

---

---

Ш. М. ШУКУРОВ

## МАВЗОЛЕЙ САМАНИДОВ: ПРИНЦИП ДИАФАНИИ В АРХИТЕКТУРЕ\*

Диафания как идея в саманидской и постсаманидской архитектуре не есть продукт символического восприятия зодчества. В пределах символично-христианской идеи архитектурной диафании чрезвычайно важна стенная преграда, пропускающая свет. Мавзолей Саманидов представляет собой идеальный образец высокой архитектуры времен становления восточноиранской архитектуры в мусульманское время. Очевидно, что уже в мавзолее Саманидов выявляется стремление зодчих облегчить достаточно внушительную массу стен. Иранцам недостает прозрачности оболочки, когда внутреннее, так или иначе, указывает на внешнее. Иранцы прорывают саму оболочку, с тем чтобы открыть пространство наружу окончательно. Кроме сквозного арочно-сводчатого пояса в мавзолее Саманидов создается практика усложнения оболочки, наделение ее дополнительными качествами. Свидетельством этому является появление в то же время портално-сводчатых входов – знаменитых иранских айванов.

**Ключевые слова:** диафания, метафорическое видение, архитектурная диафания, орнамент, масса, архитектурное пространство.

Видеть следует умозрительно. Для этого в иранской словарной и суфийской традиции существует слово *bīnāi*, что означает умозрение, способность видеть с учетом умения зреть метафорически. Ибо образ глаза и сила видения в этом случае сопряжены со словом и понятием истока, глубинной основы вещи (*'aun*)<sup>1</sup>. В специализи-

---

\* Для цитирования: Шукуров, Ш. М. 2024. Мавзолей Саманидов: принцип диафании в архитектуре. *Историческая психология и социология истории* 1: 222–231. DOI: 10.30884/ipsi/2024.01.10.

**For citation:** Shukurov, Sh. M. 2024. The Samanid Mausoleum: The Principle of Diaphany in Architecture. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii = Historical Psychology & Sociology* 1: 222–231 (in Russian). DOI: 10.30884/ipsi/2024.01.10.

<sup>1</sup> См. в персидском классическом словаре: (Burhān-e Qāte' 1341: 238–239); а также в толковом словаре таджикского языка, созданном на основе персидской классической поэзии: (Фарханги... 1969: 185). В словаре приводятся следующие метафоры: автовидение, точное видение, дальновидение, мудрость.

*Историческая психология и социология истории* 1/2024 222–231  
DOI: 10.30884/ipsi/2024.01.10

рованном словаре интеллектуальной терминологии иранцев по этому поводу приводится такое двустишие персидского поэта Саади:

Dīda rā fāīda ān ast ke dilbar bīnad,  
Var nabīnad che buvad fāīda-e bīnāī.

Прок от глаз – в видении красавицы (dilbar) (метафора Бога).

Если же глаз не может этого узреть, в чем тогда смысл видения<sup>2</sup>?

Ниже мы поговорим о мавзолее Саманидов, взятом под определенным углом зрения. Нас интересует аспект видения, другими словами, как, каким образом жители Бухары и в первую очередь эмир Исмаил Самани – предполагаемый заказчик мавзолея – могли видеть, прозревая целостность архитектурной постройки. Сначала расскажем о том, что представляет собою мавзолей Саманидов.

Мавзолей был построен в начале IX в. в северо-западной части Бухары для упокоения отца Исмаила Самани. По этой причине считать временем создания мавзолея X в. лишено оснований. До нашего времени мавзолей дошел в хорошем состоянии.

Идея и одновременно конструктивный принцип диафании в саманидской архитектуре очень хорошо иллюстрирует мавзолей Мир-Сеид Бахрам в Кермине – на полпути между Бухарой и Самаркандом, самый изящный из дошедших нерунированных купольных мавзолеев позднего саманидского времени<sup>3</sup>. После реставрации вид мавзолея предстал не совсем обычным. Над входом, внутри окаймляющей вход арки (тимпана), размещен изящный решетчатый световой проем, или люнет в романской и готической архитектуре. Появление этого люнета делает принцип диафании в саманидской архитектуре программным.

Аналогичный люнет находится в зоне тимпана мавзолея Ак-Астана (XI в., Сурхандарья, Узбекистан).

В мавзолее Исмаила Саманида в Бухаре (рубеж IX–X вв.) мощные фланкирующие столбы и усиленная проработка верхней части

<sup>2</sup> См. на слово bīnāī: (Moshiri 1992: 160).

<sup>3</sup> Специально о мавзолее см.: (Нильсен 1950); см. также современную оценку состояния памятника, включая и оценку последней реставрации мавзолея, и всю литературу о постройке: (Хмельницкий 1992: 169–172). В специализированном архитектурном словаре в современном Иране подобная форма окна названа tighcha, в словаре Деххудо этому слову дается следующее пояснение: qal'a-i tāq, что в данном случае может быть переведено как «навершие арки» (Descriptive... 1984: 152).

стен арками, с присутствием сквозной галереи и орнаментированными плоскостями служит одному: намеренному созданию диафанической структуры мавзолея.

Диафания как идея в саманидской и постсаманидской архитектуре не есть продукт символического восприятия зодчества. В пределах символично-христианской идеи архитектурной диафании чрезвычайно важна стенная преграда, пропускающая свет. Хорасанские же зодчие отправлялись от необходимости высветления внутреннего пространства, в принципиальной открытости внутреннего пространства на четыре стороны света. Таков, повторим еще раз, общеиранский *chahār-tāq*, открытый всему миру и утвердившийся в саманидской архитектуре. Идея диафании в иранской архитектуре – это основополагающий принцип предельной открытости, распаханности внутреннего пространства. Портал, а затем и глубокий *айван* назначены предварить, зафиксировать и приступить к программному высветлению интерьера.

Блистательные философы и мистически настроенные мудрецы Большого Хорасана и собственно Ирана (Фараби, Авиценна, Сухраварди и мн. др.) оставались наследниками Платона и Аристотеля – это обстоятельство было не делом случая, а концептуально укорененным явлением в интеллектуальной истории Большого Ирана. Не говоря уже о том, что на территории Ирана велись войны не только с Александром Македонским, но и с императорами Древнего Рима<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Александр Великий оставил после себя единое пространство, и имеет смысл говорить о его «мироустроительной роли и, действительно, о факте семантического стягивания всего окультуренного пространства земли в единую, унифицирующую все и вся Александрию (или множество Александрий)» (Шукуров 1999: 37). Александр явился ономастом для всего близкого и далекого «Александрова пространства» – Большого Средиземноморья, ведь Индию, нынешний Афганистан и Среднюю Азию до прихода Александра не назовешь регионами, примыкающими к Средиземному морю. Только Александру Великому удалось собрать воедино эти далекие регионы.

Однако далекие регионы оказались настолько близки к греческому миру, что довольно долгое время этими землями правили наследные династии Александра: Греко-Бактрия, Индо-Греческое царство. Еще три века после Александра Великого на просторах Средней Азии и Индии звучал греческий язык, маршировала греческая фаланга.

После завоевания мусульман можно было подумать, что с греческим наследием восточных иранцев окончательно покончено. Однако первая же иранская династия Саманидов отличается особенным пристрастием к греческой философии Платона и Аристотеля.

Греческий орнамент носил ленточный и, что характерно, пограничный характер, отделяя архитектурное от неархитектурного, таковы меандры, аканты и пальметты... И напротив, иранский орнамент обладает вездесущностью и текучестью. Ниже мы рассмотрим то, что, строго говоря, является орнаментом в иранских землях, однако при определенном взгляде на него демонстрирует нам нечто иное. Он способен выявить такие аспекты пространственности, о которых стоит поговорить в работе, посвященной целостности и структуре архитектуры мавзолея Саманидов.

Мавзолей Саманидов представляет собой идеальный образец высокой архитектуры времен становления восточноиранской архитектуры в мусульманское время. Очевидно, что уже в мавзолее Саманидов выявляется стремление зодчих облегчить достаточно внушительную массу стен. Трехчастность постройки по вертикали (четверик, арочный пояс, купол и четыре куполка по углам здания), в свою очередь, способствует впечатлению визуальной облегченности постройки, во-первых, и определенной дробности форм, во-вторых. Купольная пятичастность по горизонтали мавзолея Саманидов неявно соответствует более ранней мечети Нух Гунбад (VIII в.) в Балхе и мечети Деггарон (X в.) близ Бухары, это означает, что дробность массы построек была, видимо, нормой архитектуры предсаманидского и саманидского периода. Пятикупольная композиция была устоявшимся иконографическим типом, возникшим на рубеже VIII–IX вв. в Большом Хорасане и Иране.

Структурная дробность всех указанных построек нивелируется отчетливым впечатлением об их целостности. Именно целостность является главной структурообразующей чертой всех этих памятников, а также подчеркивает столь необходимую для архитектуры эвритмию.

Затрагивая тему эвритмии, мы переходим от структуры постройки к оформлению не только ее стен – внешних и внутренних, – но и всей вертикальной структуры построек. В мавзолее Саманидов делается все для того, чтобы поверхность стен и всего объема значительно облегчила, если не нивелировала массу постройки. Аналогична картина и в интерьере: к той же фигурной кладке добавлен достаточно широкий сводчато-оконный пояс в верхней части стен. Интерьер, таким образом, из возможного монументального решения архитектурного образа превращается в нечто строгое, но весьма пластичное и почти миниатюрное.

Сочетание выступающих и западающих кирпичей создает такую игру света и тени, когда, в общем-то, предполагаемая тяжело-весность постройки неожиданно предстает легкой и пластичной. Безусловно, во многом этому оптическому эффекту способствует небольшой размер обожженных кирпичей по сравнению с кладкой необожженными кирпичами и паховыми блоками.

Арочный пояс в средней зоне пронизывает постройку насквозь, что само по себе говорит о проницаемости оболочки стен и о диафонии внутреннего пространства. В нашем случае не столь важно происхождение формы мавзолея, мы не намерены подтверждать или опровергать суждения о доисламском происхождении этнической формы. Много существеннее другое – архитекторы постройки прекрасно понимали разницу между поверхностью и оболочкой.

Это еще не все. Толщина и подчеркнутая материальность стен никак не позволяет судить об их ажурности. Однако, как только мы заговариваем об оболочке мавзолея, все меняется. Когда человек смотрит на этот мавзолей, то его взгляд встречается не со стеной и даже не с ее поверхностью, а с оболочкой. Оказывается, что ажурные оболочки экстерьера и интерьера изоморфны, они сделаны из одного материала и в одной текстурной манере. Если стена непроницаема, то об оболочке этого сказать нельзя. Мы словно видим обе оболочки сразу. Так складывается архитектурный образ, основанный на изоморфизме внешней и внутренней оболочки.

Пространство мавзолея находится под оболочкой, оно стиснуто этой «прозрачной» оболочкой, словно тисками, не позволяя ему вырваться наружу. Это впечатление, впрочем, обманчиво, поскольку отношение оболочки к пространству обладает изрядной долей динамичности. Об этом мы и поговорим.

Итак, постановка вопроса предельно обостряется: внутреннее становится семантической оболочкой внешнего, тем, что известный отечественный историк искусства А. Г. Габричевский назвал «пространственным формообразованием изнутри» (Габричевский 2002: 395). Действительно, интерьер мавзолея Саманидов столь продуктивно и объемно выражает себя снаружи, что слов об изоморфизме внутреннего и внешнего уже недостаточно. Существование изоморфического пространства вызвано чрезвычайной активностью внутренней оболочки, ее постоянным стремлением к самовыражению и вытеканию вовне. Эта черта столь существенна, что следует об этом поговорить подробнее.

Строительство мавзолея Саманидов, как полагается, начиналось изнутри, с четырех углов, над которыми возвышаются троповые своды. Творчески-симпатическое отношение интерьера и внешней оболочки здания является еще не осуществленным залогом другой стратегии – возведения зданий изнутри. Ведь строители возводят свои здания именно так, изнутри наружу. Внутренний объем всегда предзадан и попросту ограничивается стенами. Современная архитектурная практика привела к тому, что стен как таковых часто не существует вовсе. Оболочка в последнем случае теряет свои основания, ее заменяет внутренняя оболочка.

В архитектурном мышлении иранцев обнаруживается еще одна примечательная черта. Им недостает прозрачности оболочки, когда внутреннее так или иначе указывает на внешнее. Иранцы прорывают саму оболочку, с тем чтобы открыть пространство наружу окончательно. Кроме сквозного арочно-сводчатого пояса в мавзолее Саманидов создается практика усложнения оболочки, надления ее дополнительными качествами. Свидетельством тому является появление в то же время портално-сводчатых входов – знаменитых иранских айванов (Grabar 2011: 152–155).

Диахроническая логика истекания внутренней оболочки вовне была синхронно осознана восточными иранцами довольно рано, когда своды интерьеров были вынесены наружу, образуя порталные и айванные структуры. Внешняя красота сводчатых айванных построек на самом деле буквально проистекает изнутри, из сводчатой оболочки интерьеров.

Уже известные нам портално-купольные мавзолеи саманидского времени Араб-ата в селении Тим под Каттакурганом и Мир-Сеид Бахрам в Кермине – свидетельство тому (Хмельницкий 1992: 157–172). Можно думать, что парфяно-сасанидские истоки сводчатых айванов, являясь историческим прецедентом для аналогичных образцов в восточноиранской архитектуре, в исламское время были организованы согласно той же логике, в рамках обновленных горизонтов этнического сознания.

Напрашивается вывод о том, что масса архитектурной постройки, как в случае с бухарским мавзолеем, является многоликим образом. Это образ и невесомости, и прозрачности, и эстетической ценности, а по существу красоты. Когда мы видим вполне монументальное здание, не лишенное изящества и труднодостижимой простоты, встает вопрос, насколько масса этой постройки может соответствовать общепринятой в культуре образности.

Вовсе не прозрачность стен решает проблему архитектурной диафании, акцент должен быть решительно перемещен: именно видение подготовленных и заинтересованных людей делает прозрачными непроницаемые стены построек, и мавзолея Саманидов также.

Сказанное не означает, что мы непременно должны наделить увиденную постройку неким значением. Нет, образ массы не указывает на непреложное значение, масса есть образ отвлеченный, абстрагирующий зрителя от какого-либо значения. Ведь мнимая, метафорическая диафания и невесомость архитектурных стен, всегда оставаясь впечатляющим образом массы той или иной постройки, совсем не обязательно должны нести некое значение.

Такой образ не значим, значима сила его пластического и абстрактного убеждения, что может быть охарактеризовано как архитектурный стиль, входящий в стилистическую программу культуры восточного Ирана в IX–X вв.

Цель этого стиля – передача красоты как таковой, не подлежащей этнической, временной, пространственной и любой другой дефиниции. Красота есть красота, не больше и не меньше.

Еще раз вслед за вводными словами скажем, что идея красоты как таковой не нуждается в языковых, этнических и пространственных уточнениях, важно другое: языковая сфера латинского и иранского языков принадлежит единым индоевропейским корням и этимологическим изводам.

Когда же древние памятники со временем теряют свои стены и нам предстает обнаженный интерьер, мы с еще большими основаниями можем говорить о значении внутренней оболочки и с этих позиций попробовать восстановить оболочку внешнюю. Приведем тому пример.

В саманидское же время в Восточном Иране возникают колонно-купольные постройки, в некоторых случаях они, по-видимому, оставались открытыми с трех сторон, кроме замкнутой стены киблы с михрабом. Таковой была мечеть под двойным названием Нух Гунбад (другие названия: Тарих или Хаджджи Пийада) в Балхе (Северный Афганистан) (Golombek 1969; Melikian-Chirvâni 1969; Пугаченкова 1970; Mandersloot 1972; Хмельницкий 1992: 82–86). Это одна из самых старых построек Северного Хорасана, некоторые исследователи датируют мечеть VIII в. Внутреннее помещение

постройки было разбито на девять перекрытых куполами квадратов с шестью круглыми столбами. Если столбы и пилястры боковых столбов были сложены из кирпича, то стены – из блоков пахсы с проложенными между ними сырцовыми рядами. В этой связи С. Г. Хмельницкий замечает: «Таким образом, стены, возведенные из менее прочного материала, служили как бы оболочкой для прочной “работающей” конструкции – сочетания столбов, арок и куполов – и, может быть, были возведены после нее» (Хмельницкий 1992: 83).

После всего сказанного о значении оболочки сомнения Хмельницкого должны быть сняты в теоретическом плане. Даже если правы Пугаченкова, Хмельницкий и Хильденбранд в том, что мечеть Нух Гунбад была огорожена стенами, тем не менее внутреннее пространство построек IX–X вв. стремилось вырваться наружу. Оболочка не могла не уступить изошренной столпно-арочно-купольной конструкции. В результате разрушений времени внутренняя оболочка была выведена наружу без дополнительных теоретических ухищрений.

Дж. Гибсон в начале книги о принципах зрительного восприятия пишет о соподчиненности, иерархии вещей по отношению друг к другу (Гибсон 1988: 34). В этой связи он выдвигает термин «встроенность» на примере ущелья и горного массива. В нашем мире каждая вещь встроена во что-то большее, нежели она есть.

В связи со сказанным Гибсоном сделаем одно допущение и зададим вопрос. Существуют ли основания для утверждения о том, что орнамент встраивается в архитектурное тело, подобно ущелью, долине или песчинкам в горный массив? Нет или не во всех случаях. В нашем распоряжении имеется достаточно памятников искусства, о которых можно сказать, что именно архитектура встраивается в орнамент как определенную целостность. Можно подумать, что архитектура несет на своих стенах (внутренних и внешних) орнамент, который встраивается в стены сооружения. Но что мешает нам осмыслить и обратную ситуацию, когда, напротив, архитектурное тело встраивается в покрывающий ее снаружи и внутри орнамент? Следуя за логикой наших рассуждений, можно сказать, что орнамент сравним с кожей архитектурного тела.

В этом смысле антропоцентричное пространство архитектуры является генезисом значения в целом и для себя, а не для кого-то



извне, архитектурное тело самодостаточно. Выше мы говорили о самодостаточности орнамента по сравнению с декором. Ж. Ипполит в этом случае отмечает следующее: «Все существует внутри себя» (Ипполит 2006: 287)<sup>5</sup>. Мы также можем полагать, что внутри орнамента таится различие, которое способно отличить орнаментальную композицию от внешне похожей, а на самом деле иной. А соответственно, в силовое поле различия попадает и сама архитектура.

Мы располагаем возможностью рассказать о том же другими словами. Архитектурное пространство встроено в то, что является его оболочкой, и эта оболочка часто оказывается орнаментальной. Орнаментальная оболочка подобна скорлупе грецкого ореха, а содержимое ореха, включая внутренние перегородки, связанные накрепко с оболочкой, может напомнить нам архитектурное пространство. Стоит заметить, что скорлупа ореха покрыта своеобразным рельефным орнаментом, который отпечатывается на текстуре ядра ореха. Сравнение почти обязательное.

### *Литература*

- Габричевский, А. Г.** 2002. *Морфология искусства*. М.: Аграф.
- Гибсон, Дж.** 1988. *Экологический подход к зрительному восприятию*. М.: Прогресс.
- Ипполит, Ж.** 2006. *Логика существования*. СПб.: Владимир Даль.
- Нильсен, В. А.** 1950. Мавзолей Мир-Сеид Бахрам в Кермине. *МИТАУ* 1.
- Пугаченкова, Г. А.** 1970. Ну-Гунбад в Балхе. *Советская археология* 3: 241–250.
- Фарханги** забони тоҷикӣ (Толковый словарь таджикского языка): в 2 т. 1969. Муаллиф: Соли нашр (на тадж. яз.).
- Хмельницкий, С.** 1992. *Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX–X вв.* Берлин; Рига.

---

<sup>5</sup> Тут же мы вспоминаем идею Ригля об орнаментальном гештальте с тем, чтобы обратиться к Луису Салливану, который был одним из отцов современной архитектуры и учителем Ф. Л. Райта. Одним из кредо Салливана была идея архитектурного орнамента, включенная в его формулировку «форма следует за функцией». Вот, например, что пишет один из исследователей: «Люди, вещи и события творят себя независимо, при помощи или без человеческого вмешательства. В этом свете не существует ничего, абсолютно ничего, что не было бы “функционально изготовлено”. Гештальт и функция в этом смысле являются синонимами» (Fischer 2008: 31).

**Шукуров, Ш. М.** 1999. Александр Македонский: метаистория образа. В: Шукуров, Р. М. (ред.), *Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья*. М.: ИВ РАН, Алетейя, с. 33–61.

**Burhān-e Qāte’**. 1341. Tehrān.

**Descriptive Dictionary of Persian Architecture**. 1984. Tehran: Building and Housing Research Center.

**Fischer, F.** 2008. *Origin and Meaning of Form Follows Function*. Leipzig: Museum für Druckkunst.

**Golombek, L.** 1969. Abbasid Mosque at Balkh. *Oriental Art* 3: 173–189.

**Grabar, O.** 2011. Ayyān. *Encyclopedia Iranica* III(2): 152–155.

**Mandersloot, G.** 1972. Die Moschee Nouh Goumbad. *Du* 11: 842–850.

**Melikian-Chirvāni, A.** 1969. La plus ancienne mosquée de Balkh. *Arts Asiatiques* 20: 3–19.

**Moshiri, M.** 1992. *Persian Dictionary. Alphabetical-Analogical*. Tehran: Sorosh Press.