

Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 26

*По материалам VIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»*

16 ноября 2021 года

Картина мира

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Том 26: по материалам VIII Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART
VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель
А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная кон-
серватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 398 с.

ISBN 978-5-94841-524-6 (Т. 26)
ISBN 978-5-94841-314-3

В двадцать шестом томе предлагаемого альманаха представлен первый блок статей российских и зарубежных участников VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»), который проводился 16 ноября 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т. д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-524-6 (Т. 26)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

*Альшурман Али Салем Хуссейн (Иордания)
Игорь Орлов (Липецк)*

**Специфика исламского орнамента
эпохи правления Омейядов (661–750 гг.)**

Введение

Особую, можно сказать, сакральную, роль в декоративном оформлении исламских интерьеров всегда играл богатый восточный орнамент, поскольку исламская орнаментика выполняет не столько декоративную функцию, сколько несет в себе важную религиозно-смысловую нагрузку. Некоторые исследователи полагают, что главную роль в развитии богатства форм исламской орнаментики сыграли догматы ислама, которые ограничивают (даже запрещают) изображение человека и животных, хотя эти запреты и не помешали в дальнейшем развиваться изысканному искусству восточной миниатюры, особенно в шиитской традиции. Орнамент, или «музыка для глаз», играет очень важную роль в искусстве народов арабского Востока, поскольку в известной мере компенсирует изобразительную ограниченность некоторых видов искусства.

Восходящая в своей основе к классическим античным мотивам «арабеска», получившая распространение в странах средневекового Востока, явилась новым типом орнаментальной композиции, позволившим художнику заполнять сложным, плетеным, подобно кружеву, узором плоскости любого пространства и предметного объема. В искусстве арабского Востока декоративность приобрела особенно яркие и своеобразные черты, поскольку она стала основой образного строя оригинальной живописи и породила богатейшее искусство узора, обладающего сложным орнаментальным ритмом и часто повышенным колористическим звучанием.

В тесных рамках исламского мировоззрения художники арабского Востока нашли свой путь: ритм узора, его «ковровость», тонкая пластичность орнаментальных форм, неповторимая гармония ярких и чистых красок выражали большое эстетическое содержание. Образ

человека не был исключен из поля внимания художников (особенно среди шиитов), изображения людей заполняют иллюстрации в исламских рукописях. Известны памятники монументальной живописи с многофигурными сценами и скульптурные изобразительные рельефы. В декоративно-прикладном искусстве фигурки людей чаще всего включены в орнаментальную композицию, теряя свое значение самостоятельного изображения и становясь неотъемлемой частью узора. Особые визуальные формы, утверждающие базовый принцип исламской «орнаментальности» содержат древние рукописи Корана, выполненные арабской каллиграфией, т. н. *мусхаф*, а также т. н. *тафсиры*, в которых канонические тексты *сур* и *аятов* Корана соединены с комментариями.

Первоначально в «арабесках» преобладали чисто растительные (флоральные) мотивы. Позднее, по мере развития суннитской традиции в богословии, получил распространение *гирих* — линейно-геометрический орнамент, построенный на сложном сочетании многоугольников и многолучевых звезд. В разработке орнаментальных композиций, применявшихся для украшения как больших архитектурных плоскостей, так и различных бытовых предметов, мастера арабского Востока достигли изумительной виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, в которых всегда сочетаются два начала: логически-строгое математическое построение узора и большая одухотворяющая сила художественной фантазии.

Результаты исследования

Плетение орнаментов на Востоке представляет собой один из древнейших видов художественной деятельности человека. Условность «языка» средневекового изобразительного искусства у большинства исламских народов была связана с принципом декоративности, свойственным не только внешним формам, но и самой структуре, всему образному строю художественного произведения. Такой образный строй художественно-изобразительного и декоративно-прикладного искусства мусульманского мира во многом был обусловлен особой многослойной графической фактурой Корана, написанного на арабском языке. Даже беглый взгляд на строчки «арабской вязи» текстов Корана неизбежно скользит, как по горизонтали охватывая рисунок отдельных «*харифов*» (графем согласных), размещенных по центру композиции листа, так и по вертикальным направле-

ниям (верх-вниз) т. н. «*ат-таджвида*», указывающего правила чтения и характерные только для священных текстов Корана. Такова специфическая «сиюминутная» логика религиозного взгляда читающего, при которой в результате искусственного разложения текста на фрагменты, образуется некая синусоидальная «художественно оформленная» богословская мысль. На основании такого специфического подхода к оформлению способа передачи священных смыслов, можно предположить, что многовековой опыт восприятия арабской графики в плане художественного оформления ассоциативности и создавал в исламском культурном пространстве тот глубинный религиозно-психологический фундамент, на основании которого орнаментальные художественные формы самовыражения мусульманских художников становились глубоко органичными, отвечая внутренними эстетическим требованиям. Богатство декоративной фантазии и мастерское ее претворение в прикладном искусстве, миниатюре и архитектуре составляют неотъемлемое и ценное качество замечательных произведений мусульманских художников той эпохи.

Всеобщностью, доступностью приемов и объясняется та легкость, с которой сложнейшие орнаментально-геометрические «хитросплетения» одинаково воплощались и каменщиками, литейщиками, и резчиками по дереву и кости, и художниками книг. В арабском трактате «Введение в учение о подобных и соответственных фигурах» повосточному излагаются азы арабской орнаментики: «Следует знать, что из частей этого четырехугольника можно получить один окрыленный восьмиугольник, один окрыленный девятиугольник и один окрыленный десятиугольник. При желании можно составить два четырехугольника с пустотой, два восьмиугольника с пустотой, и два десятиугольника с пустотой. Это очень изящно, а Аллах знает лучше» [1, с. 110]. К особенностям арабского средневекового искусства относится также широкое распространение т. н. «эпиграфического» орнамента – фрагментов текста или надписей, органично включенных в декоративный узор. Отметим тот факт, что религия Ислам среди всех искусств особенно поощряла каллиграфию, поскольку переписать текст из Корана считалось для мусульманина праведным делом. Понятие «арабская каллиграфия» охватывает не только искусство записи неких графических элементов арабского языка, но и теоретическое осмысление в особых трактатах теологической и космологической концепции исламской богословско-философской мысли. Арабская

графика, уже содержащая орнаментальность по самой своей природе, в своей мерной протяженности *харфов* (слогов) и в упорядоченности *харак* (единицы времени), вводит в повседневное мировосприятие мусульман т. н. «пропорциональное письмо» (*хатт мансуб*), отражающее особое религиозно-философское понимание жизни. Многовековой опыт восприятия арабской графики в плане некой пространственной ассоциативности формировал в исламской культуре глубокий психологический базис. Выразительность средств исламского орнамента была как бы призвана украсить каллиграфически выполненный текст Корана, как искусно выполненная оправа украшает драгоценный камень. Орнамент покрывает все страницы Корана, обеспечивая громадное разнообразие и художественное богатство внешнего вида сакральной книги. В оформлении использованы контрасты геометрического и растительного узора, меняется композиционное расположение текста, варьируется характер заполнения листов рукописей, что создает некие «ковровые» аллюзии.

В орнаментике самого текста часто применяются архитектурные элементы *унваны*, в начале рукописи прорисованы купола или колонны. Постепенно развитие орнаментальных композиций коранической арабской вязи формирует в исламском искусстве самостоятельный художественный прием – эпиграфический орнамент. Этот прием в дальнейшем используется художниками для украшения (сакрализации) практически всех видов и форм материальной культуры (от архитектуры до ювелирных украшений). Этот же прием фактически породил самостоятельные направления художественного творчества «*шамаиль*», «*тугра*», «*мухаммадия*» в мусульманском искусстве

Таким образом, несмотря на тот факт, что орнаментальность как эстетический принцип охватывает собой практически все мировые культуры, специфическая проблема орнаментальной интерпретации явлений изобразительного искусства во всей полноте реализуется именно в исламском искусстве. Бесчисленное множество художественных феноменов действительно позволяет нам говорить об орнаментальности (своеобразном орнаментальном модусе мышления) мусульманского мира, который проявляет себя во всем пространственно-временном континууме культуры Ислама. По сути своей, именно орнаментальность, оказывается общим свойством различных народов исламской *Уммы*, неким цивилизационным (наднациональным) качеством искусства исламского Востока. Богатый восточный орнамент

играет особую, можно сказать, сакральную роль в самовыражении художника-мусульманина и в декоре исламских интерьеров, поскольку орнаментация выполняет не только декоративную функцию, но и несет на себе важную религиозно-смысловую нагрузку. В исламской культуре принципы орнаментальности тотально пронизывали и до сих пор принизывают самые разные виды искусства. Подобное тотальное проникновение принципа орнаментальности изначально было предопределено строгой монотеистической концепцией и вытекающими из нее этико-эстетическими нормами, естественно выводимыми из текстов Корана. Эти нормы, частично обусловленные богословскими запретами на любое создание чувственно-воспринимаемых образов (которые, впрочем, могут нарушаться в отдельных этно-религиозных традициях), выработали особое культивирование понятия «красоты» с его особым понятием «времени», а также повышенное внимание к украшению вещи.

Параллельно стоит отметить и тот факт, что особое воздействие на исламских художников оказывает и феноменологические особенности Корана, сакрального текста мусульман, который в своих сурах (стихах) уже содержит некий изначальный принцип литературно-художественной «орнаментальности». В самом смысле исламских понятий «орнамент» и «орнаментальность» изначально логично аккумулируется идея художественного отображения базовых принципов ритмичности и линейно направленной повторяемости священных текстов. Практически в каждом *аяте* коранического текста выделяются ритмически организованные (начало, середина, конец) и неорганизованные части, соотношение которых зависит от имманентно развивающейся мысли священного текста.

Ритмически организованные части коранических текстов и образованная вследствие этого параллельность слов и синтаксических форм во многом обоснованы и опираются на риторическое искусство *аль-балага* (наследие античных философов). Такие риторические фигуры речи, опирающиеся на параллелизм слов и синтаксических конструкций Корана, особо отмечены и названы в средневековых мусульманских трактатах «украшениями» – *махасин*. Таким образом, фундаментальной задачей орнамента становится не только эстетичность формы, но скорее формирование и структурирование «орнаментуемой» реальности, которая осуществляется буквальным повтором (вариантным продвижением) некоего исходного элемента.

Именно это свойство исламской орнаментальности специфически проявляет себя во всех сферах художественного творчества – литературе, каллиграфии, музыке, архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Развитие принципов исламской орнаментальности во многом широко распространялось и благодаря музыкально звучащему слову Корана, поскольку его звуковая мелодичная форма была предшествующей, исходной по отношению ко всем прочим формам исламской культуры. Мелодический орнаментальный строй в коранических речитативных звучаниях «рисует» специальными чтецами – *муэдзинами* почти с такой же многообразностью, как и его графические аналоги в изобразительном искусстве и архитектуре исламского мира, в котором художественно-графическое начертание сур Корана буквально растворяется в фантастическо-геометрическом плетении линий. Можно констатировать тот факт, что даже за первые полтора столетия (от первых выборных халифов до падения первой наследственной династии Омейядов) активного сложения культурно-художественных особенностей исламского мира характерной особенностью искусства мусульманских стран является преобладание в нем декоративного начала.

Уже на ранних этапах сложения системы эстетических и художественных ценностей Ислама можно заметить и вычленить две главные черты нового искусства: во-первых, отсутствие изображений живых существ и, во-вторых, любовь к абстрактному декору преимущественно геометрического характера. Это обусловлено запретами, наложенными Мухаммедом на изображение людей и животных, который был вызван страхом перед возрождением идолопоклонства среди арабских племен.

Этот запрет, в первую очередь, относится к местам отправления культа. Хотя стоит отметить, иранские мусульмане, принадлежащие к шиитскому направлению Ислама, не приняли этих ограничений и сделали эти ограничения исключением лишь для мечетей. Это отступление можно списать на счет характерных культурно-исторических особенностей иранской культуры. Интересен тот факт, что это отступление от строгих ограничений можно встретить и в искусстве «правоверных» мусульман периода первых династий Омейядов и Аббасидов [4, с.157].

Многие исследователи усматривают здесь влияние богатого наследия покоренных народов, принадлежащих ранее к более развитым

цивилизациям Ирана и Византии, Древнего Востока и Китая. Мусульмане, особенно в начальный период своего культурного становления, охотно использовали мастеров покоренных стран, чем и объясняется византийское и даже эллинистическое влияние на искусство Ислама. Мусульманское искусство первых веков активно развивалось преимущественно при дворцах халифов, правителей регионов и крупных городах. Влияние халифа и его двора было решающим в силу того, что они давали средства на постройку и украшения религиозных сооружений и были главными заказчиками интерьеров, обстановки и утвари для дворцов и прочих резиденций благодаря быстро усвоенной мусульманскими правителями тяги к роскоши [4, с.158].

Принято считать, что в исламском искусстве существует два основных вида орнамента – геометрический «*гирих*» и растительный «*ислими*». Как правило, оба этих вида употребляются порознь, но встречаются артефакты, где они могут и соединяться, и тогда все пространство внутри крупных ячеек геометрической сетки гириха плотно заполняют мелкие сплетения растительных завитков. Часто важной частью мусульманского узора являются каллиграфические надписи цитат из Корана. Они выполняются прямоугольными буквами древнеарабского «*куфического*» письма, тщательно согласованными по масштабу, метру и ритму с геометрией окружающего абстрактного узора (рис. 1).

| Графические формы буквы | | | | Знак транскрипции | Название буквы | | №№/п/п |
|-------------------------|---------|-----------|--------------|-------------------|----------------|----------|--------|
| Конечная | Средняя | Начальная | Обособленная | | русское | арабское | |
| ح | هـ | ح | ع | [ʿ] | айн | عَيْنٌ | 18 |
| خ | ش | خ | غ | [ɣ] | гайн | غَيْنٌ | 19 |
| ف | ب | ف | ب | [f] | фа | فَاءٌ | 20 |
| ق | ك | ق | ق | [q] | каф | قَافٌ | 21 |
| ك | ك | ك | ك | [k] | каф | كَافٌ | 22 |
| ل | ل | ل | ل | [l] | лам | لَامٌ | 23 |
| م | م | م | م | [m] | мин | مِيمٌ | 24 |
| ن | ن | ن | ن | [n] | нул | نُونٌ | 25 |
| هـ | هـ | هـ | هـ | [h] | ха | هَاءٌ | 26 |
| و | و | و | و | [w] | ван | وَاوٌ | 27 |
| ي | ي | ي | ي | [j] | йа | يَاءٌ | 28 |

Рис. 1. Начертания букв (графема) арабского куфического алфавита

В более поздние времена в искусстве ислама появляется другой тип орнамента, в котором с ритмичной растительного орнамента согласованно перекликаются каллиграфически более округлые надписи более позднего скорописного письма «наسخ». В декоре интерьеров Каср Аль-Мушатта в Иордании довольно ясно различаются два варианта в развитии орнаментальных композиций: «гирих» и «ислими» (рис. 2).



Рис. 2. Каср Аль-Мушатта – резной каменный пилон.
Иордания. VIII в.

«Гирих» переводится с персидского как «узел», представляет собой сложный геометрический орнамент, составленный из стилизованных в прямоугольные и полигональные фигуры линий. Гирих — четко организованный, даже скупой в своих выразительных средствах, но при этом очень сложный и богатый, почти неуловимый в своей мерцающей динамической подвижности. Варианты гириха кажутся нам неисчерпаемыми, а многообразие форм и ритмов его узорчатой поверхности — бесконечными. Однако если внимательно взглянуть в структуру гириха, пределы вариаций этого типа орнамента окажутся весьма узкими, поскольку все гирихи не просто геометрические, они также линейные. Внимание зрителя привлекает не просто чередование замкнутых геометрических фигур (таких фигур здесь множество), сколько оно обращено на контуры, которые образуют эти фигуры. Создатели гириха действительно создавали структуру гириха в форме узлов, семантика которых — восточная тайна, загадка

бытия. Для создателей этого типа орнамента глубокий смысл также сокрыт в сплетении линий и полос, имеющих различную ширину. В этом и заключается секрет одного из источников бесконечной текучести гириха, его ритмики и его энергичности. В гирихе эти полосы всегда прямые (нет округлостей, дуг, кривых линий), а угловатые изломы этих прямых придают ему геометрическую жесткость рисунка, хотя авторы гириха могли придавать некую плавность и даже волнообразный характер орнаментальной композиции, если полосы в узоре изломаны под различными (в т. ч. тупыми и пологими) углами. Переламываясь и пересекаясь, расходясь и сходясь, полосы гириха выстраивают сеть ромбов или квадратов, треугольников и многоугольников, крестообразные или звездчатые «окрыленные» фигуры.

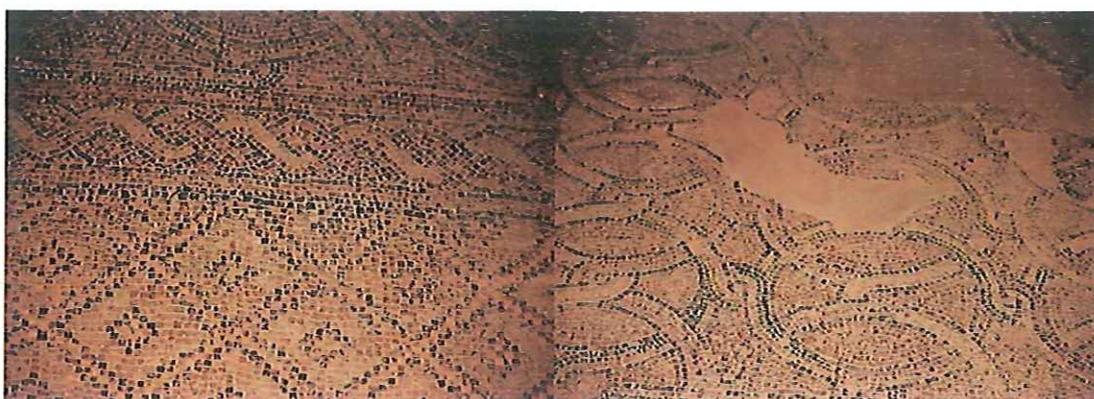


Рис. 3 Кусейр-Амра – орнаменты мозаичного пола.
Иордания. VIII в.

При этом любой гирих выверен строго математически, построен и рассчитан, подчинен единому порядку, в соответствии с формулами античного мудреца Пифагора (весьма почитаемого в исламском мире). Гирих, как логика Аристотеля, строго рационален, лишен телесности и стихийной органической силы, присущей орнаментам типа «ислими». Этот орнамент можно вывести из одного элементарного звена – раппорта, повторяя механически и бесконечно по заданному определенному принципу. Так, считали мусульманские богословы и философы, Аллах сотворил весь видимый и невидимый мир [1, с. 114].

При такой рациональности структуры гириха, казалось бы, он должен быть весьма конструктивен в архитектуре и интерьерах, поскольку орнаментальные композиции узора естественно должны свя-

зываются с массивом стен, помогая выявить тектоническую логику кирпичной кладки. Это должно быть тем более логичным, поскольку гирихи часто выкладывались из обычных или глазурованных цветных кирпичей одновременно с фасадами зданий. Однако визуально гирихи производят совсем противоположное впечатление, поскольку созерцающий взгляд как бы скользит по плоскости стены, словно бы бликует по звонкому разноцветному гляncу глазурей, почти не воспринимая ее массивности. Этот абстрактный, подвижно-бестелесный, растекающийся по архитектурной массе узор придает свою художественную динамику только открытой поверхности, поскольку он прячет, а не подчеркивает конструктивность структуры сооружения.

Даже наиболее «простейший» тип гириха — сетки из прямоугольных фигур в этих орнаментальных композициях повернуты, как правило, на угол (вкось), для того чтобы они не выявляли архитектурных горизонталей и вертикалей, давая устойчивое преимущество динамичным и неустойчивым диагоналям. Такие прихотливые изломы и переплетения косых полос создают эффект блуждания разумной души «правоверного» в бесконечном и не имеющем выхода лабиринте его земного существования в поисках выхода к блаженным райским садам.

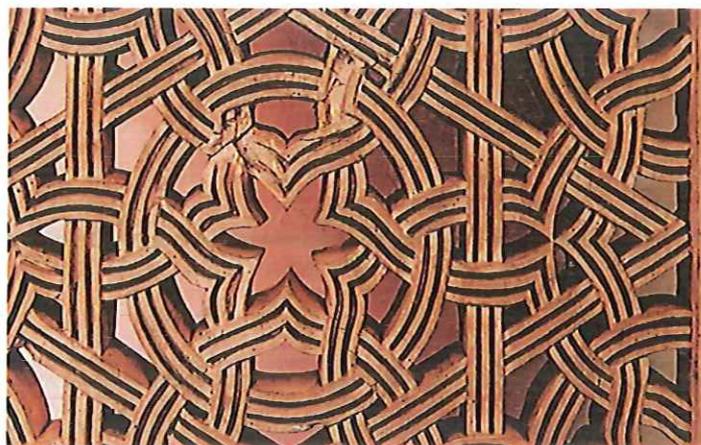


Рис. 4 Фрагмент геометрического орнамента.
Иордания, VIII в.

Орнаментальная композиция гириха всеобъемлюща и безгранична, как созданная Аллахом Вселенная, орнамент лишь искусственно обрезают, словно ограничивая высшими законами каждую часть этой Вселенной, замыкая рамкой (границей человеческого по-

знания). Однако художественная сила образной динамики гириха настолько велика, что даже рамке не удается «погасить» мощной энергии ритмики узора, он словно демонстрирует свою волю к беспредельному распространению и заполнению неограниченных поверхностей, которые семантически соизмеримы со всем видимым и невидимым миром своим единообразно организованным и бесконечно повторяющимся ритмическим мотивом. Гирих не ведает пауз и узлов густоты, не знает ни центра, ни периферии, не имеет заданной точки отсчета, так как любая звездчатая фигура окружена такими же звездами, которые с ней тесно переплетены и являются, в свою очередь, центрами разбегающихся линий рисунка.

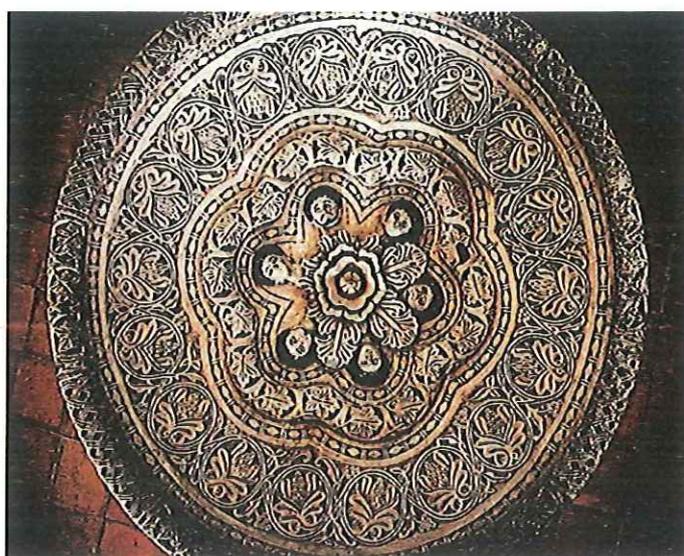


Рис. 5 Резная чаша с геометрическим орнаментом.
Иордания, VIII в.

Гирих — это символ сотворенной Аллахом Вселенной (со звездами, планетами, ангелами, шайтанами, человеком и животными), где элементы орнамента (части этой Вселенной) словно бы теряются в бесконечности целого (всего сотворенного мироздания) и не соотносимы с ним в силу своей ограниченности. В архитектурных композициях любого исламского сооружения соседствуют и соперничают между собой десятки типов геометрических орнаментов, причем каждому отведено свое поле: членение фасадной стены, плоская арка, тимпан или щековая стена стрельчатого портала, барабан купола мечети или ствол минарета. Отсюда проистекает впечатление особого декоративного богатства мироздания, живого многообразия ритмов и

щедности орнаментальных фантазий. Единый принцип гириха варьируется перед зрителем в широком спектре всех его композиционных и ритмических возможностей, символизируя единый принцип, который Аллах заложил во всю многообразную структуру мироздания.

Современные исследователи средневекового искусства исламского Востока, выясняя и воссоздавая способы и методы построения геометрических орнаментальных структур с помощью циркуля и линейки, пришли к выводу, что гирих — не просто плод вольной орнаментальной фантазии мастеров, а результат точных математических расчетов и строгих геометрических построений. Пожалуй, никакие другие типы орнаментов в истории мирового искусства не дают таких возможностей чисто математического анализа и не связаны так непосредственно с математическими представлениями своей эпохи.

Достижения конструктивной геометрии (науки о построении фигур), опираясь на античную философскую и математическую базу, на исламском Востоке поднялись до высочайшего уровня. Например, один из дошедших до нашего времени мусульманских математических средневековых трактатов носит специализированное название «О том, что необходимо ремесленникам из геометрических построений» [1, с. 116]. Все эти факты, разумеется, не дают повода считать гирих явлением чисто научной мысли представителей исламского мира, поскольку гирих, как бы сложно он не конструировался, служил прежде всего художественным целям. Безусловно, не стоит думать, что построение гирихов было доступно рядовым строителям или отделочникам, которые обычно пользовались готовыми образцами-кальками. От отца к сыну переходили длинные, свернутые в трубки-тубусы, склеенные из нескольких листов рулоны из бумаги или папируса (кальки). На них были изображены тщательно вычерченные фрагменты архитектурных узоров, надписи куфического шрифта, уже разбитые для точного воспроизведения на отдельные элементы-кирпичики. Древнейшие из таких свитков, дошедшие до нашего времени, датируются XVI столетием, однако, без сомнения, подобные трафареты-кальки существовали и в более ранние времена [1, с. 117].

Активная выразительность ритмики гириха, его способность сообщать не холодному разуму, а непосредственному чувству зрителя некий всеобщий символический образ «мирового порядка» и является сущностью и назначением этого исламского геометрического узора. Характерно, что, в сущности, по такому же закону выстраивался и

мусульманский растительный орнамент — «ислими». Ислими — это вид декора, построенный на соединении вьюнка и спирали, воплощает в стилизованной или натуралистической форме идею непрерывно развивающегося цветущего листового побега и включает в себя бесконечное разнообразие вариантов [2, с. 11]. Здесь мы встречаемся с одной из характерных черт данного вида орнамента, состоящего из сложных переплетений, фактически исключающих фон, так как один узор вписывается в другой, закрывая поверхность по принципу «боязнь пустоты». Растительный декор покрывает полностью всю поверхность ниши причудливыми узорами переплетающихся стеблей. Само происхождение орнамента «ислими» — это переработка антично-византийского мотива аканфа, превратившегося в изящные завитки с крохотными цветами и закрученными листьями [2, с. 11]. Диапазон мотивов орнамента колеблется от хорошо узнаваемых элементов, заимствованных из антично-византийского искусства — пальметт и других стилизованных цветочных мотивов до следующего исламскому канону архитектурного декора, существующего в единой плоскостной системе, заключавшей в себе множество внутренних связей человека с окружающим его миром.

В *ислими*, как и в *гирixe*, присутствуют те же многосторонние симметричные плотные сети, бесконечно и равномерно, без пауз и сгущений распространяющиеся во все стороны, те же льющиеся ритмы не вычленяемых из сети орнамента элементов, не имеющих концов и начал, растворяющихся в бесконечности целого узора и бесчисленно в нем повторяющихся мотивов. Здесь мы встречаем тот же образ строгого и стройного порядка изначально «установленного Аллахом», в своем многообразии изощренно сложного и все же монотонного в своей неизменной повторяемости. Стремление избежать пустоты (страх перед небытием) и тяга к красочности нашли свое яркое воплощение в архитектуре, ткачестве, керамике и побуждали художника заполнять орнаментом всю имеющуюся поверхность [3., с.11].

Вопреки сложившемуся мнению, исламские орнаменты отнюдь не столь однообразны. Для сравнения: турецкий орнамент содержит больше растительных мотивов, а татарский чаще применялся для повседневной практики. Считается, что особое развитие орнаментального искусства у мусульманских народов связано с тем, что в исламе практика изображения живых существ весьма ограничена. Но в то же время говорить, что это единственная причина, также не стоит, так

как полного запрета на изображение животных и птиц в исламе даже в религиозных целях не наблюдалось. К примеру, согласно гипотезе Б. Бренда [4], существуют несколько старинных изданий Корана, на обложках которых изображены птицы. В целом исламский орнамент, несмотря на свое религиозное происхождение, не статичен и постоянно развивается.

В декоре интерьеров иорданского замка Кусейр Амра широкое использование классических арабских орнаментов в декоративной отделке жилого и дворцового интерьера во многом формирует его стилевое единство, придает ему характерный национальный колорит и в наибольшей степени отвечает отечественным традициям художественного оформления дворцовых зданий. Иорданская орнаментика, рождение системы ее художественных образов восходит еще к периоду неолита, где под воздействием мифов и различных магических представлений происходит ее начальное формирование. Исходные составляющие элементы декора иорданского декоративного искусства того времени связаны с неолитическими геометрическими орнаментами и символическими знаками, уходящими корнями в древние языческие верования. Все разнообразие архаической орнаментики состоит из немногих первичных элементов – точки, круга, треугольника, креста, ромба, прямых и извилистых линий, которые являются основными компонентами самых сложных композиций. Несмотря на простоту используемых декоративных средств, древние мастера умело их варьировали, обнаруживая при этом чувство ритма и представления об орнаментальной композиции.

Создаваемые ими композиции традиционно имели двустороннее симметричное строение, и эта особенность в дальнейшем получила развитие в орнаментике исламского периода. Тенденция к заполнению декорируемой поверхности орнаментальными элементами являлась доминирующей в местном древнейшем искусстве, в дальнейшем этот прием использовался так же широко. В период владычества сначала греческих, а затем римских завоевателей местное искусство невольно впитало в себя греко-римские традиции. Увеличилось разнообразие композиционных решений. Помимо геометрических и растительных орнаментов, на декорируемую поверхность стали наносить изображения животных, часто фантастических – например, существа с телом птицы и головой женщины. В этих зооморфных композициях присутствовали отголоски древних мистических преданий. В рисун-

как данного периода изображали и человека в бытовых сценах охоты, праздника и т.п. С течением времени исламские догмы накладывают запрет на непосредственное копирование природы, изображение животных и человека. Как следствие начинается стремление к абстрактности, схематическому упрощению, стилизации, а движение образа развивается в сторону символического, знакового (семантического) выражения [5, с. 134].

Правда, в статье «Фрески бань замка Кусейр Амра» Л.Д.Петрова отмечает интересный факт создания некой панорамности росписей интерьеров замка [8., с.53–59]. Важность открытия фресок Кусейр Амры в том, что из целого ряда аналогичных зданий, дошедших до нас, лишь этот дворец обладает столь великолепным сохранившимся живописным убранством, способным дать ключ к пониманию вкусов и пристрастий омейядской элиты [8, с. 53–59]. Художественные росписи сводов и потолков Кусейр Амры, которые составляют особую живописную зону, изображают различные бытовые сцены придворной жизни, а также бытовые зарисовки из жизни ремесленников и строителей в Иордании [8., с. 53–59]. Уместно предположить, что весь цикл росписей замка был выполнен не одновременно, а скорее всего в два этапа двумя разными группами мастеров. Изначально была выполнена роспись главного зала, в которой прослеживается явное влияние художественной традиции дворцовой персидской (иранской) и византийской живописи, и некоторое влияние коптского искусства. Позднее, во время проведения второго этапа художественно-декоративных работ, были сделаны росписи бань с их явной ориентацией на позднюю эллинистическую традицию в ее ближневосточном варианте. Основой структуры композиции росписей служит орнаментальная сетка, сплетенная из ветвей растений, в ее звеньях расположены изображения животных, танцоров и животных, играющих на музыкальных инструментах. Можно предположить, если сетчатый рисунок элемент, заимствованный из других традиций (как один из вариантов виноградной лозы), то изображения животных, играющих на музыкальных инструментах это уже мотив ближневосточного искусства, известный с древних времен.

В арабо-мусульманской (как и в греко-римской) культуре времяпрепровождение в банях воспринималось не столько для очищения тела, сколько как очищение души. Развитие подобных взглядов можно найти в трактатах философа, врача и ученого и мудреца Абу-Бакр

Ар-Рази (865–925), представителя восточного перипатетизма (в Европе он известен под именем Разес). В работах по медицине Разес опирался на идеи Платона, выделял рациональные, аффективные и страстные части души, каждая из которых соответствует своей собственной добродетели. Для разумной части души такая добродетель характерна для мудрости, аффективная часть души соответствует мужеству, похоти – благоразумию или самообладанию. Рази, в свою очередь, в книге «Духовное исцеление» выделил растения, животных и разумных душ и написал, что преобладание одной из частей приводит к разрушению гармонии и попадает в соответствующий грех. Цель духовного исцеления – «выровнять» все три части души. В согласии с Платоном Ар-Рази определяет наслаждение как «возвращение к природе», гармонию, нарушение которой является причиной страданий. Одним из средств достижения гармонии он считает ванны: «Следовательно, философы прошлого согласились, что каждый сюжет картины должен служить для укрепления и увеличения одной из вышеупомянутых частей души, изображать битвы, охотничьи лошади и погони. Для разумной части души нужно изображать любовь, любовников, которые обнимают друг друга и другие сцены такого рода. А для растительной части души вы должны изображать сады и деревья, на которые приятно смотреть» [9., с. 45].

Несмотря на то что фрески главного зала и бань Кусейр Амры были созданы раньше, чем учение Ар-Рази сформировалось окончательно, они в значительной степени соответствуют ему. Большинство отдельных орнаментальных мотивов, иконографических схем, используемых в живописи бань, заимствованы из произведений искусства доисламского эллинистического мира. Учитывая, что любое заимствование проистекает из внутренней необходимости культуры, что, так или иначе, ведет к переосмыслению заимствованных элементов в соответствии с логикой культуры хозяина, фрески дворца Кусейр Амра представляют собой мост между Древним миром и Средними веками.

С течением времени орнаментальный декор в исламском искусстве становится доминирующим, отодвинув на второй план те жанры художественного творчества, где присутствуют эмоционально-образные элементы. Композиции, изображающие человека и животных, практически перестали использоваться местными мастерами. Наоборот, декорирование посредством геометрического и раститель-

ного орнаментов продолжало совершенствоваться и укоренилось во всех жанрах прикладного искусства. Оно использовалось в предметах гончарного и стекольного производства, изделиях из металла, дерева, текстиля, различных отделочных материалах, применяемых в строительстве. Если в декоративном искусстве других народов орнамент используется в основном как фон для заполнения пустот или как обрамление для жанровых сюжетов, то у исламских арабских художников он представляет целостную композицию, своеобразную симфонию цвета и форм. Преобладающим в их произведениях является абстрактный геометрический орнамент, как наиболее отвечающий исламским догматам «*аеенно*». Однако достаточно широко используется также и растительный орнамент. Его своеобразие в исламской трактовке заключается в том, что мастера отказались от буквальной имитации природы и использовали абстрактное изображение растительных элементов – листьев, стеблей, цветов, спиралевидных структур в виде лозы, которые располагались на декорируемом поле равномерно и симметрично, образуя геометрические формы [6].

В классическом арабском орнаментальном декоре можно обнаружить и символические элементы: многолучевые звезды, спирали и т.д., своими историческими корнями уходящие в те времена, когда формировались мифологические представления о природе высших сил и их сущность отображалась в определенных символических знаках. При построении геометрических «*аеенно*» растительных орнаментов используется принцип контраста по величине и конфигурации узорных зон и первоэлементов на общем декоративном поле. Этому соответствует и применение цветового контраста между декорируемыми полями и элементами узора. Заметим кстати, что для «*аеенно*» арабской орнаментики характерно использование чистых цветовых тонов без внутренней светотеневой модуляции, которые сочетаются «*аеенно*» друг с другом в соответствии с художественным замыслом, но безотносительно к изображаемой натуре. Построение орнаментальных структур производится на основе различных видов симметрии – зеркальной, ленточной, спиральной, с использованием принципа зонирования (типа пальмы, излучения), повторяемости элементов, их групп, а также усиливается с помощью геометрических рамок и обрамлений. Нюансировка орнамента достигается за счет соотношения его элементов – на основе художественных приемов членения целого на составляющие структуры, выделения главной и под-

чиненной структуры элементов, повторения (большой структуры в малой форме), координации видимых и воображаемых осевых контрастных линий, выбора пропорциональных отношений на основе модуля. Для смягчения контраста между декорируемыми полями обычно вводятся промежуточные структуры из мелких декоративных элементов, дополнительных переходных цветовых тонов — тонкие переходы от одного цвета к другому по тону и насыщенности.

Особое место в исламском арабском декоративном искусстве заняли появившиеся значительно позже шрифтовые орнаменты — каллиграфические надписи на арабском языке. Развитие арабского письма началось с Корана, написанного с использованием шрифта «*наسخи мукавир*». Позднее выдающийся арабский каллиграф Ибн-Мукла (ум. 940 г.) вводит т. н. «пропорциональное письмо» (*хатт мансуб*), согласно которому длина линий в *харафах* измеряется в соотношениях к *алифу* (первой букве арабского алфавита). Графическая фактура арабской буквенной графики в Коране довольно многослойна и включает в себя от 3 до 5 уровней расположения письменных знаков. Традиция Сунны стимулировала развитие каллиграфии среди мусульманских художников, интерпретируя каллиграфическую работу как выражение особого вида благочестия. Так, согласно одному из *хадисов*, тот, кто пером красиво передает слово Аллаха, непременно окажется в раю. Постепенно арабская вязь, представленная множеством стилей, становится неотъемлемой частью исламского искусства. Каллиграфически выполненные тексты из священной книги стали наноситься на декорируемые поверхности с использованием различных шрифтов. На основе «пропорционального письма» разрабатываются шесть классических арабских почерков — *ситта* (*наسخ, сулс, рейхан, мухак-как, тауки, рика*), к которым позднее добавляются иранские *фарси* и турецкие — *дивани*. Позднее на смену изысканным формам геометрического и «растительного» видов письма приходят витиеватость и усложненность линий за счет богатой орнаментации, что приводит к созданию синтеза орнаментики и каллиграфии [3].

В IX веке нанесение арабского письма превратилось в утонченное и весьма привилегированное занятие, поскольку оно позволяло художнику приблизиться к слову Бога, донести его до широкого круга людей. В Средние века имели распространение 7 видов арабского шрифта — «*тулут*», «*наسخ*», «*фрукка*», «*диауни*», «*фарси*», «*иджаза*»,

«куфи». К настоящему времени их насчитывается уже более 30. Орнаментальное оформление пространства арабским письмом сразу же стало популярным, поскольку по художественному восприятию оно является весьма близким к геометрическому орнаменту, а многообразии пластических оттенков буквенных элементов каждого из существующих шрифтов обеспечивает художнику свободу выбора декоративного оформления самых разнообразных предметов бытового убранства и элементов отделки интерьера. Геометрические, растительные и шрифтовые орнаменты могут использоваться как изолированно, так и в комбинации друг с другом, образуя сложную единую композицию, иногда с включением древних геометрических символических знаков. Примером такого художественного решения являются «арабески», отличающиеся особым изяществом художественного исполнения всех составных частей узорной композиции. Таким образом, применение орнаментов в странах Арабского Востока с началом утверждения Ислама стало основой всех прикладных искусств. Именно в этом виде творчества наиболее полно отразились художественные и философские концепции арабской культуры

Постулат о простой последовательности развития декоративного искусства приходит в определенное противоречие с историей декоративного и орнаментального искусства Иордании, на территории которой за несколько тысячелетий сменилось множество самых разнообразных культур. Однако этот же взгляд на историю становления иорданской культуры позволяет говорить о существовании ясно выраженной избирательности в принятии элементов привнесенной культуры, об удивительной стойкости местной художественной традиции. [7]. Вопрос о выявлении глубинных семантических корней иорданской орнаментики связан с проблемой культурно-исторических «наслоений», снимая которые, пласт за пластом, можно увидеть отголосок искусства множества великих цивилизаций, оставивших свой след на этой земле.

Заключение

Суммируя изложенный в данной статье материал по исламской культуре применительно к орнаментальному искусству Иордании, можно сделать следующие общие выводы:

— несмотря на своеобразие этапов исторического развития и становления, иорданское декоративное искусство представляет собой органичное и цельное художественное явление, которому отчасти

свойственен эклектизм произвольных совмещений фрагментов различных культур;

— одной из самых характерных черт декоративного искусства Иордании является полисемантизм традиционной орнаментики, наличие в декоративном строе образных мотивов, восходящих к культурам самых различных народов;

— орнаментальное искусство Иордании активно восприняло глубинный доисламский (архаический) семантический смысл отдельных элементов орнамента. Вполне естественно, это происходит благодаря особенностям основных культурно-исторических периодов развития Иордании и говорит о соответствии хода сложения иорданской орнаментальной культуры с ходом развития многообразных культур народов, живших на территории современной Иордании.

Процессы «ассимиляции» орнаментальных форм, лежащих за пределами традиционной этнической культуры, и переработка их в соответствии с местными нормами и вкусами, неоднократно выделяемые в качестве одной из важнейших черт декоративного искусства ведущими исследователями в данной области в Иордании, приобрели важное значение. По сути дела, они стали одним из основополагающих факторов иорданской орнаментальной культуры, «удельный вес» которой значительно больше, чем в искусстве других исламских народов. Орнаментальные композиции Иордании, дошедшие до наших дней, объединяют в себе несколько различных художественных направлений, исторических эпох и культур. Все это придает им особый этнический колорит и выразительность. Несмотря на то, что орнаментальные сюжеты отражают в себе моменты реальной жизни человека исламского культурного пространства, они и сегодня находятся в тесном взаимодействии с религиозными и магическими представлениями народа.

Литература

1. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальные периоды: Учебник для вузов. — Москва: Стройиздат, 1984. — 376 с.: ил.
2. *Кох В.* Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / перевод с немецкого. — Москва: ЗАО «БММ», 2011. — 528 с.

3. *Орлов И.И.* Орнаментальное искусство. Учебное пособие под грифом УМО. — Липецк: Изд-во Липецкого государственного технического университета, 2015. — 78 с.
4. *Бренд Б.* Искусство ислама / Барбара Бренд. — Ташкент: Издат. дом им. Гафура Гуляма, 2008. — 228 с.
5. *Пиотровский М.Б.* О мусульманском искусстве / М.Б. Пиотровский. — Санкт-Петербург: Славия, Государственный Эрмитаж, 2001. — 148 с.
6. *Абу Рас Р.А.* Исламские орнаменты как источник дизайна и современных мебельных элементов / Р.А. Абу Рас: Маг-Дис., король. Сауд. университет. — Саудовская Аравия, 2008. — 109 с.
7. *Роузентал Ф.* Арабская средневековая культура и литература / Ф. Роузентал // Сборник статей. — Москва: Наука, 1978. — С. 150–162.
8. *Петрова Л.Д.* Фрески бань замка Кусейр Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 2. СПб: НП-Принт, 2012. с. 53-59.
9. *Наджм ад-Дин Дайа ар-Рази.* Лестница в Небо: Наука для влюбленных / Дайа ар-Рази Наджим ан-Дин. — М.: Ансар, 2008. — 392 с.