

Сведения об авторах

Бешкарев Алексей Александрович, кандидат филологических наук, доцент, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Россия, 167001, Сыктывкар, Октябрьский проспект, д. 55)

Пыстина Ольга Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Россия, 167001, Сыктывкар, Октябрьский проспект, д. 55)

Information about the authors

Alexey A. Beshkarev, Candidate of Philology, Associate Professor, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Prospekt, Syktyvkar, 167001, Russia)

Olga V. Pystina, Candidate of Philology, Associate Professor, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Prospekt, Syktyvkar, 167001, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 30.07.2025

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 18.09.2025

Принята к публикации / Accepted for publication 11.11.2025

Научная статья / Article

УДК 792.97(55)

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-1-26>

**Аллегория тени в пещере Платона
и «фонарь воображения» в рубаи Омара Хайяма**

Хамидреза Горбани

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,

Санкт-Петербург, Россия

hampuppets@gmail.com

Аннотация. *Феномен образа тени вызывает интерес во многих культурах с древних времен. На протяжении истории тень наделялась различными значениями, ее семантика обогащалась противоположными смыслами, получая выражение через специфические образы, аналогии и метафоры. Например, в указанном вопросе обращают на себя внимание знаковые аспекты тени и практики работы с ней в иранском традиционном театре. Порой семантика тени заключала в себе значи-*

мые мировоззренческие идеи, которые получали воплощение в философии, мифологии, религии, искусстве. В ряде работ, посвященных знаковой стороне тени, выделяются две концепции, созданные в рамках философии и поэзии. Первую из них представляет трактовка тени в «Государстве» Платона. Вторую — образ «фонаря воображения» в рубаи Омара Хайяма, использовавшего в качестве метафоры описание технического театрального средства, самые поздние упоминания которого относятся к периоду двухсотлетней давности.

В статье осуществляется описание и сравнительный анализ указанных концепций. Цель исследования состоит в выявлении особенностей восприятия феномена тени как символа взаимодействия иллюзии и реальности, а также в сопоставлении философской и поэтической традиции. Методологическую основу работы составляет междисциплинарный подход, включающий элементы сравнительного анализа, культурологической интерпретации и герменевтического метода. Научная новизна заключается в постановке проблемы символики тени и «фонаря воображения» в едином исследовательском ракурсе. Полученные результаты позволяют уточнить значение данных образов для понимания противоречивой природы человеческой личности. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов статьи в курсах по философии, культурологии и истории литературы.

Ключевые слова: тень, аллегория пещеры, Платон, рубаи, «фонарь воображения», Омар Хайям

Для цитирования: Горбани Х. Аллегория тени в пещере Платона и «фонарь воображения» в рубаи Омара Хайяма // Человек. Культура. Образование. 2026. № 1. С. 26–46. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-1-26>

Allegory of the Shadow in Plato's Cave and the «Lantern of Imagination» in the Rubai of Omar Khayyam

Hamidreza Ghorbani

Saint Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia
hampuppets@gmail.com

Abstract. *The phenomenon of the shadow has attracted the attention of many cultures since ancient times. Throughout history, the shadow has been endowed with diverse and often contradictory meanings, expressed through specific images, analogies, and metaphors. One of the remarkable aspects of this phenomenon can be observed in the symbolic role of the shadow and its*

*practical application in traditional Iranian theater. In many cases, the semantics of the shadow embodied significant worldview concepts that found expression in philosophy, mythology, religion, and art. Among the numerous works devoted to the symbolic dimension of the shadow, two concepts stand out, formed within the frameworks of philosophy and poetry. The first is represented by Plato's interpretation of the shadow in *The Republic*. The second is the image of the "lantern of imagination" in the rubaiyat of Omar Khayyam, who employed this metaphor to describe a theatrical technical device, the last known mentions of which date back about two centuries.*

The article presents a description and comparative analysis of these two concepts. The aim of the research is to identify the features of perceiving the phenomenon of the shadow as a symbol of the interaction between illusion and reality, as well as to compare the philosophical and poetic traditions. The methodological basis of the work is an interdisciplinary approach that combines elements of comparative analysis, cultural interpretation, and the hermeneutical method. The scientific novelty lies in formulating the problem of the symbolism of the shadow and the "lantern of imagination" within a single research perspective. The obtained results make it possible to clarify the significance of these images for understanding the contradictory nature of human personality. The practical relevance of the study is manifested in the possibility of using its materials in courses on philosophy, cultural studies, and the history of literature.

Keywords: shadow, allegory of the cave, Plato, rubai, «lantern of imagination», Omar Khayyam

For citation: Ghorbani H. Allegory of the Shadow in Plato's Cave and the «Lantern of Imagination» in the Rubai of Omar Khayyam. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*. 2026; 1: 26–46. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-1-26>

Введение. В современных гуманитарных науках до сих пор не до конца изучено, какое значение имеет «тень» в культуре и как она воспринимается в двух разных контекстах — мифологическом и философском. В мифах и обрядах тень чаще всего выступает посредником между священным и демоническим, а также символом цикла жизни и смерти. В традиционных представлениях, таких как театр теней или «фанус-е-хяль», эта символика также проявляется. В философии же тень становится скорее метафорой познания, показывающей границу между «иллюзией» и «истиной».

Цель данного исследования двоякая: во-первых, показать различия между мифологически-обрядовым и философско-познавательным пониманием тени; во-вторых, рассмотреть эти различия на примере двух ключевых образов — аллегории пещеры Платона и «фонаря воображения» в рубаи Омара Хайяма.

Актуальность темы заключается в том, что современные философские, и психологические, и культурологические исследования продолжают рассматривать тень как символ, соединяющий мир реальности и мир иллюзий. Сопоставление идей Платона и Хайяма помогает лучше понять, почему образ тени остаётся важным для осмысления человека и его места в мире.

Методы исследования, теоретическая база. Методологическая основа исследования строится на междисциплинарном подходе, что позволяет рассматривать феномен тени одновременно в философском и культурологическом измерении. Основным методом является сравнительный анализ, направленный на сопоставление трактовки тени в «Государстве» Платона и образа «фонаря воображения» в рубаи Омара Хайяма. Данный метод позволяет выявить сходства и различия в понимании символа тени в рамках западной философской традиции и восточной поэтической культуры.

Культурологическая интерпретация используется для анализа возникновения и функционирования образа тени в иранском традиционном театре и в практике «фанус-е-хэаль». Этот метод помогает раскрыть контекст, историко-культурные корни образа и показать его связь с художественными и религиозными представлениями. Герменевтический анализ применяется к текстам — платоновской аллегории пещеры и рубаи Хайяма. Такой подход позволяет глубже понять смысловые уровни используемых метафор и выявить, каким образом они отражают философские идеи о соотношении иллюзии и реальности.

Корпус источников исследования включает философские тексты (Платон), поэтическое наследие (Омар Хайям). Выбор методов и источников обусловлен необходимостью комплексного рассмотрения темы, соединяющей ее философский и культурологический, в частности историко-контекстуальный, уровни.

Результаты исследования и их обсуждение. Анализ платоновской аллегории пещеры показывает, что тени трактуют-

ся как образы явлений, производные от мира идей. Для Платона они являются не самостоятельной реальностью, а лишь искажённым отражением подлинного бытия. Познание истины мыслится как путь движения «от тени к сущему», то есть от иллюзорных представлений к миру идей и абсолютного знания. Таким образом, оптика аллегории пещеры строится на противопоставлении иллюзии и истины, где тень символизирует заблуждение, а свет — истину. В рубаи Омара Хайяма образ «фонаря воображения» функционирует как метафора проекционного устройства, где мир уподобляется экрану или фонарю, а человек — теням или картинкам, возникающим благодаря источнику света. В отличие от платоновской модели, здесь делается акцент не на преодолении иллюзии, а на принятии неопределённости человеческого существования. Мир изображается как игра образов, в которой человек вынужден жить, осознавая её временность и условность. Сопоставление этих концепций позволяет выделить их общую медиальную функцию: дихотомия «свет / тень» выступает в качестве модели познания. Однако установка авторов различна: для Платона важно преодоление иллюзии и выход к истине, тогда как для Хайяма значимым становится проживание самой иллюзии и её философское осмысление. Эти различия можно объяснить культурно-историческим контекстом. В греческой философии тень воплощает эпистемологическую проблему соотношения видимости и знания, а в иранской поэтической традиции — часть образного мира, связанного с театром теней (*хейял-бази*) и феноменом «фанус-е-хяэль». Сходные технические и художественные решения впоследствии нашли отражение и в Европе в форме «волшебного фонаря», что указывает на общую символическую ценность теневых образов в различных культурах.

Феномен тени вызывал интерес во многих культурах с древних времен. Этот образ чрезвычайно устойчив и имеет архетипический характер. В ходе истории тень стала трактоваться не как простое физическое явление, а как символ, отражающий внутренние конфликты и аспекты человеческой сущности, обретая как позитивные, так и негативные коннотации. Тень, олицетворяя скрытость и защиту от внешнего воздействия, часто ассоциировалась с духовным и представлялась местом огромной энергии и божественной силы. В некоторых тра-

дициях тень считалась священным местом, которое являлось домом богов и духов. С другой стороны, тень рассматривалась как символ темного и сокрытого (в его негативной интерпретации) в человеке, которое он не хочет замечать или понимать. В мифах и легендах она нередко символизирует зло и враждебность: персонажи, связанные с тенью, часто играют роль злодеев и демонов. В некоторых народных преданиях тень связывается с обликом дьявола, искусностью лжи и трагедией. В таком ракурсе тень ассоциировалась со страхом, агрессией, жадностью. Кроме того, во многих культурах тень стала символом цикличности жизни и смерти, вечного баланса света и тьмы. Тень выступала, с одной стороны, как напоминание о непостоянстве всего живого и о важности принятия светлой стороны, а с другой — ассоциировалась с тайнами и неопределенностью, сокрытием информации от посторонних глаз, стала символом неизвестного и т. д.

С древних времен тень использовалась в различных традициях как мощный символ дихотомии света и тьмы, добра и зла. В философии и мифологии она представляет собой метафору взаимодействия иллюзии и реальности, позволяя глубже осмыслить вопросы истины, знания и морали. Тень символизирует целостность двух миров — мира иллюзии и мира реальности. В этом смысле тень становится универсальным знаком, помогающим человеку проникнуть в глубины своего бытия и мышления.

Во многих верованиях тень воспринимается как священная и мистическая сфера, связанная с миром духов. В восточной философии она символизирует неведение и иллюзию, преодоление которой ведет к просветлению. В христианской культуре тень может ассоциироваться с грехом и злом, от которых необходимо избавиться для спасения души. В мистицизме тень исследуется как символ подсознания, скрытых аспектов личности и отрицательных эмоций (страха, ревности, злости). Она рассматривается как ключ к духовному прогрессу и трансформации.

Тень стала мощным инструментом передачи эмоций и состояний, и особенно ярко это проявляется в художественной культуре: она может символизировать страх, предчувствие, упадок, социальную изоляцию или внутренние конфликты. Тень стала средством создания напряженности, предвкушения и дра-

матической глубины сюжета, а игра света и тени помогает создавать объем, атмосферу и смысловые проекции.

Тень получила метафоричные отражения и в научном знании, например, в аналитической психологии тень символизирует скрытые аспекты личности. В работах К. Г. Юнга тень — это бессознательные стороны личности, которые человек либо подавляет, либо не осознает, но которые оказывают влияние на его поведение. В таком ракурсе тень может рождать чувство обездоленности, неприятия и внутреннего конфликта.

На протяжении истории интерпретации тени дополнялись и преобразовывались, образуя сложное семантическое пространство. Приведем краткий семантический обзор, как в ходе истории обогатились коннотации рассматриваемого феномена.

В Древнем Египте тень была соотносима с «ка» — частью души человека, существующей даже после его смерти, частью, которая имела возможность общения с богами. Подобные представления можно найти и в древнекитайской философии, где тень символизировала женское начало Инь, а также была связана с загробным миром и предсказанием будущего. В Японии тень играла важную роль, например в архитектуре и традиционном восприятии пространства, о чем писал Танидзаки Дзюньитиро, подчеркивая гармонию света и тени.

В иранской культуре тень часто воспринималась как метафора духовных уровней существования: например, в зороастризме она символизировала борьбу света и тьмы, добра и зла. Современный исследователь Дариуш Рахиминья в своем эссе о концепции тени в древнеиранской мифологии отмечает, что в Древнем Иране существовала особая взаимосвязь между концепцией тени и двойной природой добра и зла, а также представлением о божественных существах [1, р. 59–60]. В зороастризме эта двойственность проявляется в борьбе между Ахурамаздой и Ахриманом (дьяволом), что является своего рода символом вечной борьбы между светом и тьмой. Тем не менее в традиции зороастризма тень более ассоциируется со злом, темными и злыми силами, противостоящими божественному свету, олицетворением которого является Ахурамазда. В древнеиранской культуре двойственность света и тьмы нашла отражение во многих обычаях, религиозных практиках, в искусстве и других сферах, сформировав достаточно сложную семантическую структуру.

Дальнейшее усложнение семантики тени связано с приходом в Иран ислама. Мулла Садра использовал концепцию тени для объяснения природы бытия, а Шамс Магриби сравнивал человека с тенью Бога. Таким образом, тень оказалась сложным культурным и философским символом, объединяющим религию, искусство и науку. В целом в исламской культуре тень олицетворяла тленность материального мира, а потому изображения предметов, отбрасывающих тень, считались нежелательными. В исследовании истоков театра теней в исламском мире, особенно в Иране, приводятся многочисленные свидетельства, указывающие на существование и развитие этой формы представления в различных культурных контекстах. Бахрам Бейзай в своём фундаментальном труде «Театр в Иране», изданном на персидском языке, ссылается на ряд работ. В частности, на труд турецкого исследователя Сабри Эсат Сиявушгила (Sabri Esat Siavuşgil), предоставляющего ценные сведения о традиции театра теней в мусульманском мире. Так, Сиявушгил в своём труде о кукольной драме «Карагёз» указывает, что ещё до появления трактата «Тайф аль-хейаль» персидского поэта и драматурга Ибн Данияля аль-Мосули, написанного во времена султана Бейбарса (1260–1277 гг.), упоминания о театре теней встречаются у ряда раннеисламских авторов. В арабской и персидской литературе использовались термины «зиль аль-хейаль», «хейаль аз-зиль» и «хейаль ас-ситара», указывающие на театральные формы с использованием теней. Среди таких авторов упоминаются Ибн Хазм, Ала ад-Дин Аззули, Мухйи ад-Дин Ибн Араби и Ибн Фарид. Особое внимание, согласно Сиявушгилу, заслуживает рассказ Аззули «Муталья аль-будур», в котором описывается случай участия султана Салах ад-Дина Айюби в представлении театра теней. Несмотря на то что религиозный судья, присутствовавший при этом, хотел покинуть мероприятие из-за своей строгости, он остался до конца из уважения к султану, а затем высоко оценил увиденное [См.: 2, р. 87–88].

Кроме того, имеются свидетельства о существовании театра теней у тюркских народов Средней Азии, где эта форма представления была известна под названиями «курчак» или «кавурак». Позднее эти термины трансформировались в форму «кил курчак» на одном из среднеазиатских тюркских диалектов и стали обозначать разновидность кукольного театра. В бо-

лее позднее время, как отмечают Бейзаи, а также исследователь А. Н. Самойлович в своей работе о народных ремёслах Туркестана, театр теней продолжал существовать в регионе под названием «палатка фантазий» («чадор хейаль») [2; 4].

Бейзаи подчёркивает, что регион Туркестана в разные исторические периоды входил в культурное пространство Ирана, и до сих пор в некоторых районах, особенно вблизи Хорасана, местное население говорит на смешанном диалекте, сочетающем персидские и тюркские элементы. Этот лингвистический и культурный синтез служит подтверждением глубоких исторических связей, способствовавших трансформации и локализации театральных форм в ирано-исламской традиции (см. [2, p. 87–88]).

В отличие от Востока, где рождались в том числе и позитивные коннотации тени, на Западе тень в основном ассоциировалась с чем-то нежелательным и даже зловещим. В Древней Греции она символизировала подземный мир, в Риме — неотделимую часть души, способную к путешествиям. Средневековая европейская культура воспринимала тень как метафору тьмы, тайных знаний и потустороннего мира, что затем нашло отражение в аналитической психологии, где тень стала символом взаимодействия сознания и бессознательного. В эпоху Просвещения образ тени дополнился научным взглядом. Физика рассматривает тень как пространственное оптическое явление, связанное с агрегатным состоянием вещества и принципами оптики. В психологии восприятия цвета и в физиологии зрения тень также играет важную роль. В аналитической психологии ее называют «переводчиком между мирами сознательного и бессознательного».

Таким образом, феномен тени, проявляясь в семантическом пространстве древних культур, устойчиво сохранялся и усложнялся на протяжении истории, оставаясь важным инструментом осмысления реальности и в наши дни.

В ряду знаковых работ, посвященных семантике тени, обращают на себя внимание две концепции, созданные в разных культурах и сферах — в греческой философии и иранской поэзии. Первую из них представляет трактовка тени в «Государстве» Платона, вторую — образ «фонаря воображения» в рубаи Омара Хайяма. Данные концепции объединяет язык мета-

фор, который строится на оптических свойствах тени как некой проекции, отражающей реальность. Омар Хайям при этом использует в качестве метафоры техническое театральное средство — «фонарь воображения», самые поздние упоминания которого относятся к периоду двухсотлетней давности. Соответственно, характеристику указанных концепций уместно начать с рассмотрения древних и средневековых практик и устройств, которые создавали специальные эффекты, посредством тени и проекции. В Европе такое устройство известно как «волшебный фонарь», в Иране — как «фанус-е-хэаль».

Театр теней нашел проявление в Китае, Индии, Индонезии, Турции и других культурах, обретая уникальные формы. В Иране театр теней появился и стал распространяться еще в X веке под влиянием индийских традиций и распространился на Ирак и Египет. Среди разновидностей иранского театра теней выделяются *хэаль-бази* (игра воображения), *хейме сайе гярдан* (ширма играющих теней) и *фанус-е-хэаль*. Одним из наиболее известных направлений был *хэаль-бази*, в котором игра кукол отражалась на экране. Этот вид театра также упоминается в «Хамсэ» Низами (XII в.) и в стихах поэмы Асади Туси «Гершасп-намэ» (XI в.):

«Он подобен искуснику, придумавшему забавы,

Который умеет на занавеси показывать видения» [3, с. 16].

Образы театра теней (или «силуэтного театра») относились к типу плоских изображений, «каждый персонаж вырезан отдельно и в виде самостоятельной куклы движется в сценическом пространстве независимо от других» [4, с. 94]. Представления проходили в темное время суток: за экраном находился кукловод и источник света (лампа или костер), а зрители видели на занавесе только тени персонажей. По мнению Г. К. Крыжицкого, персидский *хэаль-бази* технически близок турецкому силуэтному театру с главным героем Карагёзом: «куклы приводятся в движение при помощи большой палки, воткнутой в дыру, сделанную в животе <куклы>. Представления проходят под аккомпанемент оркестра из трех инструментов, главную роль в котором играет двойной кожаный барабан. О переменах места действия объявляет директор» [5, с. 56].

Согласно сведениям Бахрама Бейзаи, в работе Маджида Резвани «Le Théâtre et la Danse en Iran» (Париж, 1962) на основе полевых наблюдений и историко-культурного анализа, приводят-

ся ценные сведения о традиционной форме театра теней в Иране, известной как «Бази-е хиял» («игра фантазии»). По словам Резвани, «игра фантазии» представляла собой тип театра теней, исполнявшийся преимущественно в палатках (чаще всего у кочевников и бродячих артистов). Куклы вырезались из кожи (чаще всего верблюжьей) или других плотных полупрозрачных материалов. В центре палатки разводили огонь, и тени кукол проецировались на внутренние стены — таким образом, сами стены становились экраном для теневого спектакля. Эта форма народного театра сохранялась в Иране вплоть до середины XX века и была особенно распространена среди кочевых племён (см. [2, p. 103–104]).

Другим вариантом театра теней являлся так называемый «шатёр теней» («хайма-йе сахье гардан»), использовавшийся как в закрытых помещениях, так и на открытом воздухе. В закрытом пространстве белую простыню или занавес крепили на три стены, а за ней размещали источник света. Кукловод находился позади занавеса и с помощью деревянных палочек приводил в движение кукол, создавая выразительные тени. В случае уличных представлений белая ткань натягивалась перед входом в палатку, а лампа или свеча устанавливалась позади. Перед палаткой обычно размещались два или три музыканта, которые с песнями и речитативом сопровождали развитие сюжета. Куклы имели примерную длину одной ладони и изготавливались из отполированной, прозрачной и окрашенной верблюжьей кожи. В верхней части каждой куклы делалось отверстие для крепления к тонкой палочке, позволявшей легко двигать ее головой. Если нужно было задействовать руки и ноги, добавлялись дополнительные отверстия и палочки. Благодаря освещению сверху зритель не видел ни кукловода, ни механизмы управления, что усиливало иллюзию живой тени [2].

Бейзаи отмечает, что в настоящее время данная форма театра практически исчезла и может быть обнаружена лишь в удалённых уголках Ирана. Это свидетельствует о вытеснении традиционных форм народного театра под влиянием модернизации и урбанизации в иранском обществе.

В истории изобразительных и театральных искусств Ирана встречаются редкие, но значимые упоминания о необычных устройствах, которые можно рассматривать как предвестники

технологий движущегося изображения, — таких как волшебный фонарь, проекционные устройства и даже прообразы киноаппаратов. Одним из самых загадочных примеров считается инструмент под названием «шише-е сй у до пеше» («стекло тридцати двух ремесел»), о котором в народной памяти сохранились лишь фрагментарные и легендарные сведения, а материальные или документальные образцы полностью утрачены.

Согласно единственному литературному источнику, упомянутому Бейзаи [2], этот аппарат был продемонстрирован в 869 году хиджры (1464 г. н. э.) при дворе султана Саида Гурагани в Дар аль-Мульк Хорасане, где присутствовали учёные и инженеры. Как сообщается, устройство под названием «стекло тридцати двух» представил Ходжа Али Ардагар Исфакхани. Посредством этого устройства он показал тридцать две фигуры ремесленников, занятых в своих мастерских. Описание утверждает, что эти фигуры были не только изображены, но и приведены в движение — так, например, портной, плотник, кузнец и другие мастера были показаны в процессе работы. Движения этих фигур были воссозданы с такой точностью, что их динамика передавалась через «чертёж пера» и казалась живой, как «в зеркале воображения, где не могло быть ничего прекраснее». Несмотря на художественную силу описания, ни физическое устройство, ни точный механизм действия этого инструмента не сохранились. Также остаётся неясным, каким образом достигался эффект движения — через вращающиеся изображения, тени, механические рычаги или оптические иллюзии. Возможно, устройство сочетало элементы рисунка, света и механики, что делает его отдалённым аналогом волшебного фонаря или даже театральных машин эпохи барокко.

Интересно отметить, что в народной традиции изобретение этого аппарата приписывается мастеру по имени Остад Мохаммад, тогда как в упомянутом литературном источнике авторство приписано Ходже Али Ардагару Исфакхани. Это расхождение может быть объяснено трансформацией устной традиции или народной мифологизацией.

Таким образом, «Шише-е сй у до пеше» можно считать одним из малоизученных и почти забытых явлений в истории визуальных и сценических искусств Ирана, которое требует даль-

нейшего исследования и сравнительного анализа с аналогичными явлениями в других культурах (см. [2, p. 114–115]).

Театр теней в исламском мире приобрел не только художественное, но и философское значение. Он отражал религиозные воззрения, идею эфемерности материального мира и важность духовного просветления. Эти представления сформировали основу для дальнейшего развития театра теней, включая такие формы, как *фанус-е-хэяль*, которые впоследствии повлияли на европейские проекционные технологии и театральные практики.

Самостоятельным видом театра теней и одним из самых древних считается «фанус-е-хэяль», упоминания о котором встречаются начиная с XI–XII вв. Одноименное «фонарю воображения» техническое устройство представляло собой нечто вроде панорамы, «внутри которого вокруг светильника укреплялись на карусели вырезанные из бумаги фигуры. Карусель приводилась в движение силой нагретого воздуха, и движущиеся фигуры отражались на стекле фонаря» [6, с. 55].

Сегодня, к сожалению, традиционный «фанус-е-хэяль» не встречается. Автором одной из самых содержательных статей о данном феномене, опубликованной в 1964 г., является Яхья Зока. Исследователь описывает позднюю форму «фанус-е-хэяль», которую он видел в детстве, на празднике Чахаршанбе-Сури в Тегризе около 1930 года. По воспоминаниям Зока, этот фонарь представлял собой кусочек спирального картона, который был слегка открыт, а в центре его круга находилась игла, на которой вверху на проволоке была прикреплена лампа. Когда лампа горела и воздух проходил через край спирали, картон двигался и вращался [7, с. 18]. Это весьма ценное свидетельство, потому что в Тегеране в 1925–1928 гг. Р. А. Галунов, целенаправленно собиравший сведения о традиционных видах иранского театра кукол, не смог увидеть «фанус-е-хэяль», из чего сделал вывод, что таких фонарей в Иране уже не осталось [6, с. 55].

«Фанус-е-хэяль», будучи широко известным до конца XVIII в., нашел отражение в стихах и сочинениях иранских поэтов, включая объяснения и описания того, как он устроен. Из этих стихов и сочинений нам также раскрывается структура и принцип действия фонаря воображения.

Яхья Зока, раскрывая значение «фанус-е-хэяль», опирается на разные словари. Так, в словаре «Борхан-и гаты» (составлен в

1684 г.) есть определение «Фанус-е-гардан» («вращающийся фонарь»), который отождествляется с «Фанус-е-хэяль». Оно звучит следующим образом: «Это фонарь, в котором они рисуют, и эти рисунки ходят вокруг с дымом лампы». В словаре «Борхан Джамэ» (составленном в 1828 г.) написано: «Известно, что это фонарь воображения и фонарь вращения, фонарь, в котором образы циркулируют с воздухом огня лампы». Но самое точное описание «Фанус-е-хэяль» дано в словаре «Гиас аль-Логат» (составленном в 1663 г.): «„Фанус-е-хэяль“ и „Фанус-е-Гардан“ — это фонарь, внутри которого вокруг свечи или вокруг лампы на круглом предмете прикрепляют изображения из обрезков бумаги и вращают его» [7, с. 17].

«Фанус-е-хэяль» — это нечто вроде панорамы, «внутри которой вокруг светильника укреплялись на карусели вырезанные из бумаги фигуры. Карусель приводилась в движение силой нагретого воздуха, и движущиеся фигуры отражались на стекле фонаря» [6, с. 55].

В XIV–XV вв. «фонарь воображения» как яркий многозначный образ встречается в поэзии Хафеза и Аттара, в поэме Асади Туси «Гаршасб Намэ», в стихах Омара Хайяма. В XIX веке Э. Фицджеральд, переводчик рубаи Омара Хайяма, назвал этот фонарь *Magic shadow show* («Волшебное шоу теней»), подчеркивая его мистическую природу.

В Европе появление подобного устройства восходит к XVII в. и связано с немецким монахом, физиком и математиком по имени П. Афанасий Кершер, который в 1640 г. изобрел первый проектор — «волшебный фонарь». В этом аппарате использовалась свеча и вырезанные изображения, которые создавали теневые проекции [8, с. 40].

Далее, рассмотрев специфику устройства «фонаря воображения», уместно вернуться к основной теме представленной статьи, а именно к сопоставлению образов тени в аллегории пещеры Платона и «фонаря воображения» в рубаи Омара Хайяма.

Образ пещеры из седьмой книги «Государства» Платона является одним из наиболее ярких и запоминающихся в античной философии. Согласно Платону, все люди живут в «пещере» и никогда не получают четкого представления о реальности, а вместо этого видят тени, которые проецируются на стены пещеры. То есть люди видят лишь изображения, оттиски реальности, ко-

торами выступают тени, но не сама реальность [9, с. 743]. Таким образом, тень символизирует искаженную реальность, воспринимаемую человеком. Узники пещеры видят только тени предметов, отбрасываемые огнем на стену, и принимают их за истину. Эта метафора отражает платоновское представление о мире чувственных восприятий как о несовершенной копии мира идей [10, с. 160].

Согласно этой аллегории, чтобы понимать истину, нужно совершить определённые действия — движение по направлению от «тени» к сути самих вещей. Таким образом, Платон рассуждал о ступенях человеческого познания, которое начиналось с чувственного восприятия и переживания как необходимого этапа, с которого возможен переход к познанию идей, переход от видимости к знанию [11, с. 87]. Тени на стене — это не просто иллюзии, а отражения материального мира, который сам является отражением мира идей. Таким образом, процесс познания — это постепенный переход от сенсорного восприятия к истинному знанию [12, с. 10].

Если Платон видел тени как символ обмана и искаженного восприятия, то Омар Хайям, живший на тысячу лет позже, видел их как неизбежную часть бытия, порожденную неведомыми законами мироздания. В отличие от платоновского стремления к миру идей, Хайям сосредоточился на земном существовании, принимая его неопределенность как данность. В творчестве Омара Хайяма также был выражен акцент на тайны вечности и существования, тайны творения и бытия и другие вопросы, которые относятся к философским. Размышления Хайяма в области философии вращаются вокруг проблем, загадок и неизвестного, и он пытается объяснить истины простым и понятным языком и предоставить логичные и приемлемые решения проблем. Омар Хайям сумел выразить в небольшом количестве рубаи глубокие философские идеи. Его рубаи — это не просто поэзия, а философия, выраженная через лаконичные четверостишия. Как отмечал Мохаммед Али Форуги, собравший 178 подлинных рубаи Омара Хайяма, в этих стихах заключены скептицизм, размышления о бренности бытия, критика суеверий и глубокий поиск смысла.

Хайям не отрицал существования высших сил, и его сомнения не превращались в простое отрицание — он подходил к во-

просам мироздания с точки зрения логики и науки. Его научные труды по астрономии и алгебре не уступают его поэтическому наследию: календарь Джалали, созданный Хайямом, до сих пор остается одним из самых точных в мире. Его труд «Аль-Джабр и Аль-Мукабала» оказал огромное влияние на развитие алгебры и математики.

В своих четверостишиях Хайям затрагивал вечные вопросы, которые остаются актуальными и сегодня: тайну существования, природу времени, смысл жизни и неизбежность смерти. Он стремился не только сформулировать вопросы, но и дать на них доступные, логически обоснованные ответы. В этом его философия во многом перекликается с Платоном. Но если у Платона освобождение от иллюзий требует познания мира идей, то у Хайяма — принятия неопределенности мира и мудрого наслаждения жизнью.

Хайям использовал образ «фанус-е-хяль», чтобы описать иллюзорность человеческого существования. С точки зрения Хайяма, любое представление о мире есть не более чем изображение и конец жизни тоже неизвестен. Возможно, использование метафоры фонаря и тени связано с тем, что Омар Хайям был знаком с работой Платона... Книга Платона «Республика» была доступна при жизни Хайяма, и, как объяснялось ранее, Хайям был не просто поэтом, но и занимался философией, и можно допустить, что она вдохновила его на использование тени как метафоры истины.

В одном из рубаи Омар Хайям пишет:

«Всё обсудив без страха, мы истину найдём, —
Небесный свод представим волшебным фонарём:
Источник света — солнце, наш мир — сквозной экран,
А мы — смешные тени и пляшем пред огнём» [13].

(Перевод Л. С. Некоры)

Если сделать не поэтический, а буквальный перевод, это стихотворение будет звучать так:

*«Мир — карусель, в которой мы затерялись.
Она похожа на «фонарь воображения».
Солнце — свет, а мир — фонарь.
Мы вращаемся вокруг, как созвездия (картинки)».*

Это рубаи Хайяма во многом перекликается с аллегорией пещеры Платона. Как и у Платона, тени становятся метафорой иллюзий.

люзорности существования. Однако, в отличие от платоновского стремления вырваться из мира теней, Хайям предлагает принять эту иллюзию и научиться жить в ней, находя радость и мудрость даже в самых загадочных проявлениях бытия. Тень у Платона — это символ заблуждения, а у Хайяма — неизбежность жизни, которую стоит прожить с осознанием ее красоты и скоротечности. Чтобы лучше понять эту тему, мы отдельно проанализируем строки рубаи и сравним их с аллегорией пещеры Платона:

«Мир — карусель (небосвод), в которой мы затерялись».

В этом стихе карусель соотносится со структурой мира, в котором человек запутан и сбит с толку. Эта путаница возникает из-за неспособности человека понять высшую истину. В аллегории пещеры это замешательство соответствует положению заключенных, которые оказались заперты внутри пещеры и видят только тени. Они не осознают, что тени — это несовершенное отражение реальности, и именно это сбивает их с толку.

«Она похожа на “фонарь воображения”»

«Фонарь воображения» выступает как метафора, символ мира, представленного как воображаемое отражение реальности. В аллегории пещеры тени на стене играют точно такую же роль, как и в фонаре воображения. Тени — это неполное и воображаемое изображение реальности, созданное светом огня (источника истины) в пещере. Тень в «фонаре воображения», это всего лишь отражение, как и в аллегории пещеры тени не более чем отражение сути вещей.

«Солнце — свет, а мир — фонарь»

Солнце в этом стихе является символом абсолютной истины, освещающей материальный мир (мир фонаря). В аллегории пещеры свет символизирует высшую истину, абсолютное знание и мир идей. Когда узник выходит из пещеры и смотрит на солнечный свет, он понимает, что солнце является источником всего света (знания) и жизни. В рубаи солнце действует так же, как в аллегории пещеры, а мир фонаря (материальный мир) является лишь отражением этой истины.

«Мы вращаемся вокруг как созвездия (картинки)»

В этом стихе картинки относятся к воображаемым образам, которые появляются в фонаре и не имеют независимого существования. Человек в этом мире, как и эти образы, погружен в мысли и размышления. В аллегории пещеры заключенные в ней

люди видят только безжизненные тени и не понимают правды. Воспринимая эти воображаемые образы, они живут только отражениями, не осознавая, что это лишь оттиски реальности.

Анализируя сходства и различия между поэтической концепцией «фонаря воображения» и платоновской аллегорией пещеры, можно прийти к выводу, что обе системы рассматривают материальный мир как ограниченное пространство, не способное полностью отразить истину. В обоих случаях человек пребывает в иллюзорной реальности, принимая образы за подлинную сущность вещей, а движение к свету символизирует путь к познанию. Поэзия Хайяма и философия Платона сходятся в том, что истина представлена светом, к которому человек должен стремиться, освобождаясь от заблуждений.

Однако ключевое различие заключается в отношении к самой иллюзии. В рубаи она рассматривается как неотъемлемая часть человеческого существования, тогда как в философии Платона — как препятствие, которое необходимо преодолеть. В поэзии истина недостижима, а ее поиск бесконечен, тогда как Платон утверждает, что истина может быть познана через мышления и философский путь.

Источники иллюзии также различны: в поэзии это «фонарь воображения», создающий игру света и теней, тогда как в аллегории пещеры иллюзия обусловлена ограниченным светом внутри замкнутого пространства. Кроме того, роль человека трактуется по-разному: в поэзии человек остается в мире, воспринимая жизнь как игру образов, а у Платона он должен освободиться и стремиться к истине. Таким образом, поэзия Хайяма и философия Платона представляют два разных взгляда на восприятие реальности: первая акцентирует неизбежность иллюзорности мира, вторая — возможность его преодоления ради познания истины. Обе концепции описывают мир как иллюзорный, но если Платон предлагает путь к высшему знанию через освобождение, то поэзия воспринимает материальный мир как бесконечную игру теней, в которой человек остается пленником иллюзий.

Заключение. Таким образом, Платон предлагает рационалистический путь выхода к истине, тогда как Хайям выражает сомнение в возможности такого выхода. В этом проявляется различие западной и восточной философских традиций: первая стремится к абсолютизму знания, вторая принимает мир таким, какой он есть, с его неопределенностью и изменчивостью.

Подводя итог, напомним, что феномен тени занимает важное место в философской, культурной и художественной традициях различных народов, выступая в качестве универсального символа иллюзии, неведения и поисков истины. Символ тени выступает важнейшим философским концептом, объединяющим традиции Востока и Запада. Платоновская интерпретация и аллегория Хайяма, несмотря на различия в трактовке реальности, показывают, что образ тени выступает значимой метафорой в понимании человека и его места в мире. Дальнейшее изучение данной темы может быть продолжено в рамках более широкого анализа тени как концепта в психологии, религии, литературе и других областях.

Список источников

1. Rahiminia D. L'ombra di Ahriman. La contraddittoriale essenza del male, dalla mitologia persiana alla cultura occidentale // IM@GO. A Journal of the Social Imaginary. 2017. No 9. Pp. 57–71.
2. بیضایی ب. نمایش در ایران. تهران: کویان ۱۹۶۵. ۲۴۲ ص (Бейзаи Б. Театр в Иране. Тегеран: Кавиан, 1965. 242 с.).
3. Asadî Tûsî. LeLivredeGerchâsp: poèmemersand'Asadî juniordeToûs, publié et traduit par Clément Huart. Paris: Paul Geuthner, 1926. VIII + 215 p. (Книга Дершаспа, персидская поэма Асади, младшего из всех, опубликованная и переведенная К. Хуартом).
4. Самойлович А. Н. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. М.: Наука: глав. ред. восточной лит-ры, 1983. 184 с.
5. Крыжицкий Г. К. Экзотический театр. Л.: Академия, 1927. 80 с.
6. Галунов Р. А. Народный театр Ирана // Советская этнография. 1936. № 4–5. С. 55–83.
7. هنر و مردم، شماره ۲۲، مرداد ۱۳۴۳، صص. «ذکاء، یحیی». «هنر و مردم» (Зока Я. Фанус хэяль // Искусство и народ. 1964. № 22. С. 12–19).
8. Вученович А. Взаимодействие света и тени как проекции в процессе создания теневого спектакля, фотографии и фильма // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2022. № 2 (46). С. 36–42.
9. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2018. 1311 с.
10. Романов А. Возвращение в пещеру: о методе «более долгого пути» в Государстве VI–VII // Платоновский сборник / ред.: И. А. Протопопова, О. В. Алиева, А. В. Гараджа, А. А. Глухов, А. В. Михайловский, Р. В. Светлов. М.; СПб.: РГГУ-РХГА, 2014. Т. I. С. 160–193.

11. Ильин В. В. История философии. СПб.: Питер, 2005. 732 с.
12. Равочкин Н. Н. Идеи как философские основания: онтологический аспект // Якутский философский журнал. 2019. № 4. С. 4–13.
13. Омар Хайям. Рубаи // Союз писателей. URL: <https://soyuz-pisatelei.ru/forum/38-512-1> (дата обращения: 20.05.2025).

References

1. Rahiminia D. L'ombra di Ahriman. La contraddittoria essenza del male, dalla mitologia persiana alla cultura occidentale. *IM@GO. A Journal of the Social Imaginary*. 2017. No 9. Pp. 57–71. (In Ital.)
2. Beyzaie B. *Teatr v Irane*. Tegeran. 1965. 242 s. (In Pers.)
3. Asadī Ṭūsī. *Le Livre de Gerchâsp: poème persan d'Asadī junior de Toûs, publié et traduit par Clément Huart*. Paris: Paul Geuthner, 1926. VIII + 215 p.
4. Samoilovich A. N. *Tradicionnyj teatr kukol Vostoka. Osnovnye vidy teatra ploskih izobrazhenij* [Traditional Eastern Puppet Theater. Main Types of Flat Image Theater]. Moscow: Glav. red. vostochnoj lit-ry izd-va «Nauka», 1983. 184 p. (In Russ.)
5. Kryzhickij G. K. *Ekzoticheskiy teatr* [Exotic Theater]. Leningrad: Akademiya, 1927. 80 s. (In Russ.)
6. Galunov R. A. Folk Theatre of Iran. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography]. 1936. No 4–5. Pp. 55–83. (In Russ.)
7. Zoka Ya. Fhanus kheyal. *Iskustvo I narod* [Art and People]. 1964. No 22. Pp. 12–19. (In Pers.)
8. Vuchenovich A. The Interaction of Light and Shadow as Projections in the Process of Creating Shadow Performances, Photography, and Film. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* [Bulletin of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Medical and Biological Sciences]. 2022. No 2 (46). Pp. 36–42. (In Russ.)
9. Platon. *Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome* [Complete Works in One Volume]. Moscow: Al'fa-kniga, 2018. 1311 p. (In Russ.)
10. Romanov A. Return to the Cave: On the Method of the «Longer Journey» in Republic VI–VII. *Platonovskij sbornik* [Plato's Collection.]. Red.: I. A. Protopopova, O. V. Alieva, A. V. Garadzha, A. A. Gluhov, A. V. Mihajlovskij, R. V. Svetlov. Moscow; St. Petersburg: RGGU-RHGA, 2014. Vol. I. Pp. 160–193. (In Russ.)
11. Il'in V. V. *Istoriya filosofii* [History of Philosophy]. St. Petersburg: Piter, 2005. 732 p. (In Russ.)
12. Ravochkin N. N. Ideas as philosophical foundations: ontological aspect. *Yakutskij filosofskij zhurnal* [Yakut philosophical journal]. 2019. No 4. Pp. 4–13. (In Russ.)
13. Omar Hajyam. Rubai. *Soyuz. Pisatelej* [Union writers]. Available at: <https://soyuz-pisatelei.ru/forum/38-512-1> (accessed: 20.05.2025). (In Russ.)

Сведения об авторе

Горбани Хамидреза, аспирант кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Россия, 191186, Санкт-Петербург, Миллионная, 1)

Information about author

Hamidreza Ghorbani, Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State Institute of Culture (1, Millionnaya St., St. Petersburg, 191186, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 20.06.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 07.10.2025
Принята к публикации / Accepted for publication 19.12.2025

Научная статья / Article

УДК 008:304.2.378

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-1-46>

Российские традиции в жизни студенческой молодёжи

Елена Николаевна Гринько

Тихоокеанский государственный медицинский университет,
Владивосток, Россия
en-grinko@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена выявлению российских традиций, знакомых студентам и существующих в их семьях (цель исследования). Теоретическое внимание было обращено прежде всего на традицию, которая определяется как способ воспроизводства социального и культурного наследия, как «нечто постоянное внутри перемен». В статье приведены и проанализированы результаты эмпирического исследования, направленного на выявление знания студентами старых и новых традиций российского общества и наличия этих традиций в семье. Было проведено анкетирование, респондентами выступили студенты в основном первого-второго курсов стоматологического и лечебного факультетов ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения Российской Федерации в количестве 244 человек, что позволило сделать соответствующие вы-