

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Санкт-Петербургский филиал
Института востоковедения

ИСЛАМ

на территории
бывшей
Российской
империи

Энциклопедический
словарь

Выпуск 2



Москва
Издательская фирма «Восточная литература» РАН
1999

На 87 надгробиях (их всего 164) сохранились надписи. Тексты включают в себя эпитафию, фрагменты из Корана, имена-эпитеты Аллаха (*ал-асма' ал-хусна'*; их 33 или 66), надгробные персоязычные стихи-марсийа поэтов-классиков (например, Са'ди) и местных авторов. Иногда вместо фрагмента Корана или марсийа выскальзываются мистические стихи (Хафиз, Ибн Йамин). Примерно 80% сохранившихся надписей — над могилами женщин.

Надписи имеются на ханака с датой начала (970/1562-63) и завершения (978/1570-71) строительства и именем жертвователя — Искандар-хана (отец Абдаллах-хана II). На стенах ханака, мечети, мадраса тушью наносились надписи с мистическими стихами, *хадисами*, «разрешающими зийарат» могил. Надписи датируются от 1016/1607-08 и до 1936 г.; их авторы, судя по *нисбам*, приезжали почти из всех крупных городов и сел Мавараннахра, Хорасана и Туркистана; отмечена *нисба* ар-Руми. На стенах мадраса имеются примитивные рисунки XVII—XIX вв. с изображением «шестив слонов», сцен охоты, не вполне понятных символических знаков типа «трезубец». Зафиксированы процарапанные по штукатурке рисунки со схематически изображенными «человекоподобными существами», покрытыми иногда *хиджабом* и сопровождающиеся местоимением-синонимом Аллаха *Хува* (Он). Очевидно, так представляли себе авторы рисунков образ «сокрытого за завесой таинственности» Бога.

Посвятительная надпись на минарете содержит дату строительства (*мухаррам* 1318/1—30 мая 1900) и имя жертвователя — Мирза х'аджа-йи Джуйбари. На котле *мазара* Ч.Б. (диаметр 145, высота 65 см) по ободку процарапан текст с именем жертвователя — 'Алим-хаджа б. 'Абд ар-Раззак-хаджа и год изготовления — 1303/1885-86.

Лит-ра. Наршахи. Та'рих, 10, 82; Му'ин ал-фукара. Китаб-и Мулла-зада, 28, 52; Мир Мухаммад-Хусайн б. Мир Хасан ас-Сарахси ал-Хусайни. Са'дийа // Рук. ИВ АН РУз, № 1439, л. 25а-б, 396-406; Бадр ад-дин б. 'Абд ас-Салам ал-Хусайни ал-Кашири. Равдат ар-ридван ва-халикат ал-гилман // Рук. ИВ АН РУз, № 2094, л. 22а, 40а-б, 526, 74а-б и др.; Мухаммад-Талиб Джуйбари. Матлаб ат-талибин, л. 22а, 34б и др.; В.Л.Вяткин. Шейхи Джуйбари. Ходжа Ислам // В.В.Бартольд. Сб. стат. Таш., 1927, 6-8; Иванова. Хозяйство, 51, 61, 152 и др.; В.М.Дмитриев. Композиционные особенности бухарской архитектуры // Материалы по истории архитектуры Узбекистана. Таш., 1950, 61-65; Пугаченкова, Ремпель. Выдающиеся памятники, 91-93; R.D.McClesney. Central Asia: Foundations of Change. Princeton, New Jersey, 1994, 172-174.

Б. Б., А. М., Е. Н.

Шамаил [араб. *шамал*, мн.ч. от *шамил*, — врожденные, физические и нравственные, черты человека, в особенности Мухаммада и других пророков, затем и выдающихся деятелей

ислама; обобщенный образ, первоначально словесный «портрет»; с перс. — «портрет» (обычно «святого»), «икона»] — станковые по форме панно интерьерного назначения, выполненные на основе арабской каллиграфии, в основном религиозного содержания, получившие широкое распространение у мусульман-суннитов Среднего Поволжья на рубеже XIX—XX вв. По технике исполнения III делились на два основных вида: 1) выполненные на стекле масляными красками и подсвеченные фольгой, 2) выполненные на бумаге печатным либо ручным способом. Оба вида этого искусства использовали определенный набор изобразительных средств и мотивов, имели общность тем, художественных приемов и сюжетов. Хотя III, выполненные в технике масляной живописи на стекле, появились несколько раньше печатных, по своей внутренней семантической структуре они принадлежали к одному и тому же жанру национального искусства татарского народа, в основе которого лежала «сакральная иконография» в виде каллиграфических надписей. Предположительно техника живописи на обратной стороне стекла, имеющая древнее происхождение, распространилась в XIX в. из Турции. На территории Среднего Поволжья, в условиях жесткого идеологического давления со стороны православного миссионерства и царской цензуры на исламскую литературу, живопись на стекле по своему содержанию и функции противопоставила себя христианской иконе, что выражалось, например, в принципиально негативном отношении к изображению живых существ (в отличие от живописи на стекле на Арабском Востоке и шиитских III в Иране). Развитие искусства татарского III на территории Среднего Поволжья было неразрывно связано с идеями джадидизма, ставшими важнейшим подспорьем в усилении и пропаганде ислама. Воплощая основные постулаты ислама, татарские печатные III способствовали сплочению мусульман Поволжья, Приуралья и Западной Сибири.

Подлинный расцвет искусства III, выполненных на профессиональном уровне, наступил в условиях городской культуры, имевшей развитые формы ремесленного производства, позволяющие создавать массовую, тиражируемую продукцию. По свидетельству известного тюрколога Н.Ф.Катанова, «душеспасительные таблицы» в изобилии издаются (тиражом от 10 до 48 тыс.) в Казани и раскупаются мусульманами (татарами, мешчеряками, темярями, башкирами, сартами и киргизами). С развитием татарского книгопечатания у III, выполненных литографским способом, значительно повышаются информационные возможности. В татарском обществе начала XX в. печатные III, в текстах которых причудливым образом переплелись языческие верования тюркских народов, влияние культур древнего Ирана, Арабского Востока и Османской империи, христианские мотивы, играли роль своеобраз-

разного зеркала местного ислама. По объему информации, содержащей сведения религиозно-философского, нравственного, исторического, литературно-мифологического характера, печатные Ш. охватывали все стороны сознания верующего человека. В городских условиях развивавшихся капиталистических отношений производство Ш. становится делом профессиональных каллиграфов, объединенных в специальные цехи, распространявших свою продукцию далеко за пределы поселения татар. На рубеже XIX–XX вв. в Казани сформировалась плеяда выдающихся каллиграфов — Госман Салиев, Мотажир Яхья, Мураддым б. Ибрагим, Ходжа Сайтов, братья Ахметовы и др., чьи работы получили всеобщее признание и являются сегодня гордостью музейных коллекций. Параллельно процессу формирования профессионального искусства Ш. в городе на селе продолжали сохраняться фольклорные традиции. В целом становление искусства Ш. на рубеже XIX–XX вв. можно охарактеризовать как переходное от народной традиционной культуры к профессиональной, центром которой была Казань.

В интерьерах татарского жилища Ш. занимали самое почетное место. Нередко священные изречения с надписью, призывающей мир и благополучие, помещали над дверью, чтобы они служили своеобразными оберегами, защищающими обитателей дома от злых сил. К искусству Ш. непосредственно примыкают, с одной стороны, произведения монументальной каллиграфии (фресковые и мозаичные росписи культовых архитектурных сооружений), с другой — миниатюрные *кыта* (араб. *kit'a* — «фрагмент»), образцы почеркового стиля, в основном светского содержания, выполненные профессиональными каллиграфами.

Имея строгие каноны построения, Ш. олицетворяли собой религиозно-мифологический символ ислама. Символика Ш. была не только хорошо известна и узнаваема верующими, она широко использовалась и в других видах искусства, обретая черты общемусульманского канона. В системе символических средств изображений, ставших определенным каноном, пронизывающим сознание верующего, заключается основное отличие Ш. от каллиграфических композиций светского содержания. И если выбор сюжета и цветового решения, вид каллиграфического почерка и содержание сопроводительного текста на татарском языке зависели от индивидуальных способностей автора и широты его религиозных познаний, то основные композиционные принципы построения Ш. и набор мусульманских символов, связанных с коранической мифологией, определялись канонами ислама.

Основная масса Ш. тяготеет к центрально-симметричной композиции, нередко усложненной трехчастным делением по вертикали. В верхней части, как правило, располагались основные формулы, генерализующие исламское мировоззрение. Нередко эти

сакральные формулы располагались и отдельно, приобретая в композиционном отношении доминирующую функцию. Наряду с главными молитвенными формулами и кораническими изречениями на священной для мусульман арабском языке, занимающими, как правило, верхний уровень композиционного пространства, в печатных Ш. дополнительно присутствует и пояснительный текст на старотатарском языке, раскрывающий основное содержание и занимающий обычно нижний уровень. Нередко такой текст совмещал в себе особенности преданий тюркских народов и коранических легенд. В композиционном построении Ш. прослеживается своеобразная иерархическая лестница, на верхней ступени которой — Аллах, создатель мира, находящийся в центре всего мироздания. Растительный или геометрический орнамент, располагающийся по периметру Ш., композиционно дополнял собой основной, центральный мотив. Центр композиции Ш. мог быть выражен различными приемами — стилизованными изображениями Ковчега, Мирового Древа, Божественного Свитка, святых мест (ал-Ка'бы, мечетей Медины и Мекки, Булгара, Стамбула), кораническими изречениями, эпитетами Аллаха и т.д., связанными не только с кораническими легендами, но и с древнетюркской мифологией. Все это знаковое многообразие — проявления Единого Божественного Присутствия, находящегося в центре всего мироздания. В целом композиция Ш., как и мифологические системы всех основных мировых центров цивилизации, определялась традиционными космологическими понятиями, представляя собой геометрическую схему структуры Вселенной с иерархическим расположением в ней мусульманских святынь.

Лит-ра: Н. Ф. Катанов. Казанско-татарские литографированные издания с именами лиц Ветхого и Нового заветов. Казань. Типолитография Императорского ун-та. 1905, 3; Н. И. Воробьев. Материальная культура казанских татар. Казань, 1930, 247; С. М. Червоная. Искусство Татарии. М., 1987, 270; Р. Г. Шагеева. Каллиграфия // Декоративно-прикладное искусство казанских татар. М., 1990, 47; Д. К. Валеева. Шамаили // Из истории татарского народного искусства. Казань, 1995, 38; Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. М., 1997, 332.

Р. Ш.

Шахимардан (Шах-и мардан, Шох-и мардон, перс.-тадж., «Предводитель витязей») — «святое место» (*мазор*, араб. *мазар*) на юге Ферганской долины, в одном из ущелий Алайского хребта на высоте 1540–1570 м, местонахождение мифической могилы *хазрат* 'Али — четвертого «праведного» халифа 'Али б. Аби Талиба (ум. от ранения в 661 г.). По местным преданиям, Ш. — одно из семи имен, или почетных прозвищ, 'Али. Рядом с *мазаром* — селение Шахимардан (Ферганская область Республики Узбекистан), которое было его