

**Л.А. ОРНАТСКАЯ**

*Кандидат философских наук, доцент*

**И.А. ТУЛЬПЕ**

*Кандидат философских наук, доцент*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

**ИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

В статье раскрывается содержание понятия «исламское искусство». Термин введен в конце 19 века западными искусствоведами, зафиксировавшими особенности отношения ислама как монотеистической религии к изображению и вытекающую из этого специфику исламской изобразительности, в которой аниконизм «компенсируется» в орнаменте на различных носителях. Исламским называют искусство как прямо связанное со сферой религии, так и светское. Делается вывод о неопределенности этого понятия, нуждающегося в дальнейшей разработке. Обосновывается необходимость культурологического подхода — рассмотрения феномена исламского искусства в контексте формирования исламского мира в целом, с учётом тех культурных взаимовлияний и трансформаций, которые определили его специфику. Обозначаются основные проблемы исследования формирования исламского искусства, требующие такого подхода.

**Ключевые слова:** ислам, исламское искусство, исламская культура, диалог культур

**L.A. ORNATSKAYA**

*PhD, Associate Professor*

**I.A. TULPE**

*PhD, Associate Professor*

*Saint-Petersburg State University*

**ISLAMIC ART: THE CULTURAL ASPECT OF THE RESEARCH**

The article reveals the concept of «Islamic art». The term was introduced in the late 19th century by Western art historians who recorded the peculiarities of the relationship of Islam as a monotheistic religion to the portrayal (image) and resulting from it the specificity of Islamic art in which aniconism is «compensated» in the pattern in different media. The art is called Islamic as directly connected with both religion and a secular art. The article concludes that the concept is still uncertain and requires further consideration. The necessity of culturological approach is well substantiated in considering the phenomenon of Islamic art in the context of the formation of the Islamic world as a whole taking into consideration those cultural interactions and transformations that have de-

fined its specificity. The main problems of the study of the formation of Islamic art requiring such an approach are identified.

**Keywords:** Islam, Islamic art, Islamic culture, dialogue of cultures

Успехи европейского востоковедения, возрастающий интерес к истории религии, сложившаяся в качестве научной дисциплины история искусства способствовали тому, что со второй половины XIX века исламское искусство стало предметом пристального внимания западной науки. Интерес в Европе к восточному искусству возник гораздо раньше. Во многих частных собраниях и музеях хранились коллекции восточных ковров, предметов расписной керамики, художественного металла и текстиля, а также иллюминированных рукописей и миниатюр. Но не было привычных для европейцев монументальной и станковой живописи и скульптуры. Отсутствие фигуративных изображений было особенно характерно для искусства Османской империи. «Поскольку же в глазах европейцев той поры она в первую очередь олицетворяла собой мусульманский мир, в Европе сложилось впечатление, что это явление было всегда свойственно изобразительному искусству мусульманских народов и обусловлено запрещением изображать живые существа, якобы содержащимся в Коране» [14, С. 142]. Археологические раскопки (в частности, открытие в 1890-х г. омейядской бани Кусейр Амра, расписанной реалистическими изображениями людей и животных, которые в контексте сложившихся представлений о характере веры и культурных последствиях предстали как некая аномалия) поколебали эту уверенность и дали новый импульс к исследованию феномена исламского искусства.

Мы не станем обсуждать здесь специальную проблему письменных источников «запрета» на изображения живых существ — на основании каких именно сур Корана и каких хадисов мусульманские богословы формулировали отношение ислама к изобразительному искусству, и насколько их мнения влияли на изобразительную практику. Заметим только, что почти все пишущие об исламском искусстве так или иначе ее упоминают, поскольку его наиболее характерной чертой («визитной карточкой») является декоративность, орнаментальность, нефигуративность.

Под термином «исламское искусство», как правило, понимаются архитектура, ее декор и все визуальные искусства, созданные в тех землях, где мусульмане составляют важный, если не важнейший, сегмент общества, и которые в течение четырнадцати веков создавали не только мусульмане и не только для мусульман. Такой всеохватывающий подход к исламскому искусству стал побочным продуктом европейского интереса к описанию истории религий, в котором многообразные разновидности человеческого духовного выражения были объединены в общие понятия, где ислам со-

поставлялся, что было интереснее для Запада, с иудаизмом и, особенно, с христианством [2, С.153].

Традиционно изучали так называемый «классический» материал, однако ислам распространен и за пределами стран Ближнего Востока, Северной Африки и Западной Азии<sup>1</sup>. В настоящее время при исследовании мусульманской культуры учитывается географический масштаб и разнообразие культур исламских стран и «диаспоры». С одной стороны, все чаще говорят об искусстве той или иной страны, начиная с истоков ее художественности, с другой — термин с прилагательным «исламское» постепенно заменил не только «магометанское», «сарацинское», «маврское», «мусульманское», но и региональные наименования (турецкое, персидское, арабское, узбекское и пр.), обьяв собою огромное во времени и пространстве некое художественное единство, имеющее очевидное отличие от прочих мировых художественных традиций; с третьей — «исламское искусство» как термин становится все более громоздким, и в текущих исследованиях, касающихся современного искусства, прилагательное «исламский» часто ограничивается его чисто религиозным выражением, таким как каллиграфия [см., напр.: 13]. Если прежде преобладало изучение унифицирующих черт, обусловленных так или иначе исламом и принесенных вместе с ним<sup>2</sup> изобразительных форм, то в последнее время предпочитают изучать местный характер искусства Северной Африки, Турции, Ирана, Центральной Азии. Вероятно, дело не только в количественном изменении информационного поля, но и в том, что будучи мусульманскими, страны и народы в современном мире склонны сохранять и подчеркивать исконную культурную идентичность.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Интересно, что в пособиях по исламскому искусству — преобладающая часть памятников относится к периоду до 1300 г., и только единично — после 1700. В то время, как в действительности все наоборот — подавляющее большинство архитектурных сооружений было создано после 1700, а большинство дошедших до сегодняшнего дня памятников — между 1300-1700. При этом большая часть иллюстраций относится к территориям, где проживает только пятая часть мусульман. Будто развитие мусульманского искусства остановилось почти три века назад. И будто только в отдаленном прошлом было отчетливо исламское искусство [4, С.8].

<sup>2</sup> «Универсалистской подход к исламскому искусству видит все искусства произведенные мусульманами отражением универсальных истин Ислама, поскольку неизреченное единство Бога охватывает бесконечное многообразие его творения» [2, С.153].

<sup>3</sup> По мере синтеза исламской цивилизации с цивилизациями принявших ислам народов — формируются исламизированные этнические культуры и особые ветви исламской цивилизации: в дополнении к сложившимся на территории Халифата уже к 9-10 вв., в следующий исторический период на периферии наметились контуры тюркско-ханафитской, восточно-кавказской, индийской, мальдивской, индонезийской, восточно-африканской и др., хотя, как отмечает отечественный исследователь, по мере вызревания — общее начинает доминировать над частным, канонический ислам над местными верованиями и народным исламом [см.:16, С. 210-214].

Кроме отмеченных уже «стилистических» особенностей «исламское искусство» отличается тем, что как будто не знает разделения на культовое (религиозное) и гражданское (светское): «Ислам, как религия является важным элементом в исламской культуре, но исламское искусство гораздо больше, чем только религиозное искусство; оно включает в себя светские элементы и элементы не одобрявшиеся, если фактически не запрещавшиеся некоторыми исламскими богословами» [7, С. 279]. Еще одна особенность этого исключительно богатого визуального наследия — к нему не применимы западные искусствоведческие стандарты различения высокого искусства и малых (прикладных) искусств, искусства и ремесла: здесь ремесленники были в авангарде художественного творчества [9, С. 682].

Сформировался круг проблем, которые традиционно обсуждают ученые, и которые отражаются в популярных изданиях по истории мирового искусства, где в большем или меньшем объеме почти всегда присутствует раздел «исламское искусство»: набор и степень воздействия художественных традиций завоеванных народов на искусство ислама, и, в свою очередь, следы его влияния на коренные и соседние культуры; аниконизм и иконоклазм; книжные иллюстрации и циклы миниатюр, орнамент и его виды; архитектура и элементы архитектурного убранства, прежде всего, мечетей, мавзолеев и дворцов. Принятые как специфические черты, определенные религией, они описываются от памятника к памятнику (хронологически или в ряду признанных шедевров) в искусствоведческих терминах. Начавшееся научное изучение феномена довольно быстро обозначило проблемы, связанные с термином, в котором выразилось, как представляется, прежде всего отличие «исламского» искусства от христианской традиции существования изобразительного искусства. При таком понимании отличия исследователь пользуется западными искусствоведческими технологиями.

Приведем пример интерпретаций декора ковров, наиболее распространенной продукции исламского искусства. Здесь интерпретаторы видят некое «прибежище» для изображений живых существ, вплетенных в орнамент. Или предлагается широкая философско-эстетическая интерпретация (например, туркменского ковра), соединяющая природный контекст (пустыня и оазисы) и менталитет обращенного в ислам народа: неподвластная воле человека пустыня становится объектом волевых трансформаций, т.е. происходит преобразование видимой реальности в гармоничную колористическую систему, соответствующую мировоззренческим основам ислама, его картине мира с порядком, логикой и высшей целью — раем [15, С. 76–77]. Или — изображенные кипарисы, фруктовые деревья и цветы, каналы с рыбами, утками, гусями создают у человека, сидящего на таком ковре, впечатление будто он окружен зеленым освежающим садом» [1, С. 77]. Изображения на персидских коврах эпохи ранних Сефевидов рассматри-

ваются как выражение суфийской доктрины Неба, которую можно найти у персидских поэтов-мистиков (автор предлагает свою расшифровку, пользуясь универсальным языком небольшого словаря визуальных символов<sup>1</sup> [3]). Можно ли утверждать, что поэтические метафоры перенесены на ковер как слова, складывающиеся во фразы, что они определены правильно и с точки зрения научной методологии, и с точки зрения реального содержания декора? Трудности перевода вербальное-визуальное дополняются трудностями перевода языка одной культуры на другой: отсутствием адекватных терминов при анализе визуальных миров и идеологий. Когда ученый пытается перенестись мысленно в визуальный опыт окружающей обстановки и коммуникационных систем культур, отличных от его собственной, ему вдвойне трудно понять, описать или объяснить это адекватно в соответствии с требованиями научного исследования [10, С.103].

Идея «исламского искусства» создана не собственной культурой, а историками искусства Европы и Америки. Западный взгляд на восточную культуру, как взгляд «другого», не обязательно ущербен по определению, равно и приобщение к решению задачи носителей культуры не гарантирует от субъективизма. Проблема, скорее, в том, что привязка к этому термину ведет к тому, что узко специальные исследования либо рассматривая свой материал как исламский, анализируют его так, как это делает искусствовед относительно любого произведения искусства, либо интерпретируют памятник согласно собственным представлениям об исламе и его возможном выражении в искусстве. Трудно не согласиться с крупнейшим историком исламского искусства Олегом Грабарем, что при таком подходе любые описанные или воображаемые характеристики мусульманской веры и религиозного поведения автоматически становятся причиной любых появившихся форм [4, С. 8].

Возможно, между типологически «чуждыми» культурами существует значительно больше общего, чем принято полагать. И эпистемологическая установка исключительно на фиксации различий, очень важная для утверждения идентичности культур, мешает увидеть точки их схождения. В частности, возникает вопрос, и он уже ставится в рамках эстетики и философии культуры, о необходимости пересмотра самого понятия искусства (правда, в основном, в связи с трудностями определения современного искусства). Н. Голдмен, например, предлагает заменить вопрос о том, что такое искусство (what is art?) функциональным вопросом: когда нечто яв-

---

<sup>1</sup> Автор пишет, что мусульманские ученые на его изыскания отозвались отрицательно. То, что отсутствует рефлексия по поводу символизма на ковре, не означает в принципе, что его там нет. Но, с другой стороны, если искусство отражает или несет в себе значимые культурные концепты, то невосприятие (или не обнаружение) их носителями культуры наводит на мысль об искусственности построения.

ляется искусством (when is art?). Возможны, очевидно, и иные направления поисков, цель которых — не только зафиксировать отличие европейского искусства от исламского, но и найти линии их соприкосновения. Определение искусства, исходящее из субстанциональных оснований (Аристотель) — плод европейской ментальности и может ориентировать на западный тип интерпретаций, на подвёрстывание интерпретаций артефактов исламского искусства под западную традицию.

С теоретической точки зрения изучение чужих культур было результатом саморефлексии западной культуры. Э. Саид в работе «Ориентализм» [17], ставшей заметной вехой в проблематизации методологического обеспечения исследований культуры Востока, подчеркнул недостаточность «взаимного обмена» при определении специфики восточной культуры. Эти исследования он считает односторонними. Западные учёные, политики, поэты интерпретировали жизнь восточного человека с внешней стороны. Их взгляд изначально подразумевал, что Восток не может ни представить себе самого себя, ни что-то, в свою очередь, сказать о культуре Запада. Сравнение культур делалось исключительно по европейскому сценарию: сравнивались не две культуры, а две европейские установки — на себя и на «чужого».

Тот факт, что западные стратегии изучения «чужих» культур сквозь призму собственных ценностей ведут к упрощённому видению их особенностей и коммуникативных возможностей, подчёркивается многими современными исследователями. Можно надеяться, что постепенное подключение представителей чужих культур к решению данной проблемы даст возможность уравновесить европейский взгляд, научным основанием для которого была позиция «незаинтересованного наблюдателя», размышлениями представителей «заинтересованной» стороны. Речь при этом должна идти не о простой смене перспектив, не о подмене европейского взгляда восточным (и тот, и другой может быть, как мы писали, ошибочным), а о расширении исследовательской перспективы, углублении методологической и методической базы научных поисков, т.е. о введении нового материала и новых оснований для сравнительного анализа. Многосторонний обмен мнениями является важнейшим условием понимания исламской культуры и исламского искусства в частности.

Следует отметить, что понимание исламского искусства невозможно вне культурного контекста, т.е. вне понимания исламской культуры как целого. Его изучение требует знания того, что «исламская культура мыслит о себе и как она работала в том или другом месте в определённый период развития» [4, С. 4]. С этой стороны культурологический подход как системный, так и диалогический может оказаться весьма продуктивным. Мало включить те или другие произведения художественного творчества в рубрику «исламское искусство», необходимо исследовать их генезис и место в

исламской культуре. При этом не ставится под вопрос эффективность исследования внешних форм, иконографии, символизма (или его отсутствия). Речь идёт о выявлении глубинных оснований исламского искусства. И прежде всего о том, где их искать: в специфике ислама как религии или в коренной культуре исламизированных народов. Представляется, что диалогический подход здесь может быть очень полезен. Его актуализация при изучении исламского искусства и исламской культуры связана с тем, что они складывались в процессе сложных взаимодействий, и очень важно выявление тех «голосов», которые вливались в состав других «голосов» участников этого процесса. Многие исследователи подчёркивают «составной», «компаративный», мультиплицированный характер исламской культуры и исламского искусства. Так, Мехмет Ага-Оглу (Mehmet Aga-Oglu), различая культурные и цивилизационные процессы, говорит, что исламская цивилизация является неотъемлемой частью средневекового восточного мира. Без знания этого мира во всей его полноте, нельзя понять многообразие факторов, действующих в формировании исламского искусства, как невозможно понять ислам как религиозный и социальный институт без знания предшествующих религиозных систем. Пережитки древневосточной цивилизации, Иран с его зороастрийским прошлым, эллинистическое наследие, иудейский и христианский идеалы, индийско-буддийский вклад, Центрально-Азиатские элементы, и дальневосточные обычаи — все это необходимо учитывать в поисках истинного характера исламского искусства. Исламское искусство — это сложное искусство, это проявление цивилизации, а не культуры. Хотя и связанные друг с другом единой верой, страны и народы ислама не представляют собой единой культуры. Он цитирует при этом немецкого исследователя Макса Хортена, автора работы «Философия ислама», утверждавшего ещё в 1924 году: «единый цивилизационный мир, который во многих внешних следствиях согласуется, в глубине скрывает пёстрое многообразие “душ”» [8, С. 175].

Необходимо также помнить, что процесс исламизации, несмотря на стремительное расширение мусульманского мира, шел гораздо медленнее. Каким бы образом ни приходил ислам в ту или иную страну, вначале сравнительно малочисленные общины мусульман долгие годы жили рядом с большинством немусульманского населения (исповедовавшего коренные культы, или совмещая их с религиозными системами, пришедшими раньше ислама). При этом во многих регионах (Египет, Западный и центральный Судан, Индия, Северный Кавказ и др.) исламизация крупнейших этносов затянулась на многие столетия. Таким образом, исламское искусство возникло не сразу, не вместе, не вслед за рождением ислама.

Исламские завоевания не всегда были разрушительными: многие памятники сохранялись, продолжались художественные традиции на всех уровнях, и могли использоваться всеми. Если время события и время куль-

туры не совпадают, то на каком основании созданное в правление мусульман считать исламским искусством?

Аравия была открыта художественным и религиозным идеям со стороны соседних цивилизаций задолго до Пророка, и многое из этого наследия («века невежества», с точки зрения, мусульман) сохранилось. С расширением халифата арабы столкнулись не только с количеством, но и более сложным качеством произведений культуры (Палестина, Сирия — раннехристианские и византийские церкви, памятники Сасанидского времени) [6, С. 254]. М. Милпрайт указывает, что ислам имел свои истоки в Хиджасе, но этот засушливый регион на западной части Аравийского полуострова играет незначительную роль в истории исламского искусства и архитектуры [9, С. 683]. Место истоков религии не совпадает с местом истоков исламского искусства.

В 10 веке исламский мир разделился на отдельные независимые государства — Аббасидский Ирак, Фатимидские (шиитские) Тунис и Египет, потомки Омейядов в Испании и Португалии (Андалусия). В результате «...потеря единства стала доступом к художественному разнообразию» [12, С. 265]. С другой стороны — поздние империи способствовали определенной интеграции художественных идей, однако и этот процесс был связан с новыми вливаниями. В частности, Тимур, основатель династии империи Тимуридов (1370–1506), покоривший Иран, Центральную Азию и северную часть Южной Азии, переселил в свою столицу Самарканд квалифицированных ремесленников из покоренных им регионов: искусство смогло интегрировать китайские, персидские, тюркские и средиземноморские художественные идеи на монгольской базе. Хотя сама империя просуществовала после смерти Тимура только сто лет, его наследие жило в искусстве поздней династии Сефевидов в Иране и великих Моголов в Южной Азии [12, С.275].

Возникает вопрос: можно ли, по крайней мере, в поздних империях, и с какого момента на синхроническом уровне зафиксировать изменения традиционных для составляющих их культур художественных комплексов, которые говорили бы о появлении собственно исламского искусства и дали бы основания для построения модели его формирования? Если можно, то как происходила прививка новых свойств и требований к формам, имевшим уже под собой определённую почву (сложившийся словарь и назначение изобразительного искусства), — за счёт сокращения изобразительности вплоть до отказа от неё или за счёт внесения каких-то новых национальных особенностей в предлагаемые формы архитектуры, миниатюры, орнаментики? И как эти изменения связаны с глубиной освоения новой религии?

Появление собственного исламского искусства предполагает изменение прежней художественной традиции. Но даже если это изменение будет



зафиксировано, остаётся вопрос: как конкретно ассимилировалась предшествующая традиция? Трудно предположить, что новая наложилась на неё чисто внешне, поверхностно, искусственно. Вполне возможно, оставив почти неизменной привычную форму, она просто включила её в новую социальную реальность, в повседневную жизнь человека, придав тем или иным старым элементам новые смыслы. Эта исследовательская установка (относительно не произвольная — в конечном счёте перед исследователями исламского искусства стоит задача раскрытия её духовной, «человеческой» составляющей) ставит задачу поисков нового методологического обеспечения, выходящего за пределы искусствознания. Даже тогда, когда речь идёт об идентификации конкретного исторического памятника.

Возьмём Каср Аль-Хайр, конкретный тип ранней исламской резиденции правителя с разработанным архитектурным декором, в котором отдельные темы и техники происходят из широкого круга неисламских источников. Задача исследователя не просто в определении этих источников, а в необходимости решить, как эти темы понимались, зачем их использовали, были ли они случайным собранием мотивов или осознанным накоплением объектов в процессе создания нового эстетического и материального видения. Недостаточно найти способы обработки и организации больших массивов материала, утверждает О.Грабарь, но и необходимо искать ответы на целый ряд возникающих при этом теоретических вопросов [5, С. 16].

Обнаруженные новации в развитии исламского искусства часто объясняются историками изменениями вкуса, привычек, технологий. Действительно, какие-то трансформации, происходящие на «исконных» или вновь обретенных землях, по вертикали или горизонтали истории исламского искусства имеют объяснения во вкусах, предпочтениях и традициях новых мусульман, влияющих на уже существующие формы искусства, то есть акцент может делаться больше на культурном взаимодействии, нежели на меняющемся или неизменном содержании самой религии, доминировании в регионе той или иной ветви ислама. Мало кто пытается объяснить изменения и новации собственно религиозной составляющей, например, разнообразием ислама. Искусствознание и его методы учитывают религиозную составляющую в целом, предполагают её присутствие, но исследуют исключительно историю памятника, его формальные признаки. Здесь также требуется выход за пределы собственно искусствоведческого подхода, поскольку исследование исламского фактора при изучении исламского искусства невозможно обойти. Как выясняется, это — одна из самых сложных задач. Исламское искусство — это один из удивительных примеров синкретизма в истории искусства. Рассмотрение формирования исламского искусства даёт основания утверждать, что новая художественная традиция

появляется как творческое сочетание ранее существовавших художественных идей под воздействием новой идеологии.

Анализируя формирование исламского искусства невозможно пройти и мимо того, что преобразование конкретных визуальных форм могло осуществляться сообразно меняющимся вкусам. Следует учитывать не только этническую и региональную («горизонтальную»), но и социальную неоднородность общества. Исследования подтверждают неоднородность культуры разных слоёв общества, при этом специально выделяются: культура дворца, культура города, культура купечества [11]. В определённые периоды (особенно это касается классического исламского общества) искусство может развиваться сообразно вкусам тех, кто мог ему покровительствовать, а со сложением рынка — учитывать вкусы более широкого круга потребителей. Как и всякое искусство, исламское искусство несёт в себе и отражает состояние и противоречие общества и культуры, которые дали ему жизнь. И памятники, где исламская функция автоматически не устанавливается — так называемое светское искусство, сконцентрированное во дворцах и городах, требуют особого внимания при исследовании способа, каким мусульманская культура выражает себя визуально.

Следует учитывать при этом и возможность «внутрикультурных» влияний. Искусство всегда было очень активным во взаимоотношениях с культурным и социальным контекстом, впитывая идеи из религии, философии, политики, да и просто, как уже подчеркивалось, реагируя на реалии общественной жизни. Именно поэтому художественное высказывание не просто включалось в состав других «голосов», но имело большую жизненную силу, концентрируя опыт духовного бытия человека, представляя «душу» культуры, «точку сборки» любой культуры. Диалогический подход к изучению искусства представляет особые познавательные возможности — раскрыть духовную составляющую культуры, «оживить» её и представить как некоторое, пусть и относительное, единство. Но если связь с различными духовными образованиями хорошо видна в «изящных» искусствах, то установить её в случае, когда речь идёт о произведениях прикладного творчества и архитектуре, очень трудно. Здесь, как мы видели на примере интерпретации декора ковров, возможны фантазии и произвольное вписывание в контекст религиозной идеологии.

Таким образом, поиски религиозного основания при определении исламского искусства, особенно при рассмотрении процесса его формирования представляются большой и очень важной проблемой. Мы перечислили здесь лишь некоторые из задач, обойдя достаточно серьёзные, но находящиеся вне компетенции специалистов по исламскому искусству. Например, вопрос о том, что более способствовало унификации исламской культуры — ислам или объявленный им как священный арабский язык, очень скоро ставший языком международного и внутриисламского общения, на

котором общались и писались не только религиозные, но и научные тексты. Единый язык способствовал лёгкости перемещения из страны в страну. Богословы, учёные, купцы, паломники, странствуя по миру, могли быть трансляторами не только особенного, но и общего.

В конечном счёте мы возвращаемся к тому, о чём речь шла в начале статьи. Многие исследователи особенностью исламского искусства считают запрет на изображение живых существ, что не так однозначно (иранская миниатюра), и не снимает проблему религиозного его толкования. Если «исламское искусство» — это значимая концепция, необходимы более строгие критерии для оперирования этим понятием, по крайней мере, требуется «точное выяснение тех общих черт, которые в разное время и в различных регионах привели к изменениям в сфере искусства различных культурных образований» [5, С.4].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Blair Sheila S.*, Bloom Jonathan M. Art // Encyclopedia of Islam and the Muslim World/ edited by Richard C. Martin .Volume 1. Thomson Gale. 2004, pp.75–82.
2. *Blair Sheila S.*, Bloom Jonathan M. The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field// The Art Bulletin, Vol. 85, No. 1 (Mar., 2003), pp. 152–184. URL: <http://www.jstor.org/stable/3177331> .
3. *Gammann Schuyler V. R.* Religious Symbolism in Persian Art // History of Religions, Vol. 15, No. 3 (Feb., 1976), pp. 193–208. The University of Chicago Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1062524>
4. *Grabar Oleg.* Reflections on the Study of Islamic Art //Muqarnas . Vol. 1 (1983), pp. 1–14. Brill DOI: 10.2307/1523068 URL: <http://www.jstor.org/stable/1523068>
5. *Grabar Oleg.* The Formation of Islamic Art. Yale University Press. 1978.
6. *Hugh Honour, John Fleming.* The Visual Arts: A History. 1 ed. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1982.
7. *Janson's History of Art : The Western Tradition / Penelope J.E. Davies ... [et. al].* – 8th ed. Pearson. 2010.
8. *Mehmet Aga-Oglu.* Remarks on the Character of Islamic Art//The Art Bulletin, Vol. 36, No. 3 (Sep., 1954), pp. 175–202. Published by: College Art Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/3047561>
9. *Milwright Marcus.* Islamic art and architecture//The New Cambridge History of Islam. Volume 4. Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century. Cambridge University Press, 2011.
10. *Modj-ta-ba Sadria.* Figural Representation in Islamic Art// Middle Eastern Studies, Vol. 20, No. 4 (Oct., 1984), 99–104. URL: <http://www.jstor.org/stable/4283032>.
11. *Shoshan Boaz.* High Culture and Popular Culture in Medieval Islam //Studia Islamica . No. 73 (1991), Maisonneuve & Larose pp. 67–107. URL: <http://www.jstor.org/stable/1595956>
12. *Stokstad Marilyn, Cothren Michael W.* Art History, Combined Volume (4-th Edition). Pearson. 2011.
13. *Williams Denis.* A Sudanese Calligraphy: A Contemporary Interpretation of Mohammedan Art//Transition, No. 9 (Jun., 1963), pp. 19–20. Published by: Indiana University Press on behalf of the W.E.B. Du Bois Institute. URL: <http://www.jstor.org/stable/2934526>.
14. *Большаков О. Г.* Ислам и изобразительное искусство// Труды ГоС. Эрмитажа. Т. X, 1969 С.142–153.
15. *Иордан М. В.* Исламизация культуры как воплощение этических идеалов ислама//М. В. Иордан П. Г. Кузеев, С. М. Червонная Ислам в Евразии; современные этические и

- эстетические концепции суннитского ислама, их трансформация в массовом сознании и выражение в искусстве мусульманских народов России. М., 2001. С.71–80.
16. *Кобищанов Ю. М.* Ветви исламской цивилизации // Очерки истории распространения исламской цивилизации. В двух томах. Т.1. От рождения исламской цивилизации до монгольского завоевания. М., 2002.С. 210-214.
17. *Сауд Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2006.

## TRANSLIT

1. *Blair Sheila S., Bloom Jonathan M.* Art // Encyclopedia of Islam and the Muslim World/ edited by Richard C. Martin .Volume 1. Thomson Gale. 2004. pp.75–82.
2. *Blair Sheila S., Bloom Jonathan M.* The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field// The Art Bulletin, Vol. 85, No. 1 (Mar., 2003), pp. 152-184. URL: <http://www.jstor.org/stable/3177331>
3. *Gammann Schuyler V. R.* Religious Symbolism in Persian Art//History of Religions, Vol. 15, No. 3 (Feb., 1976), pp. 193-208. The University of Chicago Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1062524>
4. *Grabar Oleg.* Reflections on the Study of Islamic Art//Muqarnas. Vol. 1 (1983), pp. 1–14. Brill DOI: 10.2307/1523068 URL: <http://www.jstor.org/stable/1523068>
5. *Grabar Oleg.* The Formation of Islamic Art. Yale University Press. 1978/
6. *Hugh Honour, John Fleming.* The Visual Arts: A History. 1 ed. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1982.
7. Janson's history of art : The Western Tradition / Penelope J. E. Davies ... [et. al]. – 8th ed. 2010.
8. *Mehmet Aga-Oglu.* Remarks on the Character of Islamic Art//The Art Bulletin, Vol. 36, No. 3 (Sep., 1954), pp. 175-202. Published by: College Art Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/3047561>
9. *Milwright Marcus.* Islamic art and architecture// The New Cambridge History of Islam. Volume 4. Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century. Cambridge University Press, 2011.
10. *Modj-ta-ba Sadria.* Figural Representation in Islamic Art// Middle Eastern Studies, Vol. 20, No. 4 (Oct., 1984), 99-104.URL: <http://www.jstor.org/stable/4283032>.
11. *Shoshan Boaz.* High Culture and Popular Culture in Medieval Islam //Studia Islamica . No. 73 (1991), Maisonneuve & Larose pp. 67–107. URL: <http://www.jstor.org/stable/1595956>
12. *Stokstad Marilyn, Cothren Michael W.* Art History, Combined Volume (4th Edition). Pearson. 2011.
13. *Williams Denis.* A Sudanese Calligraphy: A Contemporary Interpretation of Mohammedan Art//Transition, No. 9 (Jun., 1963), pp. 19–20. Published by: Indiana University Press on behalf of the W.E.B. Du Bois Institute. URL: <http://www.jstor.org/stable/2934526>
14. *Bol'shakov O.G.* Islam i izobrazitel'noe iskusstvo//Trudy Gos.Ermitaga, t. X, 1969. С.142–153.
15. *Kobishchanov YU.M.* Vetvi islamskoj civilizacii // Oчерки istorii rasprostraneniya islamskoj civilizacii. V dvuh tomah. T.I. Ot rozhdeniya islamskoj civilizacii do mongol'skogo zavoevaniya. M.Said E. Orientalism. Zapadnye kontseptzii Vostoka. SPb., 2006.
16. *Iordan M.V.* Islamizaciya kul'tury kak voploshchenie ehticheskikh idealov islama//M.V. Iordan R. G. Kuzeev, S.M. CHervonnaya Islam v Evrazii; sovremennye ehticheskie i ehsteticheskie koncepcii sunnitskogo islama, ih transformaciya v massovom soznanii i vyrazhenie v iskusstve musul'manskih narodov Rossii. M., 2001. S. 71-80.
17. *Said E. H.* Orientalizm. Zapadnye koncepcii Vostoka. SPb., 2006.