимает весьма заметное место в понимании задач художественного творчества. Художник-иранец прикладывает немало усилий не только для детальной разработки изображаемого сюже-

та, но, как человек своей культуры, остается далеко не равнодушным к пониманию природы формальных качеств изображения, их заведомого образного несовершенства и преходящести, т. е. множественности состояний на пути к совершенной форме.

Но престижное иранское сознание не останавливается на этом и вводит свои коррективы в, казалось бы, уже давно решенную и принципиальную для культуры проблему происхождения письма. Для иранца-мусульманина вопрос о божественном происхождении арабского письма и роли божественного Калама в факте состоявшегося творения предопределен Кораном (см. гл. 1), но вся ясность исчезает в тот момент, когда иранец задумывается об исторических предпосылках появления письма. Достаточно однозначно высказался на этот счет Фирдоуси в «Шах-наме». В поэме рассказывается, что людей научили письму мифологические существа — дэвы.

Вторит ему через шесть столетий и Кази Ахмад: «В некоторых книгах жизнеописаний приводится: первый, кто совершил арабское начертание, был Адам — пророку нашему и ему благословение и мир! После него Сиф, сын Адама. А во времена его святейшества пророка Исмаила — нашему пророку и ему благословение и мир! — изобрели арабское письмо.

А другие говорят, что было письмо от Еноха — пророку нашему и мир ему! Но то, что упоминается, таково: в древности не было письма и начало этому положил Тахмур с Дивбанд, начало от него» (9, с. 59). Тем самым, начатое Фирдоуси создание легендарной иранской версии дополняется позднейшими претензиями иранцев на осмысление своей исключительной роли в появлении письма и изображения. Следует еще раз повторить, все эти претензии мыслятся только в пределах онтологии, в разработке своей иранофицированной версии историософии Ислама, а также практики и теории художественного творчества. Вместе с тем, само иранское художественное сознание не было достаточно однородным в претворении взятых на себя задач по освоению Иконосферы. Достаточно только сказать, что теория «двух каламов» появляется в шиитском Иране и патроном изображений считается четвертый халиф Али.

Прежде следует сделать одну важную оговорку. Нет никаких оснований, а А.С. Меликиан-Ширвани недавно подчеркнул это, для того чтобы противопоставлять суннитский и шиитский миры Ислама в их отношении к проблеме изображения (22, с. 219). Ислам не запрещал изобразительную форму, но отношение к ней, действительно, было не одинаковым. Скажем, в суннитском Магрибе и особенно в Андалусии к изображению относились сдержанно, что,

однако, не исключало появления там иллюстрированных рукописей. В то же время суннитские районы Восточного Ирана с центрами в Самарканде и Бухаре, а также анатолийская традиция Турции представляют весомое опровержение попыткам противопоставления суннитов шиитам в их отношении к изображению. Несколько сужая суть проблемы, заметим, что мотив «ностальгии по раю», оставаясь проблемой мусульманского искусства, свое особое место занимает в творчестве иранцев. А ярко выраженное стилеобразующее начало этого мотива и особенно внимательное отношение к разработке Иконосферы и пластике той же расписной страницы утверждается в искусстве сефевидского Ирана (илл. 5, 11). Или, другими словами, искусство шиитов характеризуется тем отношением к созерцательно-пластической обработке изобразительной плоскости, которую мы не находим в это время ни в Бухаре, ни в Стамбуле. Пейзаж как доминирующий изобразительный мотив и как иконография стиля выделяет собственно шиитский вариант искусства. И более того, наиболее чувственные и очевидно неоднозначные по смыслу сцены появляются также в сефевидское и каджарское время. Искусство сефевидов можно было бы назвать аристократическим, дворцовым (илл. 12, 50), и это будет справедливым, но в то же время интерес к разработке специфических мотивов и тем, интерес к передаче суфийских идей (см. гл. 5) позволяет огнестись к искусству шиитского сефевидского Ирана как к наиболее интеллектуализированному варианту искусства Ислама.

Основания для такой оценки содержатся в самом феномене шиизма в его противопоставленности суннизму. Ф. Шуон описал это следующим образом: «Шиизм иногда представляется как эзотеризм Ислама, и это одновременно является ложной и верной посылкой: ложна она, когда шиизм рассматривается как чистый эзотеризм, а суннизм же сводится к дополняющему экзотеризму, но верно, когда говорится, что шиизм может быть понят — как в случае с Христианством — в категориях фундаментальной эзотерической устремленности, которая тем не менее охотно переводится в категории экзотерические, как это, действительно, происходит в Христианстве. В то же время шиитский эзотеризм буквально пропитан вкусом к чувственно-эмоциональному выражению, в то время как два измерения суннизма, внешний и внутренний, существуют принципиально разделенными и сбалансированными. В некотором смысле — с известной долей приближения — шиизм является «исламским Христианством», поскольку фундаментальной темой его остается всегда «богочеловечество» его великих святых, а так-

же мученичество непостижимого света и, наконец, священное присутствие этого света в форме *Имамата*. Строго говоря, истинно эзотерическим в Исламе является суннитский суфизм, с одной стороны, и внутренние измерения шиизма, с другой стороны» (25, с. 102–103).

Подчеркиваемая и не скрываема эмоциональность шиизма, его склонность к экзальтации чувств по меньшей мере странна для суннитов, воспринимающих практику религиозной и художественной жизни много более сдержанно. Свидетельством тому могут служить различия во внешнем и внутреннем убранстве суннитских и шиитских мечетей, а также оформление рукописей. Подобно тому как шиизм прорвал суннитский, пророческий цикл (*набуват*) и дополнил его «циклом имамов» (*имамат*), понятиями «богочеловечество» и Имама-Логоса<sup>1</sup>, регулярная изобразительная плоскость, ее рамки и сама концепция рамы в изобразительном искусстве суннитского Ислама была окончательно прорвана Иконосферой шиитов и дополнена безусловным вниманием к личности появлением индивидуализированных персонажей. Стабильная иконографическая программа искусства суннитского мира была вовлечена в новое понимание Иконографии стиля, принципиальную нацеленность шиитов на стилеобразующий фактор, основным мотивом которого оставался мотив «ностальгии по раю», но претворенный в новое понимание задач философии искусства. А задача эта состояла в расширении ответственности Бытия за судьбу человечества в лице *валайята* и имамов и, соответственно, попытки изобразительного воплощения этой задачи посредством активизации и распространения Иконосферы и «второго калама», т. е. живописной кисти.

Расширение Иконосферы в искусстве Ирана не ограничивалось проблемой возникновения и распространения пейзажа как самостоятельного и стилеобразующего фактора. Одной из основных проблем искусства сефевидского Ирана в стремлении укрепить Иконосферу рукописной страницы было преодоление ограничивающей изображение рамки. Проблема рамки рукописных миниатюр стала весьма заметным аспектом расхождения в суннитском и шиитском отношении к плоскости рукописной страницы. Ярким примером тому может служить изобразительная и рукописная традиция в целом в культурных центрах Ирана и Мавераннахра (Бухара, Самарканд).

Именно в сефевидском Иране окончательно и бесповоротно было изменено отношение к проблеме рамы. Регулярное поле изоб-

<sup>1</sup> О дополнительной *валайята* к *набувету* как эзотерической части пророческого цикла см. 17, с. 42–26.

ражения отныне не стесняло задачи художников, пейзаж и дополнительные реалии сюжетного действия перестали быть условностью только сюжета и картинки внутри рукописной страницы. Изображение стало передавать более глубокое и всеобъемлющее пространственно-временное единство, чем то, что было ограничено изобразительной рамкой. Или, иными словами, пространственно-временная целостность изображения буквально переходит через рамки изображаемого, видимого и невидимого, частного и всеобщего. При этом визуальное напряжение уже не сосредотачивается только лишь на сюжете и центральных персонажах, но естественно переходит на саму пластическую ткань изображения, рассредоточенную по всей странице.

Объектом внимания становится не только сюжет, не его содержание, не знак как таковой, а пластическая выразительность формы, преодолевающая условность значения.

Иранское шиитское сознание нацелено на созерцательную сосредоточенность пластически оформленного цветового пятна, пластики округленной линии, пластики невидимой, но продолжающейся и гомогенной пространственной среды. Бытие изобразительной страницы рукописи находит свое оправдание во всеобъемлющем Бытии мироздания. Утвержденный в изобразительном искусстве шиитского Ирана мотив «ностальгии по раю» не есть значение того, что мы видим, но прежде всего — необходимое условие Бытия. Идеальное состояние изображаемого и воображаемого, миметическая адекватность обостренного онтологического чувства предвкушения и входа в истинные измерения Бытия, изображение становится универсальной средой обитания, а не только автономной средой сюжетного действия. В такой среде волен оказаться как художник, так и его зритель, в ней же помещаются и сами персонажи. Зрителем узреваются не значение изображения, а состояние целокупного Бытия. Шиитское сознание нацелено на углубленное восприятие пластики самой изобразительной формы и, соответственно, на развертывание пластически выраженного и абстрагированного дискурса, преодолевающего как заданность сюжета изображения, так и окаймляющую его рамку (илл. 13). Безудержность онтологического чувства владения Бытием в шиитском Иране уравнивается сдержанностью художественного вкуса суннитских центров в Мавераннахре и Турции. Для суннитов актуальным остается различие между бытием изображаемого и воображаемого, автономность бытия заключенной в рамки миниатюры удовлетворяет их догматическое религиозное чувство, равно как и

философское умозрение шиитов Ирана не находит отклика в строгости теологического мышления суннитов<sup>1</sup>.

Другими словами, широкое искусство представляет объемный и многообразный мир, преодолевающий рамочную конструкцию и само регулярное поле изображения, мир, очерченный «вторым каламом», живописной кистью. То есть речь должна идти не о нарушении границ рамочной конструкции, но о ее принципиальном преодолении. Если ранее, скажем, в гератской традиции, рама часто испытывала давление изображения, прорывавшегося или смело выходящего за ее пределы, то в шиитском Иране рама становится необходимым, но предельно условным элементом собственно изображения, никак не ограничивающим его фактическую или предполагаемую экспансию на поля рукописной страницы. В такое изображение и этот мир необходимо взглянуть, проникнуть в его пластическую, а не содержательную структуру, дабы обнаружить онтологическую сообразность того, что изображается, и того, что мыслится. Или, иными словами, зритель мыслит изображение, а изображение, в свою очередь, мыслит наблюдателя. Онтологическая позиция зрителя и изображения предельно совпадают, подобно тому как это происходит в мечети или в христианском храме, когда человек оказывается в многомерном пространственно-временном единстве, мыслящем бытие мыслящего о нем человека.

Здесь мы можем вспомнить настойчивое утверждение Г. Земпера о необходимости введения третьего измерения для получения

<sup>1</sup> Но ярче всего специфика шиизма проявлена в сложившейся традицииминального праздника по убиенному халифу Али и его сыновьям Хасану и Хусейну, так называемый *мухаррам*. Для нас в данном случае распространение праздника в шиитской среде интересно по двум соображениям. Во-первых, сложение многокрасочного и полимотивного драматического действия характеризует особое внимание шиитов к развертыванию дискурса как в данном случае, так и в отношении шиитов к изобразительному искусству и философии. Рождение драмы как дискурсивного развертывания исторического события, сакрализация и иконизация этого события, кстати, сопровождается выносом иконных изображений убиенных мучеников, характеризует исключительность шиитского сознания, тот его аспект, который немислим в культуре суннитов. Драматическая эмоциональность праздника, иконизация центральных персонажей действия, действительно, напоминают и позволяют говорить о шиизме как о своеобразной христианизированной ветви Ислама. Во-вторых, сам праздник в предельно обостренной форме актуализирует мотив «ностальгии по раю». Все центральные и положительные персонажи драмы метафорически связаны с внешним садом и цветами: Фатимы, Хасан — куст розы в саду Мухаммада, Хусейн — цветок садов Али и т. д. (см. прежде всего 10). Другими словами, именно в шиизме традиционный и оправданный для культуры Ислама мотив «ностальгии по раю» приобретает свою заостренную эмоциональную выразительность. Именно эта черта сказалась и в других видах искусства — архитектуре, миниатюре, садово-парковом искусстве, искусстве ковра.

полноценного эстетического восприятия: «Обычная теория эстетики принимает во внимание только две „оси координат” в оценке прекрасного, третью ось, направление, она упускает из виду. Первым двум осям отвечают два свойства — симметричность и пропорциональность, а с третьей связаны качества иного и высшего порядка — характер и выразительность» (8, с. 143). Третье измерение должно быть актуализировано в сознании наблюдателя с целью осмысления пластической глубины «вещи», преодолевающей ее иллюзорную плоскостность и переводящей проблему значения «вещи» в проблему ее понимания.

Объемность и пластичность художественно выделанной «вещи» является следствием отношения человека к самой ее «вещности», органично входящей в онтологическую структуру макрокосма и мыслимую как то, что «есть». Преимущество «вещи» в том, что она «есть», в связанности бытия «вещи» с неоспоримым существованием Бытия мироздания. А потому внутреннее ожидание пространственной глубины, третьего измерения «вещи» является не просто логичной установкой научного европейского сознания, о котором говорил Г. Земпер, но неотъемлемой особенностью индоевропейского мышления, утверждающего себя в чувстве проникновения в потаенность бытия «вещи».

Вспомним еще раз о богоискательском порыве иранских мистиков в глубину разрушенных зороастрийских капищ. Такой порыв не могут сдерживать никакие догматические формальные рамки и удовлетворить привходящие значения, ибо вглядывающегося в «вещь» человека мыслит уже сама «вещь», ее вневременная и потенциально развертывающаяся пространственно-пластическая структура.

Надо, однако, всегда помнить, что художественное сознание иранцев не переставало оставаться мусульманским. И особенно ярко это видно в оформлении каллиграфических образцов в позднее сефевидское время. К примеру, в творчестве знаменитого мастера-каллиграфа Имада ал-Хасани арабская графика утоплена в изысканном цветочно-лиственном орнаменте и ограничена трехрядной рамочной конструкцией, фоном для которой служит изукрашенное цветочным орнаментом поле рукописной страницы (илл. на фронтисписе). Безусловно, заслуживает внимания непреодолимая приверженность иранцев доминантному виду искусства — каллиграфии, но не менее значительно и то, каким образом ими воплощается идея «графического мышления» в культуре Ислама. Широкие поля рамок также заполнены цветочным орнаментом, что создает эффект непрерывного и регулярного поля всей страницы. Рама вовсе

не испытывает давления внутрирамочного пространства, но отчетливо является продолжением этого же пространства. Можно даже сказать, что рама нанесена только формально, а в действительности существует целый ряд цветовых переходов, сливающихся в гомогенное, украшенное цветами поле страницы. Различная красочная наполненность рамок создает эффект цветовой перспективы, пластики цветового перехода к буквенным начертаниям, буквально погруженным в пространство укрошенного внутрирамочного поля. Каллиграфия и орнамент существуют в единообразном и пластически выверенном трехмерном пространстве умозраительного Бытия, продолжая отстаивать универсальную для всего искусства Ислама идею «ностальгии по раю». Но для иранца важна не столько манифестация этой важнейшей идеи, сколько ее пластическое оформление, достижимое посредством созерцательного проникновения в смысл и изысканную форму буквенных начертаний, будь то молитва или двустушие.

Теория «двух каламов» возникла в шиитском Иране совсем не случайно. Типологически культура Ислама принадлежит к тем культурам, которые знают о существовании других традиций и принципиально открыты им. Отчетливое и ярко выраженное самосознание культуры Ислама уравновешивалось глубоким чувством почтения к иносознанию. Возникновение чисто иранского вкуса к искусству и ремеслу основывалось на чувстве философского умозрения, что уравновешивало догму, дополняя теологическое мышление и сдержанность художественного вкуса мышлением мистическим и расцветом поэзии, изящных искусств и архитектуры. Иранцы были внутренне свободны в продолжении практики созерцательного углубления в художественно выделанную «вещь» и ее пластическое оформление, что, однако, нашло свои отчетливо различимые нюансы в суннитском и шиитском мирах Ирана. Нельзя сказать, что статика созерцательного углубления в «вещь», присущая арийскому сознанию, одержала верх над динамичным и графическим мышлением семитов. Но само появление теории «двух каламов» говорит об имманентном существовании этой проблемы, нашедшей свой выход в отношении иранской мусульманской культуры к вопросу о статусе бытия «вещи» и соответствующему ответу, лежащему в недрах пластической структуры «вещи».

#### *Литература*

1. Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур Древнего Мира. — М., 1979.

2. Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974.
4. Бердяев Н. Смысл истории. Опыт человеческой судьбы. — Париж, 1969.
5. Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. — М., 1987.
6. Джамии, Абдаррахман. Бахаристан (Весенний сад) / Критич. текст и предисл. А. Афсахзода. — М., 1987.
7. Дихлави, Амир Хосров. Хашт Бишти / Составл. текста и предисл. Дж. Эфтихара. — М., 1972.
8. Земпер Г. Практическая эстетика. — М., 1970.
9. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфиях и художниках. 1596–97/1005 / Введение, перевод и коммент. проф. Б.Н. Заходера. — М.-Л., 1947.
10. Марр С.М. Мохаррам (Шиитские мистерии как пережиток древних переднеазиатских культов). Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. — Л., 1970.
11. Саади, Муслихиддин. Гулистан / Критич. текст, перевод, примечания Р.М. Алиева. — М., 1959.
12. Садиг-бек Афшар. Гяун ос-совар (Трактат о живописи) / Введение, перевод, комментарии и примечания доц. А.Ю. Казиева. — Баку, 1963.
13. Шахрастани-аш, Мухаммад ибн 'абд ал-Карим. Книга о религиях и сектах (Китаб ал-Милал ва-л-нихал). Ч. I. Ислам / Перевод с арабского, введение и комментарии С.М. Прозорова. — М., 1984.
14. Шукуров Ш. «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. — М., 1983.
15. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. — М., 1989.
16. Шукуров Ш. Принципы формирования средневекового искусства Ирана. АДД. — М., 1990.
17. Badawi, A. Histoire de la philosophie en Islam. 1. La philosophie théologiens. Paris, 1972.
18. Burckhardt, T. Moorish Culture in Spain. London, 1972.
19. Corbin, H. Histoire de la philosophie islamique. Paris, 1964.
20. Ettinghausen, R. The Immanent Features of Persian Art // Connoisseur, 1966, nb. 653.
21. Khosraw, Nasir. Kitab-e Jamai 'al-Hikmatain. Le livre réunissant les deux philosophie Grècque et de la philosophie ismaïlienne // Texte persane éditée avec une double étude préliminaire en français et en persane par H. Corbin et M. Moin. Tehran-Paris, 1953.
22. Melikian-Chirvani, A. L'esthétique de l'Islam // Trésor de l'Islam. Jénève, 1985.
23. Nasr, S.H. Sacred Art in Persian Culture. Tehran, 1970.
24. Nasr, S.H. Polarisation of Being // S.H. Nasr. Islamic Life and Thought. London, Boston, Sydney, 1981.
25. Schuon, F. Islam and Perennial Philosophy. London, 1976.
26. Widengren, G. Quelques rapports entre Juifs et Iraniens à l'époque des Parthes // Vertus Testamentum. Suppl. v. I. Leiden, 1957.
27. Widengren, G. Iranisch-Semitische Kulturbegabung in Parthischer Zeit. Köln und Upladen, 1960.

## ГЛАВА 5

СВ. ПИСАНИЕ И ПРЕДАНИЕ  
(об идеографии в искусстве Ислама)

Взаимоотношения между научной истиной и сопутствующей ее установлению терминологией очень часто разрешается в пользу терминологии. Порою создаются поистине фантомные ситуации, когда привычный для исследователя терминологический аппарат, подчиняя себе предлежащий ему материал, трансформирует его в несвойственный ему облик, вносит в этот материал несвойственную ему смысловую наполненность.

Нам уже приходилось говорить о том, что привычное для искусствознания понятие «канон» во всей строгости его осознания не может быть приложено к изобразительному искусству Ислама (13, с. 99–113). Очевидно, вместе с тем, что отсутствие канонических образов в искусстве Ислама должно было сказаться и на понимании научного термина «иконография». Нет никаких оснований сомневаться в том, что стабильная иконографическая программа в древности и средневековье связана с представлениями о существовании незыблемых канонических правил, позволяющих мастерам и зрителям понимать и интерпретировать формальную и смысловую структуру художественной «вещи» в соответствии с существующими правилами, законами, установлениями религиозной и художественной традиции. Изобразительная иконография в этом смысле подобна памяти, воспроизводящей утвержденные в лоне традиции сакральные или сакрализованные образы. Иконографический образ, будь то изображение некоей персоны или многофигурной сцены, должен непременно о чем-то напомнить зрителю, послужить ему образным и достаточно легко прочитываемым (узнаваемым) напоминанием и даже наставлением. Так обстояло дело в христианской и буддийской иконографической программе, основанной на следовании за канонически выверенной традицией создания художественного образа.

Но любые рассуждения об иконографии того или иного образа в искусстве Ислама наталкиваются на некоторую сомнительность

в использовании самого термина «иконография» по отношению к искусству, в котором отсутствует стойкая привязанность к выработке упорядоченной иконически-культовой репрезентации возникающих образов. За редким исключением зрителю приходится догадываться и лишь предполагать содержательное или образное значение изображения. Создание «своего» иконографического индекса, подобно тем, что существуют в истории искусства античности, Христианства или Буддизма, для искусства Ислама представляется задачей почти неразрешимой. Мы сказали «почти», поскольку, на наш взгляд, существуют довольно веские основания для классификационного упорядочивания изобразительного репертуара искусства Ислама, принципы которого, однако, должны существенно отличаться от аналогичных опытов в достаточно прозрачном иконостричном искусстве христианства и буддизма. Сказанное вытекает из самих задач иконографии, кратко сформулированных Я. Бялостоцки: «В сфере собственно истории искусства термин „иконография“ приложим к описательному и классификационному изучению образов с целью понимания прямого или косвенного значения изображаемого объекта» (18, с. 770). Конкретные цели изобразительной иконографии направлены, таким образом, на классификационную деятельность по упорядочиванию образной системы искусства, а в идеале — на создание индексированных справочников, позволяющих исследователям ориентироваться в корпусе закрепленных традицией образов и композиционных схем.

Ранний отказ Ислама от использования иконических фигуративных изображений в результате специальной инвективы халифа Йазида (721 г.) довольно отчетливо поясняет причины намеренного ухода искусства халифата от создания фиксированного ряда изобразительных образов. Выработка стойкого иконографического образа персонажей или некой иконографической схемы, столь привычная для христианского и буддийского искусства, не стала внутренней проблемой искусства Ислама. Этому есть свои причины. Удобнее всего пояснить сказанное в сравнении с ближайшей к Исламу практикой иконопочитания.

В христианской традиции икона является изображением образа Божьего. Не только икона, но и само Евангелие, будучи описанием земной жизни Иисуса Христа, есть словесная икона, т. е. также изображение земного образа Божьего. Поэтому христианин по преимуществу является богозрителем, созерцателем божественного образа. Для христианского искусства чрезвычайно важ-

ным оказывается существование изобразительного прототипа, иконописного подлинника и, по словам С. Булгакова, такого понятия, как «духовная цензура», ибо икона — это неизмеримо большее, чем просто изображение, но воплощенный в красках Образ. О. Демус поясняет, однако: «Образ — это не мир для себя самого: он связан со зрителем, и его магическая идентичность с прототипом не существует сама по себе. В этом икона отличается от идола. Установить связь со зрителем, быть пригодным для того, чтобы принять его поклонение, — для этого живопись должна быть видимой, понятной, легко узнаваемой и интерпретируемой. Отдельные фигуры должны идентифицироваться или по ясным безошибочным атрибутам, или по надписям. Чтобы принять поклонение от зрителя, он должен быть лицом к нему, т. е. изображаться во фронтальной позе; только так они смогут полноценно беседовать со зрителем» (19, с. 7; пер. О.С. Поповой).

В Исламе же проблемы воспроизведения Образа, как известно, не существовало. Не был иконическим, поклонным Образом и Коран. Коран — это само Откровение, а его изобразительным и иконографическим образом могут быть только воспроизведения священных Слов и фраз в книгах и в мечетях. Коран — это преподанное Пророку и миру Слово Божье (*Калам Аллах*), и, в отличие от Евангелия, Коран не может стать словесной иконой. Поэтому священные начертания являются непосредственной визуализацией Слова. Появление же посредствующего образа между Откровением и его визуализацией в Исламе ложно и немисливо. По этой причине в перспективе сознания мусульманина находится тайна божественного Бытия и Творения и мусульманин не может быть богозрителем, но только тайнозрителем. А понятие молитвенного поклонения Всевышнему (*'убада́т*) направлено не на какой-либо посредствующий объект, но адресуется непосредственно объекту поклонения, являясь не одновременным актом поклонения или созерцания, но исповедимым верующим Путем (*ша́ри'ат* или *та́рикат*).

Появление культовой иконографии в Исламе, исходя из сказанного, невозможно, ибо между тайной Творения и самим Творением отсутствует медиативный образ. Здесь мы подходим к важной для понимания художественного образа в Исламе проблеме. Если в христианском искусстве существование посредствующего Образа придает искусству должную ему статичность и, соответственно, иконографичность, то в Исламе сам факт отсутствия свя-

зующего Первообраза и изображение моленного образа приводит к появлению чрезвычайно динамичной структуры художественного образа. Если в Христианстве изображение передает Образ, являясь образом Образа, то в Исламе само изображение и есть образ. Но образ этот связывается со своим Первообразом не символически, образуя жесткую конструкцию символического подобия (неподобного подобия), а метафорически, рождая цепь неподобных друг другу художественных образов. Символический и канонический образ должен быть узнаваем и иметь свое собственное имя, в то время как образ метафорический своим иносказательным обозначением утверждает в сознании зрителя только предикативную связь с обозначаемым им понятием. Такой образ имеет всего лишь свое родовое или видовое имя («человек», «животное», «растение», «заяц», «лев», «птица»), но чаще всего он лишен своего собственного имени, которое необходимо восстановить или догадаться о нем (см. об этом подробнее 13, гл. III).

Сказанное, однако, не означает того, что искусство Ислама лишено художественной памяти. Напротив, подобно всем предшествующим и соседствующим художественным традициям, искусство Ислама основополагается на памяти. Но память эта своеобразна. Память Ислама как религии и как художественной системы образов основывается с самого начала не только на Писании, но и на Предании (*ахбар*). Собственно Коран своими постоянными призывами «опаматоваться», «вспомнить» предельно расширяет область Священного Предания, конституирует и раздвигает мыслимое пространство онтологического опыта традиции и человека в этой традиции. Память Ислама с неизбежностью включает в себя предшествующие и соседствующие традиции, если это не запрещено Пророком, не является ложным и не противоречит разуму (16, с. 66–68). Другими словами, именно Священное Предание раздвигает «герменевтический круг» онтологического опыта культуры Ислама, вводит в его обиход пред-восхищающие целое инокультурные и, на первый взгляд, чуждые Священному Писанию реалии. Постоянная память о необходимости поисков Знания, даже если оно находится в Китае, говорил Пророк, решительно раздвигает пространство Священного Предания. В свою очередь, искусство и архитектура Ислама с первых своих шагов осваивают своеобразное и принадлежащее уже Исламу пространство Священного Предания. В актуальные задачи художественного творчества входит, однако, не просто освоение этого пространства, но и герменевтичес-

кое закрепление его запоминающихся черт в изобразительных образах. Искусство и архитектура Ислама, как неотъемлемая часть Предания, заняты в первую очередь проблемой онтологии, онтологии искусства и архитектуры.

Нам уже приходилось отмечать: «Стратегией мусульманского творческого сознания было не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера» (13, с. 40). В этих условиях, естественно, говорить о возможностях сложения какой-либо иконографической программы невозможно. Иконографическим стержнем культуры всегда оставалась только арабская графика, обретшая с помощью каллиграфа Ибн Муклы свой модуль и нормы формального закрепления. Освоение же расширяемого и потенциально не завершенного пространства Св. Предания с неизбежностью должно вести к появлению такой программы в искусстве, где не остается места для создания канонически выверенного иконографического репертуара. У нас нет достаточных оснований для суждения о выработке в искусстве Ислама стойкой изобразительной традиции закрепления образов персонажей и сцен из Писания, подобно тому как это произошло в христианстве, но мы можем с уверенностью судить об изобразительной фиксации ряда понятий, прямо или косвенно связанных с Кораном, догматикой и суфийскими представлениями. Герменевтическое пространство Св. Предания, создавая свою изобразительную традицию, необычайно легко переходит к использованию инокультурных образцов и образов, наделяя их собственным смыслом или отсылая их к знакомым мусульманину понятиям. Иными словами, художественное сознание Ислама занимает в большей мере не иконо-графия, а идео-графия, не изобразительное описание образа, а изобразительное воплощение понятия. Составление иконографических индексов для искусства Ислама возможно и необходимо, но исходить при этом следует не из образной, а из преимущественно понятийной идентификации персонажей изобразительного повествования. Стереотипизация облика персонажей и композиционных схем, отсутствие в них внутреннего смыслового ядра и имени, т. е. невозможность их однозначной идентификации, напоминает ситуацию, сложившуюся в новом и новейшем искусствах, где идентификация персонажей и сюжетов невозможна без специальных пояснений или подписей под картиной. Но при всем этом в своей классификаторской деятельности историк искусства не может не отправляться от того или иного образа,

изобразительное воплощение которого, и только оно, способно обозначить контекстные и, как правило, имплицитные связи с соответствующим ему понятием.

Проиллюстрировать все сказанное мы намерены обращением к образу «птицы» в искусстве Ислама — одного из наиболее распространенных и затемненных в своем значении изобразительных образов. И руководством для нас будет служить не только ограниченная область Св. Писания, но и расширяющее и толкующее его безграничное пространство Св. Предания так, как это сформулировано в поэтических текстах и, конечно, в изобразительной практике Ислама.

### Образ «птицы» и Св. Писание

В Коране приводится эпизод об Ибрахиме (Аврааме), пожелавшем утвердиться в вере и обратившемся к Всевышнему с просьбой удостоверить свое могущество, оживив мертвых. Всевышний в ответ на просьбу Ибрахима повелел: «Возьми же четырех птиц, собери их к себе, потом помести на каждой горе по части их, а потом позови их: они явятся к тебе стремительно, и знай, что Бог велик и мудр» (2:262). Можно ли использовать этот аят для суждения о сложении иконографической программы искусства Ислама? Нет, если мы будем искать прямое отражение божественного знамения в изображениях. Возможно, однако, пойти другим путем, который окажется много более продуктивным и показательным для формирования специфической иконографии Ислама.

Прежде следует обратить внимание на связь ряда смысловых реалий, присутствующих в приведенном выше кораническом эпизоде. Понятие «вера» (*иман*) удостоверяется божественным знаменем в явленном образе четырех птиц. То есть образ птицы, будучи божественным знаменем, связывается непосредственно с понятием «веры». Сам же Всевышний, как поясняется в одном из предыдущих и ближайших аятов той же суры «Ал-Бакара», являясь «покровителем верующих», выводит их из «мрака к свету» (2:258). И более того, хорошо известны строки из суры «Ан-Нур», где говорится: «Бог есть свет небес и земли. Свет Его подобен (*масалу нурихи*) нише, в которой пребывает светильник в стеклянном сосуде. Сосуд тот походит на блистающую звезду. Возжигается он от благословенного древа маслины, что ни с востока, ни с запада. Елей его озаряется, даже если не коснется его огонь. Свет

на свете. Бог ведет к своему свету, кого пожелает. И поясняет Бог подобиями (*масал*) людям» (24:35). Традиционная интерпретация этого широко известного аята такова: «Свет — это иносказание (*масал*) для руководства в истинной вере и вставшим на праведный Путь. Тело правоверного уподоблено нише, а хранящийся в нише хрустальный сосуд — сердце правоверного, связанное с вышним миром. В сосуде том горит огонь познания и руководства в истинной вере. У правоверного, к которому низводится Свет Откровения и Корана, возгорается свет его естества». А потому и сказано: *Нурун ала нурун* («Свет на свете»). Заметим, что Свет Откровения пробуждает ответное чувство правоверного лишь своим приближением и со-прикосновением, вызывая ответное свечение в его сердце. Ведь не сказано «Свет в свете», а говорится «Свет на свете». Именно это ответчивое чувство взаимного со-прикосновения божественного духа и праведной души рождает истинное понимание веры и утверждает онтологическое чувство со-причастности к неисповедимой тайне Бытия, метафорическим выражением (*масал*) которой становится понятие «свет». А потому и говорится, что Всевышний изъясняется только примерами, метафорическими аналогиями (*масал*), не обращаясь, однако, к неразрывной, накрепко связывающей и взаимопроникающей символической связи.

Ниспосылаемые в мир Творения божественные знамения не навязчивы и не окончательны, они преходящи по своей форме, но не по сути, ибо даны они для припоминания, а не для окончательного иконографического запоминания, а тем более их фиксации. Знамения в Коране подобны неуловимому свечению света, стремительному полету птиц или ускользающей поэтической метафоре. Они призваны напомнить человеку Путь истинной веры, провести различие (*фуркан*) между Путем истинным и ложным, но никак не закрепить своим иконическим присутствием множественные вехи на этом Пути. Скажем, в толковании указанного аята божественный Свет метафорически уподобляется Слову (Корану).

Независимо от времени появления такого толкования очевидно, что в Коране изначально предполагалась связь двух этих понятий. В одном из ранних христианских текстов свет факела уподоблен словам (12, с. 186), а в Евангелии говорится о Христе как об истинном свете, солнце, свете мира (Мат. 5:14). Но, если в христианском мире такая связь однозначна и символически отождествляется со светоносной природой Иисуса Христа, то в Исламе божественные знамения рассредотачиваются, и персонификацией Света может

оказаться как каждый правоверный, так и иные реалии Творения. Ибо Бога славят все живое на небе и на земле и «птицы, летящие рядами» — так сказано в одном из ближайших аятов той же суры «Ан-Нур». Ниже мы вновь вернемся к этому важнейшему аспекту ассоциативной связи образов птицы и Слова. Пока же остановимся на констатации того, что богооткровенные понятия «птица» и «свет», утверждая и укрепляя чувство веры, создают достаточно объемный и выразительный образ для того, чтобы он мог быть осмыслен в искусстве, что и произошло на раннем этапе искусства Ислама.

В саманидских бронзовых изделиях X в., выделяемых и гравированных с очевидной нацеленностью на их образное, а не только функциональное восприятие, обращает на себя внимание один тип кадилниц. По форме они воспроизводят купольную постройку с навершием в виде птицы (24, с. 32, фиг. 8; с. 43, фиг. 3, 3А) (илл. 14). У кадилницы из собрания Виктории и Альберта такое навершие фланкировано вырастающими из ее купольного покрытия двумя профильными и крайне стилизованными фигурами птиц (24, с. 43, фиг. 3, 3А). Аналогичная кадилница в форме птицы находится и в Государственном Эрмитаже, датированная 796–797 г. (33, илл. 187 А, В). Столь заметная ассоциативная связь кадилницы и образа птицы не может быть случайной, что позволяет А. Меликиану-Ширвани говорить о существовании несомненной связи между двумя образами — света и птицы. На одной из кадилниц в форме пагоды присутствующее изображение птицы окружено двумя кругами, а пространство между ними заполнено множеством лучей — образом солнца (24, с. 50, фиг. 11В). Вместе с тем, оформление кадилниц с фигурами птиц в виде купольной постройки с фестончатым трехлопастным арочным проемом, напоминающим реальные михрабные ниши (24, с. 34, 39, 42), позволяет вновь вспомнить о доминирующем в Исламе храмовом сознании (см. гл. 2, 3) и неизменно сопутствующем мечети понятию «свет». Визуализация всех этих понятий и, как следствие, создание единого образа, составленного из мотивов архитектурной постройки, птицы, света и лампы в мечети, должно активизировать в сознании владельца такой кадилницы и еще одно понятие — «вера». Реальные предпосылки для этого, как мы могли убедиться, содержатся в Коране, причем в самых известных аятах.

Прослеживаемое сочетание всех перечисленных понятий не ограничивается кадилницами, подсвечниками и лампами. В саманидское время в различных районах Мавераннахра появляются

так называемые «очажки» — архитектурно оформленные бескупольные очаги с богатым растительным и зооморфным орнаментом. Заметное преобладание рельефных изображений птиц дополняется появлением арабской сакральной надписи на одном из образцов, занимающем верхнюю часть пространства, обычно отводимого мастерами для птиц. Заменяемость изображений птицы на арабскую сакральную надпись на афрасиабском очажке можно было бы расценить как случайность. Но в нишапурской керамике этого же времени известны примеры, когда слово *барака* вписывается в изображение птицы, а слово *басмала* выписывается в форме птицы (20, с. 123, Р1, Ха, фиг. 2; дополнительные примеры см. 13, илл. 2, 36).

Мусульманские кадилницы и очажки саманидского времени из восточных областей Ирана (Хорасан, Мавераннахр) весьма убедительно демонстрируют связанность мотивов архитектуры, света и птицы. Дополнительная и ярко выраженная связь образа птицы с благопожелательными и сакральными арабскими словами свидетельствует об устойчивой иносказательной связи фигурных и изобразительных образов птиц с понятием «вера». Идентификация контекстных мотивов позволяет в данном случае говорить не о конкретном и символическом значении образа птиц, а о более широкой и менее уловимой метафоризации образа. Образ птицы может быть осмыслен с иконографической точки зрения, но только как персонификация понятия (или понятий), вбирая в себя родовые функции образа, соотносимого с понятием «вера». Безусловно, в изобразительной практике нередко возникают и частные, видовые ассоциации птиц с теми или иными представлениями (например, астрологическими), которые все же вновь оказываются ориентированными на центральное и интегрирующее понятие «веры».

Удобнее всего проиллюстрировать сказанное на примере иранской культуры, где родовые и видовые обозначения образа птицы подверглись весьма интересной редакции в изобразительной практике, словесности и языке.

Предварительно следует указать на то, что в персидском языке и литературе названия и упоминания самых разных птиц входят в единое семантическое поле. А.Е. Бертельс описывает это важнейшее обстоятельство следующими словами: «...В персидском литературном языке X–XV вв. „наименования птиц“ образуют не „тематическую группу“, а „словесное (семантическое) поле“, где слова в содержательном отношении определяют значения (смыслы) одно

другого» (5, с. 58). Сошлемся только на некоторые примеры, поясняющие сказанное и одновременно указывающие на глубинный характер представлений, связываемых с понятием «птица», в культуре Ислама.

Тайный язык суфиев именовался по-арабски *мантик ат-тайр* или, в буквальном персидском переводе, *забан-и мурган*, что означает «язык птиц». Само выражение заимствовано из Корана, где говорится: «И унаследовал Сулайман Даауду и сказал: „О люди, научены мы языку птиц, и даровано нам все! Поистине, это — явное преимущество!“» (27:16). А знаменитый хорезмийский суфий Наджмаддин Кубра начинает свое известное сочинение следующими словами: «Хвала Богу, который научил нас языку птиц» (23, с. 1). Выражение «язык птиц» означает таинственный, эзотерический язык, на котором посвященные люди могут вести общение между собой и с небожителями. Эта аллюзия связывается с традиционным для Ислама символическим соответствием образа птицы душе, тайне, ангелам. В этом смысле идеографическая классификация птиц в мусульманской культуре не отступает от общеизвестных и неоднократно зафиксированных типологических параллелей существовавшего восприятия родового понятия «птица» в разных традициях и в самое разное время (см., например, 31).

Примером тому в иранской средневековой культуре может послужить известная поэма Фаридаддина Атгара *Мантик ат-Тайр* («Язык птиц») (1). Все виды птиц в поэме оказываются тождественны одному-единственному символическому персонажу, обитающему на горе Каф, — птице Симург. Симург в данном случае — воплощенный Абсолют, а все птицы — лишь различные его персонификации как одного всеобъемлющего понятия. А.Е. Бертельс в этой связи пишет: «Все птицы — тень Симурга — „царя птиц“ и *идеи* птицы вообще, персонифицированной в этом гигантском чудесном, мифическом существе. Род тождественен (абсолютно) совокупности видов, а не есть лишь обозначение общих признаков сходного в видах. „Птица-орел“ есть царь птиц, представитель рода и одновременно сам род. Абстрактная идея членит и деформирует действительность, реальные птицы — „тени“ родового понятия» (5, с. 60–61). По-видимому, указанная А.Е. Бертельсом закономерность сложилась поздно, быть может, уже в мусульманское время, поскольку, согласно наблюдениям Э. Бенвениста, в авестийском языке родовое и видовое обозначения птиц передаются разными словами — *vi* и *maraya*: «В самом деле, в то время как

*maraya* почти всегда используется для обозначения специфического названия птицы, *vi* — применяется как термин родовой и применяется, когда род птицы противопоставляется другим природным родам» (17, с. 17–18).

Видовое обозначение *maraya* обратилось в родовое понятие *мург*, по-видимому, действительно в мусульманское время, что и отразилось в широких развертываниях этого понятия в сочинениях Ибн Сины, Атгара, Навои и в собственно суфийской терминологии. Судить об этапе, предвещающем переход к родовому восприятию птицы в иранской культуре, позволяет текст *Шах-наме* Фирдоуси. В поэме существуют два вида птицы Симург. Одна из них добродетельна и обитает в заоблачных высях горы Альборз, другая же злокозненна и приравнена в тексте поэмы к отрицательным мифологическим персонажам, обитающим в нижних пределах вертикальной модели мира. Со вторым видом птицы Симург, как известно, встречается Исфандияр во время одного из своих семи подвигов. Текст «Шах-наме», по-видимому, отражает глубинные иранские мифологические представления, распределяющие видовые различия согласно их мифологическим функциям. В мусульманское время, однако, разные мифологические функции, придаваемые двум разным видам птицы Симург, обратились в одно родовое понятие, символически соотносимое, как мы это видели, с идеей Абсолюта в поэме Атгара. Такое сложение родового понятия отражается и в более поздней миниатюрной живописи Ирана, где два разных вида птицы Симург изображаются одинаково. Перейдем непосредственно к традиции изображения птиц в мусульманском искусстве.

Хорошо известно, что пришедшие в Иран и Мавераннахр арабы-мусульмане широко использовали богатую изобразительную традицию иранцев, и в частности традицию изображения птиц. Безусловно, такие изображения могли какое-то время сохранять прежнее свое содержание, но, исходя из всего сказанного выше, надо думать, что введение понятия «птица» в новый таксономический ряд изменило и содержательную наполненность конкретных изображений. Следует учесть, что иранская мифологическая традиция могла восприниматься в полной мере узким кругом лиц, в то время как мусульманские религиозные представления были универсальными и приоритетными на всей территории Ислама. А они предполагали принципиально иное соотношение общего понятия «птица» и конкретных образов птиц.

Для адекватного понимания особенностей изображения птиц (и животных вообще) в домусульманское и мусульманское время весьма существенно учесть следующее обстоятельство: если в домусульманское время каждое отдельное изображение соответствовало определенному виду птицы, наделяясь собственным символическим значением (см. например 6, с. 35–37; 10, с. 96), то уже в раннее мусульманское время при восприятии изображения птицы в сознании созерцателя это изображение соотносится не с каким-либо конкретным божественным персонажем, но с закрепленным в сознании мусульман абстрактным понятием. Образ уступает свое место понятию, и конкретное символическое соответствие заменяется абстрактной идеей. Такой существенный сдвиг в мышлении иранцев имел основополагающее значение для восприятия всего мира художественных форм, а не только отдельных персонажей. Мышление абстрактными понятиями, а не конкретными образами стало доминантой художественного сознания, его важнейшим регулятором. Проиллюстрируем сказанное только одним примером.

В домусульманское время образ павлина связывался с плодородием и, соответственно, с богиней Анахитой (см. 30; 15). Весьма популярным остается образ павлина и в изображениях на керамике раннего мусульманского времени (IX–XI вв.), о чем можно судить по керамическому корпусу изделий из Нишапура, Афрасиаба, Чача. Существенно отметить, что изображения павлина, так же как и изображения других птиц, часто соседствуют, переплетаются и совмещаются с надписями благопожелательного характера — *барак* и *йаумн*. Важным при таком соседстве надписи и изображения птицы всегда оставался смысл написанного слова-понятия, что предполагало и соответствующее представление о птице — выразителе некой идеи, неразрывно связанной с религиозной абстракцией, а не конкретного мифологического тождества, как в домусульманское время.

Вместе с тем, небезынтересно и появление частных ассоциаций при изображении тех или иных птиц, например, связь изображения павлина с конкретными мусульманскими представлениями. В мусульманской религиозной традиции образ павлина связывался с историей грехопадения Адама и Евы. Павлин, птица Джабраила, не сумел охранить врата рая от проникновения туда змея, за что и был наказан (илл. 15). В контексте этой истории павлин стал ассоциироваться с понятием похоти, сладострастия (*шахват*). По-видимому, именно эти ассоциации позволили совместить изображе-

ния павлина и зайца в сцене танца мужской и женской фигур на одном из нишапурских блюд из коллекции Кейр (22, ил. 42). Более поздние сцены грехопадения в персидской и турецкой миниатюрах, как правило, сопровождаются изображением павлина и змеи. В таких случаях изображение павлина олицетворяет уже не род, а конкретный вид птицы. Тем не менее, это известное и Аттару обстоятельство все же позволило ему в *Мантик ат-Тайр* включить павлина в число тридцати птиц, ставших олицетворением Симурга — образа Абсолюта. Парадоксальное, на первый взгляд, совмещение двух представлений о павлине отражено и в поэме Руми *Маснави-и ма'анави* (32, с. 120–121).

Однако сочетание этих, казалось бы, противоречащих друг другу представлений в мусульманской литературной и изобразительной практике вполне объяснимо. Образ павлина в его двух противоположных образах ассоциирован с одним и тем же эпизодом сакральной истории. Павлин как райская птица и павлин как олицетворение грехопадения и похоти прочно привязаны к одному пространственному локусу (рай) и к одному кругу понятий, оправданием чему служит представление о замкнутом характере сакральной истории. Согласно Аттару, например, единственная цель падшего павлина — возвращение в рай (1, с. 46).

Тем самым, образ павлина в мусульманской культуре, в отличие от его символических отождествлений с конкретным божественным персонажем в домусульманское время, является образом аллегорическим, раскрывающим некоторую совокупность понятий, возникающих у читателя или созерцателя художественного произведения. Яркое свидетельство этому — появление Золотого Павлина на окраине мусульманского мира, в малайской литературной традиции (11; 7, с. 445–448). Золотой Павлин в «Повести об Индрапутре» уносит героя в поднебесье, участвует в его дальнейших любовных приключениях и выполняет функцию своеобразного медиатора между разными пространственными зонами волшебного мира повествования. Такая сюжетная роль павлина в малайской повести целиком отталкивается от исходных представлений о павлине, зафиксированных в сакральной для мусульман истории.

Таким образом, уже на примере трактовок образа павлина в изобразительной и литературной традициях можно видеть, что представления о птицах в эпоху Ислама в отличие от домусульманского времени включали их в принципиально другой таксономический ряд. Истолкование образов птиц мусульманского времени должно

непрерывно осуществляться с учетом их родовой функции; в том же случае, когда на передний план выступают частные аллегорические представления о конкретном виде птицы, необходимы дополнительные пояснения, касающиеся того семантического поля значений, куда образ этой птицы входит и как видовое, и как родовое понятие.

Особенно интересна в связи со сказанным связанность образа птицы не просто с арабскими начертаниями, а с более всеобъемлющим понятием «Книга» (*китаб*), о чем уже кратко говорилось выше. В Коране сказано: «И всякому человеку Мы прикрепили птицу к его шее и выведем для него в день воскресения книгу, которую он встретит разверстой: „Прочти твою книгу! Довольно для тебя в самом деле счетчика”» (17:14–15). Согласно комментариям (традиционным и современным), образ птицы на шее человека должен ассоциироваться с понятиями рока, судьбы человека, избежать которой он не в состоянии (см. 26, с. 298; 29, с. 87–89). Для нас, однако, остается важным, что птица и Книга равно и по преимуществу являются Знаменами Бога в земной и в запредельной жизни. Любой вид птиц в конечном счете сообразен с родовыми функциями образов птиц в их эсхатологическом измерении, так же как и любая книга есть дериват «Матери книг» — Корана. Можно поэтому объяснить столь широкое распространение в мусульманском ремесле и искусстве изображений птиц, как и арабских графических начертаний. Оба образа со всей определенностью высвечивают смысл и горизонты разворачивающегося пред человеком Бытия.

И именно поэтому арабские начертания буквально преследуют мусульманина, создают особый прецедент в истории мировой культуры, связанный с особым почтением к феномену книги. Книга должна быть «разверстой», открытой глазам мусульманина, ее фрагменты постоянно находятся пред его взором — в мечетях и медресе, на поле боя (начертаны на оружии) и в быту (на воротах домов и на утвари).

Для объяснения такого отношения изображения к тому, что скрывается за ним, явно недостаточно хорошо известных семиотических интерпретаций функций средневекового искусства. Обозначающее не является только знаком обозначаемого, но по своей онтологической природе уже содержит в себе некоторые качественные особенности своего обозначаемого — того, к чему оно приобщено по своей сути, по своему бытийственному преимуществу. Известный риторический постулат культуры Ислама *асл-фар'* («осно-

ва — ответвление») хорошо поясняет сказанное. Без знания «основы» (*асл*) невозможно даже приближенное понимание его «ответвления» (*фар'*), и, соответственно, без знания качественных особенностей обозначаемого нельзя понять обозначающее.

Поэтому акт понимания в средневековой культуре предполагает не «семиотическую раскодировку» тех или иных зашифрованных значений, но толкование уже заранее предопределенного и хорошо известного Первосмысла. И именно поэтому предпочтительным вопросом средневековой культуры Ислама является не «семиотическое» вопрошение «что это?», а онтологически окрашенное любопытствование «откуда это?».

Средневековый человек, задаваясь таким вопросом, переживает мир знамений, но никак не мир знаков. Его творческое сознание направлено на преодоление двойственности зримого Бытия и предельное приближение к заранее заданному Первосмыслу, основе всего сущего.

Следствием такого метода интерпретации сущего является «исчезновение» знака как такового, намеренное «изображение» пустоты, «без-знаковости» (*би-сурати*, или *би-нишани*), т. е. отрицательный (апофатический) метод познания (подробнее см. 13; 14). «Язык птиц» суфиев непереволим, он всегда остается и объектом, и субъектом духовной инспирации, язык этот неподвластен переводу, но только *пониманию* — «без-знаковому» восприятию изначально содержащегося в нем смысла.

«Знаковость» мира Ислама мнима, она представляет не сущностный аспект Бытия средневековой культуры, но, в первую очередь, операционный и логически-дискурсивный. Мир (*'алам*) — всего лишь внешний знак (*'аламат*) божественного Бытия, а посему мир знаков далеко не исчерпывает истинного Бытия человека в Исламе и не в состоянии полностью охарактеризовать его. Знак оказывается лишь средством приобщения к неизреченной тайне, которую он обозначить не в силах, но способен указать на нее, отвечая на вопрос «откуда это?».

Сказанное о природе искусства можно пояснить еще одним примером, уникальным в истории мирового искусства и достаточно показательным для характеристики всей средневековой культуры Ислама.

Речь пойдет о хорошо известном факте существования в мусульманских представлениях трех «царств природы» — царств минералов, растений и животных. В разработанном виде класси-

фикационная сетка распределения минералов, растений и животных по трем группам зафиксирована уже в трактате *Ихван ас-Сафа* (IX в.). Три царства природы включены в структуру мироздания и предшествуют в космогенезе основному и высшему в этом ряду звену — царству Человека. В соответствии с данной классификацией каждое царство, исключая безжизненное царство минералов, имеет свои «души», качественно различающиеся и иерархически связанные между собой: *ан-нафс ан-набатийя* («растительная душа»), *ан-нафс ал-хайванийя* («животная душа») и *ан-нафс ал-инсанийя* («человеческая душа»). Высшая в этом ряду «человеческая душа» является результатом эволюционного движения, одновременно вбирая в себя все этапы космогонического развития мироздания. Человек в его разных качественных проявлениях обладает «растительной» и «животной» душами и способен превзойти их, достигнув в конечном счете состояния «полного» (*кулли*) или суфийского Совершенного (*камил*) Человека.

В данной рубрикации нас, естественно, интересует третий, предпоследний этап космогенеза, классифицированный как «царство животных». Птицы в трактате *Ихван ас-Сафа* занимают раздел, посвященный «летающим животным». Важно еще раз заметить, что «царство животных» соответствует одному из этапов становления и одной из частей космологической структуры (макрокосма) и в то же время отмечает качественное состояние природы Человека (микроскосма).

Доминантная для мусульманского сознания схема эволюции Мира и Человека, наложив отпечаток на весь ход развития мусульманской мысли, не могла не присутствовать и в художественном сознании культуры. Приступая к дальнейшим рассуждениям, нельзя не отметить два существенных обстоятельства. Во-первых, указанная схема эволюции Мира и Человека связывается с движением во времени в строго определенной последовательности. Во-вторых, диахронически развертывающаяся схема парадоксальным образом была сформулирована Творцом *a priori*, т. е. существовала «предвечно», до своего развертывания (см. 25, с. 73). Соответственно, указанное сочетание двух планов существования поэтапной схемы эволюции могло отразиться только в такой форме художественного сознания мусульман, которая предусматривала бы или, вернее, заключала бы в себе осмысление обоих этих планов.

Наиболее ярким примером актуализации приведенной схемы эволюции оказывается арабская графика в первоначальной и наи-

более чтимой своей форме — почерке куфи. Подробно развитие почерка куфи рассмотрено нами в другой работе (13), здесь же достаточно коротко остановиться на его важнейших этапах.

Эволюция почерка куфи проходит несколько этапов, связываемых со степенью орнаментации отдельных букв. Сначала куфические начертания (например, на надгробных памятниках) представляли собой прообраз будущего и хорошо известного прямоугольного куфи. Со временем, однако, также на надгробных стеллах и на керамике куфические литеры стали заканчиваться все более усложнявшимся растительным орнаментом из полупальметт и пальметт. Орнаментация куфических литер растительными мотивами занимает время с конца VII до середины VIII в. На восточноиранской керамике IX–X вв. мы встречаемся уже с развитыми формами растительной орнаментации букв, обратившейся к концу X в. просто в нечитаемый орнамент.

Надо, правда, отметить, что переход от строгих форм почерка куфи в орнаментальный куфи и далее в псевдонадпись является, по-видимому, закономерностью стадияльной. Можно полагать, что вне зависимости от временной точки отсчета орнаментация куфических букв в разных районах арабского халифата должна была непременно пройти поэтапный процесс развития от примитивных, или строгих, форм почерка до его орнаментации все более сложными растительными формами. Судить об этом позволяет эволюция куфических начертаний на керамике Афрасиаба. На этом, однако, эволюция куфических надписей не останавливается.

По материалам археологических раскопок в Нишапуре, Афрасиабе, Чаче, с X–XI вв. керамические образцы начинают украшаться изображениями животных. Причем существуют основания подозревать, что наиболее ранними из зооморфных изображений были фигуры птиц, вырастающие из буквенных начертаний. Немаловажно в этой связи отметить и такой факт, как сплетение или соседство птиц со словом *барак* («благословение»). Так, например, Р. Эттингхаузен опубликовал характерное в этом отношении блюдо X в., где вписанное в центр слово *барак* включает в себя богатый орнитоморфный орнамент (21, фиг. 23, 24).

И, наконец, последний этап орнаментации куфических литер отмечен появлением антропоморфных изображений. Они зафиксированы при орнаментации художественных изделий из металла, начиная с так называемого Гератского котелка (1163 г., Эрмитаж) (илл. 16, 17, 18). Впоследствии этот тип орнаментации распростра-

нился, видимо, по всему мусульманскому миру, поскольку известны более поздние образцы из Мосула, Шираза, северных районов Индии и Египта (13, с. 53).

Поэтапная эволюция куфического письма знаменательна и, как можно заметить, полностью совпадает с четырехэтапной схемой космогенеза в представлениях мусульман. Последовательная смена характера орнаментации куфических литер не могла возникнуть случайно. Даже сохранившиеся образцы художественного ремесла дают возможность судить о показанной закономерности развития, а в средневековье таких образцов было, без сомнения, больше. Факт диахронического развертывания орнаментации букв не позволяет считать это некой преднамеренной объективацией космологических представлений в изобразительном искусстве. Представляется более логичным видеть здесь имманентно присущий мусульманской культуре принцип, действующий в равной степени в доминантных космологических построениях и в эволюции куфического письма в памятниках художественного творчества. Подобно мирозданию, изобразительное искусство телеологически переживает аналогичные этапы своего становления, оно эволюционирует согласно заложенной в культуре программе имманентного развития (в качестве наиболее простых аналогий этому можно привести развитие человека из семени или дерева из брошенной в землю косточки).

Вместе с тем появление растительных, зооморфных и антропоморфных добавлений к арабскому письму создает своеобразный прецедент, так что каждая из этих форм может восприниматься в культуре не в своем собственном значении (как растение, животное, человек), но в иносказательном — воспроизводя качественные изменения в эволюции Мира и Человека. Важно также отметить, что основополагающая для культуры эволюционная классификация, которую повторяют видоизменения изобразительных форм, оперирует не видовыми образами, но родовыми понятиями.

Может возникнуть вопрос: коль скоро сама космогоническая схема имманентно существовала изначально и художники, по-видимому, были прекрасно осведомлены о ее существовании, отчего же она не реализовалась сразу в развернутом виде? Сама постановка такого вопроса при всей ее правомерности все же не учитывает того, что речь идет об эволюции во времени, нашедшей свое воплощение в процессе развития изобразительных форм, который мог проходить независимо от сознания и желания художников.

Характерно, что хронологически показанный процесс орнаментации арабских букв начинается раньше появления известных теологических формулировок, например в упомянутом трактате *Ихван ас-Сафа*. Иными словами, начало эволюции куфического письма даже предшествует теоретическому осмыслению соответствующей парадигмы в культуре Ислама.

К таким явлениям культуры и искусства Ислама действительно нельзя обратиться с вопросом «что это?». Вопрос окажется бессмысленным и останется, естественно, без ответа. Задаваясь же вопросом «откуда это?», мы получим в итоге непротиворечивый ответ как о глубинном значении таких изображений (манифестация этапа доминантной схемы), так и об истоках культуры Ислама (схема в ее «свернутом» виде), утверждающей себя в престижных начертаниях арабской графики и воспроизведении догматической концепции космогенеза.

Возвращаясь непосредственно к нашей теме, следует отметить, что, исходя из развернутой выше схемы, изображения птиц в переплетении с арабскими буквами должны означать не конкретный вид и даже не род птиц, а то состояние Универсума и Человека, которое характеризуется выражением *ан-нафс ал-хайваниа* («животная душа»). Тот факт, что фигуры птиц в процессе орнаментации предшествуют появлению изображений иных обитателей животного и фантастического мира и представляют на керамике гораздо чаще остальных, говорит, естественно, об особом отношении мусульман именно к птицам, что, как указывалось выше, подтверждается текстом Корана и всей последующей эволюцией мусульманской культуры.

В этой связи полезно вспомнить и о том, что обитаемая часть мира представлялась мусульманам в виде пятичастного образа птицы. Ср.: «Мир создан пятичастным по фигуре птицы с головой, грудью, двумя крыльями и хвостом. Голова ее — Мекка, Медина и Йемен; грудь — Сирия и Египет; правое крыло — Ирак, а за Ираком — народ, называемый *ал-вакх*, а за ним — народ, который называют *ваквак*, а за ними — народы, которых не знает никто, кроме Аллаха преславного и превеликого; левое крыло — это Синд, а за Синдом — Хинд, а за Хиндом — народ, называемый *настик*, а за ними народ, который называют *манстик*, а за этим — народы, которых никто не знает, кроме Аллаха превеликого и преславного; а хвост — от Заг ал-Хумам до заката солнца; а то, что (составляет) хвост птицы, — плохое» (3, с. 18; 9, с. 51–52).

Эти представления своеобразно отразились на художественной практике мусульман. Знаменитая мечеть Омейядов в Дамаске носила название «Купол орла»: «И если ты повернешься к этому куполу, то тебе откроется зрелище чудесное и величественное. Люди верят, что (видят здесь) летящего орла: купол является его головой, главный пролет — грудью, половина стены правого пролета, а также левого образуют два его крыла...» (8, с. 188). Можно полагать, что совмещение представлений о сакральном облике мечети с образом птицы было не случайностью, но, скорее, закономерным явлением для средневекового сознания мусульман. С этой точки зрения многочисленные изображения птиц на мусульманской керамике приобретают свою осмысленность и логичность в свете существовавших представлений о птице как образе обжитого мусульманского мира. В частности, изображения из Нишапура и Афрасиаба резонно утверждают эту мысль на восточной окраине мусульманских земель. Некоторым подтверждением тому являются примеры с распластанными фигурами птиц с ярко выраженной их пятчатостью (голова, грудь, два крыла, хвост).

Прослеживаемые соответствия догматических мусульманских представлений и складывающихся закономерностей отношения культуры к изображению птиц позволяют еще раз вспомнить о взаимоотношениях Писания и Предания, разрабатывающего догматические установления на материале художественного творчества. Переход от Св. Писания к Св. Преданию соответствует движению от трансцендентных оснований культуры к имманентным принципам ее функционирования, когда априорное Знание ('илм) и божественное Повеление (хукм) становятся объектом внутренней рефлексии культуры ('амал). Этот переход свойственен всем культурам средневековья, является его универсальным качеством, но при этом не следует забывать, что в самосознании культуры Ислама чрезвычайно важное место занимал жанр толкования — интерпретация Корана (*тафсир*) и различных поэтических произведений (*шарх*). Искусство толкования было призвано онтологизировать некоторую сумму догматических установлений, сделать их объектом внутреннего опыта социума. Тем самым истолковываемые культурой элементы догматики приобретали черты обрядности, т. е. совокупности тех установлений и непреложностей культурной практики, через посредство которых передавались наиболее существенные представления о Бытии. Именно поэтому процесс понимания, творческого восприятия предлежащего объекта,

является не столько составной частью рефлексивного знания, сколько существенным элементом Бытия, реальность которого и постигается посредством акта понимания (см. в этой связи 28, с. 6–13).

#### «Охота за смыслом» в искусстве Ирана

Мы могли уже заметить, что «герменевтический круг» понимания художественного образа в искусстве Ислама осуществляется посредством онтологизации чужеродных форм в пределах расширяемого пространства Предания. Традицией не только осваивается незнакомый и чуждый ей мир, и он не просто онтологизируется и вводится в пространство Предания, но само освоение этого мира во многом зависит от герменевтического закрепления пространства художественных форм и их легитимации в пределах догмы и Писания. Часть и целое взаимокорреспондируют и поясняют друг друга, составляя четко различимые сферы динамичного Предания и статичного Писания. Для того чтобы «вещь» была понята и стала объектом потенциального пред-понимания целого культуры, она должна быть полностью готовой для ее смыслового развертывания. В средневековой культуре Ислама и в особенности в суфийской среде это прекрасно понимали. Выше мы упоминали о поэме Фаридаддина Аттара *Мантик ат-тайр*, где персонафицированные в образе птиц понятия составляют в итоге единое целое. Стратегия «герменевтического круга» понимания и суфийского пред-понимания целого соблюдена в поэме со всей возможной строгостью. Однако в иранской культуре сложились и тактические ходы пред-восхищения, ведущие к конечному пониманию и толкованию целого. Одним из таких методов была «охота» (*шикар*). За смыслом буквально охотились (*ма'ни шикари, сайд-и ма'ни*), его искали и обнаруживали (*мазмунйаб*). Но хороший охотник обязан знать свою жертву, он должен отчетливо пред-полагать место и время своей охоты, для того чтобы она увенчалась успехом. Другими словами, охотником за будущим целостным смыслом должны быть соблюдены некоторые условия, охватывающие пространственно-временные и этические координаты смыслового поля охотничьего лова. Как это происходило, нам поможет понять одна миниатюра из Лондонской рукописи «Хамсе» Низами 1539 г. (илл. 19).

В иллюстрируемом тексте рассказывается о споре двух мудрецов, один из которых — проигравший — изображен поверженным только потому, что его страх перед соперником, предложившим

понюхать простую розу, оказался роковым. Именно о роке, преследующем человека, говорит второй, внесюжетный план притчи, о котором также пишет Низами. Как художник проиллюстрировал сюжет, мы видим, а вот с тем, как он справился со вторым, внесюжетным планом притчи, нам предстоит познакомиться.

Для этого обратим внимание на те детали изображения, которые, на первый взгляд, не имеют прямого отношения к собственно сюжету притчи и могут показаться нам либо второстепенными атрибутами повествования, либо просто дополнительными наслоениями, появившимися с одной целью — украсить сюжет притчи, придать ему некоторый эстетический фон. Сделать это нам предлагает сам художник, изобразивший раскрытые двери дворцового павильона, словно приглашая зрителя выйти за его пределы. Не будем, однако, спешить покинуть пределы дворцовой постройки и обратим внимание на надпись, помещенную над дверью. Она гласит: *Кушада бад ба давлат хамиша ин даргах* («Да будут вечно раскрыты счастьем эти врата»).

Прежде всего зададимся вопросом: на кого рассчитана эта надпись и какие функции она призвана нести? Симтоматично появление надписи с внутренней стороны дверей. Было бы, безусловно, логичнее ее расположение с обратной стороны, перед входом во дворцовый павильон, что весьма распространено на мусульманских дверях вплоть до XX в. Следовательно, надпись либо должна предупреждать участвующих в действии персонажей о входе в некое другое пространство, лежащее за пределами постройки, либо она, будучи рассчитанной также и на зрителей миниатюры, является некоторым дополнительным указанием. Во втором случае в функции надписи входит подключение зрителя миниатюры к прочтению нового для него смысла живописной композиции. Наше предположение может быть подкреплено только в результате расшифровки неявного смысла самой надписи.

Для того чтобы понять смысл изобразительной композиции и отдельных ее деталей, нам необходимо держать в памяти два важных обстоятельства. Во-первых, мы знаем, что существует второй, аллегорический план содержания притчи. Об этом прямо говорится автором в иллюстрируемом тексте. Во-вторых, важно также помнить, что рукопись «Хамсе» Низами, куда входит наша миниатюра, создана в Тебризе во время правления иранской династии Сефевидов. Хорошо известно, что при сефевидском дворе с самого начала его правления большой популярностью пользовались су-

фийские идеи. В частности, излюбленным методом пояснения различного рода сюжетов был прием аллегорического истолкования, который мог существенно отличаться от содержания самой притчи. Аллегорическое толкование предлагало читателю богатую пищу для ума, втягивая простой рассказ притчи в контекст этико-религиозных представлений самой традиции и ее глубинного суфийского пласта. Надо думать, что иллюстраторы были прекрасно осведомлены о таком методе прочтения и, в свою очередь, искушены в выработке специфического изобразительного языка для передачи аллегорического смысла иллюстрируемого сюжета.

Итак, мы допускаем, что надпись может помочь нам увидеть второй, аллегорический смысл сюжета притчи. Содержание надписи стереотипно, такие надписи, по-видимому, были широко распространены в XVI в. в зонах распространения персидского языка. Аналогичная надпись приводится над входом во дворец в миниатюре к «Шах-наме» 1537 г. из музея Метрополитен («Приношение даров Хосрову»). Над одним из входов во дворец Топкапу в Стамбуле эта же надпись оформлена в стихотворную форму — бейт. Вторая часть бейта воспроизводит формулу мусульманского вероучения (*шахада*). Вся же надпись гласит: *Кушада бад ба давлат хамише даргах / Ба хакк ашхаду ан ла илаха илла-Ллах* («Да будет вечно открыта счастьем (эта) дверь. / Истинно свидетельствую, что нет божества, кроме Бога»). Религиозный смысл последней надписи очевиден, так как в ней поясняется, что дверь не просто открыта, но открыта всегда для вступления в нее Счастья, т. е. Всевышнего. С позиций обычных мусульманских представлений пожелание того, чтобы «врата» были всегда открыты, закономерно. Считается, например, что «врата всевышней Истины» (*даргах-и хакк-и таала*) всегда открыты и нет при них «ни привратника, ни сторожа» (из газели Хафиза).

Более того, считалось, что врата и двери сооружаются по Божьей милости. В конце XVIII в. в мечети Ходжа Джан-ходжа в Самарканде левая створка входных дверей была украшена надписью: *Гардид зи лutf-и хакк-и таала мухийя дарваза-и 'али* («Сооружены по милости всевышней Истины эти вышние врата»)<sup>1</sup>. Такие надписи над вратами дворцов и мечетей должны пояснить особую символическую роль входов (дверей, врат, порталов, порога) в Исламе. Дверной проем связывается с проникновением в качественно

<sup>1</sup> Писарчик А. К. Народная архитектура Самарканда. — Душанбе, 1975. — С. 95.

новое, часто сакральное отмеченное пространство — мечеть, дворец-рай. По этой причине устройство дверных проемов от мемориальных врат до дверей частных домов традиционно связывалось с «всевышней Истиной», «Счастьем». И именно по этой причине они должны были оставаться открытыми.

Подчеркнуто распахнуты и никем не охраняются двери и на нашей миниатюре. Между тем, в сефевидской миниатюрной живописи далеко не во всех сценах дворцовых приемов двери открыты или оставлены без охраны. Причину намеренной распахнутости дверей, их открытости одновременно в царский павильон и наружу, в прилегающий к павильону сад, поясняют дополнительные обстоятельства. Пояснит их нам известный суфийский трактат «Зерцало влюбленных» (*Мир'ат-и 'ушшак*). В словаре говорится, что «врата» обозначают «познание и проницательность» (*ма'рифат ва идракат*). Данная в словаре экспликация дополняется стихотворным пояснением:

Тому, кто отдалится от врат Истины,  
Больше подойдет темная завеса, чем свет (Истины)<sup>1</sup>.

Очевидно, что для проникновения истинного «познания и проницательности» врата должны быть распахнуты настежь. Вместе с тем, понятие «счастье» (*давлат*), отмеченное в надписи, также требует своего истолкования. В одном из суфийских комментариев к поэзии Хафиза говорится, что слово «счастье» указывает на другое понятие, близкое ему, но более точное с точки зрения традиционной суфийской терминологии. Одним из значений слова «счастье» (*давлат*) является «единство» (*васл*) человека с Богом.<sup>2</sup>

Итак, надпись над дворцовым входом в миниатюре является не просто традиционной благопожелательной формулой. Художник в своей «охоте за смыслом» поместил ее над раскрытыми дверями с целью пояснить неявный смысл притчи. Ведь для того, чтобы понять ее аллегорическое содержание, человек должен быть наделен способностью «познания и проницательности», чему должны помочь распахнутые врата «Истины». Иными словами, надпись призвана ориентировать зрителя, пояснить ему дальнейший ход изобразительного повествования. Но остается нерешенным один вопрос. Что стоит за призывом надписи к «Единству» и как художник

<sup>1</sup> Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература. — М., 1965. — С. 148.

<sup>2</sup> Khurramshāhī B. Hafiz-namih (A selective Commentary on Hafī Ghazals). P. I. Tehran, 1988. P. 295.

обыгрывает этот важнейший для суфийских представлений эсхатологический мотив?

Для ответа на этот вопрос нам необходимо покинуть дворцовое помещение и, перешагнув через порог двери, войти в прилегающий к павильону сад. Прежде чем обратить внимание на значение конкретных реалий сада, расскажем о том, что представлял собой образ сада в мышлении мусульман, и в частности исламизированных иранцев.

В центре исторического сознания мусульман, независимо от того, является ли оно догматическим или метафизическим, заложена исходная идея эсхатологического завершения всего мироздания (*ад-дунйа*). Всем своим существованием Творение и венец Творения — Человек — реализуют некогда заложенные в них качества, с тем чтобы однажды обрести свое первозданное состояние в том самом месте, где некогда началась их история. Идея предопределения рока, согласно исследованию известного японского исламоведа Т. Изутсу, ясно читается уже в Коране. Историческая судьба Человека по велению рока должна обрести свою полноту и завершенность в исходном для Человека пространстве рая, т. е. там, где и была начата история человечества. Верующему человеку, совершившему однажды «путь нисхождения» (*мабда'*), предстоит проделать обратный путь — «путь восхождения» (*ма'ад*), поскольку сказано: «Поистине, богобоязненные — среди садов и источников» (Коран, 15:45). Сад олицетворял собой Мир, вбирая в себя всю тайнопись прошедшего, настоящего и будущего времени. Именно поэтому шейх Махмуд Шабистари называет свое прославленное сочинение «Сад тайн», где подробно поясняются наиболее существенные аспекты Бытия и методы его познания. Пространство сада, заключено ли оно в книге, развернуто ли в реальности или символически в сердце Человека и в метафизической глубине мироздания, можно также уподобить пространству, где разворачивается «охота» страждущего (*'арифа*) познания мудрости. Надо сказать, что в персидской средневековой литературе теме сада как воплощения рая чаще всего соответствует мотив любви юноши к его Возлюбленной или соловья к розе. Но даже в этом случае, когда поэт обращается к топике любви, охотничья атрибутика не покидает его воображения. Влюбленный (*'ашик*) на своем Пути к Возлюбленной (*ма'-шук*) может попасть в силки, тенета (*дам*) Ее локонов (*зулф*). Тогда уже влюбленный или «охотник» за мудростью сам превращается в добычу, в объект вышней Охоты. В огороженном про-

странстве рая-сада происходит окончательное Единство (*васл*) влюбленного с Возлюбленной, охотника и Объекта его охоты.

Вместе с тем предметом охотничьего лова может стать и понятие «счастье», упомянутое в надписи над дверью на нашем изображении. У Абдаррахмана Джами в поэме «Весенний сад» (*Бахаристан*) приведена притча, где порицаются пожилые люди, окрашивающие седые волосы в черный цвет. Заключает притчу четверостишие:

Глупцы те, кто превращают черные волосы в белые,  
Вслед за старостью надеются на молодость.  
Пред взором мудрецов, находящихся в плену охоты за счастьем,  
Может ли черный ворон владеть великолепием белого сокола?

Метафорическое выражение «охота за счастьем» (*шикар-и давлат*), извлеченное нами из сочинения под названием «Весенний сад», скрепляет смысл надписи над дверью садового павильона с мотивом «охоты». Теперь мы можем быть уверены, что, действительно, за «счастьем» охотятся, именно охота оказывается тем методом, посредством которого счастье постигается мудрецами.

Еще один пример из газели поэта Камала Худжанди призван закрепить сказанное:

Совершили охоту те Локоны и Лик на сердца беспокойных,  
Ради охоты на соловьев накинул Ты тенета на розу.

Однако не только ортодоксальные и мистические представления, основанные на семитской традиции и разработанные Кораном в богатую чувственную образность, могли тронуть воображение образованного средневекового мусульманина. Для изощренного мистического сознания живой и образцовой оставалась и греческая мудрость, в центре которой стояла фигура Платона (Афлатун). Обратим внимание только на два обстоятельства из жизни и творчества Платона, которые никак не могли остаться незамеченными и в культуре Ислама. Хорошо известно, что знаменитая Академия Платона располагалась в цветущем месте, а сам он жил в саду, рядом с которым проводил свои занятия. Через тысячу лет к югу от Коньи, где, как утверждали мусульмане, бывал и Платон, водному источнику дается название «Источник Платона» (*Эфлотун Пинари*). Образ греческого мудреца предстает в мусульманской традиции культурным героем или добрым колдуном, чьи действия направлены на борьбу с хаосом и способствуют процветанию и благоустройству местности. Вместе с тем, одним из важнейших мо-

тивов в творчестве Платона был мотив «охоты». «Охота» у Платона, как это прекрасно продемонстрировал А.Ф. Лосев, является важнейшим символом в учении об идеях. Теория познания, ее методы уподобляются Платоном «охоте», а искомая охотником (или путником) цель является его символической добычей. Надо ли напоминать, насколько важны были платоновские и неоплатонические рассуждения об идеях в суфийских разработках теории эманации (*таджалли*), в теософии, онтологии и гносеологии.

Приведенные выше сведения должны настроить читателя на мысль о том, что для понимания конкретных реалий поэтического или живописного произведений важным оказывается не только теологическая или мистическая образность конкретных персонажей и атрибутов действия, но и правила обращения с материалом, метод, посредством которого раскрывается взаимосвязанность, смысл и иерархия обозначаемых поэтом или художником реалий. Возникающие при этом аналогии должны пояснить далекие, опосредованные временем и другой традицией, а также близкие, непосредственные истоки сложения этой образности. В сопряжении далекого и близкого, Писания, Предания и истории мы четче увидим и предлежащий образ, знакомство с которым окажется подготовленным и не столь неожиданным.

Итак, «охота за смыслом» оказывается не просто поэтическим приемом, но глубоко оправданным и прочувствованным в иранской художественной традиции герменевтическим действием поисков и нахождения сокровенных истин именно в райском саду. Ведь сад традиционно является местом сбора мудрецов и поэтов, тем особым по своим иносказательным и реальным признакам пространством, где человек обнаруживает и впитывает в себя божественную мудрость, или, согласно ветхозаветным, евангельским и кораническим указаниям, встречается с Всевышним и достигает искомого им Единства. Но, вместе с тем, человек в своей «охоте», в своих поисках мудрости может пасть жертвой судьбы, рока, оказаться во власти промысла (*кадар*). В мусульманской теологической и суфийской образности эсхатологический мотив рока, промысла разработан весьма подробно. Как мы увидим ниже, художник нашей миниатюры отразил идею Сада Жизни и божественного рока весьма точно и недвусмысленно.

В саду художник изобразил фигуру копающего землю человека. В миниатюрной живописи Ирана при изображении сада часто встречаются вскапывающие землю персонажи. Это — садовники.

Образ садовника был одной из центральных фигур эсхатологической образности в культуре средневекового Ирана (см. подробнее 13). Представления о незримости садовника, аллегории преследующего человека рока, обыгрываются в поэзии иранцев замечанием о том, что Он постоянно находится за спиной людей (илл. 28). Это важное обстоятельство находит соответствующий отклик в построении пространства на миниатюрах. Фигура вскапывающего землю садовника непременно располагается в отдалении, за пределами дворцовых сцен, буквально за спиной сидящего на престоле шаха. Вместе с тем, часто раскрытые калитки дворцовых павильонов, соединяя ухоженный садовником сад и интерьер помещения в единое целое, поясняют зрителю мысль о неизбежности свершений рока и всеприсутствии божественного промысла. Веления рока следует принимать безропотно, более того, работа Садовника по уходу за садом Бытия с неизбежностью отразится на жизни каждого человека. Об этом и говорит надпись, подчеркивая, что единство с всевышней Истиной неизбежно и должно приветствоваться. Персонафикацией представлений, закрепленных в надписи, и является фигура садовника.

Таким образом, в миниатюре отражено также и восприятие пространственно-временной целостности Бытия. Настоящее и будущее, пространство земное и пространство райского сада составляют нерасчленимое единство Мира. Надпись над входом и открытые врата призваны подчеркнуть это со всей возможной серьезностью.

Возвратимся, однако, в пределы сада. Фигура садовника расположена между платаном (чинара) и парой кипарисов, находящихся за тронном шаха. Место кипарисов свидетельствует о внутренней оправданности такого соседства. В поэтических аллюзиях мусульман кипарис традиционно выступает метафорой возлюбленной, красавицы. У суфиев же кипарис является распространенной метафорой идеальной Возлюбленной. Однако расположение рядом фигуры садовника позволяет вспомнить и другие, не менее оправданные ассоциации. Речь пойдет об изначальной для средневекового мусульманского мира связи образов Царя, Дерева и Садовника (подробнее об этом см. 13).

Весьма подробно разрабатывается эта тема и в изобразительном искусстве средневекового Ирана. Сохранилось множество образцов с изображением царя, дерева и вскапывающего землю садовника. Художники так настойчиво повторяют и разрабатывают этот мотив, что можно с уверенностью говорить о сложении идео-

графической схемы с ее очевидной глубинной эсхатологической образностью. Даже если действие, согласно иллюстрируемому отрывку поэтического произведения, происходит в конкретном саду в присутствии реального шаха и садовника, не остается сомнений в том, что сам подбор персонажей и место действия вызван следованием за идеальным для всей культуры событием. Ведь хорошо известно, что в средневековые исторические и литературные сюжеты были ориентированы на передачу не столько описываемого факта, сколько «церемониального» образа этого факта. В средневековом художественном творчестве очень трудно провести различие между тем, «что» изображено, и тем, «как» изображаемое должно предстать перед читателем или зрителем. Идеальное представление о должном всегда проецировалось на отдельное явление поэтической, изобразительной и исторической действительности, независимо от того, какой степенью реального содержания наполнялось событие, описываемое поэтами, художниками и историками. Для того чтобы понять всю полноту информации средневековых авторов и художников, кроме знания и правильного понимания исторического и художественного факта, мы обязаны держать в нашей памяти факт ирреальный. Художественная действительность постигается на стыке двух принципиальных основ Бытия, формирующих сознание средневековых мастеров пера (*калам*). Ведь предвечное Перо, согласно традиции, являлось одним из знаков ('алам) вышнего Света, именно Пером на Скрижали Бытия (*лавх*) было начертано все, что было в прошлом, происходит в настоящем и произойдет в будущем. К этому важному обстоятельству духовной жизни мусульманина мы еще возвратимся позднее. Дальнейшие же рассуждения призваны пояснить сказанное.

За тронном шаха в саду течет родник. С точки зрения бытового взгляда на вещи, в этом нет ничего странного и двусмысленного. Более того, в персидской миниатюре практически всегда изображение тронного суверена соседствует с изображением родника. Но мы уже выяснили, что за «реальными» садами на миниатюрах скрывается образ райского сада. Соответственно, частое изображение источников и водоемов вблизи трона владык также может быть прокомментировано искушенным в поэтических и религиозных ассоциациях зрителем. Для полноценной оценки значения пространства сада и взаимоотношений между его персонажами и реалиями важно помнить о связи Садовника и источника Жизни. Значение символической фигуры Садовника не исчерпывается представле-

ниями о роке, преследующем человека. Садовник является также символическим образом идеальной Возлюбленной. В одной из своих газелей Джалаладдин Руми находит Возлюбленную в саду, на берегу источника:

Сказали мне: твой Учитель влюблен в того Садовника,  
Ищи Его в твоих садах или на берегу источника.

Вышний Сад и Источник Жизни — два поэтических и, как мы можем убедиться, изобразительных образа, которые вместе с фигурой Садовника создают законченную картину эсхатологической будущности «ловца смысла» в средневековой культуре Ислама.

Вблизи источника, напротив раскрытых дверей, изображен платан (чинара). Появление платана в саду закономерно и часто встречается в действительности, что отражено в миниатюрной живописи Ирана. Платан легко идентифицировать по стволу и его характерной кроне. Особенно обращают на себя внимание тщательно, почти натурально переданные листья дерева. Как мы уже отмечали, суждение о том, что художник при изображении сада руководствовался исключительно утилитарными и эстетическими соображениями, недостаточно и, более того, методологически ошибочно. В мусульманской культуре образ сада всегда воспринимался в неразрывности с идеальным Садам Жизни. Все растения, деревья и птицы этого сада каждым своим лепестком, травинкой и криком прославляют Всевышнего. В частности, платан широкими, кистеобразными листьями напоминает и образно передает руки верующих, воздетые в молитве, а выражение «пятерня чинары» (*даст-и чинар*) является распространенной метафорой в ираноязычной поэзии. Возникновение этого образа уходит далеко в древность, и, в частности, в древнеиндийских и древнегреческих представлениях хорошо известны случаи уподобления ветвей деревьев пальцам рук. В свою очередь, в мусульманское время в шиитской среде изображение раскрытой пятерни связывалось с религиозными представлениями и конкретными персонажами сакральной истории. В пятерницу святого семейства входят Мухаммад, Фатима, Али, Хасан и Хусейн. Изобразительная традиция и соответствующие религиозные представления мусульман о значении листьев платана позволяют осмыслить изображение дерева как поэтический образ, изобразительное воплощение которого прекрасно увязывается и осмысленно соседствует со всеми остальными поэтическими реалиями Сада Жизни.

Ствол и крона платана обвиты побегом виноградной лозы. Если продолжить «охоту» за смыслом изображаемых реалий сада, появ-

ляются достаточно веские основания для того, чтобы судить о логичности такого совмещения. Для этого следует не выпускать из вида, что за поэтическим образом Сада следит Садовник. Самый известный и яркий представитель поэтического направления «охоты за смыслом» мирза Абдалкадыр Бедиль в одной из газелей писал:

Повсюду в память об опьяненных Садовник посадил виноградную лозу,  
Скажешь ты, словно для каждого отшельника посадил Он изогнутую палочку  
для очищения.

Бейт Бедилья нуждается в пояснениях. С символической точки зрения слово «опьяненные» (*мастан*) указывает из людей, опьяненных любовью к Абсолюту, а «изогнутая палочка» (*мисвак-и дута*) означает виноградную лозу, т. е. виноград, из которого делают вино. Слово *мисвак* буквально означает специальную палочку для очищения зубов, что в контексте всего поэтического высказывания равнозначно символическому «опьянению» и «очищению» от прикосновения виноградной лозы, т. е. вина. Смысл бейта состоит в том, что Садовник высаживает виноград, с тем чтобы страждущие, вкусив его, опьянели и очистились в Любви к Садовнику. Следует предварительно отметить, что мотив «очищения» появляется в изображении не случайно. Ниже, поясняя смысл других реалий миниатюры, мы вновь столкнемся с этим мотивом.

Таким образом, сплетение платана с виноградной лозой является хорошо прочитываемым и убедительным образом, указывающим на то, что верующие с воздетыми в молитве руками опьянены и чисты в своей Любви к Абсолюту.

С аналогичной точки зрения могут быть истолкованы и птицы, количество и разнообразие видов которых бросается в глаза. Разумеется, птицы населяют и обычный сад, их присутствие логично и может представить интерес для любознательного зрителя и орнитолога. Но, поскольку мы вошли в пространство необычное, образное и толкуемое, остановим наше внимание на ряде дополнительных соображений о значении изображений птиц.

Птицы мудры и осторожны, истинная охота за ними должна вестись не расстановкой скрытых силков, но, в соответствии с их мудростью и проницательностью, терпеливо и осторожно. Об этом предупреждает в своей четвертой газели поэт и шейх Хафиз:

Благорасположением и милостью следует охотиться на проницательных птиц,  
Силками и тенетами не поймать мудрых птиц.

Итак, мы вновь сталкиваемся с мотивом «охоты». «Умная охота» за птицами предполагает непременно знакомство с некоторой толикой их скрытого знания. Обнаружить эти знания или понять «тайный язык» безмолвствующих в изображении птиц можно, доверившись знанию художника. Каждой птице отведена в изобразительном повествовании своя особая роль и свое особое место. Попробуем проследить за некоторыми закономерностями логики расположения птиц в композиционной и смысловой целостности миниатюры.

С изображением птиц зритель встречается еще в интерьере садового павильона. В двух соединенных между собой бассейнах плавают три утки. В ногах у сидящего на троне шаха также изображена утка (илл. 20). Казалось бы, присутствие уток оправдано в одном случае отражением в миниатюре реальных, бытовых условий устройства царских садовых павильонов, а в другом случае — облачением шаха. Но существует одно весьма существенное обстоятельство, поясняющее и другую причину появления в миниатюре изображений уток.

Как мы знаем, детали традиционного облачения и бытовых атрибутов средневекового человека в прошлом и до недавнего прошлого всегда были осмыслены, им придавалось символическое и магическое значение. Шах как центральная фигура социума ассоциировался с представлениями об идеальной, священной чистоте и целомудрии ('*исмат*). Хорошо известны в мусульманской среде слова пророка Мухаммада: «Чистоплотность есть сама Вера». На уровне обыденного сознания мусульман (*шари'ат*) подобные установления воспринимались в своем прямом значении. Непременной обязанностью верующего человека является его ритуальная чистота. Мусульманин должен совершить пять ежедневных молитв (*салат*), которым предшествует омовение, ритуальное очищение от скверны земного бытия. В зависимости от обстоятельств омовение может быть полным (*гусл*) и частичным (*дастмаз*). Олицетворением *гусла* (полного омовения) является утка, само название которой — *мург-и аб* («водяная птица») — связано с водой. Утка, согласно пояснениям Фаридаддина Аттара в поэме *Мантик ат-Тайр*, не мыслит своего существования без воды. Каждое мгновение она совершает *гусл* (полное омовение), и даже ее молитвенный коврик находится в воде (илл. 21).

Появление изображения утки у ног шаха оправдано еще и тем, что суверен олицетворяет собой не просто чистоту (*назафат*), но

целомудрие, идеальную, священную чистоту ('*исмат*). Ведь сказано было пророком Мухаммадом: «Целомудрие (или чистота) есть Вера, верующим является всякий, кому покорны его дела и слова».

В основные обязанности справедливого ('*адил*) и целомудренного (*ма'сум*) шаха входило исполнение добрых дел и изречение добрых слов, условий, предшествующих обретению Веры (*иман*) и истинного Знания ('*илм*).

Все сказанное выше объясняет и появление трех плавающих в бассейнах уток. Утки символизируют собой состояние совершенной, ритуальной чистоты, что соответствует условию бытия истинного мусульманина. Кстати, одна из уток в правом от зрителя бассейне изображена наполовину окунувшейся в воду, т. е. буквально воспроизводит символический акт полного омовения (*гусл*). В этой же связи интересно обратить внимание на расположение бассейнов с плавающими утками. Они окаймляют нижний край изображения, и с них может начаться вход в смысл миниатюры. Наше предположение имеет основания, поскольку известно, что мастера (каллиграфы, миниатюристы), прежде чем приступить к своей работе, совершали молитву и омовение. По-видимому, акт изобразительного воплощения омовения перед вхождением зрителя в пространство миниатюры отобразил и художник. Логично думать, что часто встречающееся в персидском изобразительном искусстве изображение уток в бассейнах во время дворцовых приемов преследует аналогичные описанные выше цели (илл. 29).

В интерьере дворцового помещения изображена еще одна птица — ловчий сокол (*баз*) на руке одного из слуг (илл. 25). Охота с соколом была одной из основных забав царей в средневековье. Изобразительное искусство Ирана с самых ранних памятников и на всем протяжении своего существования свидетельствует о чрезвычайной популярности соколиной охоты. На керамике и в миниатюрной живописи сохранилось множество изображений всадников с соколом на руке. Очевидно, что и в нашем случае художник передает ситуацию дворцового этикета, согласно которому ловчий сокол своим присутствием характеризует важную обязанность суверена — его охотничьи функции. Но, как мы уже знаем, охота была не только забавой, светским времяпрепровождением шахов, ей придавалось и важное символическое значение. Для того чтобы оценить этот факт на примере нашей миниатюры, обратим внимание на то, что сокол изображен на фоне проема двери садового павильона. Недооценивать решение миниатюриста, объясняя рас-

положение сокола только художественными задачами художника в целях построения всей композиции, было бы несправедливо. Ибо фигура ловчего с соколом на руке могла бы быть с успехом заменена соседней фигурой слуги, подающего напитки. Характером рисунка и объемом занимаемого пространства обе фигуры практически идентичны. Иными словами, сокол находится на своем, предназначенном ему месте. Его расположение объясняется задачами не формальными, но смысловыми, вытекающими из аллегорического значения всего изображения. Напомним еще раз, что врата садового павильона являются переходом из одного пространства в другое, они соединяют пространство земное, конфликтное с Садам Жизни — пространством вышним и идеальным.

Согласно поэме *Мантик ат-Тайр* Фаридаддина Аттара, образом проникновения из пространства земного в пространство небесное является сокол. Идеальным местом его расположения является царская длань Зу-л-Карнайна (Александра Македонского), согласно мусульманской традиции, совершившего путешествие в подземный мир в поисках Живой воды. Расположение сокола у дверей, за которыми течет источник, представляется одним из тонких изобразительных намеков художника в попытке передать сложный инносказательный подтекст всего изображения и взаимоотношений между образами сокола и Живой воды. Вместе с тем, сокол олицетворяет собой и время, он единственный из всех птиц, кто может проникнуть из вечности прошлого (*азал*) в вечность будущего (*абад*). Пространственно-временные характеристики, всплывающие в связи с образом сокола, прекрасно укладываются в общее русло значения всего изображения. Знание значения образа сокола помогает зрителю ощутить присутствие в миниатюре двух различных пространственно-временных локусов, двух связанных между собой зон, составляющих вместе традиционную картину мироздания.

Восемь птиц изображены в саду. Между платаном и розовым кустом летит соловей (илл. 24). Его появление логично. Соловей является обитателем любого сада, а с символической точки зрения взаимоотношения между соловьем и розой являются самым распространенным образом в отношениях между влюбленным и Возлюбленной. В вечном Саду Жизни, безусловно, актуализируется второй образный план; изображения соловья и розового куста задают зрителю общую направленность его возможных рассуждений, детали которых зритель должен развернуть мысленно, ибо

человеку, воспитанному в русле поэтической традиции Ирана, существо бесед соловья и розы было известно очень хорошо.

Две пары птиц, сидящих на двух кипарисах, могут быть особого вида горлицами, носящими название *кумри* (илл. 22). Неоднократные поэтические свидетельства помогают нам связать образ *кумри* с образом кипариса. В одном из них говорится:

О *кумри*, нет пути мне к ногам моего Кипариса,  
Тебе грустить нет смысла, ибо гнездо твое находится  
на вершине Кипариса.

Дополняют сказанное следующие соображения. Значение композиции с двумя сидящими на дереве птицами хорошо известно в искусстве древности и средневековья. Как мы уже знаем, изображение кипарисов за тронем шаха является распространенным в поэтической традиции и даже в быту образом Древа Жизни. Две птицы на вершине Древа Жизни символизируют мотив порождения и идею брачных отношений. Присутствие в этой же миниатюре другого, но сходного по своим символическим качествам, образа соловья и розы создает законченный образ любви к Возлюбленной. В этом нет ничего странного, поскольку идеальная любовь достигается именно в пределах вышнего Сада.

Царскую беседку венчает еще одна птица — это другой вид горлинки, именуемой *мусича* (илл. 27). Этимология слова *мусича* достаточно прозрачна: это птица пророка Мусы (Моисея). Помещение горлинки над беседкой должно быть связано с тем, что *мусича* считается птицей горы Тур (Синай). Как хорошо известно, образ мировой горы символически соответствует сакральной постройке. Иконографический облик сакральной (царской) постройки с наверхшим в виде птицы хорошо прослеживается в языческой, христианской и мусульманской архитектурной практике. Выше мы уже отмечали, что знаменитая мечеть Омейядов в Дамаске носила название «Купол орла», поскольку венчающий ее купол напоминал фигуру парящего орла. Тем самым, появление горлинки над царским павильоном закономерно и с образной точки зрения вполне оправданно.

На вершине горы изображена куропатка (*кабк*) (илл. 23). Узнать ее можно по красному клюву, который обыгрывается в поэтической традиции, указывая на кровавые слезы, сочащиеся из ее глаз. Куропатка обитает в горах и символически связывается с горой Арафат в Мекке. В ритуальном посещении Мекки (*хаджж*) необходимым действием считается посещение горы Арафат. В Коране

указывается: «А когда вы двинетесь с Арафата, то поминайте Бога при заповедном памятнике. И поминайте Его, как Он вывел вас на прямой путь» (2:194). В *Мантик ат-Тайр* Фаридаддина Аттара говорится, что куропатка стучит дверным кольцом во врата Дома Бога. Появление куропатки в миниатюре на вершине горы подытоживает общую эсхатологическую картину изображения и частные соответствия птичьей образности.

Наконец, несколько слов должно быть сказано и еще об одной птице. Выразительный облик, окраска и размеры свидетельствуют о ее особой роли в развертывании живописного повествования. Птица подлетает к платану, в ветвях которого укрыто гнездо с двумя яйцами. Живописные аналогии позволяют угадать в этой птице известный фольклорный образ птицы Симуург. Символическая образность, свойственная всем остальным изображениям птиц, должна подкрепить наше предположение. Если это так, то закономерным представляется и следующий вывод: согласно поэтической традиции (ср. с поэмами Фирдоуси *Шах-наме* и Аттара *Мантик ат-Тайр*) в образе птицы Симуург, живущей на горе Каф, интегрируются все свойства остальных птиц и соответственно разрешаются все жизненные противоречия. А иными словами, волшебная птица Симуург воплощает своим существованием и присутствием в нашей миниатюре завершение телеологической программы истории птичьего царства — идею Единения с Богом (*Таухид*). Ведь именно об этом рассказывает в поэме *Мантик ат-Тайр* Фаридаддин Аттар.

Завершает изобразительное повествование миниатюры фигура оседланного коня с грумом. Сам факт появления готового и убранного к пути коня в контексте сюжета миниатюры и ее аллегорического прочтения логичен, явно подчеркивая разрабатываемую художником эсхатологическую образность изображения. Несколько дополнительных замечаний помогут соотнести изображение оседланного коня со сведениями, проливающими свет на разработку эсхатологической темы в ортодоксальном и мистическом Исламе.

Согласно мусульманским представлениям, Мухаммаду в одну из ночей было явлено Откровение: ему была предоставлена возможность совершить путешествие, во время которого он увидел рай, ад и был подведен к трону Всевышнего. Это путешествие Пророк совершил на коне с женской головой по имени Бурак. После того как Пророк был возвращен в свою постель, она оставалась согретой его телом еще до начала Вознесения (*Ми'радж*). Таким

образом, путешествие Пророка из пространства земного (*макан*) в пространство неземное (*ла-макан*) происходило вне времени. Это было путешествие только в пространстве. Аттар в поэме *Илахинаме* («Божественная книга») пишет о том, что «Пророк на нем (Бураке) оседлал время» (*Наби бар вай савар андар заман шуд*). Замечание это логично, поскольку Пророк во время *Ми'раджа* преодолевает время (*заман*) и оказывается в безвременье (*абад*).

Появление оседланного коня отражает указанные мусульманские представления о преодолении времени и необходимости ощущения вневременного, идеального состояния человека. Это вытекает из целого ряда обстоятельств, важнейшими из которых являются следующие. Во-первых, в поэзии часто используется метафорическое выражение *бар бур зин нихадан* («седлать коня»), что равнозначно отправлению героя в дорогу. Во-вторых, в погребальном обряде образ коня также соответствует будущему путешествию покойника в загробный мир. В частности, в суфийских представлениях конь олицетворяет собой душу человека, устремленную к Богу. Учитывая медиативные функции образа сокола, его способность проникать в горные выси, можно думать, что изображение оседланного коня иллюстрирует аналогичные пространственно-временные представления, смысл которых носит очевидный эсхатологический характер и полностью соответствует сюжету притчи и ее аллегорическому истолкованию.

Итак, *охота за смыслом* в одной из персидских миниатюр XVI в. закончена. Нами учитывалась только стратегия поисков, в основе которых лежало знание о существовании практики проведения аналогичных опытов в средневековой художественной среде Ирана, о чем свидетельствует широкое распространение самого термина *охота*. Зритель должен совершить необычную, образную охоту вовсе не на птиц, объектом его охоты должен быть смысл, который скрывается как за каждым отдельным изображением, так и за смысловыми отношениями, возникающими в результате сопоставления различных образов друг с другом. Вместе с тем, мы отдаем себе отчет в том, что композиционное расположение рассматриваемого материала — так сказать, тактика ведения нашей *охоты* — могло в точности не соответствовать тем приемам, которыми пользовался средневековый зритель.

Если, скажем, мы приступили к расшифровке изображения с надписи над входом в павильон, а затем вышли за его пределы, то методика прочтения в прошлом могла быть и иной. Без всякого

ущерба для конечного результата можно было вначале подробно остановиться на персонажах и реалиях интерьера, а затем перейти к комментариям, касающимся реалий сада. Объектом истолкования могли стать более мелкие атрибуты действия — яства, напитки и фрукты, количество персонажей, цвет их облачения, разнообразные цветы и кусты в саду. Другими словами, в своей *охоте* мы не полностью владели всеми существовавшими некогда приемами *прочтения* смысла, хотя, повторим, цель ее виделась достаточно отчетливо. При этом сама *охота за смыслом* в ее традиционном понимании была не беспорядочным поиском значений тех или иных персонажей и атрибутов действия, вырванных из контекста, но целенаправленным нахождением объединяющего смысла для всех значимых деталей композиции. Преследуя эту цель, мы избрали метод углубления в материал, его иконологическое развертывание, хотя широкое обращение к изобразительным аналогиям придало бы нашему изложению привычную достоверность и убедительность, но, вместе с тем, и иную направленность. Понимая это, мы, тем не менее, старались приблизиться к методике толкования самой традиции, исходящей в большей мере из интенсивных приемов проникновения в смысл изобразительных или поэтических знаков.

\* \* \*

Достаточно очевидным в миниатюре и весьма существенным для выработки методики интерпретации средневековых изображений является ярко выраженная структурная и смысловая упорядоченность изобразительного повествования. Проследить эту закономерность удается только в результате понимания смысла реалий всей живописной композиции. Логика взаимоотношения реалий не ограничивается сюжетной связанностью, так сказать, горизонтальной соотносительностью смысловых элементов изобразительного повествования. Не менее важной остается связь другая — вертикальная, воссоздаваемая при переходе от одного уровня повествования к другому. Так, например, представления о ритуальной чистоте, разворачиваемые в первой зоне изображением уток, дополняются, укрепляются и окончательно проясняются в пространстве Сада, где виноградная лоза обвивает платан. Ортодоксальные представления, тем самым, находят свое подкрепление в представлениях мистических, суфийских. Аналогичным способом смысловые функции образа сокола дополняются и поясняются образами иными: изображением Источника Жизни и оседланного коня. Вертикальная

связь между смысловыми элементами повествования, по-видимому, является образцовой и универсальной для всей мировой культуры, что подробно было рассмотрено Р. Бартом. В нашем случае, в силу специфики выразительных функций изобразительного искусства, вертикальная природа взаимоотношений смысловых реалий оказывается развернутой действительно по оси низ — верх: Сад помещен над царским павильоном, а Садовник расположен за и над шахом. Обозначение двух коррелирующих уровней изобразительного повествования входило в одну из основных задач художника. Мир вышний на более высоком уровне (буквальном и метафорическом) пояснял и оправдывал сюжетное повествование на уровне мира земного.

Важно при этом помнить, что повествовательные возможности разворачиваемого изображения на обоих уровнях его возможного осмысления реализуются посредством опорных и общих для них реалий. Такие реалии, как бассейн с утками или фигура шаха, скрепляют и пронизывают собой оба уровня повествования, не оставляя сомнений в их связанности и выражении сквозной идеи сюжета притчи и разворачиваемой в изобразительном повествовании аллегории. Горизонтальные (сюжетные и синтагматические) и вертикальные (внесюжетные и прагматические) связи обоих уровней повествования, отчетливо корреспондируя между собой, вместе создают тот круг герменевтического понимания, когда часть и целое скреплены взаимообразной и неразрывной связью. При этом следует особенно подчеркнуть функции живописного повествования, направленные не просто на дополнение, но на самостоятельную разработку литературного сюжета. Изобразительное повествование отчетливо выводит литературный сюжет в область Предания, развивает и углубляет его пространственно-временную структуру и субстантивирует функции персонажей, обращая все это в идеальную сферу Св. Писания. Окончательный переход к сфере Писания закрепляется тщательной разработкой аллегорического повествования изображениями птиц, что отсылает к доминантным и укоренившимся в словесности, искусстве и ремесле Ислама догматическим представлениям о специфике образа птиц, и в частности к кораническому выражению *мантик ат-тайр* («язык птиц»).

Живописное повествование обретает ярко выраженную самостоятельность, и это — самостоятельность толкователя. Художник, отталкиваясь от сюжета текста, продолжает повествование, дополняя его, вводит сюжет в новый событийный контекст. Тем самым

происходит буквально насыщение поэтического сюжета, а по существу — его детальная герменевтическая разработка. Изображение оказывается основным инструментом толкования, и читатель рукописи должен в большей мере обратиться к зрителю, ибо только изображение способно в полной мере пояснить, истолковать сюжет. И еще раз: художник в иранской миниатюре выступает не только и не просто как иллюстратор, но в первую очередь в качестве толкователя словесного текста. Так обстояло дело в ранних образцах ремесла и миниатюры (см. 13, с. 29–30, а также раздел «Экскурсы»), эти же нормы герменевтического отношения к изображаемому сюжету сохраняются и значительно укрепляются в сефевидской миниатюре. Иерархия повествовательных уровней в изображениях в полной мере соответствует общепринятой в иранской средневековой культуре манере обращения с поэтическим текстом: его неперемное комментирование и, соответственно, введение в престижные сферы Предания и Писания. Иными словами, отправной для изобразительного повествования литературный сюжет служит важным предваряющим этапом для герменевтической оценки разворачиваемого изобразительного дискурса.

Вместе с тем, искусство Ислама, уделяя самое пристальное внимание разработке Предания и будучи по этой причине необычайно динамичным явлением религиозной и художественной жизни, оперирует идеографическими образами, не предполагающими выработки достаточно углубленной иконографической программы. Изобразительный образ в искусстве Ислама за редким исключением требует своего нового смыслового наполнения, новых норм в установлении повествовательных возможностей комментирующего изобразительного дискурса, обращения к самым разным и порою неожиданным аспектам Предания. Если в иконографических образах и композициях смысл всегда пред-задан, то в искусстве Ислама мы можем этот смысл только пред-угадать и потенциально развернуть имманентно заложенную в образе семантическую и повествовательную структуру.

Смысловой заданностью и иконографическим обликом в искусстве Ислама, кроме каллиграфии, наделен только стиль, что поясняет статичность узорожья арабски и присутствие универсального мотива «ностальгии по раю» в моленном пространстве Храма, рукописи, прикладном искусстве.

Говорить об иконографии образа в том смысле, что принят по отношению к искусству античности, Христианства и Буддизма, на

наш взгляд, нельзя. Но пренебрегать термином «иконография», хотя бы в силу сложившейся научной традиции, было бы несправедливо. Прежде всего, очевидно, что мусульманские художники знали о существовании художественной практики оформления евангельских сюжетов в христианской среде и плодотворно использовали их для собственных нужд (см. об этом 13, с. 206–216). То есть мы располагаем целым рядом заимствованных иконографических схем, внедряемых в разное время в искусство Ислама не эпизодически, а целенаправленно, с учетом имманентных закономерностей сюжетопостроения. Заметен также процесс визуального закрепления в традиции редких, но центральных для сакральной истории Ислама персонажей (особенно в шиитской среде).

Другими словами, иконографическая традиция, пусть слабая и не столь ярко выраженная, как в христианском искусстве, в Исламе существовала. Но, повторим еще раз, основой изобразительного повествования являлся метод идеографии и использование стереотипных композиционных схем и образов героев. Принятый в Исламе идеографический метод изобразительного повествования, позволяя каждый раз вносить в стереотипное изображение, построенное по нормативным для средневекового искусства принципам (разные виды симметрии, к примеру), новое содержание, не дает возможности художникам остановиться на концептуальном использовании иконографии.

Иконографический принцип формально-смыслового закрепления сюжетов для искусства Ислама является лишь одним, и далеко не принципиальным, методом визуального закрепления сюжетов и Предания и герменевтического понимания абстрагированного дискурса и реалий Писания. Намного более действенной, понятной и логически сообразной с самим существом Ислама, его всеохватывающей, метафизической концепцией понимания Бытия была чрезвычайно динамичная программа формально-смысловой репрезентации в области изобразительного искусства.

#### Литература

1. Аттар, Фаридаддин. Мантик ат-Тайр (макамат ат-Тайр). — Тегран, 1342.
2. Бурхан-е кате. — Тегран, 1341.
3. Абд ар-Рахман ибн 'Абд ал-Хаким. Завоевание Египта, ал-Магриба и ал-Андалуса. — М., 1988.

4. Бертельс А.Е. О значении термина и тропа в тексте, дефиниции и комментарии // Лингвистика и методика в высшей школе (Московский ГПИИЯ им. М. Тореца). Вып. VII. — 1978.
5. Бертельс А.Е. Разделы словаря, семантические поля и тематические группы слов // Вопросы языкознания. — 1982. — № 4.
6. Борисов Я., Луконин В.Г. Сасанидские геммы. — Л., 1963.
7. Брагинский В.И. История малайской литературы. — М., 1983.
8. Ибн Джубайр. Путешествие. — М., 1984.
9. Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. Т. 4. — Л.-М., 1987.
10. Луконин В.Г. Культура сасанидского Ирана. — М., 1969.
11. Сад Золотого Павлина. Старинная малайская проза. — М., 1975.
12. Хосроев А.Л. Александрийское христианство по данным текстов Наг Хаммади. — М., 1991.
13. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. — М., 1989.
14. Шукуров Ш. Об изображениях пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лица в средневековой культуре Ислама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. — М., 1989.
15. Ackermann, Ph. Sasanian Seals // SPA, N.-Y. 1939. V. 1.
16. Badawi, 'A. Histoire de la philosophie en Islam. 1. Les philosophes théologiens. P., 1972.
17. Benveniste, E. Les noms de l'oiseau en iranien // Paideuma, 1960. Bd. 7, H. 4/6.
18. Bialostocki, J. Iconography // Encyclopedia of World Art. T. VII. 1963.
19. Demus, I. Byzantine Mosaic Decoration. L., 1947.
20. Ettinghausen, R. Interaction and Integration in Islamic Art // Unity and Variety in Muslim Civilization. Chicago, 1955.
21. Ettinghausen, R. The «Wade Cup» in the Cleveland Museum of Art, its origin and decoration // Ars Orientalis. 1957. V. 2.
22. Grube, E. Islamic Potters of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. L., 1976.
23. Meier, F. Die Fawaih al-gamal wa Fawaih al-galal bei Nagm al-Din al Kubra. Wiesbaden, 1957.
24. Melikian-Chirvani, A. Islamic Metalwork from the Iranian World. 8–18 centuries. L., 1982.
25. Nasr, S.H. Introduction to Islamic Cosmological Doctrines. Cambridge, 1978.
26. Paret, R. Der Koran. Kommentar und Konkordanz. Stuttgart, Berlin, Köln, 1989.
27. Pfister, R. Coqs sassanides // Revue des arts Asiatiques, 1938, nb.12.
28. Ricoeur, P. The Conflict of Interpretations. Evanston, 1974.
29. Ringgren, H. Studies in Arabian Fatalism. Uppsala-Wiesbaden, 1955.
30. Ringbom, L. Zur Ikonographie der Göttin Ardi Sura Anahita. Abo., 1957.
31. Rowland, B. Birds with Human Souls. Guide to Bird Symbolism. Knoxville, 1978.
32. Schimmel, F. The Triumpial Sun. A Study of the Works of Jalaladdin Rumi. 1980 (s. 1).
33. Sourdel-Thomine, J., Spuler, B. Die Kunst des Islam. Berlin, 1975.
34. Wittkover, R. The Eagle and Serpent: A Study in the Migration of Symbols // Journal of the Warburg and Courtauld institute, 1939, nb. 2.

## ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА И ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ ИСЛАМА

Все сказанное выше должно быть дополнено необходимыми рассуждениями о статусе образа Человека в сложившейся картине мира искусства и архитектуры Ислама. Онтология искусства не может обойти вниманием существующей доктринальной и философско-мистической практики, нацеленной на характеристику образа Человека, рассматриваемого в объемном пространственно-временном континууме Бытия культуры. И в то же самое время именно онтологии искусства надлежит оценить многочисленные и целенаправленные факты намеренной антропоморфизации того пласта духовной и материальной культуры, который мы именуем творческим сознанием и художественной культурой.

При этом следует сразу сделать одно немаловажное замечание. Под привычными для европейской культуры понятиями «антропоморфный образ» и «антропоморфизация» следует понимать не только буквальное следование философов, поэтов, художников и архитекторов за конкретными проявлениями человеческой формы (morphé). Не менее важным для осознания адекватной картины онтологического порядка мироздания, включающего в себя и всевозможные проявления творческого духа — от ремесла до памятников высокого искусства, неизменно остается абстрагированное и родовое понятие *образ Человека*. Такой образ не всегда предполагает прямое и обязательное закрепление его антропоморфной формы, много важнее связь иная, нацеливающая понимание обсуждаемого явления на сравнение с абстрагированным образом Человека, человека, взятого в его родовом качестве, не предусматривающем обязательной визуализации конкретных антропоморфных черт.

В этом случае не столь важной оказывается прямая экспликация и закрепление собственно формы, много более важным представляется другое — пояснение внутренних оснований того или иного явления посредством обращения именно к образу Человека. Приведем один, но весьма выразительный пример, имеющий, кстати,

прямое отношение к тому кругу вопросов, которые связаны с проблемой освоения Бытия или проблемой «входа» в Бытие культуры.

В средневековой культуре особой отмеченностью входа в объемное Бытие культуры и чувством осознания ее внешних и внутренних непреложностей обладает религиозный закон. В Исламе такой закон именуется *шари'атом*, и выше мы уже говорили о том, что значение этого слова этимологически связывается с понятием пути, дороги, по которой проходит верующий. *Шари'ат* буквально проводит человека по назначенному ему пути, но он же и выводит человека на этот путь. Установления религиозного закона провозглашаются пророками и, как отмечает поэт и философ Насир-и Хосров, упорядочиваются (*та'лиф*) в соответствии с образом Человека (*сура-и адам*). Это замечание весьма серьезно для суждения о своеобразии оценки образа Человека в культуре Ислама. Прежде всего заметим, что речь идет не об отождествлении *шари'ата* с образом Человека, но только о сравнении двух понятий: религиозного закона и образа Человека. Развертывание этого сравнения приводит философа к следующему суждению: *шари'ат* сравним с внешним образом (*захир*) Человека в силу общей для них противоречивости форм, ведь в Человеке много как формальных, так и чувственных несообразностей. Скажем, зрение, слух, обоняние и речь являют собой предельно несовместимые чувства. Но все изменяется, когда речь заходит о внутренних измерениях (*батин*) божественного закона и образа Человека. В этом проявлении внутренних качеств *шари'ат* и образ Человека предельно сходятся — их характеризует целостность и целесообразность. И с этой точки зрения установления *шари'ата* пророками подобны акту божественного творения (*афариниш-и худай*).

Далее следуют не менее интересные и неожиданные пояснения Насир-и Хосрова. Божественный закон устанавливается пророками по образу порочных (*фасад*) людей. Логика рассуждений философа сводится к следующему: охранительные функции *шари'ата* в социуме можно уподобить талисману (*тилисм*), прикрепляемому к воротам города с целью предотвращения проникновения в него злых сил. Такова причина появления на городских воротах фигур змей, скорпионов, комаров. В качестве примера можно вспомнить «ворота Талисмана» в Багдаде с изображением двух драконов (илл. 30). Таков и *шари'ат*, он походит на образ порочных людей с целью предотвращения их злокозненного действия на людей добропорядочных. *Шари'ат* устанавливается пророками с тем, чтобы

воспрепятствовать действию разрушительной силы невежд (*джахил*) на мудрецов (*дана*). И *шари'ат* же, подобно талисману, обладает охранительными и вводящими в объемное Бытие Ислама функциями.

*Шари'ат* и образ Человека сходны в одном: через их посредство община, взятая в предельных характеристиках (внешних и внутренних), вступает в формальное и идеальное бытие своего существования. И более того, Человек как конкретная личность оказывается в бытии своего равно субъективного и объективного состояния через посредство своего же подобия. И это подобие, этот идеальный образ человека со всеми возможными его характеристиками является редуцированным, родовым понятием Человека. В Бытие вступает не просто человек, не просто личность, а редуцированный образ Человека, потенциально заряженный на развертывание всевозможных личностных (внешних и внутренних) качеств.

В сравнении Насир-и Хосрова содержится глубокий резон: ведь *шари'ат* — это космический порядок, божественное установление, преподанное общине пророками, а высшим проявлением божественного порядка и акта Творения является образ Человека, ибо Господь создал Первочеловека согласно Своему Образу. Ярко выраженный теоморфизм образа Человека в Исламе и, как следствие, неизбежная редукция человеческого «я» к его идеальному, трансцендентальному и совершенному образу составляет наиболее существенную черту для адекватного понимания сути проблемы взаимоотношения Бога и Человека<sup>1</sup>. «Ислам является встречей Бога как такового и Человека как такового», — формулирует Ф. Шуон (30, с. 2).

Все сказанное не может не иметь отношения и к истории искусства Ислама, или, другими словами, история искусства обязана в своих частных и генерализирующих выводах основываться на тех закономерностях сознания, которые позволили бы ей понять именно ту, а не другую логику формообразования. Ведь так обстоит дело во взаимоотношениях между догмой и художественной традицией в иных культурных ареалах (Христианство, Буддизм). Догма и религиозный закон конституируют ментальность членов соответствующей им общины, облеченной неукоснительным соблюдением

<sup>1</sup> В суфизме проблема понимания предназначения человека и понятие личности, «Я» человека (*ананийат, ман*) формулируется, к примеру, следующим образом: *Хар чи хаст, хама уст, ва хар чи нист, хама манам* («Все, что есть, все это Он, а все, чего не существует, все это я») (26, с. 14).

надлежащих правил поведения в любой сфере, включая и художественное творчество. Поэтому понимание истории искусства должно в первую очередь исходить не из постановки научных проблем, какими бы актуальными они ни казались, а из априорных и внеположенных искусству установлений традиции, частью которой является каждое изделие ремесла и высокого искусства. Закон есть закон, и его установлений не может обойти ни ремесленник, ни каллиграф, ни художник, ни архитектор.

И все-таки не менее важной остается проблема интерпретации религиозного закона, та свобода воли мастера, что позволяет ему творчески осознать осмысленность и необходимость своей деятельности именно и в первую очередь в рамках существующего закона.

Следует при этом помнить, что, говоря о сопряженности двух понятий — божественного закона и свободы воли, — мы говорим не о теологически заостренной полемической проблеме развернувшейся уже на ранних этапах исторического бытования Ислама между, скажем, хариджитами и кадаритами, а совсем об иной плоскости сознания. Речь идет о до-теологическом и, соответственно, до-рефлексивном уровне сознания, когда теология как слово о Боге еще не приняла законотворческой формы выражения. Много более важным представляется понимание свободы воли человека как изначального и вневременного условия его существования во времени. Предвечный Завет (*мисак*) Бога с будущим человечеством, сформулированный в виде риторического вопроса: «Не Я ли Господь ваш?» и последующего ответа: «Да, мы свидетельствуем это», характеризует суть поставленной проблемы. Именно свобода воли будущего человечества, вольное изъяснение своей вечной преданности Богу раз и навсегда предопределило отношение между Богом и Человеком, между божественным установлением и свободной волей Человека. В Коране еще раз отмечается: «Помните милость Божью вам и Завет (*мисак*) Его с вами, когда вы сказали: „Мы слышали и повинемся“» (5:10).

Закон и свобода воли художника (поэта, каллиграфа, архитектора) есть свобода интерпретации в пределах законоположенной необходимости, а посему интерпретация абсолютно свободна во времени, до тех пор пока сохраняется актуальность божественного закона. Именно в художественной интерпретации, в ее просторе понимания присутствует весь спектр потенциального развертывания непоколебимых и вечно актуальных ценностей религиозного закона и экзегезы теологии.

Вместе с тем, следует заметить и следующее. Обращаясь к искусству Ислама, мы всегда остаемся в пределах самого Ислама. Но это не означает еще того, что мы непременно должны пребывать в строго очерченных пределах веры, ибо «вера есть Ислам, но весь Ислам не есть вера» (15, с. 335). Надо сказать, что уже на заре Ислама мусульмане полностью отдавали себе отчет в этом, а в Коране говорится: «Арабы говорят: мы веруем. Скажи: вы не уверовали, но скажи: мы покорились Исламу» (49:14). Видеть в памятниках словесности, искусства, философии прямое отражение законов веры вовсе не обязательно, но подразумевать их присутствие и видеть в них Ислам следует непременно. «Вера — это внутреннее убеждение, в то время как Ислам — внешнее проявление этого убеждения», — поясняет А. Бадави (15, с. 335). В основе памятников искусства, архитектуры, изящной словесности, безусловно, лежит вера, но ее проявления: темы, мотивы, стиль и пути их реализации — много шире вероисповедных проблем, но не шире самого Ислама. Поэтому любая интерпретация, прошлая или современная, обречена видеть в памятниках художественного творчества мусульман сам Ислам. В этом, в частности, искусство Ислама отлично от искусства Буддизма, Иудаизма, Христианства, погруженных в проблемы веры.

\* \* \*

Сказанное особенно важно проиллюстрировать на примере характеристики образа Человека в памятниках ремесла, изобразительного искусства и архитектуры. Насущность такой задачи логично вытекает из осознания внутренних задач Ислама как рационально понимаемой культуры и как богооткровенной религии. В последнем случае мы не можем сомневаться в приоритетности богочеловеческого начала для всей совокупности традиции во времени и в пространстве. А следовательно, научное знание, в свою очередь, не может не учитывать, и более того, должно исходить из данного априорного основоположения Ислама как культуры, нацеленной на теоморфическую сущность Человека. Здесь следует остановиться и сделать одно, но весьма существенное замечание. Само понимание Человека как богоподобного и совершенного образа не может предполагать, как это происходит в христианской традиции, столь острой постановки вопроса об антроподиице.

Следует различать понимание антроподиицы в двух религиозных традициях. Исламская антроподиица подвижна априорным

знанием и не позволяет увлечь себя сложной конструкцией символических соответствий. В Христианстве антроподицея христологична и христоцентрична. В Исламе же человек твердо знает о своем собственном происхождении и назначении, его задачей является лишь совершенствование внутреннего мира во имя спасения. В Исламе Человек теоморфичен, а его оправдание — это оправдание в смысле возвеличивания (*ма'рифат*) своего сущностного статуса. Человек теоморфен и совершенен изначально, с момента своего создания, и потому он не нуждается в оправдании своего существования<sup>1</sup>.

В отличие от Христианства, в Исламе судьба Человека не есть космическая и личная драма движения от греха плоти к возвышению души и окончательному спасению. В Коране эта кардинальная установка Ислама поясняется в двух знаменитых айатах о сотворении Человека (15:29; 38:72). Первый из названных айатов Г.С. Саблуковым передается следующим образом: «Когда я дам ему стройный образ (*савайтуху*) и вдохну в него от Моего Духа: тогда вы, припадая, поклонитесь ему». И.Ю. Крачковский останавливается на следующем крайне неудачном переводе: «А когда Я его выровняю (*савайтуху*) и вдохну в него от Моего духа, то падите, ему поклоняясь». В обоих случаях, однако, не учитывается богатая и, заметим, определяющая коннотативная характеристика слова *савайтуху* (от глагола *сава*). Этот глагол предполагает передачу не просто стройного образа, но, в первую очередь, создание некоего равнодостоинного подобия чему-либо с явным оттенком придания сотворенной вещи особой ценности и совершенства. Поэтому много более точным и осмысленным представляется перевод этого айата Ф. Шуоном: «When I shall have formed him according to perfection and breathed into him a portion of My spirit, fall down before him in prostration». Другими словами и еще раз: в Исламе Человек создан в совершенстве своего образного и только в этом смысле равнодостоинного подобия Богу.

Человек в Исламе «покорен» не просто и не только воле Божьей, но, обладая априорной равнодостоинностью и совершенством по

<sup>1</sup> Ср. с христианским пониманием проблемы антроподицеи: «В антроподицее человек испытывает себя, обретает себя „ложью“ и нечистотой, усматривает свое несоответствие образу Божию и правде Божией и необходимости очищения» (Игумен Андроник: 8, с. 352). Более подробно о всем комплексе проблем см.: Шукуров Ш. Совершенный Человек и богочеловеческая идея в Исламе // Совершенный Человек. Теология и философия образа. — М., 1997.

отношению к божественному образу (но не в отношении к Богу как таковому), он «покорен» и своему собственному предназначению, тем имманентным ему качествам, что предопределяют и окончательное разрешение его жизненного пути.

Имя человека в странах с мусульманским или мусульманизированным населением обладает одной и часто проявляющей себя особенностью. Оно включает в свой состав в качестве необходимого компонента одно из божественных имен с неперменным упоминанием слова *абд* — «раб». Таким образом, во множестве появляются личные имена (*исму аламин*), включающие в себя имена божественных Качеств: Абдуллах (Раб Божий), Абдулазим (Раб Великого), Абдулқудус (Раб Пресвятого), Абдулмумин (Раб Дарующего безопасность) и т. д.<sup>1</sup>

Теоморфизм образа Человека и антропоморфизм божественного Образа находят свое ярчайшее выражение в том, что Бог и покорные Его воле члены общины манифестируют себя одними именами, Именами божественных Качеств. Человек равнодостоин образу божественному не только по своей сути, воспринятой из Духа Божьего (*мин рухи* — «из духа Моего»), но и в имени (и именах), зеркально отражая в своем именованном образе свою же именованную Сущность. Ведь сказано Пророком: *Ал-му'мину мир'ату-л-му'мини* («Правоверный является зеркалом правоверного»). В этом, в частности, состоит смысл «истинности внутренней полноты человека, который по отношению к полноте всеобщего Бытия обладает стремлением к внутренней целостности и необходимостью проявления имени Бог (Аллах) и высочайшего имени Истинный (Хакк) (2, с. 764). Вера человека в Бога и вера Бога в Человека в Исламе неразделимы<sup>2</sup>, а внутренняя и благоприобретенная свобода роли Человека, как мы уже говорили, разрешается в существеннейшем качестве Человека — его способности понимать и толковать сокровенное. Этим, в частности. Человек отличается от ангелов, которые пребывают в сокровенном и не ведают, в отличие от человека, о существовании сокровенного. Поэтому одним из важнейших качеств Человека в Исламе является его способность постижения и толкования сокровенного.

<sup>1</sup> Более подробно об этом см.: Гафуров А. Имя и история. Об именах арабов, персов, таджиков и турков. Словарь. — М., 1987.

<sup>2</sup> Ср. в этой связи: «угодны будут они Богу и Бог будет угоден им» (58:22). Бог и человек взаиможеланны, угодны (от глагола *раза*) друг другу, основой чему являются вселенные в Человека вера (*иман*) и божественный Дух (*рух*).

Человек интерпретирующий — это человек исламской культуры, культуры, толкующей не только себя саму, но и все то, что входит в целостный кругозор ее исторического зрения и метафизического чувства. «Ведь сказано, что Адам был особо отмечен именами, Ной был особо отмечен значениями тех имен, а Авраам был особо отмечен совмещением обоих этих [вещей]. Далее, Моисей был особо отмечен божественным откровением, Иисус — толкованием [его], а Избранник (Мухаммад) — да благословит их всех Бог — совмещением обоих этих [вещей] сообразно с вероисповеданием „отца нашего Авраама”» (10, с. 51). Сказанное Шахристани поясняет Насир-и Хосров, отмечая, что пророчество отмечено знаком двоичности и Откровению (*танзил*) непременно соответствует его толкование (*та'вил*), и явленное (*захир*) не может остаться без его осмысления (*ма'ни*).

Следовательно, интерпретация есть необходимый и дополнительный элемент богооткровения, но верно и то, что без толкования не может быть достигнута полнота понимания любой явленной вещи. Другими словами, понимание вещи целиком и полностью основывается на ее толковании, а явленность вещи заведомо предполагает ее толкование. С этим непреложным фактом приходится считаться независимо от того материала, с которым сталкиваются как носители традиции, так и ее внешние наблюдатели. Так, в частности, обстояло дело в теологии, дополняющей текст Корана его обязательным комментированием (*тафсир*), эта же практика была распространена в устных и письменных толкованиях к известным поэтическим произведениям (*шарх*).

#### *Нимб. О пророчестве и святости*

Зададимся следующим вопросом: что является основной чертой пророчества? Ответ, на первый взгляд, довольно прост. Пророчество знаменательно своей явленностью, пророк — это посланник, и его должны лицезреть как ревнители нового учения, так и его противники. Узнают же истинных пророков по их знаменаниям и чудесам: «Иисус сказал ему: вы не уверуйте, если не увидите знаменаний и чудес» (Ин. 4:48). Неудивительно поэтому, что в Христианстве и Исламе наиболее ярким проявлением эпифании и пророчества является образ Света: «Свет миру» и «свет Мухаммада». Уже современники Мухаммада называли его «светом» (31, с. 12) Свет — это знамение, указывающее на истинность свидетельства

пророков, что, в свою очередь, говорит об их избранности свыше и прямом посланничестве.

Христианская иконография образа Иисуса Христа полностью отвечает сказанному; в традиции выработан узнаваемый и непротиворечивый образ, утверждавший свою явленность, исполненную внутреннего Света и овеянную светоносным нимбом. Простота изобразительного воплощения Образа в Христианстве заметно осложняется при изобразительной репрезентации образа Пророка Мухаммада.

Как известно, в изобразительной практике Ислама во многих случаях принцип обязательной явленности Пророка как бы нарушается нанесением завесы на лик Мухаммада, а иногда фигура Пророка в сценах его вознесения исчезает вовсе. Явление Пророка в этих случаях предстает очевидно неоднозначным. С одной стороны, обозначается его присутствие, а с другой, оно столь же очевидно утаивается. Знаковая репрезентация Пророка, как нам уже приходилось говорить, предусматривает активизацию двух планов мышления — катафатического (*шабих*) и апофатического (*танзих*) (см. об этом подробно 13). В этом манера представления Пророка следует магистральной линии изобразительного воплощения образа Человека в изобразительном искусстве Ислама, сочетающей два метода изображения — уподобление и расподобление чувственного образа.

Однако сама процедура утаивания наводит на решение еще одной проблемы, касавшейся как восприятия изобразительного образа Пророка, так и в целом Человека, ибо Мухаммад в Исламе считается «лучшим из людей» (*хайру-л-халк*)<sup>1</sup>. Мало сказать, что сокрытие лика Пророка или расподобление лиц персонажей в изобразительном искусстве Ислама связаны с проблемой обозначения истинного и ложного образа. Не менее интересно выяснить возможные параметры истинного облика Человека, явно ускользающего от четких формальных характеристик. Другими словами, речь идет о переходе от актуального видения образа Человека к интерпретации его потаенных качеств и раскрытию потенциальных возможностей образа. Ибо без интерпретации, без установления ис-

<sup>1</sup> Ср. в этой связи поэтическое оформление довольно позднего, но тем более показательного примера из альбома (*муракка*) сефевидского времени из С.-Петербургской Государственной публичной библиотеки: *Ассаламу 'алайкум, эй набий и мукаррам. Мукаррам тура зи Адаму насл-и Адам* («Мир тебе, о почтенный Пророк. Почтеннее ты Адама и рода Адама») (Dorn 489, л. 516).

тинных параметров понимание любого явления культуры Ислама оказывается недостаточным и, соответственно, неполным и неистинным.

В стамбульском музее Топкапу находится иллюстрированный список сочинения «Деяний Пророка» (*Сийар ан-Наби*) 1594 г. (Н. 1221–23), одна из миниатюр которого представляет сцену рождения Пророка (20, ил. 4) (илл. 31). Запеленутый младенец изображен с покрывалом на лице, а за ним тянется световой шлейф, исходящий из михраба. Для носителя культуры данное изображение достаточно однозначно указывает на присутствие «света Мухаммада» или «истины Мухаммада» (*хакикат Мухаммади*). И пелена на лице младенца призвана обозначить светоносную природу Пророка. Но рядом же изображается и мать Мухаммада — Амина, также с покрывалом на лице. Более того, в изобразительной традиции Ислама семейство Мухаммада и пророки часто изображаются с покрытыми вуалью лицами. То есть, в изображениях утаиваются не только персоны пророческого круга, но и члены семейства Пророка, а иногда и просто святые.

Довольно позднее турецкое изображение младенца Мухаммада, осыянного светом Истины, хорошо поясняет глубинные причины сокрытости ликов в искусстве Ислама. За нанесенными вуалями скрывается не просто истинный образ, но образ, облеченный статусом святости (*валайат*). «Свет Мухаммада» или «истина Мухаммада» является потаенной и всеобъемлющей основой по отношению ко всем степеням святости Бытия, как, впрочем, и источником всевозможных ступеней Бытия. Ведь сказано Пророком: «Первое, что сотворил Бог, — это Свет».

Идея пророчества (*нубувват*) и святости (*валайат*), тщательно разработанная в теологии и мистике Ислама, позволяет понять истинную природу изобразительной трактовки образа не только Пророка, но и в целом Человека. Объясняется это очень просто: мусульманские художники, изображая персонажей на изделиях из металла, керамики и в миниатюрах, независимо от духовного статуса того или иного героя изобразительного повествования исходили из одного метода их представления — сокрытия их истинного образа, посредством расподобления лиц или же их утаивания. Поэтому обращение художников к одному художественному методу и одной цели должно быть вызвано и одной причиной. Обсуждение этой проблемы логичнее и удобнее всего начать с изображений, обладающих несомненным статусом «благочестивости», т. е. тех изоб-

ражений, лица которых покрывались вуалью. Но в первую очередь следует сказать о существовании миссии пророчества и самой персоне Мухаммада.

С точки зрения самых общих мусульманских представлений о пророчестве и святости, лик пророка Мухаммада в изображениях должен быть потаен или расподобен. Пророчество в своей явленности и существовании в кругу собственно Творения сущностно основывается на идее святости, которая, в свою очередь, непосредственно исходит от таких понятий, как истинность и божественность. Святость является основой и истоком пророчества; если пророчество является одним из качеств Творения и по этой причине не может быть прервано и прерывается, то святость лежит в сфере божественных качеств и не может быть прервана, святость непрерывна (см. 2, с. 891 и далее). С этой точки зрения святость есть качество внутрисложенное и охватывающее пророчество; достаточно только сказать, что ал-Вали (отсюда — *валайат*) — это одно из имен Бога, а *наби* (отсюда — *нубувват*) таковым не является.

Шейх Азизаддин Насафи для пояснения сути святости и пророчества приводит такой пример. Он говорит, что если вера (*иман*) есть свет, то святость (*валайат*) есть свет света, а пророчество (*нубувват*) — свет света света. И если вера является откровением (*кашф*), то святость — это откровение откровения, а пророчество — откровение откровения откровения (6, с. 81). Понятно поэтому, почему с явлением откровения Творению и с установлением в Творении божественного закона связываются только пророки. Но, вместе с тем, следует помнить, что Закон, вводимый пророками, в своем совершенстве, охвате, законченности, благодати и прочих свойствах целиком и полностью связывается со святостью пророков (2, с. 864).

Следовательно, в расподобленных и сокрытых ликах пророка Мухаммада утаивается не просто его истинный облик, но посредством апофазиса (*танзих*) с необходимостью подразумевается и качество его глубинной природы — святость потаенной и принципиально не манифестируемой сути, «Истины или света Мухаммада». Должно заметить, что святость Мухаммада всеохватывающа в своей полноте и абсолютности (*мутлак*). Поэтому в известной молитве (*ду'а*) правоверных Пророку говорится: *Аллахума салли 'ала Мухаммадин ва 'ала али Мухаммадин...* («Господи, освяти Мухаммада и семейство Мухаммада...»). Просьба общины освятить и благословить (*барик*) Пророка и его семейство Светом и

Благодатью находит соответствующий отклик и у мусульманских художников. Во многих случаях лица ближайших членов семьи Пророка также покрыты вуалью, призванной подчеркнуть неизбывный ореол святости, присутствие которого осознавалось всеми правоверными.

Обсуждая проблемы интерпретации средневекового искусства, необходимо отметить существенное различие между позициями средневекового и современного зрителя. Для нас те или иные художественные приемы почти всегда остаются объектом заинтересованного вопрошения, разрешаемого более или менее удачно, в зависимости от таланта и знаний исследователя. Средневековый же человек видел в этих приемах своеобразный инструмент для достижения полноты явления «вещи». Скажем, пустоты лиц оставались художниками вовсе не для вопрошения, а для понимания. Отсутствие чего-либо было очевидностью присутствия чего-то более важного, нежели то, чем художник благополучно пренебрег. То, что для нас является предметом частной рефлексии, для средневекового человека оказывается объектом объемной интерпретации и понимания целого через посредство единичного.

С этой позиции, позиции признания онтологической полноценности и закономерности явлений искусства, весьма интересным окажется продолжение обсуждения идеи святости, но уже на другом уровне — уровне изображения обычных, а часто и просто анонимных персонажей.

Одной из загадок искусства Ислама и объектом постоянного вопрошения исследователей является частое изображение нимбов вокруг голов самых разных персонажей в композициях на изделиях из керамики, металла, на стенных росписях и миниатюрах (илл. 32, 33, 34). Появление нимбов в искусстве Ислама видится исследователями в причинах, исключающих обращение к проблеме онтологической сообразности искусства как явления данной культуры. Для пояснения данного и, заметим, немаловажного явления избирается опыт соседних культур — христианской и собственно иранской (сасанидской), где появление нимбов соответствовало вполне оправданным характеристикам строго определенных персонажей.

Заметим, однако, что присутствие или отсутствие каких-либо значимых элементов в той или иной культуре должно рассматриваться в смысловых пределах и в контексте топологии смысла именно этой, а не другой культуры. Культура есть организм самодостаточный, а все возможные параллели могут быть актуальными

только как типологически оправданные сравнения. При этом сравниваться должна не собственно форма и не просто те или иные внешне схожие изобразительные мотивы, но нормы онтологического обоснования причин возникновения сходных мотивов в разных культурных ареалах.

Задачей онтологии искусства является выяснение логики появления артефакта в многомерном Бытии культуры и только на этой основе установление адекватных процедурных норм для сравнения с внешне сходными явлениями в иных культурах.

Проблема эта уже обсуждалась на материале храмового сознания Иудаизма, Христианства и Ислама (см. гл. 2). Не менее интересно обсуждение вопроса о преломлении идеи святости в изобразительном искусстве Христианства и Ислама.

Визуализация идеи святости в искусстве Христианства предполагает нанесение золотых нимбов вокруг голов освященных традицией персон и ангелов. «Венец святости» есть верный признак визуального обозначения «лика святости», независимо от иерархической возвышенности (чины святости) изображаемой персоны. В определенном смысле обозначение «венца святости» уравнивает их носителей как обладателей особой благодати по отношению к остальному миру. А, скажем, иконное изображение Иоанна Предтечи в некоторых случаях допускает даже приравнивание образа «Друга Жениха» к ангельскому чину, придавая Иоанну Крестителю ангельские крылья (иконный тип «ангел пустыни»). Выделенное положение Предтечи вслед за Богородицей, его особая близость к Иисусу Христу позволяет именно ему обрести черты ангелоподобия, ангелочеловека.

В искусстве Ислама чрезвычайно редко можно встретить изображение нимбов вокруг голов ангелов (см., например, 21, с. 138) (илл. 35, 36). Зато именно в искусстве Ислама до XV в. мы встречаем практику тотального нанесения нимбов вокруг голов многих персонажей. В данном случае следует принимать во внимание не только очевидно оправданные и самые ранние изображения нимбов (как, например, в тронной сцене фрески в Кусейр Амре), но много более неоднозначные изображения персонажей в сиянии нимбов в более поздней изобразительной традиции. Существуют рукописи, где нимбы присутствуют при изображении всех персонажей независимо от их социального или духовного статуса. Аналогичная картина прослеживается и в изображениях на изделиях из керамики и металла. Ситуация по сравнению с искусством Христи-

анства (и Буддизма) складывается прямо противоположная, и с точки зрения христианина можно полагать, что Человек в искусстве Ислама обладает много более высоким духовным статусом, чем те же ангелы.

Такое предположение не лишено оснований, ибо святость в Исламе, обозначаемая в искусстве нанесением нимбов, есть не просто указание на духовное положение того или иного персонажа, но *качество*, свидетельствующее о статусе Человека. А с этой точки зрения Человек как таковой, сотворенный по «образу Божьему», наделен предикативной полнотой святости в силу своей близости (*курб*) и возникающей при этом любви (*мухабба*) к Богу. Человек рожден, обрел себя и отличен от ангелов в соответствии с двумя приданными только ему качествами: приятием божественного Духа и знанием имен, т. е. всем тем, что не было дано ангелам. Святость Человека, разумеется, отлична от святости святого (*вали*, мн. ч. *авлийа*), в святых и пророках это качество сконцентрировано согласно их иерархии (*мартаба*), высшей степенью которой является Совершенный Человек. Но теоморфная сущность человека всегда остается в поле зрения мусульманина, что и поддерживается нанесенными нимбами. Напомним в этой связи еще раз, что только в культуре Ислама теофорные Имена божественных качеств переходят к людям в качестве необходимого композита в именах собственных. Скажем, в православии человек получает во время крещения имя какого-нибудь святого, называемого «ангелом», а день этот в жизни человека именуется «днем ангела». Только это сравнение указывает на то, что связь с Богом в Исламе ощущается много более непосредственной, чем в Христианстве, а появление нимбов над головами простых персонажей в искусстве Ислама есть одно из свидетельств тому.

Еще одно сравнение поможет осознать всю глубину обсуждаемой проблемы. В христианском (как и в буддийском) искусстве нельзя представить себе фигуру человека в сиянии нимба и повернутого к зрителю спиной. Человек, а тем более объект культового или благочестивого поклонения у христиан должен быть развернут к зрителю в фас или в трехчетвертном повороте. В искусстве же Ислама можно встретить фигуры, обращенные к зрителю спиной, но с нанесенным вокруг головы нимбом (илл. 37). Анонимность и второстепенность персонажа в сюжетном действии, тем не менее, предусматривает непременно означение его сущностного состояния — предиката святости как априорного носителя божественного Духа и сотворенного по «образу Божьему».

Теоморфичность Человека по своему существу очень точно может быть охарактеризована словом (и понятием) «обожение». В системе христианских категорий понятие «обожение» связывается с чувством единения Человека с Богом и концепцией Богочеловечества (см. 5, с. 31–32; 9). Особенно важно отметить, что понятие «обожения» неотделимо от апофатического метода богопознания<sup>1</sup>, чему в исламском мистицизме (суфизме) типологически соответствует такой технический термин, как макам *ахадийат* «сущностное единение», и состояние (*хал*) *та'аллух*. Много более широкое, чем в Христианстве, распространение апофатического метода (*танзих*) богопознания в культуре Ислама, включая изобразительное искусство и словесность, позволяет усматривать и в распространении нимбов над головами самых незначительных персонажей важное проявление того состояния, которое в точности может быть обозначено словом «обожение» (теозис). Нимб в искусстве Ислама — не просто знак святости человека как такового, но, точнее сказать, нимб — это проявление предикативного божественного начала, божественного Света в Человеке. Того Света, который неизменно присутствует в сознании каждого мусульманина как средоточие божественной энергии, символически передаваемой в мечетях игрой света и тени и неизменным присутствием мерцающих ламп. И подобно тому, как свету свойственно постраничное расширение, нимбы могут возникнуть в дотимуридском искусстве Ислама буквально над каждым персонажем, независимо от его социального и духовного статуса.

Другими словами, нимбы в искусстве Ислама являют собой пример онтологического расширения идеи святости и божественного Света. Задачей рассредоточенных по изобразительным композициям нимбов является вы-светление и вы-свечивание истинной природы Человека, его теоморфной сущности. В этом состоит теургическая, преобразовательная функция искусства, направленная на герменевтическое обнаружение истинной природы вещей в предметном мире искусства.

Не должна быть упущена и еще одна деталь, свойственная только средневековому искусству Ислама. В ряде случаев с нимбами изображаются и птицы. Или, другими словами, только люди и птицы

<sup>1</sup> Ср.: «Непознаваемость не означает агностицизма или отказа от Бого-познания. Тем не менее это познание всегда идет путем, основная цель которого — не знание, но единение, обожение» (5, с. 35).

(включая сюда и синкритические крылатые существа с женской головой) наделяются правом носить нимбы. Из этого следует, что люди и птицы обладают некоторым общим для них свойством (*sifat*), позволяющим им полноправно нести «венец святости». Этим свойством является общая для людей и птиц связь с такими понятиями, как божественный Дух, благодать, вера, свет. Достаточно только сказать, что именно изображению птиц в искусстве Ислама отводится заметное место при воспроизведении в арабской графике слов и понятий *барак* («благословение») и *йаумн* («счастье»). При этом существуют изображения, когда надпись и изобразительная форма сливаются в одно неразделимое целое.

Немаловажно заметить и следующее: изображение людей и птиц, осиянных нимбами, не предполагает обязательной конкретной идентификации персонажей или видов птиц. Много важнее остается для художников передача обобщенной идеи святости независимо от социального, духовного и видового различия изображаемых персонажей. Для мусульманина, как показывает изобразительный материал, важна сама идея и присущее человеку *качество* святости, исходящей из его теоморфной сущности. Во всех других культурах нимб есть изобразительное воплощение статуса той или иной персоны, необходимый атрибут личности, и только в искусстве Ислама повсеместное появление нимбов над головами самых разных персонажей указывает на их божественную природу.

Повторим еще раз, святость пророков и святых, естественно, не сравнима со святостью простых людей, но принципиально соизмерима, ибо мерой тому оказывается общее родовое происхождение Человека, созданного по «образу Божьему».

Столь яркой характеристикой, как появление нимбов над персонажами в изделиях из металла, керамики, в стенописи и миниатюре, не исчерпывается своеобразие представления образа Человека в искусстве Ислама. Онтологию искусства не может не заинтересовать и упоминавшийся выше метод редукции образа Человека. Характеристика этого метода и займет наше последующее изложение.

### Образ и личность

В число важнейших задач средневековой культуры входит выведение (или введение) мира явлений в *беспредметное* состояние. Сделаем, однако, две оговорки. Именно беспредметное, но не вещное и именно состояние, а не конкретизируемый образ. Ибо

объектом обсуждения поэтов, художников, архитекторов перестает быть собственно предмет, а становится сама мысль о «вещи», о «вещи», которая в своем осмысленном состоянии перестает быть просто безучастным и бездумным предметом. Сопряжение мысли и «вещи» или мысли о «вещи» создает неоднозначную ситуацию взаимобратной мысли о мысли. Ситуацию, когда человек мыслит «вещь», а «вещь» мыслит человека. Для мысли об искусстве, архитектуре и изящной словесности чрезвычайно важно почувствовать это трудноуловимое состояние сопряжения мысли о «вещи» и мысли «вещи» о тебе. Выше мы уже останавливались на этой проблеме. Но вот еще один небольшой пример.

Одну из своих газелей Хафиз заканчивает следующими словами:

Никому, кроме Хафиза, не удалось сорвать завесу сомнения  
с лика [Возлюбленного].  
Ибо исток вьющихся как коса речей расчесывали каламом.

Поэт напоминает читателю о космогоническом значении высшего Пера (калама), а метафорическое переосмысление незыблемых «вещей» — Слова и Калама — в красивые и меткие иносказания (коса и расческа) равно расширяет круг мыслимых «вещей» и круг осмысляемого Бытия. Ведь мыслимая «вещь» перестает существовать как атрибут окружавшего человека быта, а обращается в необходимую реалию Бытия. Расподобление какого-либо предмета, сколь реальном он бы ни казался, нацелено на создание новой игровой ситуации, буквальное со-творение поэтом такой ситуации, реальность которой соответствовала бы ситуации изначальной, а потому и истинной.

Догматическая мысль находит адекватный поэтический отклик в сотворении новых ситуаций и состояний (*ахвал*) Бытия, а по существу в рождении ответной мысли, мысли о мысли. Мысль мыслит о мысли, метафорически прозревая свои истоки, саму реальность и истинность изначальной мысли. И, заметим еще раз, онтологизация новых состояний и «вещей» основывается на метафорическом игровом переосмыслении изначального заданного и неизбывного, что отзывается в творческом сознании созданием новых мыслительных конструктов, все новых вещей, формирующих не мир сущего, а мир осмысляемого Бытия. Другими словами, апофатическое мышление есть путь преодоления предметности сущего и вступления в мир «вещной» беспредметности Бытия.

Этот процесс «срывания завес» с Лика, перманентный процесс расподобления и введения мира форм в распредмеченное состоя-

ние и есть акт интерпретации. Художественное творчество утверждает себя только посредством интерпретации заданной прежде мысли и, как заметил Хафиз, является сугубо личностным актом понимания того, что подлежит пониманию.

После того как была написана эта книга, в свет вышел замечательный труд американского ученого Олега Грабара по теории орнамента. Автор, которому всегда было присуще тонкое чувство творческого поиска на поприще теории и истории искусства, специально останавливается на уже знакомой нам проблеме расподобления конкретного изобразительного образа и превращения его в орнамент. Исследователь приводит несколько примеров с изображением образа птиц, составляющих собой орнаментальную композицию. И зрителю решать, что он видит: птицу или орнамент. О. Грабар приходит к важному выводу: «Важна именно *трансформация* миметического знака, но не знак сам по себе»<sup>1</sup>. Другими словами, не сам изобразительный знак несет в себе информацию и является образом чего-то другого, а важно то, что зритель в результате устойчивой процедуры расподобления узнает в этом образе. При этом, заметим, не зритель устанавливает правила распознавания образа, а само изображение диктует формальные и смысловые особенности складывающегося образа. Изображение мыслит человека.

Свобода личности интерпретатора в средневековой культуре Ислама не могла не сказаться и на выработке личности Человека в художественном творчестве. Это легко объяснить: художественное творчество, основанное на интерпретации и разработке все новых и новых ситуаций и состояний Бытия, не может оставаться статичным в формально-смысловой оценке одних и тех же явлений. Пример с изображением нимбов над головами персонажей достаточно показателен — после XIV в. нимбы окружают головы только пророков и реже других персон (как, например, халифа Али). И все же образ Человека всегда оставался, по словам Насири и Хосрова, тем «талисманом», который предопределял судьбу всего искусства Ислама.

Несколько нижеследующих примеров призваны продемонстрировать все сказанное выше.

Как мы уже говорили, интерпретация самых разных реалий культуры Ислама, направленная на воссоздание образа Человека,

<sup>1</sup> Grabar, O. The Mediation of Ornament. Princeton University Press, 1992. P. 12. Ill. 1–3, 8, 10.

никогда не покидала культуру. Скажем, уже в VIII в. известный теолог Ибрахим ан-Наззам резко возражал комментаторам Корана, указывая на необходимость интерпретации одного из аятов с упоминанием мечети как иносказательного описания коленапреклоненного человека (15, с. 141). Сопоставимость образов Храма и Человека достаточно знаменательна для многих культур древности и средневековья, и, как мы видим, ее не избежала и культура Ислама.

Однако устойчивое мнение в современной европейской и даже восточной (собственно исламской) научной мысли о пренебрежении культурой Ислама художественной репрезентацией образа Человека заставляет обратить внимание не на очевидные примеры (в силу их очевидности), а на устойчивый процесс воссоздания целостного образа Человека в самых разных видах искусства.

Израильская исследовательница Р. Баер приводит, например, весьма показательные образцы мусульманской керамики, орнаментированной по очевидному принципу украшения человеческого тела (16). Несомненная антропоморфизация всего объема сосудов мотивами, воспроизводящими ювелирные украшения, осуществляется средневековыми мастерами с явным намерением подчеркнуть именно те участки формы, которые в первую очередь украшаются человеком (шея, плечи, руки, ноги). По мнению исследовательницы, самый ранний образец нацеленной антропоморфизации можно усмотреть в аналогичной орнаментации изображений ваз в мозаиках Куббат ас-Сахры. Наблюдения исследователя, не вызывая сомнения, позволяют прояснить, вместе с тем, и художественный метод мастеров средневековья.

Для суждения об этом важно не забывать, что, антропоморфизуя вазу, мастер воспроизводит редуцированный образ Человека. Для этого он, не пренебрегая собственно формой вазы, тем не менее лишает ее прямого смысла и переводит вазу из предметного статуса в статус «вещи». А такая «вещь», оставаясь предметом ремесла и быта, в то же время оказывается объектом мысли и, соответственно, носителем дополнительного значения.

Мыслить «вещь» значит рассматривать ее актуализируемое состояние в перспективе будущего становления, т. е. в состоянии ее мысленного становления.

И на этом пути антропоморфизация есть один из важнейших этапов прозрения истинной природы «вещи», суть которой должна быть сокрытой. Важно в этой же связи отметить и то, что в одном из ранних арабских текстов, в тех местах, где говорится об орна-

ментации поверхности, используются арабские глаголы *азара* (т. е. «укрывать покрывалом») или *албаса* («одевать») (см. 24, с. 4), т. е. вновь метафоры, сопряженные с антропоморфным образом.<sup>1</sup>

О редукации, представлении редуцированного образа Человека как одном из наиболее заметных аспектов художественного метода в искусстве Ислама, приходится говорить также исходя из образцов художественного металла, начиная с раннего времени. Скажем, ножки подсвечников в крайне обобщенной, но все же наглядной форме представляют подобие ног и характерной позы человека, а иногда на них появляются стилизованные изображения человеческих лиц (27, фиг. 13, 14, 15, 21, 21В, 21С) (илл. 38, 39).

Во всех таких случаях не надо искать непременно присутствия какого-либо дополнительного значения формы, т. е. искусственно семиотизировать представшее явление. Весьма выразительная пластика формы керамических сосудов или бронзовых подсвечников знаменует свой онтологический статус, утверждая обращение к самому престижному и пластически выразительному образу — образу Человека. Важно также заметить, что керамические и бронзовые изделия в отличие от образцов дворцового искусства (росписи, мозаики, скульптуры) находились в каждодневном обиходе самых разных социальных слоев, отражая и стимулируя надлежащую онтологическую позицию тех, кому эти образцы ремесленного производства предназначались в качестве предметов быта и «вещи» в объемном Бытии их культуры.

Поэтому появление редуцированных антропоморфных форм в такого рода изделиях является актом не столько антропоморфизации некоего изделия, сколько (и в первую очередь) его онтологизации. О принципиальной антропоморфизации, выработке сакрально-антропоцентрического типа искусства мы смело можем говорить в отношении искусства христиан, будь то икона или архитектурный образ Храма.

В культуре Ислама образ Человека, занимающий много более значительное место по сравнению с культурой Иудаизма и сравнимый по количеству образцов и выразительности с культурой христиан, был нацелен на решение важнейшей задачи по передаче тео-

<sup>1</sup> О семантической и языковой связи архитектурной конструкции и одежды писал Г. Земпер: «Во всех германских наречиях слово Wand (стена) напоминает Gewand (одежда), имеющее общий с ним корень и подобное же основное значение, и прямо указывает на древнее происхождение и характер воспринимаемого зрением ограждения помещения» (3, с. 260).

морфической сущности Человека. Как говорилось выше, в Исламе нет надобности в художественном оправдании миссии Человека (антроподицей), ибо Человек в своей сущности и своем имени всегда несет в себе частичку божественного Духа, а следовательно, и Его Сущности. А потому образ Человека закономерно и вне зависимости от отношения к проблеме его изобразительного воплощения в истории искусства Ислама всегда оставался одним из наиболее престижных визуальных образов. Ведь только в искусстве Ислама известны факты решительного сплетения надписей с антропоморфными фигурами (илл. 16, 17, 18). И только по искусству Ислама нам известна тотальная практика украшения нимбами даже самых незначительных персонажей в изобразительных композициях. Как в первом, так и во втором случаях образ Человека предельно сближается с реальями, обладающими несомненным для носителей культуры сакральным значением — божественным Словом и идеей святости.

Культуру и ее носителей интересовала не личность, но обобщенный, редуцированный образ Человека. Поэтому так долго, до XIV в., в изобразительном искусстве отсутствовал образ Пророка и еще дольше перед культурой не вставала проблема изображения личности как таковой. Взамен же в повествовательном искусстве был выработан расподобленный образ человека, никогда формально не соответствующий себе самому (см. 13).

Сказанное означает, что обращение к апофатике (*танзих*), принципиальному расподоблению изображаемой личности, есть не что иное, как указание на существование редуцированного образа Человека, Человека как такового, образа, не подлежащего закреплению личностных, конкретных черт его облика. Упомянутое выше сравнение образа мечети с образом Человека также закономерно, поскольку такое сравнение подразумевало не прямое и привычное для Христианства соотнесение образа Храма и личности Иисуса Христа, а обращение к безличностному, а потому не культовому и поклонному образу Человека<sup>1</sup>. Такому образу, который в другом и упомянутом выше случае мог аналогизироваться, но никогда не отожд-

<sup>1</sup> Именно эта принципиальная черта религиозного сознания приводит исследователей христианской архитектуры и искусства к таким дефинициям, как, например, «антропологизм художественного вкуса», что более подробно поясняется словами: «Для Византии антропоморфизм был не только заветом античной культуры, он был еще и неразрывно связан с идеей вочеловечения» (4, с. 52). Для Ислама такая постановка вопроса, предполагающая предельно точное соотнесе-

дествляться с божественным законом (*шари'атом*). Исходя уже из этих соображений появление культового образа Человека в мечети, естественно, немислимо. Но, как мы могли убедиться, мыслимо другое — много более абстрагированное по сравнению с Христианством соотнесение здания мечети с редуцированным, предельно обобщенным образом молящегося Человека.

На этом пути творческая мысль Ислама избирает весьма интересные возможности, исключаящие какую-либо, даже незначительную попытку превращения художественной «вещи» в объект культового поклонения. Вышеприведенные примеры с частичной антропоморфизацией изделий ремесла в этом смысле достаточно показательны. Пластический образ бронзового изделия или керамической вазы далек от полноты антропоморфного подобия человеку, но в результате появления характерных ножек у подсвечников и украшений, структурирующих тулово ваз, возникает художественный образ, сближающий (но никак не уподобляющий) ремесленное изделие с образом Человека. Другими словами, мастера с целью придания дополнительного эффекта используют художественный прием, выводящий предмет за пределы его утилитарных функций.

Поэтика художественного творчества хорошо знакома с использованным мусульманскими ремесленниками приемом обращения утилитарного предмета в художественную «вещь». В. Шкловский описывает действие этого приема следующим образом: «Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни... Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится... Этим поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд, причем мы сгущаем новизну нахождения предмета в новом ряду... Это один из способов обращения предмета в нечто осязаемое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения» (12, с. 10–11).

Как видно, аналогичный описанному В. Шкловским прием обращения заурядного предмета в художественную «вещь» плодотворно используется и в средневековом искусстве Ислама. Введение дополнительного и вовсе не обязательного художественного

ние Храма и Тела Христова, представляется немислимой и в определенном смысле кощунственной. Что, однако, не исключает обращения к образу Человека, но в иной связи и с другой целью.

приема (плюс-прием) создает, действительно, эффект «семантического сдвига», что ведет к расширению простора понимания созданного и одновременно переосмысляемого изделия. Предмет ремесленного производства, обращаясь в художественную вещь, перестает существовать как предмет быта и оказывается в мире открытого для него Бытия. «Семантический сдвиг», осуществленный посредством пластического обогащения формы, — явление не просто поэтико-художественного плана, но, в первую очередь, онтологического, созидательного и герменевтического. Такая «вещь» как бы обретает второе и много более полное дыхание, ибо простор ее понимания охватывает горизонты смысловой сопричастности самым разным аспектам Бытия. «Плюс-прием» — это одновременное расширение и углубление смысла «вещи», но это и отчетливое указание на возможность многосмысленного толкования «вещи» и ее же нового понимания.

Обращение ремесленников к дополнительной, антропоморфной форме существенно изменяет визуальную установку. Пластическое обогащение ремесленного изделия, его очевидная эстетизация — это не просто акт его украшения, но осознанный художественный прием (плюс-прием), вводящий утилитарный предмет в круг дополнительных онтологических измерений, мерой чему становится образ Человека как такового. Редуцированный образ Человека, вживленный в плоть и смысл ремесленного изделия, открывает перед этим изделием онтологический простор объемного смыслового континуума культуры. Иначе говоря, именно образ Человека, предельно обобщенный (и усеченный) и преподанный как чисто художественный прием в целях эстетического (пластического) обогащения изделия, буквально вводит зрителя в Бытие культуры. И, вместе с тем, существенно отметить, что такая уже далеко не однозначная «вещь» оказывает соответствующее воздействие на зрителя, ибо «вещь» начинает мыслить зрителя, сама пластика (а не ее значение) оказывает решающее влияние на понимание смысла как самой «вещи», так и целей творчества в целом. Важно также заметить, что прием смыслового и формального обогащения «вещи» (плюс-прием), не разрушая ее предметной структуры и более того — затрагивая ее лишь частично, создает новый и целостный образ.

Эта важнейшая черта художественной структуры изделий средневекового ремесла и искусства плодотворно использовалась и в архитектуре Ислама. Например, с точки зрения поэтики художест-

венного творчества избыточное появление арабских каллиграфических надписей на стенах мечетей, медресе, мавзолеев может быть расценено как обращение мастеров к использованию дополнительного и не собственно архитектурного художественного приема с очевидной целью обогащения и усложнения архитектурного образа. Надпись не является неотъемлемым признаком архитектурного сооружения и архитектурного сознания, а ее переход из сферы рукописи и книжного сознания на стены архитектурных памятников является ярко выраженным художественным приемом (плюс-прием), способствующим дополнительному эстетическому эффекту. Но арабская надпись в то же самое время есть и материальное воплощение Слова, Слова сакрального, приобщенность которого к Храму и храмовому сознанию несомненна. И уже в этом случае логика использования плюс-приема оправдывается обстоятельствами онтологического порядка — логическим соотношением двух топосов, скрепленных родовой зависимостью.

Но если в культуре Ислама обязательна встреча Храма и Слова и обыгрывается она как поэтико-художественное совмещение двух значимых образов, то не можем ли мы ждать и не менее интересной и продуктивной встречи связанных между собой топологических реалий культуры — Храма и образа Человека? Тем более что такая связь твердо прослеживается в интерьере мусульманского Храма, в его стилевом оформлении неоднозначной арабесковой вязью. Храм и растительный побег как метафора правоверного и «райских кущ» — две топологические реалии, образующие целостную картину мироздания, ее равно смысловой и эстетико-гедонистический аспекты. Повторим еще раз, что, надеясь на такую встречу, мы не можем, однако, ждать неперемennого для Христианства символического тождества двух образов: Храма и Человека.

Зададимся, наконец, вопросом: что же позволило теологу VIII в. ан-Наззаму комментировать коранический аят «Поистине, мечети назначены Богу» (72:18) как иносказание, передающее образ преклонившегося в молитве человека? Необычность такой интерпретации может быть оправдана топологической логикой сопряжения двух значимых реалий — образов Храма и Человека. Речь ведь ведется не об отождествлении мечети и человека, а о понимании и метафорическом соотношении двух образов, реальность которых оправдывается ближайшей аналогией с коленопреклоненным человеком на молитвенном коврике — образе человека-Храма. Искать в мечети символическое отражение антропоморфного образа

нет нужды, но усмотреть в Доме, назначенном Богу, образное присутствие Человека мы вправе.

Символ в искусстве античности и Христианства катафатичен, он должен быть доступен непосредственному пониманию и с этой точки зрения «выговорен» и прозрачен. Символическое соотношение Храма и Иисуса Христа лежит на поверхности культуры и ощутимо любым верующим. Аналогичное для мусульманина чувство единения верующего с Богом принципиальное для культуры обожение (*та'аллух*) Человека прямо не манифестировано и может быть достигнуто посредством метафорического сближения реалей. В нашем случае мусульманский теолог настаивает не на символическом отождествлении мечети и коленопреклоненного человека, но на метафорическом «узнавании» в образе Храма образа Человека. Иными словами, если в Христианстве речь идет о замещении одного образа другим, то в Исламе — о прозрении.

В каирской мечети IX в., носящей имя ее основателя Ибн Тулуна (илл. 40), использован характерный для архитектурной практики прием: двойной ряд окружающих мечеть стен завершается цепью мерлонов (илл. 41). Однако строители мечети отступили от привычной практики оформления мерлонов в виде ступенчатых призматических фигур. Остановились они на форме, напоминающей крайне обобщенное представление человеческой фигуры. Можем ли мы довериться первому, а потому поверхностному впечатлению? По-видимому, да, ибо такое предположение основывается прежде всего на самом поэтологическом строе художественного мышления в культуре средневековья и культуры Ислама в частности. Так же как и в случае с вышеприведенными примерами из ремесленной практики, форма мерлонов есть не просто ожидаемый и привычный элемент архитектурного убранства, но привнесенный и достаточно неожиданный художественно-поэтический прием (плюс-прием), внедренный архитектором для обогащения смысловой структуры уже не просто архитектурного памятника, но собственно мечети как понятия, Дома Бога. И этот пример далеко не единичен.

В декоративном мраморном оформлении фонтана для омовения в одной из мечетей из Марракеша (X в.) используется мотив дерева, пронизывающий фестончатую трехлопастную арку. Символическое тождество Воды Жизни и Древа Жизни логично и легко прочитывается. Но в этом же сплетении арочных форм и линий древа можно усмотреть возникающую схематичную фигуру сидя-

щего человека. Заметим, что редуцированный и не явный образ Человека вновь возникает в сакральном пространстве мечети.

Надо сказать, что понимание образа мечети в самой традиции твердо связывается с формальной редукцией архитектурного сооружения в его привычной пространственной (горизонтально-вертикальной) организации на стену киблы, ориентированной в сторону Мекки. По существу своему мечеть есть не что иное, как стена киблы с введенной в начале VIII в. в мединской мечети Пророка нишей михраба. Отчетливым примером существующего в сознании мусульман редуцированного образа мечети является распространенный тип *мусаллы* (или *идгах*) — архитектурно оформленная стена с михрабом, ориентирующая большое скопление верующих (как правило, за пределами городов) (см. в этой связи 19, с. 33).

Ближайшей и наиболее яркой концептуальной аналогией внутренней связи мечети и образа Человека является молитвенный коврик — индивидуальное моленное пространство, редуцированное до пределов схематично очерченной ниши михраба (илл. 42). Концептуальная связь михраба и образа Человека не случайна, и вытекает она не только из предложенного выше пояснения.

С этой точки зрения весьма показательно убранство михраба кордовской мечети схематичным изображением антропоморфных фигур (о кордовском михрабе см. 25, 27). Знаменитый михраб кордовской мечети представляет собой сильно углубленную октагональную нишу, каждую грань которой занимает рельефное изображение, отчетливо напоминающее силуэтную фигуру человека в полный рост (илл. 43). Не менее интересна для нас и еще одна деталь: каждая фигура до пояса окружена трехчастным арочным обрамлением со сходящимися к фигурам полосами, которые при определенном воображении можно принять за нимбы. Аналогичные и крайне стилизованные антропоморфные фигуры-мерлоны расположены по карнизу над михрабом. Присутствие антропоморфных мерлонов на стенах каирской мечети Ибн Тулуна подсказывает, что стилизация кордовских мерлонов не является случайной. Возвратимся, однако, к проблеме появления странных антропоморфных мотивов в михрабе кордовской мечети.

Сходные формы михрабов хорошо известны и в восточных районах халифата — мотив подковообразной арки оформляет силуэт внутреннего проема михраба в мечети Шир-и Кабир (илл. 44). Внутренний арочный проем михраба отчетливо напоминает силуэт стоящей фигуры человека. И более того, согласно наблюдениям

Б.Т. Туякбаевой, нанесенная на архивольте формообразующей арки надпись походит на нимб, окружающий антропоморфный силуэт (7, с. 92). Это предположение обретает достаточную достоверность в свете аналогичных мотивов в михрабе кордовской мечети и упомянутого выше убранства в марракешской мечети. А кроме того, широчайшее распространение нимбов при изображении людей на изделиях из керамики, металла и в миниатюрах позволяет говорить об определенной закономерности в восприятии образа Человека в культуре Ислама и манере художественной интерпретации этого образа в искусстве и архитектуре.

Появление образа Человека в михрабах мечетей не было актом символического отождествления двух понятий. Святость Человека и святость дома Бога *еще* не предполагает необходимости их символического отождествления, однако всегда сохраняется возможность другая: образного сближения, но не смешения мечети и человека. Мечеть как родовое для культуры понятие Храма с необходимостью включает в себя предельно абстрагированный образ Человека. Образ, дополняющий истинное назначение Храма — служить Домом не только для Бога, но и для Человека.

Закрепляет сказанное первая из двух надписей внутри михраба из кордовской мечети: «Строги будьте к соблюдению молитв и молитвы Средней и благоговейно стойте пред Господом (в молитве)» (2, с. 39). «Средняя молитва» (*салавату-л-уста*) — послеобеденная молитва между концом дня и наступлением ночи, наиболее важная из установленных пяти молитв, поскольку в это время человеку труднее всего отрешиться от повседневных мирских забот. Важно отметить и другую связь: срединное положение молитвы и медиативная функция Человека между Богом и Его творением ярче всего ощущается именно в локальном пространстве михраба — средоточии священного пространства Храма. Поэтому считать силуэтные в полный рост фигуры людей в михрабе кордовской мечети и нанесенный там же призыв «стоять» в молитве случайным совпадением допустимо только в том случае, если бы не существовало сходных приемов оформления михрабов в мечети Шир-и Кабир. Напрашивается вывод, что силуэты стоящих антропоморфных фигур в михрабах есть не что иное, как пластический образ распространенного в Коране установления о необходимости «выстаивания» молитвы в мечетях.

Пластический образ Человека, появляющийся в сакральном пространстве мечети, в наиболее напряженной и концентрирован-

ной ее точке — михрабе, призван не что-то означать, а прежде всего истолковать жизненно необходимый, онтологический аспект божественного установления. И еще раз: пластический образ призван не означать нечто, а интерпретировать Закон. Ведь в Законе живут и Законом живут, а онтологическое чувство сообразности Закона и пластического образа Человека в пространстве мечети не может быть окончательно измерено никакими значениями. Любое помысленное или выговоренное значение, а следовательно, наделение антропоморфного образа конкретным смыслом сужает онтологический простор пластического образа и даже может сделать его объектом культового поклонения. А потому назначение пластического образа состоит в намеренной, акцентированной десемантизации формы и не в выяснении ее конкретного значения, а в интерпретации изначально заданной соотнесенности образов Храма и Человека.

Еще один пример должен укрепить все сказанное.

Сходные и не менее «странные» композиции присутствуют на одной из иранских ступок XIII в. На гранях октагональной по форме ступки воспроизведен отчетливый архитектурный образ михраба, составленный из пары колонн и перекинутой между ними фестончатой арки. В верхней лопасти арки изображено стилизованное человеческое лицо, а под ним на цепи свисает стандартное изображение лампы — реалити и образ, неизменные для интерьера мечетей и часто висающие перед михрабами (см. 28, с. 162–163, фиг. 70, 71) (илл. 45, 46).

Следовательно, если в арочных контурах михрабов мечетей и в рельефах кордовского михраба мы можем только угадывать антропоморфные фигуры, то на иранской ступке эта связь прослеживается отчетливо и подчеркнута. А другими словами, очевидно, что практика искусства и архитектуры Ислама осознанно и целенаправленно воспроизводит устойчивое сочетание двух образов — Храма и Человека. Заметим еще раз, что во всех вышеупомянутых случаях, включая сюда и ранний комментарий арабского теолога, речь может вестись о сближении двух редуцированных образов: мечети и человека, Храма как такового и Человека как такового.

Введение редуцированного образа Человека в пределы мечети является дополнительным и герменевтическим приемом для создания полновесного и онтологически оправданного образа Храма. Появление образа Человека — это осознанный художественный прием (плюс-прием), создающий в сознании наблюдателя (моля-

щегося) необходимый «семантический сдвиг», обогащающий смысловое восприятие памятника, каким бы он ни предстал в его глазах: в виде архитектурной постройки или ремесленного изделия.

Необходимым условием появления редуцированных антропоморфных фигур в мечетях является упомянутая выше и принципиальная для культуры Ислама установка на интерпретацию. В отличие от христианского понимания антропоморфизм культуры Ислама носит много более абстрактный характер, не подлежащий непрямой процедуре отождествления антропоморфного изображения с какой-либо личностью. Такие изображения не могут быть точно, недвусмысленно означены, у них нет и не может быть иного денотата, кроме образа Человека как такового. Иначе такие изображения грозили бы обратиться в объект поклонения, что в культуре Ислама немыслимо. Никто и никогда не сможет сказать, что конкретно означают антропоморфные мерлоны и михрабные изображения.

Но из сказанного не следует, что антропоморфные фигуры, возникающие в искусстве и архитектуре Ислама в самых разных, не исключая и сакральной, ситуациях, не несут никакого значения. Значение таких фигур оправдано самим их присутствием, расширяющим границы интерпретации и понимания целокупности Бытия. Знак в Исламе не есть носитель неопредмеченного конкретного значения; он, знак, служит целям приобщения человека к абстрагированному пониманию онтологической целостности культуры.

Можем ли мы твердо сказать о значении многочисленных антропоморфных и, заметим, предельно редуцированных фигурок над арабскими буквицами в мусульманском художественном металле? Этого сделать нам не удастся, но если мы вместе с антропоморфными изображениями обратим внимание на остальные элементы убранства арабских буквиц — элементы растительности и зооморфные фигурки, то значение антропоморфных изображений окажется много более ясным (см. об этом 13). Своим присутствием они должны дополнить известное каждому мусульманину сакральное происхождение письма или, другими словами, частным и необязательным присутствием своим раскрыть и прокомментировать целое. Означить и пояснить целое частностью — одна из важнейших функций изобразительного знака в культуре Ислама.

Вполне закономерным является появление крайне редуцированных антропоморфных фигурок в сакральном пространстве мечети в Ардистане, украшающих кувлическую надпись (см. 23,

фиг. 139). Появление этих изображений — одно из первых в последующей серии выразительных образцов прикладного искусства с одновременным присутствием в надписях элементов растительности, животных и людей. Имманентные законы культуры Ислама требовали обращения к художественному образу человека в сакральном пространстве мечети, и такой образ, действительно, неизменно присутствовал.

\* \* \*

Но историческое движение искусства Ислама внесло свои коррективы в, казалось бы, незыблемую метафизическую программу представления образа Человека. Произошло это в шиитском Иране, в значительной степени пренебрегавшем строгими исламскими нормами отношения к антропоморфному образу.

Так, например, в начале XVIII в. в северном айване пятничной мечети в Исфахане появляется настенное акварельное изображение конкретной личности (Муллы Мухаммад Бакира Маджлиси) (см. 18).

Его захоронение (*бук'а*) в этом месте послужило причиной немислимого для ортодоксального Ислама возникновения в мечети изображения личности.

В шиитском же Иране возникает и практика изготовления религиозных культовых изображений, называемых *шамил* или *парда* (см. об этом 23, с. 11). Использовались они в целях, предельно приближенных к христианской практике почитания иконных изображений. В северной провинции Ирана, в Гиляне, сохранились изображения на стенах мавзолеев каджарского времени с очевидными религиозно-поклонными функциями (см. 17, с. 107). Вместе с шиитами эта же практика иконных изображений проникает и в суннитский мир, например, в Бухару. Хотя внутри суннитского мира появление такого рода поклонных изображений невозможно.

Ирано-мусульманский мир, таким образом, предложил новое отношение к изобразительному образу Человека, принципиально отличное от установлений всей предшествующей практики искусства Ислама. Привычные для историков искусства рассуждения о том, что искусство Ирана и Индии, столкнувшись с европейским искусством, пошло по несвойственному ему пути, представляются поверхностными и не учитывающими имманентных закономерностей в развитии всего искусства.

Появлению культовых изображений предшествовала достаточно длительная, почти двухсотлетняя традиция выработки специ-

фического отношения художников к личности человека. Мы не можем сейчас с точностью сказать о существовании индивидуализированных и синхронных жизни изображаемого персонажа портретов до XVI в. Предположительные датировки остаются неубедительными (см. об этом 1, с. 103). Но если бы такие изображения нашлись, можно было бы с уверенностью сказать, что в искусстве Ислама и даже в Иране не следует искать собственно «портретных» (в европейском смысле этого слова) изображений, но только индивидуализированные подобия того или иного исторического персонажа. Но, вместе с тем, заметим, что именно в XV в., начиная с тимуридского времени, искусство Ислама переходит от практики редуцированных или обобщенных изображений к поиску приемов изображения самостоятельной личности. И отметим также, что приемы эти охватывают не только собственно изображения, но и изобразительное пространство и даже практику нанесения подписей к таким изображениям. Только в контексте общих суждений о личности и происходящих изменений в структуре живописного пространства мы вправе судить о последовавших изменениях в представлении изобразительного образа.

Мы уже останавливались на том, что смена отношения к изображению человека в искусстве Ислама сопряжена с выработкой новой пространственной среды изображений (см. 13). Торжество Иконосферы, широкое распространение растительности и нового облика человека явилось результатом телеологического движения художественной мысли и актуализации эсхатологического мотива «ностальгии по раю» в искусстве и архитектуре. Семантическая универсальность Иконосферы, покрывающей архитектурное и изобразительное пространство, обрела и достаточно ярко выраженные конкретные черты природного ландшафта: не рая как такового, но образа райских куш, выражаемых в конкретных пейзажных мотивах. В этих условиях, естественно, понадобилась выработка и нового образа Человека, что отразилось в переходе от превалирующего в дотимуридское время апофатического метода представления человека к методу катафатическому.

На многих изображениях конкретных персонажей, выполненных с явным стремлением художников передать их индивидуальные черты, появляются характерные надписи — *сурат-и шабих* («подобный образ») или просто *шабих* («подобие») с последующим указанием имени изображаемого (илл. 47, 48). Даже если художники останавливаются только на слове *сурат* («образ»), оче-

видно, что смысловой контекст этого термина не предполагает обязательной ассоциации с европейским понятием «портрет». Предлагаемое же мусульманскими художниками понятие «подобный образ» (*сурат-и шабих*) отчетливо отражает общую тенденцию искусства — переход к катафатическому методу представления персонажей (*ташбих*). Художники XV в. и, в особенности, всего последующего времени твердо осознавали, что изображаемый ими образ (*сурат*) построен по принципу подобия (*ташбих*), и, соответственно, такой образ получает свое обозначение — *шабих*, т. е. «подобие».

Появление компромиссных обозначений «подобный образ» или «подобие», безусловно, свидетельствует о смене художественной установки как самими художниками, так и их заказчиками. На первый план выступает понимание образа человека как личности, не как некоего редуцированного понятия, обращенного к истокам бытия Человека, но как обособленной, индивидуализированной персоны, выделяющейся из соответствующего ряда себе подобных. Обращение культуры к понятиям «подобный образ» или «подобие» есть последнее усилие остаться в границах истинно исламского отношения к образу Человека, не позволить времени вовлечь себя в несвойственный для культуры «антропоморфизм художественного вкуса».

Однако это произошло, произошло проникновение личностного образа в сакральное пространство мечети, появились иконные изображения, собственно портретная живопись и, наконец, увлечение фотографией, когда объектом фотосъемок кадjarского шаха Насир ад-Дина оказываются даже обитательницы его гарема (см. об этом 14).

Появление портретных изображений не было неожиданным для сефевидского искусства. Известные портреты знаменитого Бехзада свидетельствуют тому. Однако само возникновение изобразительной практики портретных изображений свидетельствует о появлении принципиально нового отношения к личности. Отныне понятие личности манифестирует себя не в контексте энергетической заряженности культуры божественными именами и, соответственно, преобладанием апофатического метода изображения, а в нацеленной демонстрации личности как экзистирущей персоны и утверждении катафатического метода представления конкретного человека.

Обретение человеком своего собственного имени, буквальная узнаваемость человека, переходящая в фотографическую незыбле-

мость его образа, в индивидуализацию его «Я» сопряжена со смелой онтологической позицией культуры по отношению к пониманию образа Человека. Личность как экзистирущая персона, как подчеркнута выраженная индивидуальность здешнего бытия становится отныне основным объектом поэтического мира художников. Личность экзистирует, забывая о метафизических основаниях своего Бытия и полностью погружаясь в бытие исторического времени, не обремененного предикатами вечности.

В искусство прочно проникли даже извращенные нравы позднесефевидского и кадjarского времени. Изображения мальчиков для развлечения и вольные сцены стали нормой художественной практики (илл. 50). Нега и очарование жизнью в обществе немедленно находили свой отклик в изобразительном искусстве. Художников в большей мере стала привлекать красота внешняя, избыточная. Особенно преуспели в этом художники кадjarского времени. В крупнейших музеях мира хранится множество портретных изображений того времени (илл. 51). Томные красавицы и прелестные принцы на этих картинах не идут ни в какое сравнение с лаконичностью и строгостью изображений человека в средневековье. Более того, под влиянием Европы появляется станковая живопись и портретный жанр как таковой.

Искусство пережило себя. Поздняя сефевидская и кадjarская эпохи положили конец временам глубинного творческого опыта. На смену прошлому пришел опыт другой, сравнимый с тем, что происходило в Европе (илл. 49, 52). Время конца XVII—XVIII в. можно назвать декадансом иранского искусства, изломом прежних творческих установок, некритичным отношением к европейским ценностям. Но возможно и еще одно объяснение разительной трансформации художественного вкуса.

Все это стало возможным в Иране. В Иране, восстановившем свое культурно-историческое отношение к изобразительному образу Человека, отличающееся от семито-арабской и строго мусульманской практики представления абстрагированного, исключительно образного восприятия Человека. Происшедшая смена концептуальных установок, т. е. переход от средневекового и истинно исламского метода изображения посредством обращения к апофазису к катафатическому образу произошло не случайно именно в Иране. Тем самым арийское сознание иранцев, оставшихся в лоне Ислама, актуализировало свое собственное индоевропейское отношение к значению антропоморфного образа, придавая ему столь не-

свойственные для Ислама (и вообще для семитской традиции) сакральные функции. Изобразительный образ не стал поклонным или иконным, как это происходит в христианской традиции, но решительный шаг в этом направлении сделан. Двадцатый век внес свои коррективы в наметившуюся тенденцию, отстоявшую от фундаментальных принципов Ислама: на улицах и в домах как шиитских, так и суннитских городов появляются уже портреты политических лидеров, личностей, требующих поклонения общины. Так происходит деформация собственно религиозного сознания, заменяемого политической, а по существу секулярной установкой.

#### Литература

1. Ашрафи М.М. Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры. — Душанбе, 1987.
2. Ашгйани, С.Дж. Шахр-и мукадимай-и Кайсари дар ирфан-и Ислами. — Техран, 1365.
3. Земпер Г. Практическая эстетика. — М., 1970.
4. Кочеч А.И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII веков. — М., 1987.
5. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви // Догматическое богословие. — М., 1991.
6. Насафи А. Кашф ал-Хакаи. — Техран, 1965.
7. Туякбаева Б.Т. Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмада Ясави. — Алма-Ата, 1989.
8. Флоренский П. У водоразделов мысли. Сочинения. Т. 2. — М., 1990.
9. Хоружий С. Исихазм, Богочеловечество, ноогенез и немного о нашем обществе // Начала. — 1992. — № 2.
10. Шахристани. Книга о религиях и сектах (Китаб ал-милал ва-н-нихал). Ч. 1. Ислам / Пер. с араб., введение и коммент. С.М. Прозорова. — М., 1984.
11. Шаптала С. Мусульманские святые в художественном изображении шиитов Персии. — СПб., 1913.
12. Шкловский В. Развертывание сюжета. — Пг., 6. г.
13. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. — М., 1989.
14. Afshar, I. Some Remarks on the Early History of Photography in Iran // Qajar, Iran: Political, Social and Cultural Change. 1800–1925. Edinburg, 1983.
15. Badawi, 'A. Histoire de la philosophie en Islam. 1. Les philosophes théologiens. Paris, 1972.
16. Baer, E. Ceramics from medieval Iran: a note of the ambiguity of Islamic ornament // Muqarnas. V. 6, 1989.
17. Chelkowski, P. Narrative Painting and Painting recitation in Qajar Period // Muqarnas. V. 6, 1989.
18. Diha, L.S. Persian painting in the eighteenth century: Tradition and Transmission // Muqarnas. V. 6, 1989.

19. Dickie, J. Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs // Architecture of the Islamic World, its History and Social Meaning. L., 1982.
20. Esin, E. Turkish miniature painting. Rutland, Vermont, Tokyo, 1960.
21. Ettinghausen, R. La peinture arabe. Genève, 1977.
22. Godard, Y.A. L'Imamzade' Zaid d'Isfahan et édifice décoré de peintures religieuses musulmans // Athâr-é Iran. Paris, 1957.
23. Godard, A. Les anciennes mosquées de l'Iran // Athâr-é Iran. T. I. Haarlem, 1936.
24. Grabar, O. Upon reading al-Azraqi // Muqarnas. V. 3, 1985.
25. Grabar, O. Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue // Le Mihrāb dans l'architecture et la religion Musulmanes. Actes du colloque international tenu à Paris en mai 1980. Leiden, N.-Y., Kobenhaven, Köln, 1988.
26. Landolt, H. Deux opuscules de Semnāni sur le moi théophanique // Mélanges offerts à Henry Corbin. / Ed. par S.H.Nasr. Tehran, 1977.
27. Laplaideur, N.B. Analyse esthétique et symbolique du mihrāb de Cordoue // Le Mihrāb dans l'architecture et la religion Musulmanes. Actes du colloque internationale tenu à Paris en mai 1980. Leiden, N.-Y., Kobenhaven, Köln, 1988.
28. Melikian-Chirvani, A. Islamic Metalwork from the Iranian World. 8–18 centuries. L., 1982.
29. Nasr, S.H. Introduction to Islamic Cosmological Doctrines: Conceptions of Nature and Methods Used for its Study by Ikhwan al-Safa, al-Beruni and Ibn Sina. 2 ed. Cambridge, 1978.
30. Schuon, F. Understanding Islam. L., 1981.
31. Widengren, G. Muhammad, the Apostle of God and His Ascension. Uppsala-Wiesbaden, 1955.

## ГЛАВА 7

## ИСКУССТВО, ТАЙНА И ВРЕМЯ

Заключительные замечания к этой книге было бы логичнее всего посвятить освещению тех представлений о средневековом искусстве Ислама, которые бы носили итоговый, а следовательно, обобщающий характер. Сделать это несложно, труднее, однако, понять нечто другое. Много и правильно говорится о специфике средневекового художественного мышления, о том, что представляет собой средневековое искусство и как надлежит его понимать. Проблемы восприятия и интерпретации произведений ремесла, высокого искусства и архитектуры сейчас и в прошлом оказываются удивительно близкими и насущными, несмотря на то что время отдалило от нас возможность непосредственного понимания. Но понимания чего? Самих «вещей» или ушедшего времени? И можем ли мы, покусившись на понимание «вещи», оставить без внимания проблему времени? Оставить без внимания, скажем, проблему прошлого в его отношении к настоящему не удастся, ибо сама «вещь» незримыми нитями стягивает чуждое нам прошлое с нашим настоящим. Прошлое оказывается буквально втянутым в настоящее, вместе с ним прозревая будущее. Обо всем этом подробно рассказывалось в книге на примере самых разных видов искусства. Но саму проблему времени как центральную категорию умождения в прошлом и современном толкованиях предстоит обсудить сейчас.

Вольно диалогизируя с прошлым, мы часто забываем о том, что же понимать под прошлым. Заговаривая о средневековом искусстве или средневековой эстетике, всегда полезно помнить почтовый адрес наших вопрошений. Наши возможные вопросы не могут быть направлены просто «вещи», изъятой из некоей среды, основополагающей ее взаимоотношения со множеством других «вещей». Извлеченная из этой среды вещь мертва, а наше вопрошение может прийти слишком поздно. Вещь жива лишь в согласии с самой собой и другими вещами, и это согласие формируется в особом духовном пространстве, именуемом бытием вещи. Иранцы называют это чув-

ство внутренней сопричастности вещей *хамдами*, т. е. внутренней, предельно интимной связью двух сознаний, когда исчезают установленные кем-то другим, а потому и искусственные субъектно-объектные связи, и не существует различия между влюбленными Лайли и Маджнуном, и, что не менее важно, перестает существовать время, не чувство времени, а само время. Влюбленные, как известно, живут вне времени.

Но вместе с тем исчезает и возможный диалог с «вещью», ибо диалог и диалогическое сознание осуществимы только во времени, в пределах линейно исчисляемого временного потока. Исчезновение субъектно-объектных связей между двумя сознаниями делает невозможным не только ощущение времени, но и построение какого-либо диалога. Диалог — это двухголосие, происходящее во времени, это присутствие пусть даже равноценных, но все же двух сознаний (или раздвоение сознания), а в беседе Лайли и Маджнуна, овеянной чувством *хамдами*, звучит только один голос и ведется иная, вневременная беседа. Не может быть понято в диалоге и искусство, в диалоге, разрушающем интимную связь между «вещью» и тем, кому она назначена в качестве знамения, наставления или повода для ведения тихой, переходящей в молчание беседы. Иранские мудрецы такую молчаливую беседу называли *сухбат*. В такой беседе сокрыта тайна, а о тайном не поговоришь. Ее не охватит никакой концептуально укрепленный диалог, когда в беседе о тайном (или с тайной) знание и чувство органично перетекают друг в друга. В интимной беседе о тайном не существует Я и Ты, но только Я, переходящее в Он (*хува*) через Ты<sup>1</sup>.

Так и интерпретатор «вещи». Увлечшись ею, полюбив ее, он обязан отдавать себе отчет в том, где заканчивается его время и начинается другое *измерение*, сплывающее его и «вещь», его вопросы и ее ответы. Только так, в согласии с «вещью», мы сможем надеяться на ее ответствование. Но, даже приняв сказанное во внимание и памятуя все полезные замечания об универсальных (общезначимых) свойствах древних и средневековых культур, мы не должны забывать и о существовании специфических особенностей разных традиций.

<sup>1</sup> Ср. в этой связи с замечанием П. Флоренского: «Само-доказательность и само-обоснованность Субъекта Истины Я есть отношение к Он чрез Ты. Чрез Ты субъективное Я делается объективным Он и в последнем имеет свое утверждение, свою предметность как Я. Он есть явленное Я. Истина созерцает Себя чрез себя в Себе» (Флоренский П. У водоразделов мысли. Сочинения. Т. 1. — М., 1990. — С. 48).

Но не забывать нечто означает на самом деле и прежде всего, что о чем-то надлежит твердо помнить и что-то знать. Память и знание — категории, охватывающие специфику любой культуры, это основа их домостроительства. Однако память и знание любой культуры избирательны, культуры помнят и знают только о том, что им надлежит помнить и знать, и не более того. Если знать об этом, то с очевидностью приходится признать, что современная интерпретация не может остаться действенной без обращения к специфике памяти и знания избранной исследователем культуры. Обращаясь к любой культуре прошлого, мы должны твердо осознавать хотя бы приблизительный круг проблем и актуальных именно для этой культуры понятий.

Вот, скажем, понятие «Храм». Оно свойственно множеству культур древности, средневековья и даже новейшим формам верований (например, бежаизму). В книге были сформулированы предварительные замечания, своего рода предположение о существовании единой линии, основных принципов храмового сознания во всем цикле авраамической традиции — Иудаизме, Христианстве (Православии) и Исламе. До сих пор велась речь об отдельных религиозно-эстетических, литургических и архитектурных аспектах иерусалимского Храма, синагоги, церкви и мечети. Но, по нашему убеждению, существовала цельная концепция храмового сознания авраамической традиции, которую обобщает и замыкает понятие мечети, сформулированное в мусульманское время.

О чем, кроме сказанного, мы можем судить еще? На уровне сравнения различных аспектов внутреннего измерения религий авраамического цикла давно уже говорят о существовании некоего трансцендентного плана их единства. Не просто соизмеримости, что естественно предполагается и чем занимается сравнительное религиоведение, но принципиальной созвучности и родственности глубинных пластов догмы. А если сказать еще более решительно, то мы можем догадываться о существовании некоей спланированной тайны, тайны рождения и тайны бытийственности этих культур. Но можно ли узреть или услышать эту тайну? В решении этой проблемы состоит одна из важнейших функций всего комплекса средневекового художественного творчества или того, что мы под этим разумеем. И храмовое сознание как последний, заключительный этап авраамической традиции убедительно демонстрирует это. Ведь тайна сокрыта в Храме.

Такова, например, судьба мекканской Каабы. До той поры, пока мы будем искать истоки ее кубической формы в доисламских язы-

ческих верованиях, мы не сможем до конца понять ее образное и эсхатологическое предназначение. И только в контексте мусульманского Предания, отталкивающегося от знамений Св. Писания, предстанут истинные истоки храмового сознания мусульман. Куб Каабы манифестирует то, что ранее было сокрыто в недрах скинии, иерусалимского Храма и явлено Иезекиилю и Иоанну Богослову.

Итак, важнейшей задачей средневекового искусства, а соответственно, и нашего толкования являются поиски тайны творчества, той истины, что, манифестируя, скрывает христианская икона или куб Каабы. О том, что такое тайна, сказал богослов и суфий Абу Хамид ал-Газали: «Тайна есть Бытие, и образ этого Бытия — это то, что в нем присутствует»<sup>1</sup>. Вспомним, что о Бытии как *присутствии* говорил Насир-и Хосров, а в наше время — Мартин Хайдеггер. Следовательно, надо думать, что тайна и являющийся как отраженный свет в гладком зеркале образ тайны входят в первоочередные задачи онтологии и, соответственно, онтологии искусства. Но при этом следует помнить об одном: даже попытка разрешения и интерпретации тайны «вещи» осуществимы только через посредство образа тайны. «Вещь» в качестве присутствия (актуального или потенциального) не может быть тайной, но прежде всего образом тайны. И более того, в попытке разрешить тайну состоит предназначение Человека. Для выполнения этой задачи Человек создает образ тайны, т. е. обозначает в Бытии ее присутствие. Такой человек говорит: *Ана-л-Хакк* («Я есмь Истинный») или иначе — «Я есть Тайна». Ведь Истина всегда есть Тайна, а сказавший это много раз прав, ибо он, действительно, есть Тайна, он сообразен Тайне по известному, но часто забываемому определению Корана. Человек сообразен Тайне, он образ Тайны и важнейшее событие Тайны, а посему сказавший «Я есмь Истинный» оказывается образом Тайны в тайне, именуемой Бытием.

Неудивительно, что одно из прозвищ (*лакаб*) этого человека было Халладж Тайны (*Халладж ал-Асрар*). Знаменательна сама игра слов — прозвище знаменитого персидского суфия IX в. означает «чесальщик хлопка», и оно, будучи сопряжено с понятием тайны, поясняет судьбу мученика. Из чесальщика хлопка он обращается в чесальщика Тайны. Несколько столетий спустя знаменитый персидский поэт Хафиз вновь обратится к мотиву расчески, мета-

<sup>1</sup> Абу Хамид Газали. Воскрешение наук о вере. Избранные главы / Пер. с араб., исследование и комментарии В.В. Наумкина. — М., 1980. — С. 104.

форически уподобляя ее писчему перу (каламу), проводимому по косам-речам, скрывающим тайный смысл. Тайна сокрыта за пеленой кос, и снимать эту пелену следует осторожными прикосновениями расчески, о чем и говорил поэт Хафиз и чему посвятил свою жизнь Халладж ал-Асрар.

Согласимся, что нелегко допустить присутствие тайны в каждом отдельном изображении или архитектурной постройке. Но помнить о том, что каждое изображение и каждое знаменательное здание есть образ, мы должны непременно. А вот уже образ не может не быть манифестацией некоей потаенности мысли, и такой образ, дабы понять его, необходимо тщательно *расчесать*, т. е. придать ему упорядоченный и, что не менее важно, проницаемый вид. Сделать это современному интерпретатору сложно, поскольку сначала требуется знание того, как с этой задачей управлялись сами средневековые мастера и их зрители. Увидеть тайное в явном, расчесывая и прибирая явь, можно самым неожиданным образом.

Так, например, доминирующим методом представления персонажей (а следовательно, и Человека как такового) в искусстве Ислама становится апофатика (*танзих*). Это говорит о том, что сокровенность Человека не имеет смысла искать в каком-либо отдельном ситуативном его изображении, но в самой манере его вне ситуативного представления, в модусе репрезентации Человека. Мусульманин должен всегда зреть в тайну, он тайнозритель и тайновидец. И по этой же причине столь важна для мусульманского художественного сознания *пустота*, но пустота не проницаемая, а образная, исполненная образа и образов.

Аналогичным образом разрешается в архитектуре Ислама и универсальная для всей культуры проблема Имяславия. Истинное Имя — это Тайна. Явленное же божественное Имя — это образ Тайны в Бытии, а пластическое своеобразие внутреннего и внешнего убранства мечети есть образы имен Величия и Красоты (*Джалал ва Джамал*). Конструктивно-художественная программа храмового строительства есть по своей глубинной сути проявление, энергетическая рефлексия Явленного (*Захир*) — образа Сокрытого (*Батин*). Ведь сам процесс именованного (*мусамма*), или, как говорили сами носители культуры, *волна именованний (мавдж-и мусамма)*, нацелена на преодоление энергии разрушения (*махв*) и утверждение именованных реалий Бытия или же имен (*асма'*). А храм в первую очередь и по преимуществу знаменует своим при-

сутствием именованный и логоцентричный порядок сотворенного Бытия как посредством своего имени (*Байт Аллах* — Дом Бога), так и энергетическим насыщением культуры множественностью имен Величия и Красоты, призванных уберечь культуру от разрушения. Чем более явственно культура ощущала необходимость в этом, тем более отчетливо это проявлялось в ней. Исторически все сказанное было про-явлено, а следовательно, буквально и онтологически закреплено в утверждении Имен и сакральных надписей на стенах мечетей, медресе и на поверхности самых незначительных бытовых вещей.

Проблема Имяславия, будучи одной из центральных проблем богословия и онтологии в ареале бытования исламских ценностей, явно создавалась в художественной сфере как яркий поэтический образ. Следует вспомнить и уподобление человеческих фигур (т. е. тела Человека) арабским буквам — графемам и фонемам, составляющим Имя и имена, а также практику слияния букв с изображениями растений, животных и людей. В этой связи весьма интересна довольно ранняя практика редукции божественного Имени (Аллах) и сакральных слов на ремесленных изделиях<sup>1</sup>, что лишний раз и достаточно убедительно свидетельствует о значении проблемы Имяславия во всем корпусе художественного творчества, от памятников высокого искусства до незначительных ремесленных изделий.

Очевидно, что постижение тайны остается уделом немногих людей, посвятивших свою жизнь преодолению назначенного им Пути и учительству на этом Пути. Но постижение *образа тайны* — задача посылно необходимая в первую очередь для заинтересованного сознания, намеренного понять истоки любой культуры. Образ тайны — это категория универсальной поэтики художественного творчества, и это основа поэтического сознания, не учитывать которой мы не вправе.

В цели памятников художественного творчества не входит разрешение тайны, и нет такого текста или такой вещи, которые бы посягнули на решение этой задачи:

Когда зашла речь об этом состоянии,  
И перо сломалось, и бумага порвалась.  
(Джалаладдин Руми,  
«Маснави-йи Ма'нави» 1.31)

<sup>1</sup> Melikian-Chirvani, A.S. Les thèmes ésoteriques et les thèmes mystiques dans l'art du bronze iranien // Mélanges offerts à Henry Corbin / Éd. par S.H. Nasr. Tehran, 1977.

Слово никогда не вберет в себя смысл,  
Как Красное море не вместится в сосуд.

(Махмуд Шабистари,  
«Гулистан-и Раз» 53)

Потому-то и было сказано: «Не входи в вещи через уподобления» (*Дахала фи-л-ашйа ла би-л-мукаринат*)<sup>1</sup>. Истину и тайну «вещи» невозможно постигнуть опосредованно, любое обозначение всегда останется лишь некоторым сближением (*мукарин*) с искомым и по существу своему по отношению к истине вещи окажется фикцией, называемой *образом вещи*:

Какой бы образ ты ни увидел, какую бы мысль ты ни услышал,  
Не грусти, что этого уже нет, ибо не таково оно, как есть.

(Джалаладдин Руми,  
«Диван-и Шамс-и Табризи»)

Шейх Махмуд Шабистари поясняет, почему собственно образ вещи не может стать входом в постижение Истины:

Проявления всех вещей противоречивы,  
И на Истину не похожи, и не равны Ей.  
Поскольку в существе Истины нет противоречия  
и нет Ей подобия,  
Не ведаю, как же сможешь ты познать Ее.

(Махмуд Шабистари,  
«Гулистан-и Раз» 92-93).

Специальной оговорки требует наше частое обращение к авторитетам суфизма. В научной литературе утвердилось мнение, согласно которому суфийская мысль прочно отделяется не только от ортодоксального сознания, но и в целом от художественной практики. Правомерность такой позиции никак не обеспечивается реальным положением дел и, скорее, даже противоречит существовавшей в прошлом расстановке акцентов при попытке творческого понимания художественного произведения как целостного и многозначного текста. Заметим в который раз: обращаясь к любым реалиям исламизированной культуры, мы должны помнить о том, что поэты, художники и архитекторы, а также их читатели и зрители были принципиально настроены на интерпретацию. Нет такого явления в культуре, которое бы, не обладая толикой смыслового заряда, не оказывалось бы объектом углубленной интерпретации. Этой установке, и установке общепринятой, соответствует метафорический стиль мышления культуры Ислама, о чем подробно говорилось в соответствующей главе работы.

<sup>1</sup> Аштигани С. Дж. Шарх-и мукадимайи Кайсари. — Машхад, 1385 (1966). — С. 461.

Сталкиваясь с тем или иным явлением культуры, мусульманин, даже не являясь суфием-практиком, не может не использовать разработанные традицией и углубленные суфийской теоретической мыслью операционные методы обращения с реалиями. Или, как было принято говорить, с *вещами* всеобъемлющего и внутритроположенного Бытия. Насущной проблемой как для средневекового, так и для современного научного сознания оставалась и остается степень погружения в глубины толкования. Интерпретация — это путь, путь нескончаемый, и по нему обязан пройти каждый, будь то простой горожанин, поэт, философ, художник, высоко посвященный суфий или современный исследователь. Художественная практика исламской культуры — словесность, архитектура, изобразительное искусство и даже ремесло — свидетельствует об одном: о необходимости их творческого толкования, скрепленного разработанным философско-поэтологическим аппаратом.

Другими словами, интерпретация как неминуемая данность культуры Ислама является необходимым и важнейшим компонентом универсальной поэтики культуры, этосом мусульманина, его исконной чертой жизнеутверждения. Пророк Мухаммад сказал об этом так: «Мыслите о Творении и не мыслите о Творце» (*Тафаккуру фи-л-халк ва ла тафаккуру фи-л-Халик*). Насущная задача культуры Ислама (как, впрочем, и любой другой) состоит в онтологическом оправдании самой себя. Понятийный же аппарат и операционные методы, разрабатываемые в традиции — суфийской, философской, поэтологической — позволяют интеллектуализировать, творчески углубить старания толкователя воспроизвести в своем мышлении (*тафаккур*) возможный строй и множественность значений художественного текста.

На чем же основывается само мышление толкователя, вознамерившегося интерпретировать тот или иной текст, т. е. придать ему динамичный образ или статус потенциально разворачивающегося аспекта Бытия? Ведь остановиться на каком-либо одном, сколь угодно привлекательном образе интерпретатор не вправе:

Возможно сущее не может служить образом  
необходимо сущего,  
Как же ты, наконец, узнаешь о нем, как?  
Столь несведущ тот, кто блистательное солнце  
Ищет в пустыне со светом свечи.

(Махмуд Шабистари,  
«Гулистан-и Раз» 94-95)

Для того чтобы ответить на заданный шейхом риторический вопрос, вспомним широко известное и переходящее из одного исследования в другое утверждение о подобии творческого акта художника, поэта, архитектора Акту сотворения мира. Такое положение имеет некоторые основания, но всего лишь некоторые, ибо существенно и, что немаловажно, в своей процедуре акт Творения кардинально отличен от творческого акта художника.

Зададимся и таким вопросом: существовал ли у Творца до сотворения мира образ этого мира? То есть предусматривала ли мысль Всевышнего само существование образа Творения? Если это так, то могут возникнуть, например, следующие вопросы: почему же существовавший в предвечности образ не был актуализирован до назначенного срока и можно ли допустить саму мысль о том, чтобы Бог владел бесполезным до назначенного времени образом *вещи*? Следовательно, образ мироздания не мог существовать до его сотворения и его появление неотделимо от возникновения самого Творения. Понятия *время* между возникновением образа мироздания и самим Творением не существовало, возникновение божественного Замысла и акт его реализации не подлежат оценке времени и могут быть оценены как мгновенное действие<sup>1</sup>.

Итак, с появлением Творения возникает и время. Время есть условие существования всех вещей, а следовательно, и неперенное условие творческого акта художника. Ибо от замысла вещи и до

<sup>1</sup> Нами были изложены рассуждения теолога и поэта XI в. Насир-и Хосрова в трактате *Хану-л-Ихван*. В этой же связи необходимо отметить, что оценка природы времени при обсуждении проблемы сотворения мира уже присутствовала в христианской экзегезе, и в частности в трудах Бл. Августина и Василия Великого. Вот что они писали об этом: «Это самое время создал Ты, и не могло проходить время, пока Ты не создал времени. Если же раньше неба и земли вовсе не было времени, зачем спрашивать, что Ты делал тогда. Когда не было времени, не было и тогда» (Исповедь Бл. Августина, епископа Гирронского. — М., 1991. — С. 291). «Поеллику действие творения мгновенно и не подлежит времени, то и сказано: в начале *сотвори*; итак, чтобы мы уразумели вместе, что мир сотворен хотением Божиим не во времени, сказано: „в начале сотвори“» (Василий Великий. Беседы на шестоднев // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого архиепископа Кесарии Каппадокской. Ч. 1. — М., 1845 (репр. издание). — С. 10–11). Понятие *начала* всего сущего является категорией не временной, не подлежащей временной оценке, что вновь заставляет нас возвратиться к пониманию предвечной Тайны. Тайна как трансцендентная данность не подлежит оценке в привычных для нас категориях мышления. Умолчание или значимая пустота, апофатика мышления — единственный способ войти в обсуждение этой проблемы. Поэтому-то Мейстером Экхартом и было сказано: «Знаете, отчего Бог есть Бог? Оттого что Он без творения» (Мейстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. — М., 1991. — С. 8).

момента ее реализации простирается только время. В этом состоит существенное различие между актом Творения, свершаемым вне времени, и творческим актом Художника, увлеченного потоком времени. А в таком случае мы, конечно, никак не вправе говорить о некоем изоморфизме двух сопологаемых явлений — Бытия божественного и бытия сущего.

Время решает все. Именно время позволяет ощутить Бытие и вещь как *присутствие* их образа, присутствие образа Тайны. Суфии называют себя *сынами своего времени*, изрекая: *Ас-суфи ибни вактихи*. Смысл выражения «сын времени» (*ибн ал-вакт*) относится к настоящему бесконечно продолженному времени, а по существу, к вечности. Суфий — сын вечности.

Но время не может оставаться незаполненным, пустым. Наполняет время мышление (*тафаккур*), ведущее человека от замысла вещи к ее созданию и интерпретации:

Мышление — это движение от мнимости к Истине,  
В части видение абсолютной целостности.

(Махмуд Шабистари,  
«Гулистан-и Раз» 73)

Время и мнимость преодолеваются процессом мышления, сугубо творческим актом, предусматривающим неперенное присутствие *памяти* (*тазаккур*) и *воображения* (*тасаввур*). Память и воображение основывают две важнейшие и взаимосвязанные категории поэтологического мышления: *подражание* уже существующему (т. е. уподобление) и *воображение* о будущем, о том, что может или должно случиться. Как можно было уже догадаться, а в мусульманских трактатах по теории поэзии это обязательно подчеркивается, в разработке поэтологических категорий подражания и воображения мусульмане исходили из рекомендаций «Поэтики» Аристотеля<sup>1</sup>. Подражая, человек воображает, преодолевая тем самым время и непосредственно данный ему образ «вещи».

Мы возвращаемся к проблеме целеполагания вещи или, если еще точнее, к образу «вещи» и образу тайны. Мы знаем уже, что само существование «вещей», взывающих к чувствам подражания

<sup>1</sup> Таковы, например, трактаты об искусстве поэзии ал-Фараби, где аристотелевская категория подражания дополняется исходящей из нее категорией воображения: «При подражании получается отдаление от вещи на много ступеней. Таково и воображение вещи, создаваемое этими высказываниями. Следствием воображения вещи также будет отдаление от нее на много ступеней» (Ал-Фараби. Логические трактаты. — Алма-Ата, 1975. — С. 554).

и воображения, направлено против времени, фактически на его уничтожение, т. е. к возвращению в состояние безвременья.

Можно даже сказать, что проблема наполнения времени является проблемой существования собственно текстовой деятельности. Время порождает текст, а текст убивает время. Время — это вход в образ «вещи», и время же, или, вернее, его завершение, знаменует выход из противоречивости мира «вещей» и вхождение в саму «вещь». Войти в «вещь», как было сказано выше, через ее подобие, через ее меняющийся образ мы не в состоянии, помочь нам в этом способно только чувство времени, переживаемое мышлением и закрепляемое такими связанными категориями, как подражание и воображение. Память художника о чем-либо равнозначна воображению чего-то иного, что, в свою очередь, должно знаменовать вхождение в неисповедимые истоки Бытия, обретение чувства единения в воскрешаемой вневременной ситуации предвечной беседы с Всевышним.

Следовательно, будучи сыном своего времени, человек оказывается вне настоящего, прошедшего и будущего времени. Художественная вещь как образ тайны не позволяет человеку остановиться ни на одном из трех отрезков времени. Время для человека, утрудившего себя мышлением, перестает оставаться трехмерной и исчисляемой категорией мышления. Вошедшему в Храм и полностью отдавшему себе отчет в течении времени и событий трехмерность временного потока оказывается очевидно недостаточной, ибо прошедшее, настоящее и будущее сливаются в новое четвертое измерение. И в этот самый момент, момент вхождения в четвертое измерение времени, человек овладевает им. Человек роднится с временем, исходя из него, и от него же он удаляется. Человек, воистину, сын своего времени, времени, принадлежащего лично ему, воспитавшего его, давшего ему право на существование и на его же преодоление. Преодолевая время, человек овладевает им во всех трех измерениях и выносит его на суд личностный, этический, суд не протяженного, а объемного времени из четырех измерений. Такой человек может смело повернуться спиной к векторному времени, оставив за собой прошлое, настоящее и будущее, а себе только нимб как указание на вневременность своего истинного существования<sup>1</sup>. Обо всем этом подробно рассказывалось на соответствующих страницах книги.

<sup>1</sup> О четвертом измерении говорила христианская патристика, мусульманская теолого-философская мысль и современная философия. Важно заметить, что уже Бл. Августин, указывая на недостаточность трехмерного понимания времени, пи-

Мы не сможем правильно понять произведение искусства или архитектуры, если будем продолжать исходить либо из одного временного измерения, либо даже из бесхитростно скрепленной линейной последовательности времен. Время объемно и целостно, оно в определенном смысле пространственно, и любая произвольно избранная векторность не сможет помочь ни процессу интерпретации, ни тем более пониманию произведения искусства.

Таким образом, вещь как идеальная данность является итогом осознания онтологической возможности промышления образа вещи, измеряемого в пространстве четырехмерного объема времени. Образ вещи и само Бытие доступны человеку только в объемном временном пространстве творчества и интерпретации. И более того, сам творческий процесс, основанный на двух взаимосвязанных категориях подражания и воображения, является истоком процесса интерпретации. Прошлое, настоящее и будущее — всего лишь *предвкушение (ваджд, заук)* входа в истинное измерение времени. Не зная и не учитывая уроков *первотворения (халк аввал)*, человек не в состоянии понять смысла второго, или *нового, творения (халк джадид)*. То есть, не зная образа вещи и не предприняв достаточных усилий для вхождения в этот образ, человек не сможет войти в пределы самой вещи. Но войти в вещь посредством ее образа человек не в состоянии, залогом вхождения остается обретение чувства четырехмерности времени, когда образ вещи измеряется ее *вещностью*, а человек оказывается *сыном своего времени*, времени личного, личностно пережитого. Прошлое, настоящее и будущее всегда остаются образами истинного четырехмерного времени.

Потому-то столь пристально культура Ислама всматривается в сокровенное и неисповедимое, в то, что принципиально остается и должно быть сокрытым. Тотальная визуализация Слова в образе

сал: «Совершенно ясно теперь одно: ни будущего, ни прошлого нет, и неправильно говорить о существовании трех времен: прошлого, настоящего и будущего. Правильнее было бы, пожалуй, говорить так: есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящее настоящего — его непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание. Если мне позволено будет говорить так, то я согласен, что есть три времени; признаю, что их три. Пусть даже говорят, как принято, хотя это и неправильно, что есть три времени: прошедшее, настоящее и будущее; пусть говорят» (Августин, с. 92). Догадка Августина о существовании еще одного, кроме трехмерного, измерения времени, в наше время находит свой отклик в рассуждениях Мартина Хайдеггера о четырех измерениях времени (М. Хайдеггер. Разговор на проселочной дороге. — М., 1991. — С. 92)

буквы, слов, текстов, буквальная текстуализация культуры — несомненное завоевание и манифестация того, что до поры присутствовало не столь явно, ярко и выражено в культурах иудаизма и христианства. Таков и куб Каабы, одновременно обнимающий и центрирующий собой мироздание и вынесенный культурой, в отличие от аналогичных и родственных образов, на самую поверхность религиозного сознания. Такова же и традиция изображения нимбов над головами самых незначительных персонажей изобразительных композиций, традиция, отмечающая категории святости и времени как залог свершенного Завета между Богом и Человеком, что вновь в искусстве Иудаизма и Христианства не носило столь прокламативного характера.

Понять все это и обрести возможность составления адекватной интерпретации возможно только в объемном четырехмерном пространстве времени. И заметим в конце: не указанием ли на это, намеренным или невольным, является утверждение кубического объема Каабы в центре всего мироздания?

Илл. 1. Чернильница. Иран, сефевидский период





Илл. 2. Иерусалим. Ак-Салат (святилище Моисея)



Илл. 3. Мекка. Кааба

ضماناً لتمامه من قريته لتمامه من  
 فإما بعد فهو قد مضى من سجون  
 خرب الله وما نكسر من قريته لتمامه  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته

Илл. 4 а

لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته



لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته

Илл. 4 б

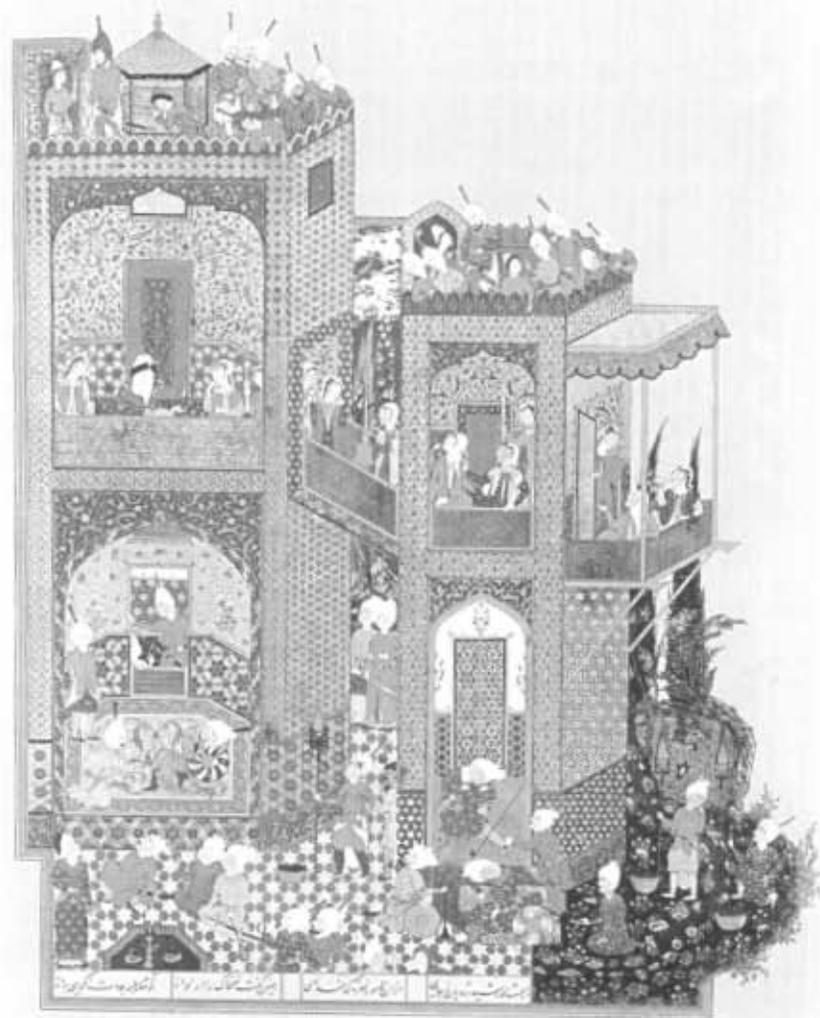
لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته



لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته  
 لتمامه من قريته لتمامه من قريته

Илл. 4 в

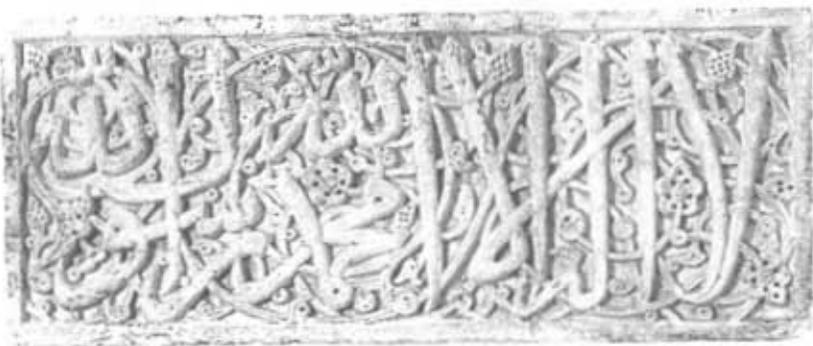
Илл. 4 (а, б, в). Архитектурное убранство ранних Коранов (VIII в.) из собрания С.-Петербургской Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина



Илл. 5. Ночной кошмар Захлика. Из хатифтоновского «Шах-наме» («Шах-наме» шаха Тахмаспа)



Илл. 6. Мозаичная панель с надписью лабиринтообразным кифи. Египет, XIV в.



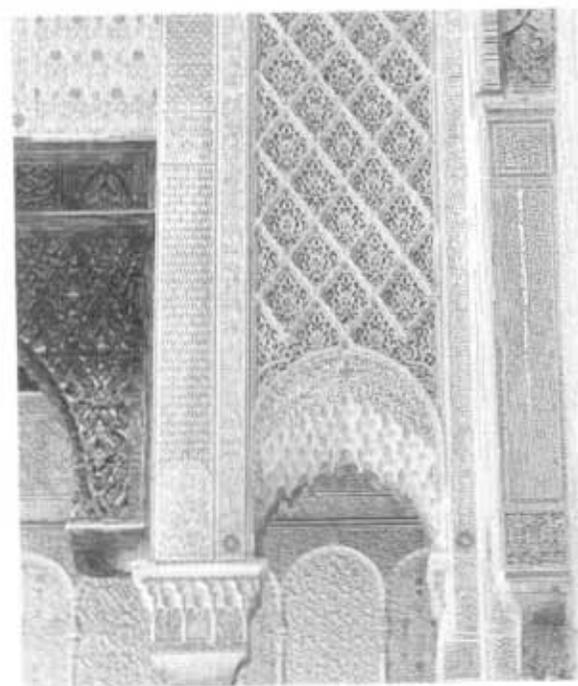
Илл. 7. Панель с рельефной надписью «Нет бога кроме Бога, и Мухаммад пророк Его». Египет, XII в.



Илл. 8. Иерусалим. Куббат ас-Сахра. Интерьер



Илл. 9. Исфахан. Мечеть Шаха. Сефевидский период



Илл. 10. Мечеть Атикин в Фесе. Резьба по камню и дереву



Илл. 11. Тахмурас побеждает дракона. Из хатифтоновского «Шах-наме» («Шах-наме» Шаха Тахмаспа)



Илл. 12. Влюбленная пара. Сефевидский период



Илл. 13. Миниатюра из «Хифт Авраки» Абдурахмана Джами. Двое влюбленных, Сефевидский период

Илл. 14. Кашаляница с архитектурными элементами и птицами. Хорасан, X в.



Илл. 15. Адам и Ева. Турецкая миниатюра из «Книги предсказаний», XVII в. Музей Топкапы



Илл. 16. Котелок Бобринского (Гератский котелок). Хорасан, XII в.



Илл. 17. Котелок Бобринского. Фрагмент

Илл. 18. Куфи и антропоморфные мотивы. Пенал. Хорасан, нач. XIII в.



Илл. 19. Миниатюра из «Хамсе» Низами. Состязание двух мудрецов. Художник Мир Мусавир. Тебриз, 1539-1543



Илл. 20



Илл. 24



Илл. 21



Илл. 25



Илл. 22



Илл. 26



Илл. 23

Миниатюра из «Хамсе» Низами.  
Фрагменты



Илл. 27



Илл. 28. Миниатюра из «Шах-наме»  
Фирдоуси. Приношение даров Хосрому.  
Тегеран, 1537. Фрагмент

Илл. 29. Миниатюра из «Хавар-наме».  
Джабриил, проповедующий Али Шираз, 1480



Илл. 30. Врата Тизмасма в Балдаде. 1221. Деталь

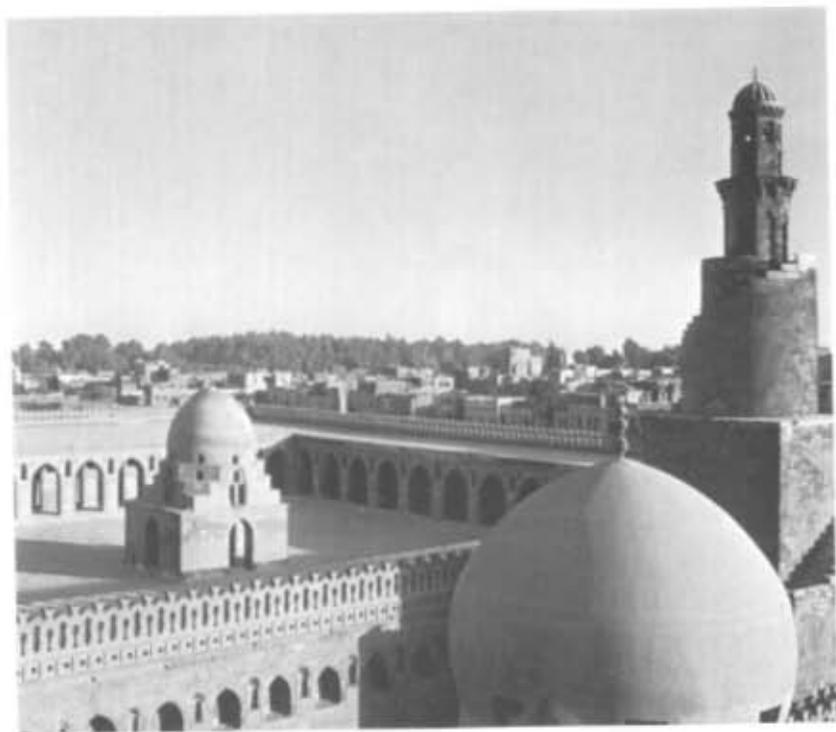


Илл. 31. Рождение Мухаммада. Турция, конец XVI в.



Илл. 32. *Китаб ад-Дурриак*. 1199  
Илл. 33. *Подсветник*. XIV в. Фрагмент  
Илл. 34. *Блюда*. Кашан, XIII в.





*Илл. 40. Мечеть Ибн Тулуна. Каир, IX в. Общий вид*

*Илл. 41. Мечеть Ибн Тулуна. Каир, IX в. Мерзана*





Илл. 42. Молитвенный ковер. Кашан, XIX в.



Илл. 43. Великая мечеть в Кордове, Испания. Михраб. X в.



Илл. 44. Машад. Мечеть-маджлей Шир-и кабир. Резной михраб. X в.



Илл. 45. Ступка. Иран, XIII в.



Илл. 46. Ступка. Деталь



Илл. 47. Образ старца. Художник Хайжи Мухаммад Мусавир

Илл. 48. Портретный образ.  
Художник Раза Аббаси



Илл. 49. Мальчик с куртином.  
Сефевидский период





Илл. 50. Влюбленные. Поздний сасанидский период



Илл. 51. Мальчик с соколом. Каджарский период



Илл. 52. Жертвоприношение Авраама. Художник Мухаммад-Заман. Исфаган, XVII в.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абд ал-Малик ибн Марван, халиф 72  
 Абу Саид Абу-л-Хайр 20-21  
 Августин, Бл. 228, 230  
 Аверинцев, С.С. 16, 45, 68, 119, 126-127, 127, 128  
 Адам 25, 26, 47, 50, 53, 77, 135, 154, 193  
 Александр Великий (Македонский) 73  
 Али, четвертый халиф 86, 132, 135, 139, 172, 202  
 Амина, мать Мухаммада 194  
 Анахита 154  
 Ангел 41, 43, 50, 77, 95, 152, 191  
 Аристотель 93-94, 101, 114, 229  
 Аггар, Фаридаддин 18, 107, 108, 152-153, 155, 163, 174, 176, 178, 179  
 Ауэрбах, Э. 127  
 Аптийани, С. Дж. 8, 18, 25, 33, 51
- Бадави, А. 189  
 Баер, Р. 203  
 Барт, Р. 181  
 Бастами Баязид 18  
 Бахтин, М.М. 20, 103-105  
 Бедиль, Абдалкадыр 173  
 Бенвенист, Э. 129-130, 152  
 Бердяев, Н. 126-127  
 Бертельс, А.Е. 151-152  
 Бетиль 64  
 Бехзад 216  
 Брагинский, В.И. 23  
 Бубер, М. 120  
 Булгаков, С. 144-145  
 Бурак 178  
 Буркхардт, Т. 130  
 Бялостоцки, Я. 144
- Вайцман, К. 222  
 Василий Великий 228  
 Вифлеем 72
- Гадамер, Х.-Г. 8-9  
 Газали, Абу Хамид ал- 223  
 Гегель, Г.-В.-Ф. 105  
 Гомер 127  
 Грабар, О. 27, 202  
 Григор Нарекаци 119  
 Григорий Великий 44
- Давуд (Давид) 25, 101, 152  
 Дамаскин Иоани, св. 29  
 Давид, пророк 69-70  
 Дворкин, И. 130  
 Демус, О. 145  
 Дехлеви, Амир Хосров 122  
 Джабраил (Гавриил) 154  
 Джами, Абдаррахман 122, 168  
 Достоевский, Ф.М. 130
- Ева 26, 154  
 Евсевий 74  
 Епифаний 71-72  
 Еадра 66  
 Елена, визант. имп. 69, 71  
 Енох 135
- Забур (Псалтырь) 25  
 Заходер, Б.Н. 132  
 Земпер, Г. 139-140  
 Зоробабель 67  
 Зу-л-Карнайн 176
- Иakov 63-64, 67, 75  
 Ибн ал-Хаттаб Умар, халиф 71-76  
 Ибн Араби 33, 116, 133

- Ибн Джубайр 68  
 Ибн Мукла 147  
 Ибн Рашик 98  
 Ибн Сина (Авиценна), Абу Али 20–22, 33, 35, 125, 153  
 Ибрахим (Авраам) 25, 68, 77, 148  
 Ибрахим ибн Адхам 107–110, 116  
 Идрис 25  
 Иезекииль 43, 58, 115, 223  
 Иерусалим 65, 70–72, 74–79, 113  
 Небесный 67, 99  
 Изутсу, Т. 167  
 Иисус Христос 42–44, 46, 65–66, 69–70, 73–74, 76, 144, 149, 192–193, 197, 205, 209  
 Ииуй, библия царь 69  
 Иоанн Богослов, св. 43, 58, 67, 78, 223  
 Иоанн Дамаскин, св. 29, 44  
 Иоанн Предтеча 197  
 Иосиф Флавий 73  
 Имад ал-Хасани 140  
 Ирод 67  
 Иса (Иисус) 25  
 Исмаил, пророк 135  
 Исфандияр 153  
 Йазид, халиф 144  
 Йакуб 223  
 Йусуф 223  
 Кааба 42–43, 45–46, 62, 70–71, 73, 76–79, 86, 99, 115, 222–223, 232  
 Казн Ахмад 132–133, 135  
 Кир 125  
 Клейн, Р. 103  
 Коран 17, 22–23, 25–28, 41–43, 47, 49, 62, 68, 83–85, 88, 90, 95, 100, 113–117, 122, 134–135, 145–150, 152, 156, 161–162, 167–169, 177, 181, 188–190, 192, 203, 208, 211, 223  
 Корбен, А. 24, 57, 114, 125  
 Кубра, Наджмадин 152  
 Лайли 221  
 Лосев, А.Ф. 52–53, 93, 169  
 Лотман, Ю.М. 101  
 Маджнун 221  
 Мандельштам, О. 102  
 Мани 132  
 Мария 42  
 Махмуд Шабистари, шейх 38, 167, 226–227  
 Мекка 70, 73, 76–80  
 Меликиан-Ширвани, А.С. 150  
 Моисей 83, 99, 128  
 Мориа, скала 71–72, 75, 77  
 Муса (Моисей) 25, 85, 177  
 Мухаммад, пророк 7, 10, 25, 28, 37, 41–43, 46, 51, 68, 72–77, 79, 82, 86–87, 92, 115, 139, 142, 172, 174–175, 178, 184, 192–195, 214, 227  
 Навои, Али Шир 153  
 Навуходоносор 78  
 Наззам, Ибрахим ан- 203, 208  
 Насафи Азизадин, шейх 36–37, 195  
 Насир ад-Дин, шах 216  
 Наср, С.Х. 123, 130  
 Не'матулла Вали, шах 32  
 Низами 124, 163–164  
 Павел, ап. 106  
 Панофский, Э. 11  
 Платон (Афлагун) 168–169  
 Пророк 7, 17, 24, 26, 36–37, 41–43, 51, 73–74, 82, 84, 92, 95, 145–146, 178–179, 191, 193–196, 205, 210, 227  
 Рид, Г. 20  
 Риджаи Бухараи, Ахмад Али 32  
 Рикер, П. 108, 110  
 Роман Сладкопевец 44  
 Руми, Джалаладдин 23, 35, 58–61, 90, 95, 155, 172, 225–226  
 Саади 122, 133  
 Садик-бек Афшар 133  
 Симург 152–153, 155, 178  
 Сиф, пророк 135  
 Соловьев, Вл. 9, 61  
 Соломон 83, 101  
 Софроний, патриарх 71, 74  
 Сулайман 152  
 Сухраварди, Шихабуддин 48–49  
 Табризи, Вахид 97, 105, 112  
 Табризи Шамс-и 40  
 Тахмурас Дивбанд 135

- Тодоров, Ц. 102, 103  
 Тольней, К. де 12  
 Таврат (Тора) 25  
 Туякбаева, Б.Т. 211  
 Улугбек 125  
 Фараби, ал- 125, 229  
 Фатима 139, 172  
 Фейерабенд, П. 8  
 Фирдоуси 135, 153, 178  
 Флоренский, П. 221  
 Хайдеггер, М. 114, 131, 223, 231  
 Халладж, Хусайн Мансур ал- 18–19, 223  
 Хасан, сын Али 139, 172  
 Хафиз 23–24, 44, 70, 166, 173, 201–202, 223–224  
 Хосров, Насир-и 24, 34, 131, 186–187, 202, 223, 228  
 Худжанди, Камал 168  
 Хусейн, сын Али 139, 172  
 Шабистари, Махмуд 108  
 Шари'ати, Али 41  
 Шкловский, В. 206–207  
 Шпет, Г. 61  
 Шуон, Ф. 19, 35, 46, 48, 66, 126–127, 136, 187  
 Этингхаузен, Р. 123, 159  
 Якобсон, Р. 102

## ПРЕДМЕТНО-ПОНЯТИЙНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абад 176, 179  
 Авраамический пифагоризм 66, 68  
 Адаб 95, 96, 104, 118, 121  
     пространство А. 96, 104  
 Адаб-аваз 96  
 Адаб-и нафс 96  
 Адабийат 95, 96, 101  
 Адиб 95  
 Азал 176  
 'Азим 28  
 Айан ас-сабита 37, 51  
 Айат 116  
 'Акл 36, 48, 96. См. также Перворазум  
 'Акл-и кул 96  
 Акмеизм 102  
 'Акс 39  
 Акцидентальность 16  
 Акциденция 16  
 'Алам 12, 38, 157, 171  
 'Алам-и кабир 48  
 'Алам-и сагир 48  
 'Аламат 111, 157  
 Аласт 22, 23, 40  
 'Амал 162  
 Ана-л-Хакк 18, 19  
 Антроподица 190, 205  
 Антропоморфизм  
     антропоморфные мотивы письма 159, 160  
     антропоморфный образ 185  
     художественного вкуса 216  
 Анфус 28  
 Апофатика 38, 118, 195, 205, 224, 228  
     апофатическая теология 37  
     апофатический образ 39  
     апофатическое начало 39
- Арабеска 84, 89, 105, 112, 112-113, 117, 118, 120, 131, 182  
     арабесковая вязь 208  
     арабесковый стиль 12  
 'Аруд ('аруз) 96-98  
 Архитектоничность  
     здания 98  
     Храма 13  
 Архитектура  
     связь с каллиграфией и орнаментом 113-115  
     связь с поэзией 101-103  
 Асл 19-20, 33, 36, 41, 59, 61-62, 79, 88, 156-157  
 Асл-фар' 59, 156  
 Афак 28  
 Ахадийат 199  
 Ахбар. См. Предание Священное  
 Ахл-и 'илм 18  
 'Ашик 167
- Баз 175  
 Байт ал-Ма'мур 77  
 Байт Аллах 52, 61, 84, 115, 225  
 Барака 154, 159, 200  
 Батил 17  
 Батин 186  
 Без-знаковость 37, 157  
 Безвременье 179, 230  
 Бесконечность 35, 40  
     «вещи» 39-40  
 Би-адаб 95  
 Би-нишани 37, 157  
 Бинаи 19  
 Благословение 200  
 Бог  
     единосущность трехсоставная 19  
 Боговидец 44

- Богозритель 44, 145  
 Богоматерь 42-43, 46, 73  
 Богопознание  
     апофатический метод 199  
 Богородица 46, 197  
 Богочеловечество 137, 199  
 Бут 110  
 Бытие (бытие) 11-12, 25, 30-31, 95  
     акцидентальное 16  
     Бога 19  
     величие Б. 53  
     «вещи» 9-11 13, 13-14, 31, 56, 60, 129, 131, 140, 220  
     вход в Б. 17, 20-22, 30, 32-33, 49-50, 77, 186  
     вход в Б. «вещи» 11, 129  
     единство и целокупность Б. 33  
     и «вещь» 34-35, 37  
     и Истина 17, 19, 36, 49  
     и Субстанция 134  
     и Человек 128  
     Ислама 28, 45, 56, 82, 87, 90, 132, 187  
     как явленная и сокрытая «вещь» 33-34  
     ключ Б. 78  
     красота 47-49, 53  
     культуры 11, 13, 51, 72, 185-186, 197, 204, 207  
     оплотнение 28  
     оправдание 22, 28-29, 45, 49, 138  
     осуществление 22, 29-30  
     осуществляемость Бытия 22, 30  
     поиски и нахождение 33, 36, 38  
     понимание 103, 108, 111, 119, 213  
     понятие в арабском языке 31-33, 130  
     понятие в греческом языке 130  
     предвкушение 33, 111-112  
     предвосхищение 34  
     «просвет Б.» 22, 30, 85, 89  
     скрижали Б. 36, 171  
     созерцание Б. 127  
     состояния Б. 201  
     трансисторическое 10  
     Храма 114, 117  
     целеполагание 23  
     целокупное 25, 138
- человека 21, 24, 51, 116, 157, 216  
 эстетика и философия 128  
 Бытийственность 35  
     «вещи» 131
- Ваджд 32, 38-39, 111, 231  
 Ваджиб ал-вуджуд 19  
 Валайат 137, 194-195. См. также Святость  
 Вали 107, 198  
 Васл 166, 168. См. также Единство  
 Ватады 98  
 Вахдат 18-19  
 Вахдат ал-вуджуд 33  
 Вахдат аш-шухуд 33  
 Величие 52-53, 224  
 Вера 68, 105-106, 148-149, 175, 191, 195  
     понимание В. 149  
     путь истинной В. 149  
 Верность 68  
 Ветер 23  
 Вечность 22, 35, 217, 229  
 Вещность 9, 11, 29, 35, 48, 140, 231  
 «Вещь» 7-14, 17, 19, 21, 24, 27, 29, 31-34, 36-40, 47-49, 51, 53, 56, 59-60, 63, 66, 81, 87, 94, 99-100, 111-112, 114, 118-119, 124, 131, 134, 139, 142-143, 163, 171, 190, 192, 196, 199, 201, 203-204, 206-207, 220-221, 223, 225-226, 228-231  
     бесконечность во времени 37  
     качества В. 35, 189  
     мысль о В. 201, 203  
     переименование 111  
     разговор с В. 8  
     форма В. 9, 12-13, 35, 38  
     энергия сущности В. 52-53
- Вещь  
     апофатический смысл 9  
     катафатическая значимость 9, 38  
 Видение 18-19  
 Виноградная лоза 172-173, 180  
 Влюбленный 167, 176  
 Внешний (внешняя, внешнее)  
     образ 51, 186  
     пространство Храма 46, 51, 58, 89, 119, 224  
 Внутренний (внутренняя, внутреннее)

- измерения божественного закона 186  
 качества 58, 186–187  
 образ 51  
 пространство Храма 46, 51, 53, 58, 80–81, 89, 119, 224  
 сопричастность вещей 221
- Вода  
 Живая 176  
 Жизни 209  
 Возлюбленная 167–168, 170, 176  
 Воображение 88, 111, 229–231  
 Воплощение 18  
 Воскресение 70  
 Врата 165–166, 170  
 в мир небесный 76  
 Истины 165, 166–167  
 Время 4, 10, 14, 18–19, 27, 35, 82, 85, 103, 119, 129–130, 152, 158, 176, 179, 188–189, 220–221, 228–232  
 трехмерное понимание 230  
 три времени 231  
 четырехмерность 231–232  
 четырехмерный объем 231  
 Вуджуд 17, 19, 21, 25, 30–31, 33–34, 38, 111  
 Вуджуд-и 'алам 34  
 Вход  
 в Бытие 8, 21  
 в бытие «вещи» 8–9, 11, 226  
 в Бытие культуры 186  
 в измерение времени 231  
 в искусство 14  
 в небесный мир 76  
 в образ «вещи» 230  
 в постижение Истины 226  
 в рай 63–64  
 в Храм 43, 74, 83, 86  
 Мухаммада в Каабу 43, 73, 77  
 символическая роль 165
- Герменевтические принципы 60  
 Герменевтический круг 124  
 Глоссолалия 106  
 Гора 107–108, 110, 177  
 Альборз 153  
 Арафат 177–178  
 Бытия 108
- Каф 152–153, 178  
 Масличная 78  
 мировая 177  
 Тур (Синай) 177  
 Храмовая 57–58, 69, 71, 74–75  
 Горлица 177  
 Гусл 174–175
- Дават 113  
 Давлат 113, 166  
 Дам 167  
 Дана 187  
 Дар толкования 109  
 Дарйа-и нур 96  
 Даст-и чинар 172  
 Дастмаз 174  
 Дверь 165–166  
 Дерево 115, 170–171  
 Древо Жизни 177, 209  
 Джамал 53, 224  
 Джаухар 36  
 Джаухар-и аввал 36  
 Джахил 187  
 Диалог  
 предвечный 23  
 с Богом 40, 46, 90–91  
 с «вещью» 221  
 Диалогичность 104  
 Дивани 26  
 Дидан 18  
 Дискурс 9, 20, 97, 103–105, 108–109, 113, 117–118, 138–139, 181–183  
 Добро 48  
 Догма 187  
 Договор  
 предвечный 37  
 Дом Бога 52–53, 61, 64, 82–84, 89–91, 99–100, 115, 209, 225  
 Дом Бытия 40, 61–62, 84, 100, 102  
 Ду'а 195  
 Дунйа 167  
 Дух 26, 36, 96, 102, 149, 190–191, 198, 200, 205  
 «духовная цензура» 145  
 духовное зрение 32  
 Душа  
 животная 158

- растительная 158  
 человеческая 158
- Евангелие 25, 65, 67, 69, 71, 115, 144–145, 149. См. также Инджил  
 Евхаристия  
 таинство Е. 43  
 Единение  
 с Богом 166, 169, 178, 199. См. также Таухид  
 Единство 18, 168. См. также Васл
- Жемчужина 26, 48, 76, 78  
 Женское начало  
 статичное, пассивное 26
- Забан-и мурган 106, 152  
 Завеса. См. Парда  
 в Храме 83, 86  
 на истинном образе 128  
 на лике Возлюбленного 201  
 на лике Мухаммада 193  
 на сути «вещей» 7  
 совлечение З. 61  
 срывание завес с лика 201  
 Завет Предвечный 188  
 Закон 212  
 религиозный 186–187  
 религиозный и свобода воли 188  
 Заман 179  
 Заг 37, 50  
 Заук 39, 111, 231  
 Захир 28, 186, 192  
 Зачатие Непорочное 42  
 Зеркало 39, 94–95, 104, 112, 116, 133, 191, 223. См. также Мир'ат  
 Зеркальное отражение 17, 90, 94–97, 116, 118, 191  
 Зилл 85, 88  
 Змея 155  
 Знак 9, 11–12, 25, 37, 38–39, 67–69, 87–88, 103–104, 109, 111, 114, 156–157, 171, 180, 202, 213  
 и обозначение 111  
 Знаковость 157  
 Знамение 68, 116, 149, 156, 192  
 Знание 7–8, 18, 21, 53, 98, 146, 157, 162, 179, 221
- догматическое 18, 50  
 и память 222  
 имен 198  
 интеллектуальное 29  
 истинное 175  
 научное 189  
 ортодоксальное 18  
 рациональное 21  
 скрытое 174  
 философское 8  
 эзотерическое 30
- Зооморфизм  
 мотивы письма 159–160  
 Зулла 82, 85–88  
 Зулф 167
- 'Ибадат 145  
 Ибн ал-вакт 229  
 Идол 110, 126  
 и икона 145  
 Изображение  
 и Слово 44  
 напоминательные и назидательные функции 44  
 проблема И. у суннитов 135–137  
 проблема И. у шиитов 135–137  
 Икона 10, 29, 44–45, 47, 144–145, 204, 223  
 и арабская графика 47  
 Иконография 56, 143–144  
 архитектурного образа 56  
 Иисуса Христа 193  
 иконографическая программа культуры 68, 113, 143  
 культовая в Исламе 145–148, 182–183  
 мечети 56, 62, 80–82, 84, 89, 113  
 образа Храма 13, 58, 63, 67, 76, 79  
 рая в Исламе 122–123  
 стиля 12, 26, 93, 103, 105, 117, 119–120, 122, 136–137, 182  
 Иконопочитание 29, 144  
 Иконосфера 132, 135–137, 214–215  
 'Илм 18, 98, 162, 175  
 'Илм ал-бади' 96, 105, 118  
 Имам-Логос 137  
 Имагат 137  
 Иман 148, 175, 191

- Имена божественные 22, 50, 52–53, 96, 191, 216  
 Аллах 50, 191, 225  
 Батин (Потаенный) 28, 224  
 Вали (Святой) 195  
 Вахид (Единственный) 25  
 Джалал (Величественный) 52–53, 224  
 Джамал (Прекрасный) 122  
 Захир (Явленный) 25, 28, 224  
 Кадир (Всемогущий) 51  
 Карим (Великодушный) 28  
 Маджид (Преславный) 28  
 Мазхар (Проявленный) 25  
 прославление 49  
 Хайй (Вечно Живой) 51  
 Хакк (Истинный) 18, 22, 191, 223  
 Халик (Творец) 51
- Именованье 224  
 «вещи» 50–51, 111  
 волна именованый 224  
 мироздания 111
- Имя (имена)  
 «вещи» 12, 34, 50–53, 111  
 видовое 146  
 знание И. 198  
 истинное 224  
 магическая природа И. 52  
 метафорическое 18  
 «прекрасные» 50  
 природа И. 52–53  
 родовое 146  
 сакральные 27  
 Самосущности 50, 52  
 теория И. 111  
 теофорное 18, 198  
 человека и божественные И. 191–192
- Имяславие 14, 47, 49, 224–225  
 Инджил 25, 115. См. также Евангелие
- Индия 14  
 Интерпретация 7, 19–20, 23–24, 31, 35–36, 39, 51, 64, 67, 88–89, 103, 129, 157, 162, 180, 188, 192–193, 202, 212–213, 220, 222–223, 226–227, 231–232  
 'Исма'т 174–175. См. также Чистота Исти'ара 109. См. также Метафора
- Истина 17–19, 24, 36, 39, 90, 128–129, 165–166, 170, 223  
 Мухаммада 194–195  
 Исток 26
- Йаумн 154, 200
- Кабк 177  
 Кавн 34  
 Кадар 169  
 Калам 25, 36, 41–42, 44, 54, 113, 122, 132–133, 135, 137, 139, 141, 171, 201, 224.  
 См. также Перо  
 второй 132–133, 139  
 животный 132–133  
 каллиграфов 132  
 первый 132–133  
 растительный 132–133  
 теория двух К. 132–133, 135, 141
- Калам Аллах 26, 115, 145  
 Каллиграфия 11, 26–27, 46–47, 113–114, 117, 132, 140–141, 182
- Камень 63–67, 70, 75–77  
 Голгофы 67  
 Иакова 62–64, 67, 75  
 Красный 76  
 кубический 66–67  
 Черный 62, 76–78
- Канон 143  
 Карамат 107  
 Катафатика 38  
 катафатический образ 217  
 катафатическое начало 39
- Качества  
 божественные 8, 28, 49–50, 53, 191  
 образа иконические 111  
 образа предикативные 111
- Кашф 195  
 Кашф ал-Хакаи 61  
 Квадрат 66, 68  
 Кийама'т 24, 70  
 Кипарис 170, 177  
 Кисва 86  
 Кисть 132–133, 139  
 Китаб 25–26, 142, 156  
 Китаб Аллах 26. См. также Писание Священное
- Ключ к небу 66, 78

- Книга 25, 27, 46, 156. См. также Писание Священное  
 божественная 26, 42  
 и Калам 41–42, 44  
 и Слово 25–26  
 «Мать Книг» 26, 28, 156  
 мотив вкушения К. 43  
 оформление К. 102–103, 112  
 три степени К. 27–28  
 эманация К. 28
- Конь 178–180  
 Корабль 23, 54, 120  
 Красота 12, 19, 47–48, 52–53, 111, 118, 122–123, 127, 217, 224  
 Бытия 48–49  
 «вещи» 48–49  
 внешняя 217  
 Храма 53
- Куб 63, 66–68, 76, 78, 223, 232
- Культура  
 оправдание К. 29
- Кумама'т 70  
 Кумри 177  
 Курб 198  
 Куропатка 177–178  
 Куфи 26, 41, 159, 161, 213  
 лабиринтообразный 41  
 эволюция 159–161
- Кух 107
- Ла-макан 179  
 Лафз 36  
 Лев 110  
 Лестница 64, 75  
 Иакова 64
- Лисан ал-гайб 106  
 Лисан ат-тайр 106  
 Литургическая жертва 43  
 Литургия 17, 42–43, 45, 66, 80  
 в Исламе 42–43  
 в Христианстве 42–43
- Логодица 28, 50  
 Логосфера 132
- Любовь 19  
 к Абсолюту 173  
 к Богу 198  
 к Возлюбленной 167–168, 177  
 очищение в Л. 173
- Ма'ад 167  
 Мабда' 167  
 Мавдж-и мусамма 224  
 Маджаз 109  
 Маджаз-и 'акли 109  
 Маджаз-и лугави 109  
 Макам 27–28, 32, 199  
 Макан 179  
 Макдиси 71, 74  
 Макрокосм 16, 27, 140, 158  
 Максуд 59, 90  
 Малаик 41  
 Мантик ат-тайр 152, 181  
 Ма'рифат 166  
 Мартаба 27, 198  
 Масал 107, 115–116, 149  
 Маст 173  
 Ма'сум 175  
 Матла' 97  
 Махасин 98  
 Махв 224  
 Ма'шук 167
- Метафора 4, 24, 87, 105–111, 116, 118, 172, 204, 208. См. также Исти'ара, Маджаз  
 аниконизм 108, 110  
 апофатичность 111  
 буквальная 109  
 иконичность 109, 112, 116, 118  
 инобытие М. 109  
 интерпретация 108  
 метафорический стиль мышления 226  
 метафорическое название 111  
 метафоричность 40  
 поливалентность 108  
 поэтическая 111  
 рая 115, 122  
 умозрительная 109  
 функции предикативные 111
- Метод  
 апофатический 38, 157, 215–216  
 катафатический 38, 215–216  
 плюс-прием 207–209, 212
- Микрокосм 16, 28, 67, 158
- Мир  
 великий 48  
 земной 26, 181

- малый 48  
 небесный 26, 181  
 Ми'радж 24, 75, 178  
 Мир'ат 96. См. также Зеркало  
 Мисак 188  
 Мисвак 173  
 Мисра' 97  
 Михраб 89, 210  
 Молитва 174  
 Море 23, 83  
 Му'джизат 107  
 Мужское начало  
   динамичное, активное 26  
 Муламасат 7, 129. См. также Объяснения  
 Мулк 26. См. также Мир  
 Мург-и аб 174  
 Мусамма 111, 224  
 Мусича 177  
 Мухаррам 139  
 Мышление 228–230  
   апофатическое 193, 201  
   арабское 130  
   арийско-иранское 126, 128–129, 132  
   арийское 10, 14, 125–128  
   графический стиль М. 41–42, 46, 113, 132, 140–141  
   динамика семитского М. 126  
   динамичное 126–127  
   и язык 129–130  
   индоевропейское 140  
   иранцев 124, 154  
   Ислама 109, 118, 130–131, 209  
   катафатическое 193  
   метафорический стиль М. 118, 226  
   пластически-живописный стиль М. 132  
   семитское 10, 14, 125–128, 132  
   средневековое 105, 220  
   статичное 126–127  
   стиль М. 118, 120  
   христианское 43, 126  
   эллиническое 128
- Наби** 107  
 Назафат 174  
 Накш 133  
 Наука украшения 96, 105, 118
- Нафс ал-инсанийя, ан- 158  
 Нафс ал-хайванийя, ан- 158, 161  
 Нафс ан-набатийя, ан- 158  
 Небытие 35, 37  
 Несовершенство 35, 135  
 Нимб 193, 196–200, 202, 205, 210–211, 230, 232  
 Ниша 148–149  
 Нишан 111  
 Нубувват 194–195  
 Нун 41
- Обожение** 199, 209  
**Образ** 145–146, 194–195  
   «подобный О.» 215–216  
   подразумевание О. 38  
   предвидение О. 38  
**Объятия** 7, 61. См. также Муламасат  
**Ожидание** 86, 99, 101, 140  
   «небесной скинии» 99  
   поэзии 101  
**Октагон** 68  
**Омовение** 174  
**Онтология**  
   архитектуры 129  
   искусства 11, 129, 134, 185, 200, 223  
   поэзии 129  
**Опьянение** 173  
**Отверзание очей** 18  
**Откровение** 42, 145, 178, 195  
   «Охота» 174  
   за счастьем 168  
   у Платона 168–169  
   «Охота»  
   за смыслом 163, 166–169, 172–173, 179–180
- Павлин** 154–156  
   Золотой П. 155  
**Память** 116, 143, 146, 222, 229, 231  
   Ислама 146–147  
   культуры 62, 84  
**Парда** 214. См. также Завеса  
**Пейзаж** 123, 131–132, 136–138, 215  
**Первооснова** 59–60, 62  
**Перворазум** 27. См. также 'Акл  
**Первосмысл** 157  
**Первосущность** 36

- Первохрам** 83–84, 89  
**Перо** 26, 36, 41, 132, 171, 201, 224. См. также Калам  
**Писание Священное** 143, 146–148, 162–163, 169, 181–182. См. также Книга, Китаб, Китаб Аллах, Евангелие, Тора, Коран  
**Письмена** 41  
   десять П. Адама 25  
   у христиан 44  
**Письмо** 42, 44–45, 135, 213  
   арабское 113, 134–135  
   куфическое 160–161  
**Пластика** 207  
   «вещи» 12–13, 51, 140  
   значение П. 12  
   линии 138  
   формы 12, 53, 122, 124, 138, 204  
**Платан (чинара)** 172–173, 178, 180  
   «пятерня Ч.» 172  
**Подражание** 229–231  
**Познание и пронциательность** 166  
**Понимание** 9–13, 17, 19, 21–24, 28, 31, 35–36, 38, 40, 43, 49, 51, 56, 59, 61, 64, 69, 78, 83, 85, 87–88, 93, 95, 101, 103–104, 108, 111–112, 116, 118, 124–127, 131, 134, 137, 140, 145, 149, 157, 162–163, 187, 207, 213, 220, 228  
   Бытия 95, 103, 108, 111, 116, 119, 213  
   «вещи» 9, 13–14, 17, 35, 38–39, 49, 192, 207  
   «герменевтический круг» П. 163  
   герменевтическое 163, 181, 183  
   стиля 93, 103
- Поэзия**  
   связь с архитектурой 101–103  
   соизмеримость с архитектурой 98  
**Поэтика**  
   культуры 227  
   литературная 96–97, 105, 109  
   стиля 103  
   художественного творчества 117, 119, 120, 206–207, 225  
**Поэтическая речь**  
   архитектоничность 101, 102  
   организация 116  
   организация пространственная 102  
   «Правила живописания» 133
- Прах** 26  
**Предание Священное** 143, 146–148, 162–163, 169, 181–182, 223  
**Предвкушение** 45, 61, 138, 231  
   «вещи» 33, 38–40, 60  
**Предвосхищение** 12, 33, 38, 60–61, 163  
**Предикация** 108  
**Природа** 26  
   три царства П. 157–158  
**Промысел** 169  
**Пророчество** 192–196  
**Пространство**  
   архитектурное 86  
   языково-архитектурно-изобразительное 31  
   языково-архитектурное 86–87  
**Прототип** 56–57  
   и копия 58  
**Птица** 148–157, 161–163, 173–178, 199–200, 202  
   и вера 151  
   и Книга 156  
   и Свет 150–151  
   и Слово 150  
   мир в виде П. 161  
   орнитоморфный орнамент 159  
   семантическое поле П. 151  
**Пустота** 37, 39, 157, 224, 228  
**Путь** 23–24, 28, 32, 46, 49, 90, 108, 145, 149, 167, 225  
   к Богу 90  
   в Боге 90  
   восхождения 167  
   нисхождения 167
- Разум** 29, 36, 47–48, 96  
**Рай** 86–87, 122, 167–168  
   как сад 125  
   ностальгия по Р. 17, 61, 84, 91, 123, 131, 135–139, 141, 182, 215  
**Райские кущи** 123, 171, 208  
**Раковина** 78  
**Рамз** 109  
**Расподобление** 38, 193–194, 201–202, 205. См. также Танзих  
   изобразительного образа 202  
   лика 194–195  
   предмета 201

- Растительность 215  
 метафорический образ 116–117  
 растительные мотивы орнамента 113–118, 122  
 растительные мотивы письма 159–160  
 уподобление правоверных Р. 115  
 Ривайа 98  
 Риторика 93  
 правила риторические 104  
 Р. закон культуры 36  
 риторические принципы 60  
 риторический закон 59  
 Ритуал 17, 30, 73, 75  
 Роза 167, 176–177  
 Рок 164, 169–170  
 Руз-и аласт 23  
 Рукн 97  
 Рух 36, 191
- Сабабы 98  
 Сад 125, 167, 169–170, 172, 180  
 Бытия 170  
 Жизни 172–173, 176  
 как аллегория рая 167–168, 172  
 Садовник 170–171, 173, 181  
 как аллегория Возлюбленной 172  
 как аллегория рока 170  
 Сакина 28  
 Салат 174  
 Сахн 82  
 Сахра, ас- 71, 77  
 Сверхбытие 19  
 Свет 148–150, 171, 192–195, 199  
 и Слово 149  
 Море С. 96  
 Мухаммада 192, 194–195  
 на свете 148–149  
 Откровения 149  
 Святость 192, 194–198, 200, 211. См.  
 также Валайат  
 Венец С. 197, 200  
 Человека 198  
 «Сийар ан-Наби» 194  
 Символ 4, 24, 35, 65, 68–69, 89, 106, 109,  
 169, 209  
 веры 105, 107
- символизм скрытый 11  
 символика мasonicского храма 66  
 Сифат 200  
 Скиния 83–84, 99, 115  
 Откровения 67  
 Скрижаль (Скрижали) 26  
 Бытия 36, 171  
 Завета 67, 83  
 Хранимая 28  
 Слово 25–26, 149  
 божественное 25–26, 28, 42–43, 46,  
 66, 90, 114, 145, 205  
 графическое воплощение 26, 41, 46,  
 208  
 динамический аспект 25–26  
 и камень 102  
 и Книга 25–27  
 и образ птицы 150  
 и текст 27–28  
 и Храм 208  
 мистерия вкушения С. 43  
 проблема понимания С. 28  
 проявление 50  
 текстуализация 28  
 Совершенство 35, 107, 112, 190, 195  
 Сознание 19  
 арийское 127, 141, 217  
 архитектурное 99–100, 208  
 диалогическое 221  
 до-теологическое 188  
 иранское 131, 135–136, 138–141  
 книжное 208  
 мусульманское 10, 25, 167, 174  
 научное 10, 140, 227  
 семитское 126–127  
 средневекового человека 37, 47, 112  
 творческое 17, 22–23, 31, 96, 147, 185  
 храмовое 57, 66, 70–71, 75–79, 96, 98,  
 114–116, 118, 150, 197, 208, 222–  
 223  
 христианское 43  
 художественное 99, 101, 123, 140,  
 147, 154, 158, 224  
 Сокол 175–176, 180  
 Сокрытие лика 193–195  
 Соловей 167, 176–177  
 Соприкосновение 7, 149

- Соразмерность 97, 101  
 Состояние (состояния) 133  
 теория С. 134–135  
 Сосуд 148–149  
 Стиль 14, 93–94, 96, 122, 182, 189  
 арабесковый 12  
 «большой» 119  
 ирано-эллинический 126  
 искусства 13, 119–120, 122  
 культуры 103, 105  
 поэзии 119–120  
 умозрения культуры 95, 109, 117–  
 119  
 Субстанция 16, 46, 134  
 Сульс 26–27  
 Сунна 95  
 Суннизм 214  
 Сураг 40, 47, 131, 215–216  
 Сураг-и ваджх 38  
 Сураг-и зат 37  
 Сураг-и шабих 215  
 Сураг-и адам 186  
 Суфизм 34, 187, 199, 226–227, 229  
 интерпретации Корана 23, 28  
 о бытии «вещи» 8–9, 129  
 о поисках и нахождении Бытия 31,  
 33  
 предпонимание 163  
 Путь в С. 23, 90, 108  
 суфийская теория познания 30  
 творческий акт в С. 51  
 теория эманации 169  
 Сухбат 221  
 Счастье 165–166, 200  
 как предмет «охоты» 168  
 Сын своего времени 229–231
- Та'аллух 199, 209  
 Таби'ат 26  
 Та'вил 23–24, 192  
 Таджалли 169  
 Тадрис 23  
 Тазаккур 229  
 Тайна 24, 32, 36–37, 50, 107, 109, 145,  
 157, 222–225, 229–230  
 Бытия 149  
 образ Т. 225  
 сокрытие Т. 44
- Творения 145  
 Тайновидение 45  
 Тайновидец (тайнозритель) 44, 145,  
 224  
 Тайнопись 45, 167  
 Талисман 186  
 Тамплиеры 10, 57  
 Танзих 38, 193, 195, 199, 205, 224. См.  
 также Расподобление  
 Тарикат 145. См. также Путь  
 Тасаввур 229  
 Тасаввуф 19. См. также Суфизм  
 Тасмие 111  
 Таухид 178. См. также Единение  
 Тафаккур 227, 229  
 Тафсир 23, 41, 109, 162, 192  
 Ташбих 38, 216. См. также Уподоб-  
 ление  
 Творение 16, 18, 22, 28, 33–34, 46, 51, 53,  
 114, 145, 167, 187, 228–229  
 новое 231  
 первотворение 231  
 Текст 24–25, 27–28, 40, 104–105, 226,  
 230, 232  
 Тень 85–88, 86  
 Теодицея 4, 14, 16–17, 33, 45–46, 49–51,  
 53  
 Теория литературы 96–97, 118  
 Теургия  
 Т. замысел 49, 91  
 Тигр 110  
 Тилисм 186  
 Топика  
 архитектурная 100–101  
 архитектурная в поэзии 102  
 поэтическая 100–101  
 рая 122–123  
 Топос 98, 100  
 архитектурный 100  
 шатра 99  
 Тотальность 35  
 Точка 45, 212
- Украшенность 40, 108, 112, 119–120  
 изобразительная 112, 114, 119–120  
 метафоры 108  
 речи 112, 114, 118–120  
 'Умм ал-киتاب 26

- Уподобление 8, 38, 98–99, 101, 110, 115, 118, 172, 193, 226, 229. См. также Ташбих правоверных растительности 115–116  
Утка 174–175, 180
- Фар'** 35, 59, 79, 87, 156–157  
**Фасила** 98  
**Фатх мубайн** 28  
**Фатх муглак** 28  
**Фигуры**  
визуальные 105  
поэтические 105  
речи 105  
**Форма (формы)**  
«внешняя» 38  
«внутренняя» 31, 36–38  
геометрические 105  
растительные 105, 123  
эстетические и этические 94  
**Фуркан** 17, 27, 149  
**Фурканизация** 17
- Хаджж** 177  
**Хайру-л-халк** 193  
**Хак** 26. См. также Прах  
**Хакикат** 29–30, 36, 194  
Мухаммади 194  
**Хакк** 17, 19  
**Хал (мн. ч. ахвал)** 133–134, 199, 201  
**Халик** 19  
**Халк аввал** 231  
**Халк джадид** 231  
**Хамдами** 227  
**Хаст** 34  
**Хасты** 34, 108  
**Храм** 4, 10, 13–14, 53, 56–58, 62–67, 69–70, 72–82, 84, 99, 102, 114–117, 182, 203–206, 208–209, 211–212, 222–223, 230  
'Акса ал-, храмовый комплекс 73, 74  
**Ваала** 69  
**Гроба Господня** 69–70, 74  
исламский 46  
**Куббат ас-Сахра, реликварий** 10, 57, 71, 76, 113–114, 117, 203
- мечеть Омейядов в Дамаске 162, 177  
мечеть пророка Мухаммада в Медине 68  
очищение 73–74, 77  
Рождества Христова в Вифлееме 68, 72  
Соломона 10, 67, 75, 99  
тождество образа Х. и образа Человека 208–213
- Хукм** 162  
**Хулул** 18  
**Хусн** 48
- Царь** 170–171
- Человек** 4, 185–187, 189, 191, 193–194, 200, 202–215, 217  
внутренний мир Ч. 116  
внутренняя целостность 191  
«лучший из людей» 193  
неэтичный 95  
образ Ч. 185–187, 202–207, 210, 213–214, 217  
святость 198  
Совершенный 107–108, 158, 198  
теоморфичность 199  
эволюция 158–159
- Чернила** 41, 44–45  
пурпурные 44  
**Чернильница** 13, 41, 45, 113
- Число**  
четыре 67–68  
**Чистота Священная** 174–175, 180. См. также 'Исмаг  
**Чувство меры** 97, 101  
**Чудо** 107–108, 192
- Шабих** 193, 215  
**Шамаил** 214  
**Шари'ат** 25, 50, 145, 186–187, 206  
**Шарх** 23, 109, 162, 192  
**Шатер** 97, 99, 101  
**Шах** 170, 174–175, 181  
**Шахада** 106–107, 165  
**Шахид** 107  
**Шиизм** 139, 214  
**Шикар** 163  
**Шикар-и давлат** 168

- Эволюция**  
куфи 159  
Мира 158–160  
Человека 158–160
- Эзотеризм** 30, 136  
**Эйдос** 52  
**Экзотеризм** 30, 136  
**Экстаз** 32  
**Эмблематичность** 12  
**Энергия**  
божественная 199  
Имени 53
- Эстетика**  
«оси координат» Э. 140  
пропорциональность 140  
симметричность 140  
характер и выразительность 140
- Этика** 95  
**Этичность** 95, 101, 114  
**Этос** 14, 93, 95–96, 102, 105, 118, 227  
культуры 95–96, 105
- Язык** 87, 103  
авестийский 152
- арабский 30–31, 60, 84–85, 97, 106, 129–131  
взаимоотношение арабских и персидских Я. 129  
взаимоотношение семитских и индоевропейских Я. 129  
«внутренняя форма» 30, 84  
греческий 129  
«дар Я.» 106  
«знакомый Я.» 106  
как явление культуры 85  
коммуникативные функции 85  
«незнакомый Я.» 106, 111  
персидский 129, 131, 151, 165  
сакральный 106  
связь с мышлением 129–131  
символический 106  
созидательная функция 89  
тайный 30, 106, 152  
художественных форм 134  
«Я. птиц» 30, 106, 152–157, 181  
языково-архитектурное единство 89  
языково-архитектурное понятие 89
- Imago Templi** 56–58, 79

Серия «ОКО»

**Шариф Мухаммадович Шукуров**  
**ИСКУССТВО И ТАЙНА**

Ответственный редактор *О.В. Наумова*  
Редактор *Е.В. Косолобова*  
Художественный редактор *С.Ю. Гордеева*  
Технический редактор *А.С. Мишачева*  
Верстка *Г.А. Фетисовой*  
Корректор *А.Б. Шахнович*

Изд. лиц. ЛР № 040768 от 22.05.96. Гигиеническое заключение на продукцию № 77.ФЦ.8.953.П.104.12.98 от 28.12.98, выдано Федеральным центром Госсанэпиднадзора. Сдано в набор 19.04.99. Подписано в печать 21.07.99. Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Петербург». Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,5 + 2,0 вкл. Тираж 1 500.  
Тип. зак. № 1353

Издательство «Алетейа». 115569, Москва, ул. Шипиловская, 7.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов  
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».  
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.