

А. А. Холомеева

ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ ИРАНЦЕВ IX–XI ВЕКОВ

Присоединение иранских территорий к Халифату стало событием, следствием которого явилось изменение образа жизни, мировоззрения, восприятия населением окружающего мира. Именно эти изменения в образе мышления привели, в свою очередь, к последующей трансформации художественных вкусов эпохи и формированию характерных стилистических черт в архитектуре. Из этого следует необходимость анализа вышеназванных изменений в духе эпохи, Zeitgeist, чему и посвящен второй раздел статьи. Вектор ислама стал движущей силой этих преобразований Zeitgeist.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы наметить условия для зарождения и становления исламской архитектуры иранцев в русле современной теории восприятия и принципов видения. Выбранный путь достижения поставленной цели соотносится с принципами осознанного видения: «видения как». Суть предлагаемого метода заключается в том, что результат восприятия субъекта зависит от трех фигур силы: самого объекта, субъекта и самого акта восприятия. На проблемном поле иранской архитектуры объектом являются иранские художники IX–XI вв., а субъектом — художественные и архитектурные формы прошлого иранцев.

Вследствие применения предлагаемого метода на основе визуального опыта иранцев были выявлены составляющие процессов, задействованных в сложении художественного стиля. Едва архитекторы обращаются к традиционным формам своей культуры, они сразу же трансформируют их согласно новому исламскому дискурсу, дискурсу Zeitgeist. Другим результатом исследования является доказательство того, что архитектурный стиль IX–XI вв. является отличным от предыдущего по своей сути, несмотря на то что внешне порой угадывается развитие былых форм.

Ключевые слова: архитектура иранцев, «видение как», Венская школа искусствознания, теория видения, саккадическая зрительная память.

A. Kholomeeva

THE FORMATION OF IRANIANS' ARCHITECTURAL STYLE OF THE 9TH–11TH CENTURIES

The joining of the Iranian territories to the Caliphate was the event resulting in a transformation of a way of life, thinking and a local population's perception of the outside world. These changes in mindset, in turn, led to a subsequent transformation of the artistic tastes and the formation of the distinctive stylistic features in architecture. There is therefore a need to identify the aforementioned changes in the spirit of the times, Zeitgeist. Islam has become a driving force to the transformation of Zeitgeist.

The primary aim of this article is to outline the specific conditions for the emergence and formation of Iranian Islamic architecture in accordance with the contemporary theory of perception and principles of vision.

The aim is accomplished through the application of the principles of conscious vision. The essence of the proposed method is that the result of the perception of a subject depends on three components. These are object, subject and the act of perception. In our case the Iranian artists of the 9th–11th centuries are the object, the artistic and architectural forms of the past of Iranians are the subject.

This procedure demonstrates, therefore, the principle of the formation of artistic forms, based on the visual experience of Iranians. Hardly had the architects appealed to their traditional architectural forms when they transformed them in accordance with the new Islamic discourse, discourse of Zeitgeist. The study also revealed that the architectural style of the 9th–11th centuries is different from what came previously, by its very nature.

Key words: architecture of Iranians, Vienna School of art history, theory of vision, saccade-based visual memory.

Зрение служит для извлечения назидания из следов премудрости, которые [человек] видит в творениях, и для вывода по сотворенному о творце.

Бируни

Введение и описание методологии

Присоединение иранских территорий к Халифату стало событием, следствиями которого явились рождение новых потребностей эпохи и формирование нового типа мировоззрения у последующих поколений иранцев, что повлекло за собой изменения и в художественных вкусах эпохи. Многообразие художественных форм, инновативность в технологической сфере отражают креативность иранских художников, которая в основе своей предполагала поиск: поиск новых идей, новых стилистических и технических приемов. Попытка взглянуть по-новому на формирование основных принципов иранского искусства первых веков ислама будет принята в настоящей статье. Целью исследования ставится определение направлений для дальнейших исследований формирования архитектурного стиля иранцев-мусульман.

Малое количество сохранившихся архитектурных памятников VII–XI вв. является причиной того, что исследователи нечасто обращаются к анализу этого периода. Исключением, пожалуй, является построенный в конце X в. мавзолей Саманидов в Бухаре, о котором написано много и на разных языках.

Письменные источники не могут быть единственной опорой для исследователей иранского искусства. Они скорее являются подспорьем для понимания атмосферы и вкусов времени, уточнения датировки памятников, обнаружения новых исторических фактов. Пись-

менные труды средневековых ученых оказываются чрезвычайно полезными в описании не дошедших до нас памятников архитектуры, но описание, порой представляющее собой весьма общий обзор памятников, оставляет больше вопросов, чем ответов. Невозможно проследить этапы формирования и становления стиля в искусстве, основываясь исключительно на описательных трудах путешественников прошлого, которые во многом являются результатом их индивидуального восприятия.

Из вышесказанного следует необходимость поиска методов, позволяющих объяснить и решить возникающие проблемы в условиях недостатка фактического материала в виде промежуточных звеньев в цепи художественного процесса.

Методологический подход к архитектуре средневековых иранцев требует уточнений в условиях современной науки: советские исследователи рассматривали архитектуру Средней Азии или Ирана по отдельности, что, безусловно, имело свое основание. Однако подобное разделение не представляется эффективным, когда речь идет об основных идеях в архитектуре и их проекциях на определенный момент времени и пространства. В современных западных работах зачастую не ставят подобное разделение, однако не всегда объясняя это решение.

Необходимость поисков новых методов в искусствоведении и применения их на проблемном поле искусства отдельных регионов с доминантой ислама обнаруживает свою актуальность. Первым на этот путь встал О. Грабар, используя наследие теории искусства.

Следуя заветам О. Грабара в вопросах, касающихся исследования архитектуры в целом (*Katz 1980: 11*), мы намерены видеть в архитектуре компоненты

повсеместных человеческих потребностей, чувств, способов восприятия, как и то, каким образом это было адаптировано в конкретных экологических условиях; экологические условия здесь и далее понимаются как дух эпохи: *Zeitgeist*.

Грбар, очевидно, был хорошо знаком с идеями ярчайших представителей Венской школы искусствознания — А. Ригля и Х. Зедльмайра, которые предлагали видеть вариативность принципов стиля, укорененную в «фундаментальных изменениях группы людей, в изменениях “идеалов”, в переоценке “ценностей” и возможных целей воли во всех областях» (*Зедльмайр* 2000: 48).

Универсальность выявленных принципов формообразования во всех видах искусства, описанная Х. Зедльмайром (*Там же*: 53–54) вкупе с теорией восприятия, вероятно, и послужили краеугольным камнем в его исследовании, посвященном орнаменту (*Grabar* 1992).

В настоящей работе предлагается проанализировать пути формирования архитектурного стиля посредством теории восприятия и принципов видения, тем самым продолжая поиски методов анализа архитектуры в психологии, предпринятые Х. Зедльмайром. Иными словами, основное внимание в данной статье будет уделено именно восприятию создателя художественного образа и анализу той атмосферы, в которой он творил.

Методически статья основана на выводах исследования Ш.М. Шукурова, посвященного проблемам формирования процесса видения, выявления «тех аспектов восприятия, которые способны обогатить и обострить процесс видения» (*Шукуров* 2009).

Автор намерен понять становление художественных форм и стиля в искусстве иранцев IX–XI вв. посредством гештальтирующей вещи «видения как». Под

гештальтирующим видением подразумевается видение, при котором любая отдельная форма будет всегда обусловлена целым.

Смысл процедуры «видение как» сводится к работе, которую совершает субъект по отношению к воспринимаемому объекту с тем, чтобы этот предмет был воспринят. Результатом будет являться образ, имманентный всем трем участникам: субъекту, объекту и способу восприятия.

Забегая вперед, стоит отметить, что на проблемном поле иранской архитектуры субъектом будут являться иранские художники IX–XI вв., а объектом — художественные образы и архитектурные формы прошлого иранцев. Именно эта модель представляется наиболее эффективной для выявления психологии создающего художественные образы в ее возможной объективности.

Приведенный механизм является упрощенной моделью из гештальтпсихологии, основные идеи которой были сформулированы в 20–30-е гг. прошлого века в Германии. Основной принцип целостности, уже описанный выше, является определяющим для гештальттеории.

Следует пояснить неявное допущение, сделанное в определении субъекта осознанного видения. Не умаляя личных достижений художников, речь будет идти не об индивидах, но о создателях прежде всего как о представителях своего поколения. Это допущение подкрепляется тезисом одного из основателей гештальтпсихологии М. Вертгеймера о побочной роли индивидуальности в отношении «великих проблем», передающихся из поколения в поколение (*Вертгеймер* 1987).

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы наметить условия и механизм зарождения и становления исламской архитектуры иранцев, для чего

будут намечены основные направления для выявления процессов, задействованных в сложении художественного образа, основываясь на современной теории восприятия.

Предварительные замечания

Предваряя представление исторической среды, в атмосфере которой создавались памятники иранского искусства IX–XI вв., сделаем несколько общих замечаний.

Первым из них является критерий выбора периода, который ограничивает поле настоящего исследования XI в. Этот период является стилообразующим для всего иранского искусства последующих веков. Результаты зарождавшихся в IX–XI вв. принципов в художественном процессе отражены в последующей архитектуре Тимуридского и Сефевидского времени. Эти принципы и мотивы выходят за рамки искусства Ближнего Востока и могут быть найдены и в Китае, и в Испании.

Знарок архитектуры Средней Азии С. Хмельницкий отделяет стиль IX–XI вв. от последующих этапов, подчеркивая «характер мутационного сдвига» (*Хмельницкий* 1996: 8), который был вызван принятием ислама и реорганизацией ориентиров *Zeitgeist*.

Стоит отметить, что предлагаемый принцип видения уместен и при рассмотрении архитектуры последующего периода. Однако между поколениями иранских художников IX–XI вв. и их последователей, вплоть до прихода монголов, разница в религии, мировоззрении, в духовных устремлениях и вкусах не будет принципиально иной. Чего нельзя сказать о поколении их предков накануне прихода арабов.

Какова эта степень различия и какие были изменения духа иранцев в IX–

XI вв., которые привели к «мутационному сдвигу» в архитектурном стиле? Попытка ответить на эти вопросы будет предпринята далее в тексте.

Вторым предварительным замечанием является вопрос обоснованности поставленных в статье целей и задач. Следует подчеркнуть, что объектом настоящей работы являются «архитектура в целом» и процессы, формировавшие художественный образ архитектуры. Одно из критических замечаний, сопровождающих исследование, направленные на сущность явлений в искусстве, представляет собой неуверенность в том, осознавали ли сами создатели и творцы поставленные в настоящей работе проблемы.

В этом вопросе стоит согласиться с авторитетным мнением Х. Зедльмайра, который не находит необходимым оценку сущностных процессов самими художниками. «Для познания первичных феноменов все равно, осознаны ли (и если да, то в какой степени) их тенденции теми, кто занят творчеством» (*Зедльмайр* 2008: 250–252). Быть может, осознание этого является не только неважным, но и невозможным, ввиду отсутствия необходимой для восприятия и объяснения непосредственного акта создания произведения дистанции.

Первенство применения в отечественной историографии выводов теоретиков Венской школы искусствознания на проблемном поле иранского искусства принадлежит Ш. М. Шукурову. На Западе плодотворность подобной методологии находит свое подтверждение у широкого круга ведущих исследователей в последние годы: от Ш. Блейра (*Blair* 2006) до Ю. Кадои, доклад которой в апреле 2019 г. был посвящен переоценке истории персидского искусства в рамках Венской школы (*Kadoi* 2019).

Подчеркивая актуальность в современной науке изложенного подхода, следует вернуться к идеям Х. Зедльмайра и А. Ригля и определить специфические аспекты атмосферы в восточно-иранских землях в период их присоединения к Халифату.

Историческая атмосфера

Колыбель мусульманской религии — Аравию в VII в. обрамляли две империи, на основе богатого наследия которых и формировались культура и искусство нового государства. Соседями Арабского халифата, возникшего сразу после смерти Мухаммада в 632 г., были Византийская империя (395–1443) и Сасанидское государство (224–642).

В 637 г. арабы заняли Ктесифон — столицу Сасанидской империи. К 651 г. был присоединен к Халифату Хорасан — восточная часть бывшего иранского государства.

Существует множество причин падения государства Сасанидов под натиском арабов, наиболее плодотворной из которых в русле настоящего исследования представляется точка зрения покинувшего этот мир в минувшем году ираниста Эхсана Яршатера. Он отмечает старение и отсутствие жизненной силы у культуры и населения: ослабленное и раздробленное общество с отсутствием желания самообороны у молодого поколения в период, предшествующий приходу арабов (Yarshater 2009). Центробежные тенденции внутри империи и затяжная война с Византией способствовали вышеописанным настроениям в обществе. Таким образом, одной из ключевых причин падения Сасанидов является падение силы духа общества. Таков был дух эпохи, *Zeitgeist*, накануне прихода арабов и последующего присоединения иранских территорий к Халифату.

В отличие от Ирака, Сирии и Египта, где вследствие принятия ислама народы потеряли свою идентичность, включая язык своих предков, у иранцев все случилось иначе: они сохранили свою идентичность, которая выражалась среди прочего и в языке. Согласно современной теории этничности, язык может определять этнос и как самосознание народа, как носитель истории и традиций прошлого (Smith 1999: 12–14).

Единый язык возник уже в государстве Сасанидов. Во многом его рождение послужило ликвидации изначального деления империи, основанного, прежде всего, на этнорелигиозном принципе, на «Эраншахр» и «Ан-Иран» (присоединенные земли). На позднем этапе существования Сасанидской державы к Ирану стали относить все земли, вне зависимости от процента исконно иранского населения. Сложение среднеперсидского единого языка сыграло в этом процессе ведущую роль.

Среднеперсидский язык был языком литературы и науки, благодаря его появлению была кодифицирована Авеста и созданы художественные произведения, питаемые легендарным иранским эпосом. Впоследствии эти произведения сохранились в пересказе Фирдоуси и других поэтов исламской эпохи. Однако письменный среднеперсидский язык оставался доступным лишь образованным слоям населения ввиду сложности его кодификации. С приходом арабов эта проблема была решена. Арабский язык внес недостающий элемент в среднеперсидский язык в виде своего алфавита. Таким образом, результатом прихода арабов стало возникновение новоперсидского языка фарси-дари в IX–X вв. Графический стиль мышления арабов привнес новые грани иранской традиционной культуре, выраженной в том числе и в языке.

Язык и поэзия, которую Э. Яршатер называл «драгоценным камнем в короне персидской культуры», играли одну из главных ролей в утверждении самосознания народа и расцвете иранской культуры после прихода арабов. Современный нидерландский исследователь С. Гораб обоснованно видит в языке также и причину того, что иранцы не были ассимилированы арабами (*Seyed-Gohrab* 2018: 43).

Таким образом, к середине IX в. восточные территории Аббасидского халифата становятся все менее зависимыми от центральной власти. С возникновением одной из независимых династий в Северном Хорасане, династии Саманидов (819–1005), связывается расцвет иранской культуры.

Прошлое как объект видения

Архитектурный стиль формируется под воздействием целого ряда факторов, и не все из них представляется возможным выявить и объяснить. Географическое положение во многом определяет назначение зданий, их конструктивные особенности и в некоторой степени — убранство. Приемы строительства, характерные для конкретного региона, веками вырабатываются и совершенствуются зодчими. Последние в свою очередь являются частью социального общества, которое адаптирует согласно нуждам своего времени природные факторы. Устройство городов, ирригационные системы, строительство торговых путей — все это подчиняет естественную природную среду потребностям социума. Однако именно намерение человека является первичным, как в освоении стихий.

Вследствие притока арабов и установления новой религии возникла по-

требность в строительстве религиозных зданий, отвечающих доктрине новой религии. Первые иранские мечети были преобразованными общественными зданиями и зороастрийскими храмами. Они еще не являлись примерами сформировавшегося архитектурного стиля как результата расцвета иранской культуры и осознания собственной идентичности. Это произойдет позднее, при Сельджуках, в XI–XII вв., когда все заложенные идеи в культуре IX–XI вв. кристаллизуются в архитектурный стиль иранцев-мусульман.

Архитектура как вид искусства не подвержена быстрым изменениям. От присоединения иранских территорий к Халифату примерно до X в. архитектурный стиль развивался медленно, в том числе и по причинам того, что в этот ранний период происходило новое формирование общества, его самосознания. Должно было пройти время с момента прихода арабов до описанного ранее расцвета культуры иранцев-мусульман.

Одним из примеров формирования нового типа архитектурного пространства является старейшая из сохранившихся иранских мечетей: Тарик-хане в Дамгане, построенная в IX в. Памятник представляет собой синтез арабского плана мечети с сасанидской художественно-конструктивной техникой. Двор мечети окружен аркадами эллиптической, слегка заостренной формы, опирающимися на массивные опоры. Арка центрального прохода, ориентированного по оси киблы, акцентирована большей высотой и шириной в сравнении с остальными звеньями аркады. Этот прием характерен для доисламской архитектуры иранцев.

Эта мечеть является примером медленного развития нового архитектурного стиля и отражением художественных

поисков архитекторов. Понадобилось время для рождения иранского типа религиозных зданий. Однако основные формы восточной мусульманской архитектуры находят свои корни в традиционных формах прошлого иранцев.

Архитектурные решения IX–XI вв. не являлись продолжением былого стиля иранцев. Этого не могло произойти в силу разлома, случившегося не с момента присоединения к Арабскому халифату, но уже с конца Сасанидского периода, как уже было отмечено. Природа иранцев доисламского периода разнится с мусульманской эпохой по своей сути, хотя внешне во многом просматривается развитие былых форм. Схожую ситуацию можно проследить и в Древнем Риме с приходом новой христианской религии (Riegl 1973: 4–5). Мироззрение людей изменилось, былые формы стали восприниматься по-новому, что не могло не отразиться в искусстве.

Таким образом, иранцы обращались к былому наследию как к инспирирующему источнику. Перерабатывая его идеи согласно процедуре «видение как», они формировали новый архитектурный стиль, отдельные принципы которого распространились и на другие области Халифата.

Но былое наследие, к которому обращались средневековые художники, — это всегда лишь часть объективной картины прошлого, если она существует. Мерло-Понти отмечает роль физиологии тела, определяющей способ переживания объекта: «Я не смог бы ощутить объект в его единстве без посредничества моего телесного опыта» (Мерло-Понти 1999: 261). Психофизиологический характер восприятия зрительной информации обусловлен работой центральной нервной системы человека.

Современная теория саккадического видения объясняет сам способ воспри-

ятия объекта и обработки зрительных образов, который всегда связан со скачкообразным движением глаз и выборкой уже известных фрагментов (Barrington 2008). Вкупе с результатами восприятия теоретиков гештальтпсихологии эти данные говорят не просто о фрагментарном способе видения, но и о том, что каждый отдельный фрагмент представляет собой отдельный образ. Иными словами, каждая часть целостной картины, на которую направлен взор, представляет собой отдельный образ, и синтез этих образов рождает новый образ, имманентный тому, на который был направлен взгляд.

Связь и зависимость стилистического формообразования в искусстве от восприятия внешнего мира, найденная Риглем и Зедльмайром (Зедльмайр 2000: 48–53), позволяет использовать принципы саккадического видения индивида на проблемном поле иранского искусства. Это может быть соотнесено и с видением визуально-пространственной памяти иранцев, о котором будет сказано позднее.

Вектор ислама

Zeitgeist домонгольских иранцев был пронизан духом ислама. В этой связи представляется закономерным понимать ислам как вектор, преобразующий иранскую культуру, выделяя слова американских исследователей Дж. Блум и Ш. Блэйр, которые вместе со многими ведущими специалистами современности уточняют универсальный и весьма условный термин «исламское искусство».

В действительности «исламское искусство» не соответствует идейной логике религиозного искусства как такового (термин «религиозное искусство» также является весьма условным

и размытым по своей сути), т.к. назначение художественных памятников выходит за рамки веры в ее обрядовой и символической составляющей. «Понятие “исламское искусство” имеет отношение не только к религиозному началу, но к громадной культуре с доминантой ислама» (Blair 2006: 11). Причины тому следует искать в исторической судьбе мусульманской религии, которая в природе своей обладала изначальным интегрированным элементом. Речь идет о доисламском значении «священных городов», среди которых священный для мусульман город Мекка, обладающий сакральным статусом для язычников, или Иерусалим и Хеврон, города, почитаемые иудейской и христианской традициями.

Исламский визуальный мир принимал наследие богатых символическими традициями культур, адаптируя их согласно своим нуждам, наделяя их своими символическими смыслами. Благодаря чему и становилась возможной адаптация различных по своей визуальной культуре построек, от индонезийских пагод до римских храмов, к нуждам ислама: а именно их трансформация в мечеть.

Ярким примером подобной трансформации может служить мечеть Омейядов в Дамаске, возведенная при халифе Валиде I в 705–715 гг., на месте римского храма III в., определившего не только занимаемую площадь постройки, но также расположение восточного и западного порталов мечети (Ettinghausen 2001: 22–26). Черты внутреннего убранства памятника во многом являются результатом восприятия византийского и сасанидского художественного наследия.

Говоря об образном происхождении арабского типа мечети, Ш. М. Шукуров приходит к важному выводу: колон-

ная или гипостильная мечеть «является ярко выраженным примером синопсиса, не синтеза, и именно синопсиса, собирания воедино, интеграции и единства в многообразии наиболее известных и наглядных образов храмовых построек от древности до времени зарождения отличительных черт классической мечети» (Шукуров 2002: 51).

Этим свойством единства обладает ислам как вектор, пронизывающий мировоззрение и дух народов, принявших мусульманскую религию. Механизм становления стиля в каждой из присоединенных к Халифату областей объясним посредством осознанного видения «видения как». И различие между искусствами того или иного региона составляет в первую очередь глубина традиций и осознание причастности к своему прошлому, своей идентичности. Безусловно, вектор ислама — это вектор, который привнес не только новую религию, но и обновленное мировоззрение. И поскольку он нес в себе идею синопсиса, не синтеза, то результирующая нового вектора восприятия различалась у каждой культуры, и у иранцев она оказалась наиболее плодоносной. Таким образом, корректнее говорить не об исламском искусстве, а об искусстве отдельных стран, народов.

Идея синопсиса с прошлым наследием заложена в самой сути мусульманской религии, что не могло не отразиться на памятниках арабского зодчества, как было показано на примере мечети Омейядов.

Тот же путь прошли и иранские зороастрийские святилища, как уже было отмечено ранее. Одним из образцов подобной трансформации является мечеть XII в. Магоки Аттори в Бухаре. Внутри мечети археологи выявили остатки построек доисламского времени, которые могли принадлежать зороастрий-

скому храму. Свидетельство историка Бухары X в. Мухаммада Наршахи указывает на то, что в X в. «одна из самых замечательных мечетей Бухары» располагалась на месте доисламского святилища. Остатки мечети X в. трансформированы в новую мечеть XII в. (*Хмельницкий* 1992).

Для иранцев идея обращения к предыдущим традициям имеет давние корни. Например, сасанидские правители, устанавливая свою божественную легитимность, устраивали свои гробницы там же, где покоятся архаичные цари: на склонах Накш-и Рустам, где найдены рельефы с изображением царя вместе с богом или персонажами иранского эпоса. Но это всегда было обращение художника как представителя своего времени к былому наследию.

Эта идея условной преемственности нуждается в разъяснении на проблемном поле иранской архитектуры с точки зрения теории видения. Т.к. в сложении новых форм и образов, имманентных былому наследию, играют роль и другие факторы. Рассмотрим механизм сложения этих образов на примере отдельных элементов архитектуры иранцев IX–XI вв.

Архитектурные формы

Обратимся, прежде всего, к отличительным пространственным формам иранской архитектуры, т.к. из всех элементов архитектуры конструкция является самой консервативной (*Роге* 1964–1965: 904), и это означает, что она менее всего подвержена мимолетным веяниям вкусовых изменений. И подтолкнуть этот процесс могут только радикальные изменения в духе общества, в *Zeitgeist*.

В первую очередь обратимся к уникальному для истории мировой архитектуры пространственному элементу — айвану, который представляет со-

бой сводчатое помещение, раскрытое с одной из 4 сторон. Доподлинное происхождение этой формы настоящий момент неизвестно. Первый из сохранившихся примеров был обнаружен в храмовой архитектуре г. Хатра в I в. до н.э. — I в. н.э. Однако на основании имеющихся данных форма айвана была широко распространена не только в храмовой, но и в дворцовой архитектуре к началу I в. н.э.

Более поздний пример — это легендарный памятник сасанидской архитектуры Так-е Кисра, датированный VI в. Он служил дворцом Сасанидов и тронным залом шаха в Ктесифоне, столице Сасанидского государства. Памятник находится в руинированном состоянии. На фотографии конца XIX в. оставшийся на тот момент его фрагмент состоит из центрального зала — большого сводчатого айвана, выделенного аркой параболического силуэта между фасадных стен. Вероятно, параболическая дуга свода трансформировалась в исламское время в килевидную.

Другой характерной архитектурной формой визуально-пространственной памяти иранцев является былая форма чахар-така (в переводе «четыре арки»). Она представляет собой кубическое сооружение, увенчанное куполом и четырьмя широкими арками по всем четырем сторонам. Тип сводчатого чахар-така восходит к Сасанидам, при которых подобные сооружения были святилищами и связывались с культом огня.

Две упомянутые формы являются частью архитектурного наследия иранцев. Посредством осознанного «видения как» было преломлено пространство прошлого как объект (в нашем случае былое архитектурное наследие иранцев) посредством нового мышления иранцев (в основе этих изменений были, прежде всего, ислам и осознание

своей идентичности), результатом которого стало пространство новых архитектурных форм и художественных образов иранцев.

Иными словами, объект видения художника (былое наследие) в результате взаимодействия с ним становился отличным от изначального поля субъектов, с иным смысловым оформлением, часто соответствующим мусульманскому мышлению.

Новая религия нуждалась в проекции идеи храма — мечети. Уже сложившийся к IX в. арабский тип мечети не являлся присущим духу и художественным вкусам иранцев. Однако мечети именно этого типа строились на иранских территориях в первые века присутствия арабов, не считая тех мечетей, которые являлись трансформированными храмами огня и общественными зданиями.

Примером может служить соборная мечеть в Исфахане, построенная в VIII–IX вв. в виде мечети гипостильного типа и впоследствии неоднократно перестраиваемая согласно меняющемуся видению творцов. Сперва на южной стороне мечети был возведен купольный зал с михрабной нишей, открытый во двор большим монументальным айваном, фланкированным двумя минаретами. Уже это пространственное решение компоновки подкупольного помещения и айвана является результатом осознанного видения архитекторами конструктивных форм дворцовой и храмовой архитектуры легендарного прошлого иранцев. Таким образом, айван и чахар-так, две простые и столь характерные формы для традиционной архитектуры иранцев, трансформировались в XI в., согласно *Zeitgeist*, в грандиозные усложненные формы, послужившие, в свою очередь, основой для становления отличительного иранского типа мечети в XII в.

Соборная мечеть Исфахана после очередных перепланировок стала представлять собой образец четырехайванной мечети. Схожая судьба постигла и мечеть в Ардестане, изначальный арабский тип которой был расширен путем добавления купольных пространств и айванов в XII в., вследствие чего здание стало еще одним примером перепланировки гипостильного типа мечети в четырехайванный.

Однако более ранний пример указанного типа являет собой соборная мечеть 1135 г. в Заваре. Памятник не подвергался множественным перестройкам, а изначально задуман как целостный архитектурный ансамбль. Центр каждой из сторон двора отмечен айваном, два из которых по оси с севера на юг выделены большей высотой. Этот прием был отмечен и в двух указанных выше примерах, и в ранее описанной мечети Тарихане, где таким же способом был сделан акцент на арку киблы. Такое решение было воспринято мастерами из архитектуры иранского прошлого и преобразовано в духе нового времени и новых эстетических потребностей эпохи.

Таким образом, формы прошлого не являлись простым цитированием из прошлого, а результатом восприятия былого наследия, «выведением горизонтов прошлого в историческое настоящее» (*Шукуров 2016: 213*).

И через осознанное видение сложились и другие типы мечети, с присущими прошлому формами и образами. Они рождались на различных комбинациях гипостильного зала, айвана и чахар-така.

Например, результатом простого восприятия формы чахар-така иранцами-мусульманами стали мечети типа купольного зала. Одним из примеров является мечеть Шир-Кабир в Машаде.

Другим примером может послужить мечеть в г. Урмия, уже XIII в. представля-

ющая собой лишь купольное помещение на одной стороне двора. В иных случаях можно обнаружить здание с пятью купольными ячейками, как в мечети Деггарон, или даже с девятью, как это было в ныне руинированной мечети IX в. Нух Гунбад в окрестностях Балха. Были также памятники с одним айваном, например, мечеть в Ардебиле. Отсутствием купольного зала и двумя айванами отмечены мечети XIII в. Фарумада и Гунабада. (Hillenbrand 1994: 102–106).

Указанные примеры компоновки пространств и форм являют собой вариативность результатов восприятия форм религиозной и дворцовой архитектуры Сасанидского периода. Большинство из этих типов мечетей не получило широкого распространения позднее, однако, наряду с формированием четырехайванного типа мечети, они также являются примерами осознанного видения иранских архитекторов.

Следует также отметить, что в конце XI — начале XII в. при Сельджуках оформляется и закрепляется архитектурный стиль иранцев, формировавшийся в предыдущие века. До этого времени мастера были заняты разработкой основных принципов будущего архитектурного стиля. Все заложенные в эпоху Саманидов идеи в искусстве нашли свое воплощение в сложении пространственных форм архитектуры и в ее убранстве.

Как уже было сказано, традиционные купольные сооружения являлись воспринимаемой формой для иранцев-мусульман. Традиционными оказывались и проблемы, связанные с формой купола. Основной задачей было найти подходящие варианты перехода от формы свода к кубическому основанию, разрешив при этом проблему нагрузок.

Для этого в месте требуемого перерастания к купольной форме от четырех верхних углов кубического основания

зодчие отсекали, в зависимости от желаемого результата, либо трехгранные, либо восьмигранные призмы, либо все четыре угла срезались до основания, для создания дополнительными гранями восьмигранника. Далее проблема перехода нагрузок решалась работой с усеченными плоскостями посредством арок, парусов, конических тромпов и полусводов. Детальное описание построения форм предлагает Л. Ремпель (Ремпель 1978: 91–103).

Следует отметить, что форма тромпов была известна уже в сасанидской архитектуре. Самым распространенным в то время был тромп в виде конической воронки или чуть более усложненный, в виде «перспективного» тромпа. Последний походил на анфиладу пропорционально уменьшающихся к углу арок. В исламское время эти и обновленные формы перехода от купольного основания стали представлять собой целую конструктивную систему, образуя дополнительную форму между куполом и основанием памятника.

В рамках настоящего исследования важны решения ранее описанных арок в виде формы ячеистого тромпа и ячеистого паруса, представляющие собой ряды выступающих кирпичиков. Развитие именно этих конструкций явилось основой создания уникальной сталактитовой формы в последующие века иранской архитектуры — мукарнас.

Так называемые из-за схожести с геологическими пещерными образованиями сталактиты были созданы для заполнения и сглаживания срезанных углов переходов от несущих стен к венчающему пространству в памятниках центрально-купольного типа.

Новые разработки конструктивных форм, вдохновленные образцами прошлого, в некоторых аспектах предопределяли принципы художественных решений.

В первую очередь это касается организации кирпичной кладки, ритмический характер которой определил во многом стилистику новой архитектуры и сформировал ее художественный образ.

Этот образ присущ доисламскому архитектурному стилю, но и не является синтезом всех включенных в процесс формирования этого стиля аспектов. Мусульманские зодчие, по всей видимости воспитанные уже в новой атмосфере ислама, разрабатывая новые архитектурные приемы для решения задач эпохи, пришли не только к новым строительным методам, но и к художественным принципам, отвечающим вкусам эпохи.

С позиции теории видения-восприятия показательны некоторые архитектурные формы расположенной в 60 км от Бухары мечети Дегаррон, версии датировки которой расходятся в промежутке от VIII до XI в. (Хмельницкий 1992: 72–73). Особенно интересны колонны. Возведенные из жженого кирпича, они опираются на уникальные для Среднего Востока профилированные базы, которые являются ярким примером трансформации баз ионического ордера согласно технологиям, материалу и вкусам своего времени.

Ионические колонны встречаются в храмовой архитектуре и Селевкидов, и Парфян. Архитекторы парфянского периода, восприняв весь репертуар классических форм и трансформировав элементы ордерной системы согласно вкусам своей эпохи, создали уникальные памятники.

Нет оснований полагать, что эти базы являются прямым продолжением античных традиций. Мы не имеем возможности увидеть промежуточные памятники, но очевидным представляется факт того, что поколение строителей мечети Деггарон видели вдохновляющий их пример ордерной системы. В рамках предлагае-

мого гештальтирующего вещь «видения как» это становится понятным.

Завершая этот раздел, стоит сказать несколько общих слов об орнаментальной программе. Безусловно, она заслуживает отдельного исследования, выходящего за рамки настоящей статьи. Стоит отметить, что и форма сталактитов, и орнаментальные художественные решения связаны с обновленной в IX–XI вв. кирпичной кладкой. Произошел переход от кирпича-сырца крупной прямоугольной формы к обожженному кирпичу квадратной формы уменьшенных размеров (Хмельницкий 1996). Этот момент во многом стал принципиальным для последующего сложения архитектурного стиля иранцев. И орнамент также может быть рассмотрен в русле теории восприятия-видения.

Целью этого раздела было показать принцип предлагаемой методологии на конкретных примерах в рамках *Zeitgeist*. Следует пояснить в заключение этот общий принцип рождения новых архитектурных элементов и художественных образов в русле теории видения в упрощенной форме.

Иранцы перерабатывали впечатления от некогда увиденных ими архитектурных памятников и на этой основе создавали новые образы. Это могло касаться не только объектов архитектурного наследия; вдохновляющим могло быть все что угодно, например природные мотивы. Об этом говорил еще А. Ригль, описывая принципы формирования орнамента. Однако именно пространственные формы прошлого закономерно являлись главным объектом внимательного взгляда иранских архитекторов.

Некогда воспринятое ими осталось в их визуально-пространственной памяти. Психофизиологическая особенность саккадического зрения человека делает более наглядным механизм восприятия, т. к. результат восприятия всегда яв-

ляется новым по отношению к самому объекту, не тождественным последнему, но имманентным ему.

Саккадический путь восприятия, иными словами, фрагментарное присваивание отдельных образов целого, имманентных и воспринимающей стороне (художнику), и самому объекту видения, не только объясняет процесс усвоения изначального целого, но также может объяснить последующий порядок сложения нового художественного образа. Для зарождения последнего требуется время. Сами творцы зачастую не осознают истоки их вдохновения, но воспринятое ими в прошлом всегда остается частью их картины реальности.

Сложившийся в их памяти образ некоей формы мог явиться повторным объектом видения по прошествии времени, с тем, чтобы создать на его основе проявленный в архитектуре новый образ.

И возможно, это «двойное» восприятие объекта архитектурного наследия позволяет объяснить в том числе и один из приемов актуализации топосов, находящихся «в заповеданной кладовой мировых культур и цивилизаций» (Шукуров 2002: 366). Примером может служить возвращение к цвету в экстерьере памятников спустя столетия монохромной архитектуры.

Иными словами, некий запечатлевшийся в сознании образ увиденного в прошлом проявляется в настоящем посредством осознанного видения (художника, поколения художников, культуры) и рождает имманентный актуальной культуре художественный образ.

Таким образом, идея преемственности не является плодотворной, скорее уместно говорить о «кросс-историческом сохранении топологической логики» (Шукуров 2002: 74–75) ряда форм и мотивов, принадлежащих традициям прошлого.

Заключение

Малое количество сохранившихся памятников первых веков ислама и их руинированное состояние оставляют множество вопросов. Отчасти восстановить недостающие звенья возможно через принципы осознанного видения, объясняющие актуализацию многих приемов и образов.

Предложенная в статье методология может объяснять и механизм сохранения пучков топологических образований, которые, подобно саккадическому движению глаз, способны воспринять фрагменты — образы целостного воспринимаемого образа в виде сгустков составляющих этот воспринимаемый объект мотивов. В настоящем исследовании объектом служили былые формы и образы доисламской архитектуры. Воспринятые в русле *Zeitgeist* архитекторами IX–XI вв. традиционные формы айвана и чахар-така нашли свое выражение в появлении иранского типа мечети.

В тексте статьи была приведена общая характеристика рассматриваемого периода, были намечены основные вехи *Zeitgeist*, которые вкуче с современной теорией искусства позволяют объяснить некоторые принципы процесса формирования архитектурного стиля иранцев IX–XI вв.

Цель настоящей статьи достигнута относительно того, что Зедльмайр называет прогрессом в исследовании. Прогресс заключается «в том, что становятся понятными те черты и свойства, которые прежде просто приходилось принимать как данность» (Зедльмайр 2000: 85). В остальном были намечены лишь общие тенденции, которые требуют дополнительных исследований и уточнений.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Вертегеймер* 1987 — *Вертегеймер М.* Продуктивное мышление / Пер. с англ. и общ. ред. С. Ф. Горбова, В. П. Зинченко. М.: Прогресс, 1987.
- Зедльмайр* 2000 — *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб.: Аxioma, 2000.
- Зедльмайр* 2008 — *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция; Территория будущего, 2008.
- Мерло-Понти* 1999 — *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Ремпель* 1978 — *Ремпель Л. И.* Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М.: Советский художник, 1978.
- Хмельницкий* 1992 — *Хмельницкий С. Г.* Между арабами и тюрками. Раннеисламская архитектура Средней Азии. Берлин; Рига: Continent, 1992.
- Хмельницкий* 1996 — *Хмельницкий С. Г.* Между Саманидами и Монголами. Архитектура Средней Азии XI — начала XIII в. Берлин; Рига: Гамаюн, 1996.
- Шукуров* 2002 — *Шукуров Ш. М.* Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Шукуров* 2009 — *Шукуров Ш. М.* Гештальт и теория видения // Историческая психология и социология истории. Т. 2. № 1. 2009. С. 154–179.
- Шукуров* 2016 — *Шукуров Ш. М.* Хорасан. Территория искусства. М.: Прогресс-Традиция 2016.
- Barrington* 2008 — *Barrington L., Marks T. K., Hsiao J., Cottrell G. W.* NIMBLE: A kernel density model of saccade-based visual memory. *Journal of Vision*. Vol. 8. № 14: 17. 2008. P. 1–14. URL: <http://journalofvision.org/8/14/17/> (дата обращения: 28.08.2019).
- Blair* 2006 — *Blair Sh. S., Bloom J. M.* *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection*, Copenhagen. Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College, 2006.
- Ettinghausen* 2001 — *Ettinghausen R., Grabar O.* The art and architecture of Islam 650–1250. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Grabar* 1992 — *Grabar O.* The Mediation of Ornament. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Hillenbrand* 1994 — *Hillenbrand R.* Islamic architecture: form, function and meaning. New York: Columbia University Press, 1994.
- Kadoi* 2019 — *Kadoi Y.* East Meets West, West Meets East: Critical Reassessments of Persian Art Scholarship at the Vienna School of Art History // The International Conference “Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918”. Prague: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, 2019. P. 7.
- Katz* 1980 — *Katz J. G.* (ed.) Architecture as Symbol and Self-Identity. Proceedings of Seminar Four in the series “Architectural Transformation in the Islamic World”, 1979 Fez, Morocco. Philadelphia: The Aga Khan Awards for Architecture, 1980.
- Pope* 1964–1965 — *Pope A. U.* (ed.), *Ackerman Ph.* (asst. ed.) A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present. Vol. III. Architecture. Tokyo: Meiji Shobo, 1964–1965.
- Riegl* 1973 — *Riegl A.* Spätromische Kunstindustrie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- Seyed-Gohrab* 2018 — *Seyed-Gohrab A.* Het kroonjuweel: een millennium aan Perzische poëzie // *Glans en Geluk. Kunst uit de Wereld van de Islam*. Gemeentemuseum Den Haag, 2018. P. 43–49, 261–263.
- Smith* 1999 — *Smith A. D.* Myths and Memories of the Nation. New York: Oxford University Press, 1999.
- Yarshater* 2009 — *Yarshater E.* Re-emergence of Iranian Identity after Conversation to Islam // *The Rise of Islam (The Idea of Iran. Vol. IV)*. London: I. B. Tauris, 2009. P. 5–12.

REFERENCES

- Wertheimer M. *Produktivnoe myshlenie (Productive thinking)*, ed. S. F. Gorbova, V. P. Zinchenko. Moscow: Progress-traditsiia Publ., 1987 (in Russian).
- Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina: teoriia i metod istorii iskusstva (Art and truth: theory and me-*

- thod of art history), ed. Yu. N. Popov. St. Petersburg: Axioma Publ., 2000 (in Russian).
- Sedlmayr H. *Verlust der Mitte. Utrata serediny. Revolyutsiya sovremennogo iskusstva. Smerť'sveta (The loss of the middle. The revolution of modern art. Death of light)*, ed. S. S. Vanevan. Moscow: Progress-traditsiia Publ., Territoria budushchego Publ., 2008 (in Russian).
- Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya (Phenomenology of perception.)*, ed. I. S. Vdovina, S. L. Fokina. St. Petersburg: Iuventa Publ., Nauka Publ., 1999 (in Russian).
- Rempel' L. *Iskusstvo srednego vostoka. Izbrannyye trudy po istorii i teorii iskusstv (Art of the Middle East. Selected Works on the History and Theory of Arts)*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1978 (in Russian).
- Khmel'nitskiy S. *Mezhdru arabami i tyurkami. Ranneislamskaia arkhitektura Srednei Azii IX–X vv. (Between arabs and turks. Early Islamic architecture of Central Asia in the 9th–10th centuries)*. Berlin: Continent Publ., 1992 (in Russian).
- Khmel'nitskiy S. *Mezhdru Samanidami i Mongolami. Arkhitektura Srednei Azii XI–XIII vv. (Between Samanids and Mongols. Architecture of Central Asia of the 9th–13th centuries)*. Berlin, Riga: Gamajun Publ., 1996 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Obraz khrama (The image of the temple)*. Moscow: Progress-traditsiia Publ., 2002 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Geshtal't i teoriiia videniia (Gestalt and Theory of Vision). Istoricheskaiia psikhologiiia i sotsiologiiia istorii (Historical Psychology and Sociology)*, vol. 2, no. 1, 2009, pp. 154–179 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Khorasan. Territoria iskusstva (Khorasan. The Art Territory)*. Moscow: Progress-traditsiia Publ., 2016 (in Russian).
- Barrington L., Marks T. K., Hsiao J., & Cottrell G. W. *NIMBLE: A kernel density model of saccade-based visual memory. Journal of Vision*, vol. 8, no. 14: 17, 2008, pp. C1–14.
- Blair Sh. S., Bloom J. M. *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*. Chestnut Hill: McMullen Museum of Art Publ., Boston College Publ., 2006.
- Ettinghausen R., Grabar O. *The art and architecture of Islam 650–1250*. New Haven: Yale University Press Publ., 2001.
- Grabar O. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press Publ., 1992.
- Hillenbrand R. *Islamic architecture: form, function and meaning*. New York: Columbia University Press Publ., 1994.
- Kadoi Y. *East Meets West, West Meets East: Critical Reassessments of Persian Art Scholarship at the Vienna School of Art History. The International Conference "Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918"*. Prague: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences Publ., 2019. P. 7.
- Katz J. G. (ed.) *Architecture as Symbol and Self-Identity. Proceedings of Seminar Four in the series Architectural Transformation in the Islamic World, 1979 Fez, Morocco*. Philadelphia: The Aga Khan Awards for Architecture Publ., 1980.
- Pope A. U. (ed.), Ackerman Ph. (asst. ed.) *A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present, vol. III. Architecture*. Tokyo: Meiji Shobo Publ., 1964–1965.
- Riegl A. *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ., 1973 (in German).
- Seyed-Gohrab A. *Het kroonjuweel: een millennium aan Perzische poëzie. Glans en Geluk. Kunst uit de Wereld van de Islam*. Gemeentemuseum Den Haag Publ., 2018, pp. 43–49, 261–263 (in Dutch).
- Smith A. D. *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press Publ., 1999.
- Yarshater E. *Re-emergence of Iranian Identity after Conversation to Islam. The Rise of Islam (The Idea of Iran. Vol. IV)*. London: I. B. Tauris Publ., 2009, pp. 5–12.