

RU

## Краткий анализ отдельных доисламских мотивов в сюжетах дворцовых интерьеров Кузейр Амра и Мшатта эпохи правления Омейядов 661-750 гг.

Альшурман Али Салем Хуссейн, Орлов И. И.

**Аннотация.** Целью статьи является краткий аналитический обзор отдельных сюжетов художественных декораций интерьеров замков Кузейр Амра и Мшатта Иордании в аспекте взаимодействия историко-культурных традиций данного региона. Научная новизна статьи состоит в определении особенностей художественного пространства дворцовых интерьеров (отдельных элементов) в контексте идейно-художественных программ данного региона как места взаимодействия различных культурно-религиозных традиций. Полученные результаты доказывают доминирующее влияние фактора религиозно-культурного синкретизма на начальном этапе развития мусульманского социума региона, что предопределило уникальный характер дворцовой архитектуры омейядского периода, способствуя поиску художественных решений в опоре на самые разные, часто более древние, предшествующие культурные пласты.

EN

## Pre-Islamic Motives in the Interior of Umayyad Palaces Quseir Amra and Mshatta (661-750 A.D.)

Alshurman Ali Salem Hussein, Orlov I. I.

**Abstract.** The article analyzes interior decorative elements in Quseir Amra and Mshatta Palaces in Jordan in the aspect of interaction of regional historical and cultural traditions. The authors reveal the specificity of palace interior space in the context of ideological and artistic programs of a multicultural and multi-confessional region, and herein lies scientific originality of the study. The findings allow concluding that religious and cultural syncretism played a key role at the early stage of Muslim community development, which determined the uniqueness of Umayyad architecture. Multiculturalism and multi-confessionalism promoted artistic solutions based on a synthesis of recent and ancient artistic traditions.

### Введение

Искусство и культуру арабского мира принято условно разделять на три основных исторических периода: Мекко-мединский (доисламская и ранне-исламская Аравия VI-VII вв.); Дамасский или сирийский (связанный с правлением династии Омейядов 661-750 гг.); и Багдадский (ирано-месопотамский) период правления династии Аббасидов (750-1055 гг.), который завершился завоеванием арабского халифата турками-сельджуками (Саваренская, 1984, с. 182). В доисламский период Аравийский полуостров был заселен многочисленными арабскими племенами, которые вели как кочевой, так и частично оседлый образ жизни на узкой полосе вдоль Красного моря (в районах, где возможно земледелие). Вдоль древних караванных путей, традиционно соединявших Индию со странами Средиземноморья, быстро развивались торговые города Ятриб (Медина), Мекка, Мариб, Сана и др. Возникшее в VI веке религиозно-социальное движение «ханифы», людей верующих в единого Бога-Аллаха (*аль или эль* – общесемитский корень понятия «Бог»), положило начало дальнейшему становлению единобожия среди арабских племен. Точных сведений о ханифах не сохранилось (особенности их проповеднической деятельности не вполне ясны), однако известно, что проповедуемый ими бог отличался и от иудейского Яхве, и от христианской Троицы. В Хиджазе, на западе Аравии, среди обедневшего клана Хашим племени курейшитов, к которому и принадлежал основатель Ислама пророк Мухаммед (570-632 гг.) это движение получило особенное распространение. Дальнейшее распространение Ислама в 30-е годы VII столетия послужило мощным толчком к объединению разрозненных арабских кланов и племен в единое социально-религиозное сообщество (*умма*), в котором родной город Муххамеда – Мекка – стал религиозным центром исламского мира, а город Медина – местом пребывания первых арабских халифов (Васильев, 1988, с. 113).

Современные сложности в исследовании светского искусства дворцовой архитектуры Омейядского периода заключаются главным образом в недостаточном полном анализе светских интерьеров и новых архитектурно-декоративных приемов, поскольку многие исследователи уделяют мало внимания (или игнорируют) традиции древнего доисламского искусства (которое имеет архаичный характер). Хотя именно идейно-художественные программы, отражаемые в предметно-пространственном мире дворцовых интерьеров Иордании, вполне убедительно свидетельствует об устойчивости развития архаичных форм и позднеантичных тенденций, которые активно проникали в культурное поле раннего исламского социума (Тарханова, 2016). Этот уникальный пример довольно активного сосуществования на одном географическом пространстве раннеисламских архитектурных объектов с различными стилевыми и стилистическими характеристиками позволяет проследить сложный процесс формирования некой общей идейно-художественной программы архитектурных и декоративных решений в искусстве Омейядского периода. Что, в свою очередь, дает нам возможность составить объективное представление о специфике их сложения и развития в данном регионе (Альшурман, 2019, с. 11).

### Основная часть

Тщательное исследование сохранившихся светских интерьеров дворцовых зданий Иордании демонстрируют нам различные грани сложной системы идейно-художественных межконфессиональных взаимодействий, поскольку на протяжении тысячелетий данный регион является местом пересечения различных культурно-религиозных традиций более древних и более развитых цивилизаций. При этом стоит отметить и тот факт, что довольно свободное прочтение и относительно вольная интерпретация доминирующих культовых догм была одной из важных особенностей архитектуры и декоративно-прикладного искусства Иордании, особенно применительно к изучаемому периоду. Такое «свободное» прочтение, несомненно, вносило местное своеобразие в процесс формирования ранней мусульманской культуры Омейядского периода. Впрочем, это своеобразие во многом было утрачено в дальнейшем и здесь, и в ряде других регионов по мере развития системы религиозного контроля в мусульманском сообществе – «умме» со стороны активизирующегося исламского духовенства. Притом, именно особая изолированность Иордании способствовала поиску художественных решений в опоре на самые разные, часто более древние, предшествующие культурные пласты. Это сочетание изолированности и отступления от догм на начальном этапе развития мусульманской культуры и предопределило уникальный характер архитектуры светских дворцовых комплексов (замков) Омейядского периода. Однако при всей индивидуальности исламской архитектуры Омейядского периода в Иордании здесь имели место и более общие культурно-исторические тенденции, которые предполагали синтез различных древних традиций и их дальнейшую интерпретацию как в русле новых религиозно-социальных идей, так и в русле новых стилевых и стилистических направлений богатой исламской культуры. Таким образом, для исследований и в области искусствоведения, и в области архитектурно-художественного проектирования идейно-художественные закономерности формирования дворцовой архитектуры Омейядского периода в Иордании представляют несомненный интерес (Альшурман, 2019, с. 14).

На сегодняшний день в знойных пустынях Иордании неплохо сохранились руины нескольких замков эпохи правления династии Омейядов (661-750 гг.), из которых некоторые получили довольно широкую мировую известность. Так, например, в 65 километрах восточнее Аммана расположены остатки небольшого охотничьего замка Кусейр-Амра. Среди комплекса зданий, выполненных из красноватого известняка, можно выделить, прежде всего, т.н. «зал аудиенций» площадью 8,5×7,5 м и «альков», фланкированный двумя помещениями в форме апсиды, которые соединены с банным залом. Весь комплекс построек (залы, переходы, альков и бани), перекрытых сводчатыми потолками, довольно неплохо сохранился. На сегодня установлено, что весь дворец-замок был построен халифом Валидом в период с 711 по 715 гг. Как справедливо отмечает в своей статье «Фрески бань замка Кусейр-Амра» Л. Д. Петрова, создание целостной панорамы росписей интерьеров, вероятнее всего, было изначально предопределено заказчиком (Петрова, 2012, с. 53-59). Вообще, важность открытия фресок Кусейр Амры состоит в том, что из целого ряда аналогичных зданий, дошедших до нашего времени, лишь этот маленький дворец-замок обладает наиболее полным и великолепно сохранившимся живописным рядом фресок, сюжеты которых способны дать нам ключ к пониманию вкусов и пристрастий омейядской элиты (Петрова, 2012, с. 53-59). Художественные росписи сводов и потолков Кусейр-Амры изначально сформировали целостное архитектурно-живописное пространство, в котором изображены различные сцены придворной жизни, а также бытовые зарисовки из жизни ремесленников и строителей Иордании данного периода (Рисунок 1).

Уместно также предположить, что весь цикл росписей стен и потолков замка был выполнен не одновременно, а скорее всего, в два этапа – причем двумя различными группами мастеров. Скорее всего, изначально была выполнена роспись главного зала, в которой прослеживается сильное влияние художественной традиции дворцовой персидской (иранской) и римско-византийской живописи, и, возможно, некоторое влияние коптского (дохалкидонского) христианского искусства. Уже позднее, во время выполнения второго этапа художественно-декоративных работ, были сделаны росписи дворцовых бань с их явной ориентацией на позднюю эллинистическую традицию в ее ближневосточном (византийском) варианте. Основой общей композиционной структуры цикла росписей служит орнаментальная сетка, как бы сплетенная из ветвей растений, и уже в ее узлах (звеньях) располагаются зооморфные и антропоморфные фигуры (изображения животных и танцоров), играющие на различных музыкальных инструментах. Можно предположить, что если сетчатый рисунок – элемент, заимствованный из других доисламских традиций (как один из вариантов виноградной лозы), то изображения людей и животных, играющих на музыкальных инструментах, – это уже весьма распространенный мотив ближневосточного искусства, известный еще с древних (эллинистических и христианских) времен (Альшурман, 2019, с. 22).

Вообще в декоре интерьеров иорданского замка Кусейр-Амра присутствует довольно широкий ряд орнаментальных композиций, система художественных образов которых восходит еще к периоду неолита, где под влиянием различных родоплеменных магических представлений и происходит ее изначальное формирование. Совершенно очевидно, что в период владычества сначала греческих, а затем римских завоевателей местное доисламское искусство активно впитало в себя греко-римские (эллинистические) традиции. Помимо традиционных геометрических и флоральных (растительных) орнаментов, на декорируемую поверхность стали наносить изображения животных, часто фантастических – например, существа с телом птицы и головой женщины (Рисунок 2). В этих зооморфных композициях также присутствовали отголоски местных архаико-мистических преданий. В сюжетах фресок данного периода также нередко присутствовали антропоморфные изображения человека в бытовых сценах: охоты, праздников и пр. Государственно-политическое объединение арабских племен в начале VII века н.э. происходило под доминирующим влиянием исламской религии. Окончательное утверждение догматики этой религии в дальнейшем способствовало выработке строгих религиозных канонов в иорданском орнаментальном и декоративном искусстве, которые сохраняются вплоть до наших дней. Исламские догмы накладывали строгий запрет на непосредственное копирование объектов природы, на изображение животных и человека. Отсюда в живописи присутствует стремление к абстрактности, схематическому упрощению, стилизации. Дальнейшее движение художественного образа стало развиваться уже в сторону символического, знакового (семантического) выражения (Абу Рас, 2008).

Насколько миниатюрен дворец-замок Кусейр-Амра, настолько грандиозен замок-дворец Мшатта, который традиционно ассоциируется с памятниками оригинальной скульптурной пластики омейядского халифата. Эта скульптурная пластика имела исключительно светскую область применения и затем практически полностью исчезла к концу омейядского периода. Руины замка Мшатты были обнаружены в 1840 году, примерно в 30 км к югу от столицы королевства Амман. Некоторые фрагменты резного фриза Мшатты (вместе с «Комнатой из Алеппо») сегодня являются самыми известными экспонатами Государственного «Пергамон-музея» в Берлине (Пиотровский, 2001, с. 83). Сам дворец-замок Мшатта, по-видимому, использовался в качестве зимней резиденции принцев из династии Омейядов. Строительство замка было начато предположительно во времена правления халифа Аль-Валида II ориентировочно между 743 и 744 гг. После вероломного убийства халифа Аль-Валида II сооружение дворца почти сразу же было прекращено. Спустя некоторое время недостроенный замок-дворец Мшатта был основательно разрушен землетрясением и впоследствии почти полностью занесен песками. Современное название замка «Мшатта» дано было кочевниками бедуинами, поскольку оригинальное историческое название замка-дворца, к сожалению, не сохранилось. Квадратный периметр размерами 150×150 м, огороженный каменными стенами, с удивительной внутренней логикой и строгой симметрией заполняют многочисленные залы, комнаты и внутренние дворы. В системе общей планировки замка зримо прослеживаются черты влияния традиций римско-византийской дворцовой архитектуры, относящейся к типологии «военного лагеря». Сложенные из дикого камня стены замка фортификационно усилены полукруглыми башнями, фланкирующими центральный входной портал, поскольку в те времена дворцы-замки продолжали служить также и укрепленными форпостами. Две параллельные стены заметно акцентируют среднюю «официальную» часть дворца с архитектурным комплексом, состоящим из вестибюля впереди и аудиенц-залом в глубине замкового пространства. Группу помещений ясно разделяет квадратный двор, углы которого лежат на диагоналях внешнего квадрата стен. Большой приемный зал официальной части замка римского «базиликального» типа заканчивался тройным купольным полусферическим конхом. Соединение трехнефного сводчатого пространства с купольным залом – вполне характерное явление как для сасанидских дворцов, так и для архитектурных форм позднеантичного Рима и христианской Византии. Своей оригинальной архитектурно-художественной морфологией приемный зал Мшатты являет нам пример синтетического единства различных культурно-художественных традиций, нашедших свое выражение не только в плане, но и в художественно-декоративной отделке интерьеров замка (Гордлевский, 1941, с. 82).

Резной декоративный фриз, протянувшийся вдоль фронтона по фасаду замка (общей длиной в 33 м и высотой в 5 м) и расположенный между двумя надвратными башнями, по своей иконографической и композиционной схеме явно тяготеет к позднеантичной традиции, хотя и представляет собой яркий образец раннего исламского пластического искусства эпохи Омейядов (Гордлевский, 1941, с. 84). Вырезанные в мягком известняке листья аканта формируют композиционное построение треугольных обрамлений, акцентированных кругом с изящной розеткой, расположенной в геометрическом центре. Заполнение всего поля орнаментальной композиции, выполненного в низком рельефе, состоит из геральдических фигур грифонов, львов и леопардов, симметрично расположенных автором по сторонам символической чаши на общем фоне из виноградной лозы и крупных гроздьев винограда. Созданный мастерами общий художественный образ определенно был навеян христианской традицией (Гордлевский, 1941, с. 84). Как видно из Рисунка 3, плоды и растения изящно оплетают зооморфные фигуры и таким образом формируют причудливую ажурную резную поверхность, весьма декоративную по своим изобразительным принципам (Гордлевский, 1941, с. 84). Медальоны и обломы полностью заполнены сплошным растительным орнаментом. Таким образом, резной фриз из Мшатты, при всей своей близости к позднеантичным и христианским прототипам, уже явно свидетельствует об ином понимании композиционно-художественных задач и новых художественных принципах декорирования (Рисунок 3). В этом удивительном образце резного декора авторы как бы сознательно перекинули некий культурный мост от христианских канонов римско-византийской «*ойкумены*» к новым идеалам средневековой «*уммы*» исламизированного Востока.



Рисунок 1. Сюжеты росписей сводов и стен замка Кусейр-Амра, 711-715 гг.



Рисунок 2. Фрагменты фресок интерьеров замка Кусейр-Амра, 711-715 гг.



Рисунок 3. Флоральные и зооморфные фрагменты резного фриза замка Мшатта, 743-744 гг.

Под влиянием сначала греческих, а затем римских архитектурно-художественных программ местное искусство вольно или невольно обогатило себя греко-римскими традициями (Альшурман, 2019, с. 22). При том, религиозно-идеологическая компонента раннего исламского искусства неизбежно находилась в прямой зависимости от формирования социально-экономического статуса мусульманской общины, особенно в период правления династии Омейядов. В эпоху, когда относительно небольшая и бедная община правоверных мусульман вдруг превратилась в огромную империю (халифат), историческая необходимость потребовала кардинальных изменений в развитии всех областей религии, идеологии и культуры от правителей и духовенства халифата. Общий расцвет естественных и гуманитарных наук в эпоху Омейядов, концептуальные положения которых не были напрямую связаны с исламом, не могли не сказаться весьма благотворно на развитии художественной культуры (находившейся еще под обаянием позднеантичного и римско-византийского наследия). Помимо этих факторов, стоит отметить и тот, что именно в эпоху правления династии Омейядов меняется отношение мусульман к употреблению предметов роскоши (золотых украшений, изделий, шелковых и парчовых тканей, драгоценной утвари и предметов интерьера). Правила раннего ислама строго запрещали правоверным подобные «излишества», однако для халифов омейядской династии, членов дворцовой знати эта роскошь была совершенно необходимыми атрибутами их нового социального статуса, обусловленного «обычаями царей и императоров» прежних государств, завоеванных арабами. Придворный и частный быт византийских «кесарей» и персидских «хосроев», их военного и чиновничьего окружения не могли не послужить неким эталоном для социальной и политической верхушки омейядского халифата, занимавшего бывшие территории сасанидского Ирана и христианской Византии. Хотя по-прежнему на обязательной общей «пятничной» молитве халиф как верховный «имам» предстал перед «правоверными» в скромной одежде бедуина.

В иконографии и композиционных решениях резного фриза из Мшатты перед нами зримо предстает этот явный дуализм в отношении раннего исламского искусства к изображению живых существ и природных мотивов.

Несмотря на тот факт, что в Коране нет прямых запретов на изображение явлений живой природы, четко сформулированных в качестве религиозного закона, тем не менее уже к началу IX века в именно суннитской традиции утверждается представление о «греховности» изображения живых существ. Мусульманину нельзя было поклоняться идолам и создавать объекты поклонения, ибо, согласно Корану, поклоняться можно только Аллаху, который не мыслился в антропоморфных формах. Среди ортодоксальных богословов в силу различных причин запреты на изображение любых природных и антропоморфных форм были весьма популярны. Эти запреты позднее нашли свое отражение в т.н. «хадисах» – записях о жизни, высказываниях и поступках пророка Мухаммеда, сообщенных его сподвижниками и его вдовами (Бренд, 2008, с. 81). В хадисах уже явно звучат угрозы художникам об их участи в загробной жизни за то, что они «подражают» Аллаху в «творении» неких «сущностей» (художественных образов). Отныне среди «правовверных» право на творчество признается только за Аллахом, только он один может одушевить форму (заниматься морфологией). Подобное представление о боге категорически исключало использование в религиозном искусстве таких тем, как Бог, его житие, чудеса, страдание и тем самым полностью лишало возможности художников, даже в светском искусстве, обращаться к широким слоям населения «уммы» (Гордлевский, 1941, с. 81). По этой причине сюжетная живопись в мусульманском обществе уже практически на первом этапе сложения культурного кода начинает замыкаться в придворной сфере, распространяясь лишь среди политической, административной, интеллектуальной и финансовой верхушки халифата. Для элиты хадисы давали расширительные и удобные толкования, в виде «отклонений» от строгих мусульманских правил, даже допуская изображения «попираемых» (но не почитаемых) различных существ на предметах утилитарного назначения. Во дворцах, интимных покоях, банях, мебели, коврах, подушках, умывальниках или посуде частенько встречаются фигуративные сюжеты людей или животных (Гордлевский, 1941, с. 81). После окончательного оформления суннитской догматики в IX столетии традиция «сунны» в исламе стала проповедовать религиозные истины только словом, полностью отказавшись от изображений на стенах мечетей, дворцов и на страницах Корана. Такая религиозная строгость не могла не повлиять на различие путей дальнейшего развития восточного (исламского) и западного (христианского) светского искусства.

С течением времени лишь орнаментальный декор в исламском искусстве становится доминирующим, отодвинув на второй план остальные жанры художественного творчества, где присутствовали эмоционально-образные фигуративные элементы. Декорирование посредством геометрического и растительного орнаментов продолжало непрестанно совершенствоваться и окончательно укоренилось практически во всех жанрах прикладного искусства. Если в орнаментально-декоративном искусстве других народов орнамент используется в основном как фон для заполнения пустот или как обрамление для жанровых сюжетов, то у исламских арабских художников он представляет целостную символическую композицию, своеобразную симфонию смыслов, текстов, цвета и форм (Абу Рас, 2008).

## Заключение

Поскольку омейядские дворцы Иордании являются, прежде всего, светскими сооружениями, постольку они неизбежно испытали на себе идейно-художественные влияния более древних и более развитых цивилизаций, когда-то господствующих в данном регионе. Прежде всего, это, великие культуры Древней Месопотамии (Шумер, Ассирия, Вавилон, Элам и пр.), цивилизации Древнего Египта, Древней Персии, а также эллинистические государства, некогда входившие в состав империи Александра Великого (Альшурман, 2019, с. 33). Несколько столетий территория Иордании была в составе Древнеримской империи, а затем после ее раздела была частью Восточно-Римской империи (Византии) (Бренд, 2008). Вторгаясь в мир доисламских храмовых и дворцовых традиций, ранний ислам не мог не востребовать сложившийся здесь художественно-графический язык выражения религиозных формул и организации сакральных пространств. Поэтому первый этап развития исламской архитектуры в Иордании VII-VIII вв., который пришелся на время правления династии Омейядов (661-750), ориентировался, прежде всего, на эллинистическое и римско-византийское наследие завоеванных территорий, так как у большинства кочевых арабских племен не было развитой архитектурной традиции. Архитектурные ансамбли данного периода сегодня расположены в основном в границах Иордании и Леванта, где новые типы мусульманских зданий возводились на основе античного ордерного языка. Именно благодаря своему уникальному историко-временному и географическому местоположению исследуемая архитектура и факторы общего функционального значения всех дворцов, расположенных вне города, как путевых объектов на маршрутах паломничества или передвижения торговых караванов, обладают особым художественно-эстетическим своеобразием (Роузентал, 1978).

Архитектура Омейядских дворцов в Иордании на начальном этапе сложения исламской художественной культуры формировалась за счет сложного межкультурного баланса внешнего и внутреннего притока художественных идей. В процессе развития она смогла достичь уникального многообразия архитектурных типов, которые оказались сосредоточенными на сравнительно небольшой территории. Святилища ближневосточного и древнего типа соседствовали здесь с греко-римскими и византийскими сооружениями. Сравнимое с подобной вариативностью разнообразие архитектуры Омейядских дворцовых зданий Иордании достигло определенных вершин уже к VIII веку. Эстетические каноны, сложившиеся в этот период, служили образцом, которому следовали все последующие поколения исламских художников на Ближнем Востоке. Основным фактором, обеспечившим долговременное воздействие этих художественных норм на светское искусство Ислама, стала особая эстетическая программа, получившая название «искусство красивой жизни» (Наджм ад-Дин Дайя

ар-Рази, 2008). Наложение исламских изобразительных традиций на местные особенности архитектурной орнаментики Иордании позволяет говорить о зарождении и формировании особой средневековой «омейядской» архитектурно-художественной традиции, которая, впрочем, позднее, уже в период турецкого господства, испытала серьезное влияние т.н. «османского стиля».

### Источники | References

1. Абу Рас Р. А. Исламские орнаменты как источник дизайна и современных мебельных элементов / Сауд. университет. Саудовская Аравия, 2008.
2. Альшурман Али Салем Хуссейн. Архитектурные и идейно-художественные особенности дворцовых интерьеров Омейядского периода в Иордании (VII-VIII вв. н. э.): автореф. дисс. ... к. иск. / ФГБОУ ВО МГХПА им. С. Г. Строганова Министерства науки и высшего образования РФ. М., 2019.
3. Бренд Б. Искусство ислама. Ташкент: Издат. дом им. Гафура Гуляма, 2008.
4. Васильев Л. С. История религий Востока: учеб. пособие для студентов вузов. Изд-е 2-е. М.: Высшая школа, 1988.
5. Гордлевский В. Государство Сельджукидов в Малой Азии. М. - Л.: Изд-во АН СССР, 1941.
6. Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / пер. с нем. М.: ЗАО «БММ», 2011.
7. Наджм ад-Дин Дайа ар-Рази. Лестница в Небо: наука для влюбленных. М.: Ансар, 2008.
8. Орлов И. И. Орнаментальное искусство: учебное пособие под грифом УМО. Липецк: Изд-во Липецкого государственного технического университета, 2015.
9. Петрова Л. Д. Фрески бань замка Кусейр Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: НП-Принт, 2012. Вып. 2.
10. Пиотровский М. Б. О мусульманском искусстве. СПб.: Славия, Государственный Эрмитаж, 2001.
11. Роузентал Ф. Арабская средневековая культура и литература // Арабская средневековая культура и литература: сборник статей / сост. И. М. Фильштинский. М.: Наука, 1978.
12. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальные периоды: учебник для вузов. М.: Стройиздат, 1984.
13. Тарханова С. А. Архитектура синагог позднеантичного периода (III-VII вв.) на территории северной Палестины: типология, композиции, декор. М.: Гос. институт искусствознания, 2016.

### Информация об авторах | Author information



Альшурман Али Салем Хуссейн<sup>1</sup>

Орлов Игорь Иванович<sup>2</sup>, д. иск., проф.

<sup>1</sup> Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

<sup>2</sup> Липецкий государственный технический университет



Alshurman Ali Salem Hussein<sup>1</sup>

Orlov Igor Ivanovich<sup>2</sup>, Dr

<sup>1</sup> Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

<sup>2</sup> Lipetsk State Technical University

<sup>1</sup> dr.alishurman@gmail.com, <sup>2</sup> igorlov64@mail.ru

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.09.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

**Ключевые слова (keywords):** исламская культура; Иордания; замок Кусейр Амра; замок Мшатта; фрески; Islamic culture; Jordan; Quseir Amra Palace; Mshatta Palace; frescoes.