

К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ ЭПИГРАФИКИ В АРХИТЕКТУРЕ МЕЧЕТИ

АБУ СААДА МОХАММЕД ФАРЕС

E.mail. ksucta@elcat.kg

Макалада мечиттин архитектуралык эпиграфикасын дин - мифология багытындагы аң сезим менен кабыл алуусу берилген.

В данной статье рассматриваются особенности психологии восприятия религиозно-мифологического сознания на эпиграфику в архитектуре мечети.

In this article it is considered features of psychology of perception it is religious mythological consciousness on эпиграфик at in architecture of a mosque.

Мифологическое сознание универсально в том смысле, что оно объединяет в себе все стороны, все уровни духовной жизни первобытного коллектива. В нем невозможно вычлениить собственно эстетические, художественные, религиозные, этические или практические уровни.

В процессе исторического развития у различных сторон мифологического сознания возникают содержательные специфические функции. Например, возникновение в религии иллюзорной картины мира, в которой естественные силы, господствующие над человеком, приобретают характер сверхъестественных; совершаемое искусством эстетическое освоение мира через систему образно-художественного мышления; формирование устойчивых и категорических норм поведения, закрепленных в морали /1/.

Однако ни одна из этих сторон не может окончательно оторваться от своей первородной мифологической основы. И процесс различения, расхождения этих сторон мифологического сознания осуществляется через их формализованную общность.

В конкретном историческом процессе эволюции, движения художественно-религиозных структур особенно наглядно обнаруживаются общность и противоположность, формализованное единство и содержательный антагонизм искусства и религии. Этот процесс, возникший в лоне мифологического сознания, идет от символа, в котором сакральный смысл, его тайное значение еще очень тесно связывает художественное и религиозное, к канону и от канона к стилю, в котором уже явно и наглядно обнаруживается эстетическая доминанта, разрушающая религиозные устойчивые структуры.

Символ как художественно-религиозная структура, безусловно, возникает в лоне мифологического сознания.

Общность между символом, тотемным знаком и табу особенно ясно выявляется в их существенном признаке: все они есть обозначения тайного, скрытого смысла, доступного лишь посвященным. Другим существенным общим признаком является то, что все они есть знаки, на самом деле, которые не являются обозначением конкретных смыслов.

В символе эти признаки наиболее развиты и выявлены, так как символ превращается в целую конструкцию, которая несет в себе содержание, выражая их внешне и внутренне /1/.

В исламе, в процессе его исторического развития, возникла определенная система символов, например, звезда и полумесяц, восьмигранник, имеющих религиозное и художественное значение. Но на ранних стадиях, когда складывались основные

представления и категории мусульманской веры, в этой системе были слабо представлены символы, имеющие эстетическое, художественное значение. Лишь значительно позже, в основном с развитием мусульманской архитектуры, были выработаны религиозно-художественные символы.

Так, символом веры стала мечеть («масджит») – место молебна; символом божественной, совершенной красоты, выраженном в понятии («джалал»), стали минареты; символом божественного имени («сифат», «джамал») стали купола мечетей; символом божественного величия стали письма на внешних и внутренних стенах мечети. Слово, письмо (аят), запечатленное в Коране, стало символом божественного величия, которое стало каноном религиозного значения, и впоследствии получило развитие в архитектуре мечетей в форме различных художественных надписей на порталах, минаретах, куполах и в других частях здания, а также в интерьере мечети.

В исламе огромное символическое значение имел зеленый цвет, будучи символом вечной молодости учения Аллаха.

Огромное эстетическое значение в символике имеет и лучезарный, божественный свет, являющийся символом божественной благодати.

Символ света имеет большие исторические традиции. Они идут еще от античных представлений о двух началах жизни – светлом и темном. Было принято считать, что высшая красота – это свет солнца, зарницы, блеск золота. И наиболее универсальная красота – это небесный свет, символизирующий эманацию божественной полноты. Наряду с золотом носителем божественного начала является и стекло, пропускающее этот свет.

Аналогичные идеи встречаются в теологии средневекового мусульманства, особенно в суфизме – пантеистическом направлении ислама, эстетические идеи которого носили мистический характер. Здесь свет – высшее и единое начало мира, и потому он прекрасен. Это лучезарное начало изливает свою красоту на весь мир, делая его совершенным и прекрасным.

Более того, у суфиев-иллюминаторов свет превращается в космологическое начало, которое лежит в основе мира. Возможно, эти эстетические идеи суфиев возникли также под влиянием античной традиции, своеобразно и неповторимо трансформируясь через художественные образы «мусульманских» народов и через «мусульманское» художественное мышление.

Наряду с символом и идеалом в структуре религиозно-художественного мышления религий огромное значение имел канон.

Канон исторически есть устойчивая система, регулирующая и организующая духовные структуры общественной жизни вообще, и религиозной и художественной – в особенности.

Канон был тем принципом, который определял своеобразие построения религиозных архитектурных сооружений и организацию других искусств вокруг этого главного элемента религиозного культа /2/.

Большое значение имел архитектурный канон формирования мечетей в художественной мусульманской культуре. Ансамбль мечети обязательно должен был включать в себя минарет, водоем для ритуальных омовений («хауз»), место для представителей светской и духовной власти («максура»), а также изолированный зал для женщин с отдельным входом.

В интерьере мечети обязателен был «михраб» – богато декорированная ниша, указывающая правоверному мусульманину направление на Мекку, и «минбар» – кафедра, с которой оглашались приговоры и государственные указы. Характер архитектурного мусульманского ансамбля в значительной степени определял и характер организации других видов искусств, где доминирующим был декор.

Канон не мог абсолютно определять своеобразие художественного мышления, он лишь в определенных исторических рамках был способен на определенном

содержательно-формальном уровне организовать устойчивость художественной целостности /2/.

Причем канон в еще большей степени подчеркивал талантливость и оригинальность художника, творящего в его рамках, так как для того, чтобы создать в его тесных рамках значительное художественное произведение, нужно было обладать огромным творческим потенциалом, способностью преодолеть установившийся канон.

Можно сказать, что каноническое письмо и символические изображения являются неотъемлемыми от религии, но истоки их прослеживаются задолго до возникновения самой религии – в мифологии древнейших времен.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
2. Абу Саада Мохаммед Фарес. Каноническая эпиграфика как декор в архитектуре культовых сооружений в историческом развитии от мифологии к мусульманству // Архитектура и строительство: Сб. науч. тр. – Бишкек: КРСУ, 2003. – С.149–153.