

# ИСЛЯМ И ИКОНОГРАФИЯ: РЕЛИГИОЗНА ЗНАКОВОСТ И ДЕКОРАТИВНА ЦЕННОСТ НА КАЛИГРАФСКИЯ ШРИФТ СУЛУС

Атанас Шиников<sup>1</sup>

The history of Arabic calligraphy went through a rapid progress in the first Islamic centuries after the death of the Prophet Muhammad (632). Among the scripts that gradually appeared, *thuluth* stood out as one of the most frequently used for the means of Arab and Muslim artistic expression. At the same time, formal development of calligraphy scripts has always been related to the profound religious context in which they have been perceived. Our examination of the available Islamic sources within this chapter demonstrates that sacral connotations were imparted not only to Arabic calligraphy, but also to Arabic writing in general. Another important conclusion is that in Arabic calligraphy aesthetic dimension of scripts is subject and secondary to the religious one. Still, the study of those relations through the *thuluth* script reveals a different case. After an analysis of the artistic genres and purposes served by *thuluth* in some predominantly religious spheres, it seems likely to conclude that this script has a specific religious role, differing from others. There are, however, other arguments that should be taken into consideration too. First, no calligraphy source favours it over other scripts; second, the *thuluth* script in all its religiously charged uses could be fully replaced by another script. It is only the formal and technical characteristics of *thuluth* that make it more suitable to express religious meanings and realities, such as seen by Muslim artists and directing the observer to the transcendent reality of God, which cannot be expressed by any human artist.

Изворите за историята на арабо-мюсюлманската калиграфска традиция<sup>2</sup> ни позволяват да открием период на подем в нейното развитие още през първите две столетия от появата на исляма през първата четвърт на VII в. сл. Хр. Появява се нуждата не само от записване на низпосланото Божие слово (Корана), но и от неговото украсяване по подобаващ начин. Това води до първоначалния разцвет на ъгловатите шрифтове, наричани *куфийски* (по името на гр. Куфа). С тези шрифтове са оформени първите коранични ръкописи. Успоредно с развитието на ъгловатите шрифтове еволюират и плавните, курсивни разновидности на арабското писмо като *наسخ*, *сулус*, *нисф*, *таўќи*<sup>3</sup>, *джалил*, *тўмър* и пр. Те се оказват изключително подходящи за административните нужди на арабо-мюсюлманския Халифат. По времето на Омеядската династия (661–750) и в началния период от управлението на Абасидите (750–1258) се забелязва

---

<sup>1</sup> Авторът е редовен докторант по арабско обществознание в Катедра „Арабистика и семитология“ при Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

<sup>2</sup> Настоящата статия е изготвена въз основа на дипломната ми работа на тема „Арабската калиграфия като декоративно изкуство: художествени норми, орнаментална функция и религиозна знаковост на шрифта *сулус*“, защитена през 2006 г. в рамките на Магистърска програма „Арабско обществознание“ към Катедра „Арабистика и семитология“ при Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Изключително съм признателен на научната ми ръководителка д-р Галина Стефанова–Евстатиева за ценните методологически напътствия, както и за направените в хода на работата предложения и коментари, включително и при подготвянето на този текст за печат.

установяването на функционална дихотомия на арабските шрифтове. Куфийският се запазва като „литургичен”, използван предимно за свещени от гледна точка на исляма текстове, докато курсивните шрифтове се използват широко в области, които не са тясно свързани с религията. Времевият интервал до XII в. се характеризира с изключително бързо и разнообразно развитие на ъгловатите шрифтове. Разпространението на арабската писменост от Средна Азия на запад до Пиринейския полуостров на изток обуславя и локалните вариации на куфийското писмо. Появяват се такива разновидности като характерните за Иран *източен* и *квадратен* куфийски шрифт, западноафриканският *магрибски* шрифт с местните му разновидности, развива се класическият орнаментиран куфийски шрифт, като в същото време старият куфийски остава все още в употреба.

След XII в. куфийският шрифт бива изместен от курсивните форми, които заемат „сакралното” му място в кораничните ръкописи и надписите в джамиите. В това отношение шрифтът *сулус* започва да се развива изключително интензивно. Краят на Абасидския халифат и периодът на династията на Тимуридите (XV–XVI в.) бележат ключов момент от развитието на калиграфското изкуство. В Иран и Средния изток се появява нов шрифт – *наста‘лиқ*, който и до наши дни определя хода на калиграфската естетика в този регион. В Близкия изток Египет се превръща във важен център, където продължава еволюцията на монументалните курсивни шрифтове като *сулус* и *мухаққак*. Тогава се оформя и групата на шестте „канонични” шрифта – *сулус*, *мухаққак*, *наسخ*, *таўкӣ‘*, *райҳāнӣ* и *риқā‘*. В Западна Африка се запазва използваният в първите столетия от историята на исляма *магрибски* шрифт.

Следващият решаващ етап за развитието на ислямската калиграфия настъпва по времето на Османската империя и нейната експанзия през XVI в. Наред с вече съществуващите шрифтове, сред които *сулус* и *наسخ* се оказват изключително подходящи за вкуса на османците, се изобретяват и новите *дийўāнӣ*, *дийўāнӣ джалӣ* (XVI – нач. на XVII в.) и *рук‘а* (XV в.). Тези шрифтове се превръщат в „запазена марка” на османската администрация. Развиват се интензивно и жанровете, в които участват отделните шрифтове. Оформят се калиграфски школи, появява се и голямо количество специализирана литература. Османската епоха всъщност е и последен етап в развитието на традиционната калиграфия, а краят на XIX и началото на XX в. бележат върха в развитието на класическите ѝ разновидности.

Шрифтът *сулус* заема видно място като средство за художествено изразяване в цялостната история на калиграфията – едно изкуство, превърнало се в основна характеристика на ислямската цивилизация. Въпреки това в изворите и изследванията липсват конкретни проучвания, фокусирани върху *сулус*, както и такива, които да разглеждат изчерпателно неговите особености и функции. Той се възприема като равнопоставен на останалите шрифтове и по никакъв начин не се изтъква водещата му роля

измежду тях. Липсват дори хипотези, които да се опитат да обяснят неговата изключително широка употреба. Настоящата статия има за цел да очертае сложната взаимовръзка между естетическа и религиозна функционалност в арабската писменост и калиграфия, както и да анализира тези взаимоотношения в контекста на художествената практика, отдаваща предпочитания на конкретен арабски шрифт.

Разбирането на неразривната обвързаност между естетически и религиозни измерения на арабската писменост като цяло е ключово за открояването на религиозно значимите употреби на шрифта *сулус*. Без съмнение, в съзнанието на всеки мюсюлманин арабската писменост (*китāба*) се свързва с божественото откровение и неговото записване в писание (*китāб*). Коранът съдържа в себе си множество алюзии за писмеността като нещо свещено. Достатъчно е да се споменат само няколко коранични аяти-„знамения” (от араб. *айāt*), за да се открие изключителната важност на записаното слово като средство за предаване на низпосланите думи на Аллах: „Кажы [о, Мухаммад]: Дори морето да е от мастило, за [да се записват] словата на моя Господ, морето ще се изчерпи, преди да се изчерпят словата на моя Господ, дори и да добавяме по толкова”<sup>3</sup> или „Нун. Кълна се в калема и в онова, което пишат”<sup>4</sup>, както и „Чети! Твоят Господ е Най-щедрия, Онзи, Който научи чрез калема, научи човека на онова, което не е знаел”<sup>5</sup>.

Калемът, споменат в кораничния текст, се свързва и с друга реалия: тази за „запазения скрижал” (*лаўх махфӯз*)<sup>6</sup>, върху който извечно съществуващото тръстиково перо изписва всичко, което Коранът съдържа, включително и човешките съдбини<sup>7</sup>. Наред с това, Бог създава ангелите като „писари, достойни, благочестиви”, чието занимание е да преписват „Писания, почитани, въздигнати, пречистени”<sup>8</sup>. Това несъмнено придава религиозно осветен характер на тяхната дейност.

Кораничните алегии, съдържащи се в знаменията, са препотвърдени с ясна категоричност и от другия основен източник, върху който се гради ислямското разбиране за ролята на писмеността, а именно хадисите-предания на пророка Мухаммад, изграждащи Сунната. Общозвестни хадиси, привеждани в тази връзка, са: „Всеки, който изпише *басмала* красиво, придобива неизмерими благословения”, „Който

<sup>3</sup> Коран, 18:109. Този и всички останали цитати от Корана се дават по: *Превод на Свещения Коран*, прев. от арабския оригинал Цветан Теофанов, второ преработено и допълнено издание, Благотворителна фондация „Тайба”, 1999.

<sup>4</sup> Коран 68:1. Интересен е коментарът в българското издание на Корана: „Нун” се тълкува като един от онези буквени знаци, смисълът на които е известен само на Аллах. „Нун” означава и „голяма риба, кит”, и още – „мастилница”, и тогава клетвата тук се изрича в името на мастилницата, на калема и на онова, което той пише. Така се подчертава ролята на грамотността и познанието.”

<sup>5</sup> Коран, 96:3-5.

<sup>6</sup> Коран, 22:70, както и 85:22.

<sup>7</sup> Schimmel, Annemarie, “Calligraphy and Sufism in Ottoman Turkey”, *The Dervish Lodge*, ed. Lifchez, Raymond, University of California Press, 1992, с. 244.

<sup>8</sup> Коран, 80:13-16.

изпише *басмала*, без да изкриви буквата *мīm*, влиза в райската градина” или „Първото нещо, което калемът е изписал, е *басмала*”. Тези хадиси свидетелстват за високото място, което се отрежда на писмеността в ценностната йерархия, изградена в рамките на ислямското общество и култура.

Подобни свещени текстове дават простор на суфиите (мистиците в исляма) за многобройни интерпретации по темата за калиграфията. Те използват като опора текста на Корана и пророческите традиции и допълнително обогатяват арабо-мюсюлманското културно наследство с пространно творчество в поезия и проза, ситуиращо писменото слово в контекста на божествените еманации. В тази връзка могат да бъдат споменати емблематичните съчинения на ал-Халладж (858–922) – *Kitāb at-ṭayāsīn*, на ан-Ниффари (поч. 965) – *Kitāb al-maūāqif ŷa-l-muḫāṭabāt* („Книга за духовните състояния и проповеди”), философията на основателя на мистичното шиитско течение *хурūфиййа* Фадл Аллах Астарабади (поч. 1398), произведенията на турския поет Несими (поч. 1417), мистичната поезия на Низами (1141–1209), Аттар (ок. 1142–ок. 1220), Хафиз (поч. 1388) и др. Богатият асоциативен език и метафоричност на суфийската мисъл в тези съчинения допринасят за формирането на изключително нюансирани тълкувания относно значението на арабските букви за мюсюлманите<sup>9</sup>.

Интересна формулировка за статута на арабската писменост може да бъде открита и в колекцията от мнения на йеменски шейхове от ХХ в., публикувана през 1937 г.<sup>10</sup>:

[Арабската] писменост е един от стълбовете на човешките взаимоотношения и дела, един от начините на човешко общуване. Тя представлява един от двата езика. Всъщност, тя е по-висшият език.[...] Чрез нея се запазват преданията. Тя представлява най-важното средство, най-великия посредник между онези, които са живи, и починалите. Пророците са я използвали при разпространението на тяхното послание сред бели и черни, онези, които са близо и далеч. [...] докато истината стане явна и се изяви божественият ред.

Като отчитаме, че Коранът и Сунната придават изключително голяма религиозна роля на писмеността, която в рамките на ислямската религиозно-политическа общност (*умма*) има и безспорна атемпорална

<sup>9</sup> Съществуват няколко пространни изследвания върху символизма на арабските букви в ислямския мистицизъм – вж. напр. Schimmel, Annemarie, “Calligraphy and Sufism in Ottoman Turkey”, *The Dervish Lodge*, ed. Lifchez, Raymond, University of California Press, 1992, с. 242-252, DeJong, Frederick, “Pictorial Art of the Bektashi Order”, пак. там., с. 228-241, Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York University Press, New York & London, 1984, както и Schimmel, Annemarie, “Appendix 1: Letter Symbolism in Sufi Literature”, *Mystical Dimensions of Islam*, The University of North Carolina Press, 1975.

<sup>10</sup> Messick, Brinkley, *The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society*, Berkeley: University of California, 1993, с. 212.

значимост, за целите на настоящия анализ можем да очертаем две общи положения:

1. Свещената природа е характерна не само за калиграфията, а за арабската писменост като цяло.

Навсякъде, където изворите поставят буквите в сакрален контекст, се използват или реалии, свързани с писмеността въобще (например, „тръстиково перо” (*қалам*)<sup>11</sup>, „мастилница” (*нун, даўāt*)<sup>12</sup>, „писменост” (*китāба, расм*), „пиша” (*катаба*)<sup>13</sup> в най-общия смисъл на думата), или недефинирани понятия за естетика („без да изкриви буквата *мīm*”)<sup>14</sup>. Дори терминът *хатт*, който в повечето случаи имплицира значението „калиграфия”, придобива смисъла на „писменост” единствено в текстове, отнасящи се до предимствата на арабицата. Сред тези текстове са „Достойнствата на писмеността” (*фаḍā’ил ал-хатт*) при класически автори като ал-Қалқашанди (1355–1418)<sup>15</sup> или „Сказания за писмеността” (*акўāl фī л-хатт*) при Абу Хаян ат-Таухиди (930–1023). Тук това понятие не е натоварено с естетическа конотация, която отличава обикновеното писане от калиграфията, а акцентът се поставя единствено върху сакралния характер на писменото слово:

Най-голямото достойнство на писмеността (*хатт*) е, че Бог – да бъде пречист! – я низпослал на Адам или на Худ, мир да бъде върху тях, както стана реч по-горе, и низпослал изписаните свитъци на пророците, както и изписаните скрижали на Мойсей<sup>16</sup>.

Подобни текстове са далеч от съвременното разбиране за изкуството на калиграфията, а визират най-вече генезиса на писменото слово от религиозна гледна точка. Франц Роузентал обобщава по следния начин неговата знаковост, вътрешноприсъща на исляма:

Един аспект е особено силно подчертан [...] – свещеният характер на писмеността в исляма. [...] Тя се оказва нещо с много продължителен исторически ефект, много базисно и дълбоко ислямско, имайки своя произход в значението, което Қоранът отдава на притежаването на записани книги от една религиозна общност. [...] От самото начало всичко се концентрира около *арабския* език и *арабската* писменост и ги превръща в неразделни компоненти от ислямската религия. [...] **Арабската писменост, дори**

<sup>11</sup> Қоран, 18:109.

<sup>12</sup> Қоран, 68:1.

<sup>13</sup> Вж. цитираните хадиси по-горе.

<sup>14</sup> Вж. цитираните хадиси.

<sup>15</sup> Ал-Қалқашанди, *Субх ал-А’шā*, Кайро, 1914, с. 5-7.

<sup>16</sup> Ал-Қалқашанди, Цит. съч. с. 7.

повече от езика, се превръща в свещен символ на исляма. [подчертаното мое, А. Ш.]<sup>17</sup>

В този смисъл изворите и изследванията по разглеждания проблем поставят нееднозначно акцент върху тезата, че най-голямото достойнство на писмеността не се изразява в нейната естетическа стойност, а в нейната употреба от Бог за запазване на Неговото откровение. Оттук произтича и второто обобщение по отношение на писмеността.

2. Естетическата страна на арабската писменост е подчинена на нейните религиозни функции.

Етимологията на термина „калиграфия“ като художествена дейност изхожда от гръцките думи *καλός* (от гр. *красив*) и *γράφω* (от гр. *пиша*) – т.е. писменост с ярко изразено естетическо послание. В арабоезичната култура еволюцията от писане към художествена калиграфия се извършва изцяло под знака на исляма при неговото разпространение през първите столетия след смъртта на пророка Мухаммад. Свидетелство за това е и хадисът, според който „Красивият почерк е като красивия глас – прави истината по-ясна“ („*Ал-хатт ал-хасан ка с-саут ал-хасан: йазиду ал-хақка ъудуҳан*“)<sup>18</sup>. По неговия смисъл единственото значение на естетическото измерение на арабската писменост се изразява дотолкова, доколкото спомага за изясняването и адекватното предаване на пълнотата на божественото откровение. С оглед на гореспоменатото, съвременният принцип на творчество, намерил израз във фразата „Изкуство заради самото изкуство“ (*Art for art's sake*), е недопустим за калиграфа мюсюлманин.

Еманципирането на традиционните форми на калиграфското изкуство е трудно постижимо поради неразривната му връзка с исляма. Илюстрация за тези отношения е конфликтът между модернистично настроените калиграфи на нашето съвремие, представлявани от калиграфската общност около Хасан ал-Масуд на Запад, и класическите настроените творци от Република Турция<sup>19</sup>. Изхождайки от идеята за тесните отношения между исляма и класическата форма на изкуството, всеки опит за неговото осъвременяване и „секуларизиране“ се тълкува като фриволност и посегателство върху неговата естетика. Именно тази вторичност на естетическата страна и нейната подчиненост спрямо религиозната превръщат калиграфията в подходящо средство за своеобразната „ислямска иконография“. Най-ярките ѝ прояви могат да

<sup>17</sup> Rosenthal, Franz, “Significant Uses of Arabic Writing”, *Ars Orientalis*, том 4, 1961, с. 17.

<sup>18</sup> *Намāзидж фарīда мин ал-хутўт ал-‘арабийа*, репродукция и коментар Сабри Зайд, Ахмад, Дār ат-Талā’и’, Кайро, 1996, с. 7.

<sup>19</sup> Amman, Paul, *Meisterschreiber: Zeitgenössische arabische Kalligrafie und ihre Künstler*, Benteli Verlag, Bern, б. г., с.18.

бъдат открити в оформянето на сакралното пространство на мюсюлманския молитвен дом – джамията.

Така очертаните принципи за общото отношение между религиозни и естетически измерения в арабската калиграфия придобиват интересна окраска в частния случай с употребата на шрифта *сулус*. Шрифтът често се използва за произведения с откровено религиозен характер. Измежду тях се открояват три забележителни художествени жанра. Първият е представен от големите левхи и надписи, които служат за декорация на джамии от времето на късните Абасиди (XII–XIII в.), мамелюците в Египет (1250–1517), Тимуридите (1370–1506) и Сафавидите (1501–1736) и достигат своя връх през османската епоха. Вторият жанр намира своя израз в множеството зооморфни, антропоморфни и други фигурални композиции, свързвани често пъти с „хетеродоксия“ ислям на суфитските ордени, а третият – в османското описание на пророка Мухаммад (*хилйе-и шериф*).

Разбира се, налице са и други сфери на приложение на шрифта, както и други стандартни произведения, в които *сулус* участва – например цели калиграфски албуми (*мурақка*) или отделни страници в тях (*кит*‘а). Широка е и административната употреба на шрифта в официални документи на мамелюшката и османската държави. *Сулус* присъства отчасти и в изписването на официалния монограм (*тузр*‘а) на османския султан, както и в кораничните ръкописи. При тях обаче не може да говорим за изключителна религиозна натовареност на шрифта или за невъзможност той да бъде заменен с друг.

Разглеждането на случаите, при които *сулус* функционира най-вече като установено художествено средство за изразяване на религиозното послание, на пръв поглед дава основания да заключим, че шрифтът изпълнява особени, различни от останалите шрифтове, функции. Очевидно е предпочитанието, което му се отдава в декорацията на мюсюлманските култови сгради за разлика от останалите форми на калиграфия. В този смисъл разбирането за неговата особена роля в храмовото пространство може да бъде постигнато посредством открояване на ролята на калиграфията за създаване на типична „ислямска“ атмосфера в джамиите.

Интересни наблюдения по този въпрос прави руският изкуствовед Ш. Шукуров. Наличието на арабски надписи и в частност на калиграфия в джамията, указва принадлежността на сградата към мюсюлманската култура. Подобно на християнската икона<sup>20</sup>, по силата на своята

<sup>20</sup> Разбира се, паралелът между християнската икона и арабо-мюсюлманската калиграма е твърде приблизителен и далечен; аргументацията за съществуването на тези два религиозни феномена е коренно различна. Докато християнската икона става възможна благодарение на възплъщаването на Бога в личността на Христос, калиграмата се превръща в точно обратното: отрича се всякакво уподобяване на Бог на творението Му, като се посочва Неговата изключителна трансцендентност. И все пак, би могло да се открие прилика между двете във факта, че и двата типа произведения на религиозното изкуство имат сходна цел: да водят съзерцаващия ги отвъд тях, към самия Бог.

религиозна функция арабската писменост въвежда окръжаващите я форми в едно особено, сакрализирано пространство, където те придобиват и култово значение. Така арабските надписи придават тематична смисловост, направление и цялост на интериора на постройката<sup>21</sup>. Религиозните текстове в храма със сигурност притежават декоративна или орнаментална ценност, но наред с това имат и специфична стойност сами по себе си. Подобно на рецитирането на Корана – действие, което е изцяло отделено от разбирането на значението на арабските думи, наличието на коранични надписи служи за видимо представяне на свръхестествената реалност<sup>22</sup>.

За мюсюлманските народи от неарабски произход арабският език се свързва с религията и противопоставянето между *профанно* и *сакрално*, съответно – *извън* и *вътре* в джамията. В този смисъл е важно в пространството на джамията да се отличават недвусмислено религиозните реалии. *Сулус* допринася в значителна степен за това, като преодолява нечетливостта и абстрактната орнаменталност на предшестващия го монументален куфийски шрифт и в същото време осигурява висока декоративност. Чрез калиграфията съществените за ислямската вяра арабски понятия – Аллах, Мухаммад, както и засвидетелстването на вярата (*шахāда*) – придобиват присъщите им художествени форми. Това прави възможно лесното им разпознаване отдалеч дори и за хора, които не говорят арабски.

Характерни за османската джамия са кръглите медальони с имената на Аллах, пророка Мухаммад, праведните халифи или с коранични цитати в *сулус*. Най-често се украсяват барабана на джамията, подкуполното пространство, *михраба* и вратата. Кръглите композиции с Аллах и Мухаммад в повечето случаи са поставени над самия михраб<sup>23</sup>, което засилва усещането за оформянето на своеобразен „иконостас“ във най-важната фокусна точка на джамията: нишата, обозначаваща посоката за молитва. Куполите, от своя страна, са място, където откриваме надписи в *сулус*, като вертикалните букви *алиф*, *лām*, *кāф*, *тā'* се събират в една точка в центъра – факт, който за някои изследователи носи символична стойност<sup>24</sup>, напомняйки за извисяването към единния Бог. Тази асоциация е добре илюстрирана от една от калиграмите на куполите в пловдивската Джумая Джамия, която е украсена с кораничния стих „Пречист е Онзи, Който пренесе Своя раб нощем от Свещената джамия до Най-далечната джамия, околностите на която Ние благословихме, за да му покажем от

<sup>21</sup> Шукуров, Ш., *Искусство Средновековного Ирана (формирование принципа изобразительности)*, „Наука“, Москва, 1989, с. 24-25.

<sup>22</sup> Thackston, Wheeler, “The Role of Calligraphy”, *The Mosque-History, Architectural Development and Regional Diversity*, Thames & Hudson, London, 1994, с. 45.

<sup>23</sup> Такъв е и случаят с пловдивската Джумая Джамия (XIV в.), която е добър образец за калиграфски интериор в *сулус*.

<sup>24</sup> Rogers, J. M., *Empire of the Sultans*, Art Services International, The Nour Foundation, London, 2000, с. 26.



Нашите знамения. Той е Всечувашия, Всезрящия”<sup>25</sup>. Горният текст е показателен също и за пасажите, които най-често се използват за декорация на джамиите. Като цяло, те са взети от Корана, но могат да бъдат открити също така и хадиси или други благочестиви сказания<sup>26</sup>.

Друга често срещана сфера, при която шрифтът *сулус* е натоварен с религиозна символика при своето калиграфско изпълнение, са многобройните зооморфни, антропоморфни и фигурални композиции (*хатт тасуърӣ*). Техният статут в ислямската артистична традиция е особен: богословите гледат на тях с подозрение и се стараят да не бъде допускано декорирането на джамиите с тях<sup>27</sup>. Това говори за двусмисления статут на подобни калиграми и ги поставя извън рамките на онова, което условно се нарича „ислямска ортодоксия”.

Не е трудно да се разбере защо се стига до подобен възглед върху фигуралната калиграфия, сполучливо определена от Ернст Кюнел като „шрифтове на фантазията” (*Phantasieschriften*) и „калиграфски игри” (*Schriftspielereien*)<sup>28</sup>. Те по дискретен начин заобикалят ислямското неодобрение към изображения на човешки същества и животни в контекста на религиозния живот и придават по-голяма конкретика на декоративността на традиционната левха. Това усложнява още повече смисловата натовареност на този жанр и го натоварва с нови знакови измерения. За разлика от обикновената композиция, която предава посланието си чрез абстрактната естетика на буквените форми и смисъла на думите, от които е съставена, при фигуралната калиграфия откриваме и трети пласт: този на непосредствената изобразителност. По този повод германският ориенталист Тилман Нагел прави интересен коментар към прословутата левха на Мустафа Рахим (1758–1826), във формата на щъркел: птицата от калиграмата е едновременно *творение* по смисъла на формата си и *слово на Бога* по смисъла на думите, от които е съставена<sup>29</sup>.

Изобилието от форми в антропоморфните композиции е почти неизчерпаемо, като всяка от тях може да бъде обяснена с религиозната символика на ислямския мистицизъм. Измежду най-популярните форми на калиграми, изпълнени в *сулус*, са птиците, които лесно придобиват религиозно значение – достатъчно е да бъде спомената митологичната птица Симург, символ на Бога при персийските мистици<sup>30</sup>. Формата на щъркел е придобила голяма популярност, главно благодарение на османския *кадъаскер* Мустафа Рахим, на когото принадлежи най-известният дизайн на такава калиграма. Птичият силует, без оглед на точната му орнитологична класификация, е любим на мистиците измежду

<sup>25</sup> Коран, 17:1.

<sup>26</sup> Thackston, Wheeler, Цит. съч., с. 44.

<sup>27</sup> Kühnel, Ernst, *Islamische Schifk Kunst*, Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, Graz, Austria, с. 79.

<sup>28</sup> Пак там, с. 77.

<sup>29</sup> *Begegnung mit Arabien: 250 Jahre Arabistik in Göttingen*, ред. Tilman, Nagel, Wallstein Verlag, 1998, с. 70.

<sup>30</sup> Meier, Fritz, “The Mystic Path”, в Lewis, B., *The World of Islam*, Thames & Hudson, London, 1997, с. 117.

калиграфите – факт, чието обяснение трябва да се търси в техните вярвания. На шиитите принадлежи друга любима форма – тази на лъва, символизиращ Али Ибн Аби Талиб<sup>31</sup>, а калиграмата във формата на светилник често се появява в михраба на суннитските джамии – алюзия към кораничните знамения : „Аллах е Светлината на небесата и на земята. Сиянието Му е като ниша, в която има светилник. Светилникът е в стъкло. Стъклото е сякаш блестяща звезда<sup>32</sup>”.

Корабът също е предпочитана форма за композициите на ислямските калиграфи в качеството му на символ на спасителния кораб на мюсюлманската вяра, както и на вечното търсене на Бог, станало основа за прочутата алегория на мистика ан-Ниффари<sup>33</sup>. Изобразяването на лица или човешки фигури, от друга страна, е измежду приоритетите на мистичния орден на бекташитите. Лицата и човешките тела, съставени от букви, съдържат имената на т. нар. *ахл ал-байт* – членовете на семейството на Мухаммад по линия на дъщеря му Фатима, неговия зет Али и внуците му ал-Хасан и ал-Хусайн. Списъкът с формите на фигурална калиграфия може да бъде продължен до безкрай, като е ограничаван единствено от въображението и творческите умения на калиграфа.

За мистичното значение и употреба на фигуралните композиции говори и тясната връзка между калиграфите и суфитските братства (*тарикат*) по време на османската епоха. Тогава повечето от майсторите на изкуството са членове на дервишки общности<sup>34</sup>. Мистичните алегии и тълкувания на буквите пронизват ислямската калиграфска мисъл в продължение на векове. Пример за това отношение е османският калиграф-историк Мюстахимзаде (поч. 1788), автор на биографичния труд „Шедьоврите на калиграфите” (*Тухфе-и хаттайн*). Силно повлиян от суфитския начин на мислене и творчество<sup>35</sup>, той дава следната рецепта за успех:

За *сулус* и *насух* отрежи нови тръстикови калери, увий ги в хартия, вземи почва от дълбочина два пръста от гроба на Шейх Хамдуллах, кажи на глас благословието върху Пророка и прослави [Аллах]. После ги зарови през петъчната нощ при гробницата на майстора. След една седмица ги

<sup>31</sup> Пак там, с. 124.

<sup>32</sup> Коран, 24:35.

<sup>33</sup> „Тогава Той ме постави край морето и аз видях корабите да потъват, а дъските им да се носят по повърхността; после дъските също потънаха. Тогава Той ми рече: „Който плава, все още не е спасен; който се хвърли в морето и не плава, е застрашен; който плава, без да рискува, погива”. (вж. Ан-Ниффари, *Китаб ал-мауакиф ъа-л-мухатабат*, transl. A. Arberry, Cambridge University Press, London, 1935, с. 31).

<sup>34</sup> Schimmel, Annemarie, Цит. съч., с. 246.

<sup>35</sup> Safwat, Nabil, *Golden Pages: Qur'ans and Other Manuscripts from the Collection of Ghassan Shaker*, Oxford University Press, 2000, с. 4.

изрови и когато започваш да се упражняваш, пиши първия ред с тях, а останалото – с други калеми<sup>36</sup>.

Този откъс представя също някои от отличителните характеристики на хетеродоксната среда, в която възникват и се развиват фигуралните композиции. Повечето от тези калиграми се изпълняват в *сулус*, тъй като друг шрифт не би позволил такава деформация в основните форми на буквите, при която да се запази целостта на текста и до известна степен неговата четивност, като му се придаде желаната от майстора форма. Тъй като в случая е водеща не толкова естетическата страна на завършеното калиграфско произведение, колкото неговата символично-религиозна интерпретация и употреба, някои образци носят отпечатъка на не особено завидни умения на изпълнителя. При тях са спазени само основни правила при изписването и се разпознава единствено т. нар. *skeleton letter*<sup>37</sup>, чиято форма определя и шрифта като *сулус*. Типичен пример за това явление са силуетите на човешки фигури и лица при мистическия орден на бекташите.

Калиграфският жанр *хилъе-и шериф* (описание на пророка Мухаммад) заема междинно място между „каноничните“ декоративни *левхи* в джамиите и „хетеродоксните“ фигурални композиции. Съществено за нашето изследване в случая е, че тази своеобразна „калиграфска икона“ може да бъде открита както в храмовото пространство, така и под формата на амулет, притежаването на което е предназначено да носи благословение. Още от самото създаване на този художествен жанр през XVII в. от османския калиграф Хафиз Осман (1644–1698) шрифтът *сулус* играе важна роля в него, рамкирайки завършеното произведение с монументална *басмала* в началото и с кораничен аят в края.

Приведените дотук примери са основание за формулиране на заключението, че шрифтът *сулус* притежава по-особена стойност в арабската калиграфия, развивайки се като средство за изразяване на религиозните реалии. Класическите автори от калиграфската традиция обаче не разглеждат *сулус* като художествена форма, която е по-подходяща за свещените слова на Корана, хадисите или други религиозни поучения от съществуващите успоредно с него шрифтове. Ранните автори като Ибн ан-Надим (поч. 998) в неговия *Ал-Фихрист* не говорят въобще за подобна функция не само при *сулус*, но и при останалите шрифтове, като посвещават повече усилия на опита за историческо проследяване на тяхното развитие и разновидности<sup>38</sup>. След Ибн ан-Надим, друг класически автор на трактат върху калиграфията, Абу Хаян ат-Таухиди, класифицира шрифтовете предимно по географски признак<sup>39</sup>. Липсват коментари за

<sup>36</sup> Müstakimzade, Süleyman, *Tuhfe-i-hattatin*, ред. Mahmud Kemal Inal, Devlet Matbaasi, Istanbul, с. 187, цит. по Schimmel, Annemarie, цит. съч., с. 245.

<sup>37</sup> Понятие от западноевропейската калиграфска традиция, обозначаващо най-характерните очертания на дадена буква, които именно позволяват тя да бъде идентифицирана.

<sup>38</sup> Ибн ан-Надим, *Ал-Фихрист*, Дър ал-ма'рифа, Бейрут, б.г., с. 11-14.

<sup>39</sup> Ат-Тауҳидӣ, Абӯ Ҳайъан, Цит. съч., стр. 29-30.

предпочитания към определен шрифт при калиграфски изпълнения на религиозни формули и при по-късни автори като ас-Сули (поч. 946) в неговото съчинение *Адаб ал-куттāб* („Етикетът на писарите”)<sup>40</sup>.

По времето на мамелюшката епоха в Египет, когато *сулус* достига относително ниво на зрялост, теоретици на арабската калиграфия като ал-Калкашанди, Ибн ас-Саиг и Мухаммад ат-Тиби<sup>41</sup> не отделят в своите трудове никакво внимание на неговата религиозна символика и употреба. По сходен начин, турските автори не отдават предимство на *сулус* в религиозен аспект. Те предпочитат да разглеждат шрифта в исторически и формален план, като същевременно наблягат на обособяването на отделни школи и открояват творчеството на определени майстори. В средата на XVII в. Хаджи Халифа (1608–1657) формулира своите възгледи за естетиката на писане и излага историята на калиграфията в съчинението *Кашф аз-зунун* („Разкриване на съмненията”). Той споменава шестте „канонични” шрифта, но не говори за наличие на по-особена религиозна символика при *сулус*<sup>42</sup>. Наред с това, емблематични за изразяването на подобни гледна точка са и изследванията на съвременните автори Махмуд Кемал Инал в неговата биографична книга „Последните калиграфи”<sup>43</sup>, Али Алпарслан с „История на османската калиграфия”<sup>44</sup> и Шевкет Радо с „Турските калиграфи”<sup>45</sup>.

Вторият сериозен аргумент срещу абсолютизирането на религиозната функция на шрифта *сулус* е фактът, че при всяка от трите му често срещани употреби с характерна единствено за исляма знаковост, е възможно той да бъде пълноценно заменен с друг шрифт. Въпреки превъзходството на тази художествена форма при украсата на джамии се наблюдават и други алтернативни възможности за декорация. Употребата на *сулус* в култовата архитектура е пространствено и времево ограничена. Той навлиза в храмовото пространство като монументален шрифт едва през периода X–XI век по времето на Абасидския халифат поради разцвета на плавните шрифтове, които постепенно изместват куфийския<sup>46</sup>. Последният обаче не загубва своята декоративна ценност при художественото изпълнение на мюсюлманския храм и не изчезва напълно. Доказателство за това е разпространението на техниката на паралелна употреба на *сулус* и куфийски шрифт в рамките на един и същ надпис по време на Тимуридите и Сафавидите<sup>47</sup>. В същото време, в Иран и Средния

<sup>40</sup> Ас-Сули, Мухаммад ибн Яхя, *Адаб ал-куттāб*, Бейрут, Дār ал-Бāз ли-т-тиба‘а ўа-н-нашр, 1941.

<sup>41</sup> Ат-Тиби, Мухаммад Б. Хасан, *Джāми‘ маҳасин китāбат ал-куттāб (The Kinds of Arabic Calligraphy According to the Method of Ibn al-Bawwab)*, Дār ал-китāб ал-джадīд, Бейрут, 1962.

<sup>42</sup> Pope, A.U., *A Survey of Persian Art*, vol. IV, Asia Institute of Pahlavi University, Persian Art (Tehran), Oxford University Press (London & New York), Meiji Shobo (Tokyo), 1967, с. 1740.

<sup>43</sup> Inal, Mahmud Kemal, *Son hattatlar*, Istanbul Maarif Basimevi, 1955.

<sup>44</sup> Alparslan, Ali, *Osmanli Hat Sanati Tarihi*, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul, 1999.

<sup>45</sup> Rado, Sevkert, *Türk Hattatları*, Yayin Matbaacilik Ticaret Ltd Sti., Istanbul, 1989.

<sup>46</sup> Thackston, Wheeler, Цит. съч., с. 45.

<sup>47</sup> Pope, A. U., Цит. съч., с. 1779.

изток еволюцията на курсивните шрифтове продължава по линията на развитие на персийския *наста‘лїќ* и неговите производни. Те изземат частично декоративната функция на *сулус* в джамиите. Подобен процес се наблюдава и в арабския Магриб: силно развитата традиция на куфийския шрифт от ал-Андалус по времето на Омеядската династия там (755–976) и своеобразния *магрибски* шрифт се запазват дори след като „плавните“ шрифтове изместват ъгловатия куфийски.

Сходно е положението и при зооморфните композиции, както и при *хилїе-и шерїф*. Въпреки широката употреба на *сулус* във фигуралните калиграфи, той среща съперничеството на *дїўāнї джāлї*, предпочитан от калиграфите за епиграфско композиране на силуети на кораби, на персийския *наста‘лїќ* и на квадратния куфийски шрифт. От друга страна, през XVIII в. османският калиграф Мехмед Есари Ефенди (поч. 1789) задава нормите за изпълнение на османското *хилїе* в шрифта *наста‘лїќ*<sup>48</sup>. Съдържанието и композиционната структура се запазват, единственото, което е различно от традиционния вид, е шрифтът.

Споменатите примери недвусмислено налагат обобщението, че историята на калиграфското изкуство съдържа многочислени образци на религиозно натоварени употреби на *сулус* в практиката. В същото време при разглеждане на калиграфските нормативни източници става ясно, че те не го фаворизират по никакъв начин в този аспект. Наблюденията показват, че наред с това той не е незаменим. Едно от възможните обяснения на това противоречие е предположението, че именно формално-визуалните качества на *сулус* и неговата художествена ценност в декорацията подсилват религиозната знаковост, с която калиграфите го натоварват чрез своите композиции.

Тази хипотеза се подкрепя от факта, че визуално и технически *сулус* се оказва изключително пригоден за гъвкави композиционни решения, каквито са нужни, за да се придаде желаната форма на една калиграма, било тя зооморфна, антропоморфна или фигурална. Възможностите за свързване на буквите, тяхното деформиране и свободно разпределение на пространството позволяват пълна свобода на художествената дейност на калиграфа. В същото време *сулус* най-пълно предава онази тържественост и монументалност, която е подходяща за Божието слово и води мисълта на онзи, който го съзерцава, към трансцедентния Бог. Плътните, удължените вертикални и хоризонтални линии придават тежест и сериозност на левхата. Наред с това изключителната употреба на множество декоративни знаци напомня за живота на благочестивия мюсюлманин, който не бива да допуска празнота откъм молитва или славословия към Аллах<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Zakariya, Mohammed, “The Hilye of the Prophet Mohammed”, *Seasons*, autumn-winter, 2003-2004, с. 21.

<sup>49</sup> Фахл, ‘Умар, *Йќā‘ ал-хатїт ал-‘арабий*, Дār ат-гала‘и‘и, Кайро, 1997, с. 91.

В същия дух съвременният калиграф-традиционалист Мухаммад Закария коментира зависимостта между религиозна и естетическа страна в шрифта по следния начин:

Сега да погледнем към пригодността [на шрифтовете]. Когато човек използва част от Корана за текст, важно е да се избере шрифт и оформление, които подхождат на свещения статус на текста в качеството му на Божие слово. След като кораничните калиграфски произведения представляват материално предаване на текст, чийто произход не е от този свят, се изисква специално внимание за изработването на този израз на вярата.

Шрифтът трябва да притежава достойнство, изящество, четливост и величие. Ето защо се предпочитат най-внушителните шрифтове. Понастоящем, изборът на експертите се спира на *джели-сюлюс*<sup>50</sup>, който притежава всички нужни качества. Наред с това, историята подкрепя неговата непрестанна пригодност в това отношение<sup>51</sup>.

Очевидно *сулус* се оказва подходящ за изразяване на религиозни значения и символи, защото „притежава всички нужни качества”. Освен това художествените му възможности *предхождат* и *пряко обуславят* неговите религиозни прояви, превръщайки го в най-подходящ израз на онова, което Франц Роузентал сполучливо нарича „религиозна емоция, застинала в изкуство”<sup>52</sup>.

Анализът сочи, че отношенията между религиозна и естетическа страна при *сулус* придобиват различен облик от тези в арабската калиграфия като цяло. Докато в общия случай при арабската писменост и калиграфия художествената и формалната страна са подчинени на религиозната, при *сулус* наблюдаваме обратното. Шрифтът се изпълва с религиозно значение и е натоварен с допълнителни символни функции, тъй като се оказва достатъчно ефективно формално и естетическо средство за тяхното предаване. Комплексният начин за изграждането на калиграфските композиции и постигането на художествено въздействие не просто разкриват естетиката на мюсюлманските калиграфи, но и техния ислямски светоглед. В него всяка буква и декоративен знак носят своята особена символика с цел да препратят съзрителя към Бога – онази трансцендентна реалност, която според тях никой човек не е способен да изрази.

<sup>50</sup> Авторът е турски възпитаник и затова използва османо-турската терминология.

<sup>51</sup> Zakariya, Mohammed, *The Scripts*, <http://www.zakariya.net/history/examples.html#script-considerations>

<sup>52</sup> Rosenthal, Franz, Цит. съч., с. 21.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Ал-Қалқашандӣ, *Субҳ ал-А'шā*, Кайро, 1914.
2. Ан-Ниффарӣ, *Kitāb al-maūāқиf уа-л-муҳаṭабāt*, trans. A. Arberry, Cambridge Univeristy Press, London, 1935.
3. Ат-Таўҳидӣ, Абӯ Ҳайāн, *Рисāла фӣ-'илм ал-китāба*, Ал-ма'ҳад ал-фарансӣ би-Димашқ, Дамаск, 1951.
4. Ат-Тиби, Муҳаммад Б. Ҳасан, *Джāми' маҳасин китāбат ал-куттāб (The Kinds of Arabic Calligraphy According to the Method of Ibn al-Bawwab)*, Дār ал-китāб ал-джадйд, Бейрут, 1962.
5. Ибн ан-Надйм, *Ал-Фихрист*, Дār ал-ма'рифa, Бейрут, б.г..
6. *Намāзидж фарйда мин ал-хутўт ал-'арабийа*, репродукция и коментар Сабрӣ Зайд, Аҳмад, Дār ат-Талā'и', Кайро, 1996.
7. *Превод на Свещения Коран*, прев. от арабския оригинал Цветан Теофанов, второ преработено и допълнено издание, Благотворителна фондация "Тайба", 1999.
8. Фаҳл, 'Умар, *Йқа' ал-ҳатт ал-'арабий*, Дār ат-тала'и'и, Кайро, 1997.
9. Шукуров, Ш., *Искусство Средновекового Ирана (формирование принципа изобразительности)*, „Наука“, Москва, 1989.
10. Alparslan, Ali, *Osmanli Hat Sanati Tarihi*, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul, 1999.
11. Amman, Paul, *Meisterschreiber: Zeitgenössische arabische Kalligrafie und ihre Künstler*, Benteli Verlag, Bern, б. г.
12. *Begegnung mit Arabien: 250 Jahre Arabistik in Göttingen*, Hrsg.. Tilman, Nagel, Wallstein Verlag, 1998.
13. Inal, Mahmud Kemal, *Son hattatlar*, Istanbul Maarif Basimevi.
14. Kühnel, Ernst, *Islamische Schifftkunst*, Akademische Druck - u. Verlaganstalt, Graz, Austria.
15. Meier, Fritz, "The Mystic Path", в Lewis, B., *The World of Islam*, Thames & Hudson, London, 1997.
16. Messick, Brinkley, *The Calligraphic State: Textual Domination and History in a Muslim Society*, Berkeley: University of California, 1993.
17. Pope, A.U., *A Survey of Persian Art*, vol. IV, Asia Institute of Pahlavi University, Persian Art (Tehran), Oxford University Press (London & New York), Meiji Shobo (Tokyo), 1967.
18. Rado, Sevet, *Türk Hattatları*, Yayin Matbaacilik Ticaret Ltd Sti., Istanbul, 1989.
19. Rogers, J. M., *Empire of the Sultans*, Art Services International, The Nour Foundation, London, 2000.
20. Rosenthal, Franz, "Significant Uses of Arabic Writing", *Ars Orientalis*, том 4, 1961.
21. Safwat, Nabil, *Golden Pages: Qur'ans and Other Manuscripts from the Collection of Ghassan Shaker*, Oxford University Press, 2000.
22. Schimmel, Annemarie, "Calligraphy and Sufism in Ottoman Turkey", *The Dervish Lodge*, ed. Lifchez, Raymond, University of California Press, 1992.
23. Schimmel, Annemarie, "Calligraphy and Sufism in Ottoman Turkey", *The Dervish Lodge*, ред. Lifchez, Raymond, University of California Press, 1992.
24. Thackston, Wheeler, "The Role of Calligraphy", *The Mosque-History, Architectural Development and Regional Diversity*, Thames & Hudson, London, 1994.
25. Zakariya, Mohammed, "The Hilje of the Prophet Mohammed", *Seasons*, autumn-winter, 2003-2004.
26. Zakariya, Mohammed, *The Scripts*, <http://www.zakariya.net/history/examples.html#script-considerations>