

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения

ИСЛАМ

**на территории
бывшей
Российской
империи**

Энциклопедический
словарь

Под редакцией С.М.Прозорова

Том I



Москва
Издательская фирма «Восточная литература» РАН
2006

526, 74а–б и др.; *Мухаммад-Талиб Джуйбари*. Матлаб ат-талибин, л. 22а, 34б и др.; *Вяткин*. Шейхи Джуйбари, 6–8; *Иванов*. 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. McChesney*. Central Asia: Foundations of Change. Princeton, New Jersey, 1994, 172–174.

Б. Б., Аш. М., Е. Н.

Ш

Шамаил [араб. *шама'ил*, 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 Ш. 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 Ш., 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 османской 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 противо-

поставила себя христианской иконе, что выразилось, например, в принципиально негативном отношении к изображению живых существ (в отличие от живописи на стекле на Арабском Востоке и шиитских Ш. в Иране). Развитие искусства татарского Ш. на территории Среднего Поволжья было неразрывно связано с идеями джадидизма, ставшими важнейшим подспорьем в усилении и пропаганде ислама. Воплощая основные постулаты ислама, татарские печатные Ш. способствовали сплочению мусульман Поволжья, Приуралья и Западной Сибири.

Подлинный расцвет искусства Ш., 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, мещеряками, тептярями, башкирами, сартами и киргизами). С развитием татарского книгопечатания у Ш., выполненных литографским способом, значительно повышаются информационные возможности. В татарском обществе начала XX в. печатные Ш., в текстах которых причудливым образом переплелись языческие верования тюркских народов, влияние культур древнего Ирана, Арабского Востока и Османской империи, христианские мотивы, играли роль своеобразного зеркала местного ислама. По объему информации, содержащей сведения религиозно-философского, нравственного, исторического, литературно-мифологическо-

го 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 и распространявших свою продукцию далеко за пределы поселения татар. На рубеже XIX–XX вв. в Казани сформировалась плеяда выдающихся каллиграфов — Госман Салиев, Мотахир Яхья, Мураддым б. Ибрагим, Ходжа Саитов, 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. *кит'а* — «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 зави-

сели 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 священном 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 вмещал 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 основную, центральный мотив. Центр композиции Ш. мог быть выражен различными приемами — стилизованными изображениями Ковчега, Мирового Древа, Божественного Свитка, святых мест (ал-Ка'бы, мечетей ал-Мадины/Медины и Макки/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 святых.

Лит-ра: *Н.Ф.Катанов*. Казанско-татарские литографированные издания с именами лиц Ветхого и Нового Заветов. Казань, 1905, 3; *Н.И.Воробьев*. Материальная культура казанских татар. Казань, 1930, 247; *С.М.Червонная*. 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.Шамсутов*. Слово и образ в татарском шамаиле: от прошлого к настоящему. Казань, 2003.

Р. Ш.

Шамс ал-а'имма (араб., «солнце имамов», «глава имамов») — титул ведущих 'улама', который один за другим носили пять факихов-ханафитов в Бухаре при Караханидах (992–1211). Первым обладателем титула стал 'Абд ал-'Азиз б. Ахмад ал-Халва'и (ал-Халвани) ал-Бухари (ум. в 1056-57 г.), период деятельности которого совпал с перенесением столицы Караханидов из окраинного Узганта/Узгенда в Самарканд и выдвижением ханафитов на ведущие позиции среди прочих 'улама'. Будучи выразителями интересов различных слоев городского населения, 'улама' в лице своего предводителя могли себе позволить критиковать действия властей, призывать их к соблюдению «божественного закона». За решительную позицию в отношении властей ал-Халва'и понес наказание — был отправлен в ссылку в г. Кеш. После смерти 'Абд ал-'Азиза бухарцы смогли перевезти его тело в Бухару и похоронить в родном городе. В 1068-69 г. за свои действия против хана был казнен представитель другого крыла бухарских ханафитов — Исма'ил б. Ахмад ас-Саффар ал-Ва'или. Затем наступил черед Ш. ал-а. Мухаммада б. Ахмада ас-Сарахси, ученика ал-Халва'и. Формальным поводом для ареста послужила его критика в адрес хана Насра б. Ибрахима (1068–1080) по поводу выдачи им своей наложницы замуж без соблюдения срока 'идда. Хан сам старался прослыть ученым ('алим): собственноручно переписывал Коран, устраивал занятия для 'улама' по диктовке хадисов в самаркандском ад-Дар

ал-джуджанийя («Гузганский Дом»), в противовес бухарским ханафитам носил титул *шамс ал-мулк* («солнце царства»). Ш. ал-а. ас-Сарахси около 15 лет провел в узгендской тюрьме, откуда диктовал ученикам свои ставшие впоследствии классическими труды. После смерти хана он был выпущен на свободу, однако в Бухару его не пустили. Он умер в Балхе в 1083-84 г.

После ареста ас-Сарахси Караханиды изменили свою тактику в отношении 'улама': ученик ас-Сарахси, Ш. ал-а. Махмуд б. 'Абд ал-'Азиз ал-Узганди, был назначен на должность верховного судьи (*кади ал-кудат*). Вероятно, в среде богословов-ханафитов он не пользовался большим авторитетом, об этом свидетельствует часто встречающийся в ханафитских источниках его *лакаб* — *шамс алислам* (абстрактный *лакаб*, который с середины XI в. носили 'улама', не принадлежавшие к элите ханафитов). В Самарканде решительно выступил против властей другой ученик Ш. ал-а. ал-Халва'и — *фахр ал-ислам* 'Али б. Мухаммад ал-Паздави, который также скончался в ссылке (в Кеше, 1089 г.).

По завоевании Бухары султан Санджар (1097–1157) отправил в ссылку в столичный Марв/Мерв Ибрахима б. Исма'ила ас-Саффара ал-Ва'или (ум. в 1139 г.), предводителя бухарских ханафитов, доказавших свою способность на решительные действия. На должность *хатиба* с титулом *садр* был назначен мервский *факих* Бурхан ад-дин 'Абд ал-'Азиз б. 'Умар Маза — основатель династии бухарских *садров* (1102–1232). Известно, что *садры* несли расходы по содержанию большой группы *факихов*, *мадрас*, библиотек, студентов и преподавателей. Действовавший в ту пору Ш. ал-а. Бакр б. Мухаммад аз-Заранджари (ум. в 1188 г.) больше известен как богослов, автор сочинения Манакиб Аби Ханифа («Достоинства Абу Ханифы»), в котором он продолжил давнюю дискуссию ханафитов с шафи'итами. За свои обширные знания он получил почетный титул Абу Ханифа Младший (Абу Ханифа ас-Сагир).

Деятельность Ш. ал-а. Мухаммада б. 'Абд ас-Саттара ал-Кардари (ум. в 1244 г.) пришлась на период бурных потрясений и перемен, в результате которых городские слои Бухары и их представители — ханафитские 'улама' стали терять свое былое влияние. В