

П. Р. Гамзатова

ВОСТОЧНЫЙ КОВЕР В СОЗДАНИИ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Ковер имеет широчайшее распространение в бытовой и ритуальной традиции. Коврами не только устилали пол, но украшали стены, натягивали их между колонн, выгораживая специальное пространство, из ковров сооружали пологи, их использовали как завесу на входе, застилали лавки, специальными ковровыми изделиями покрывали и украшали ездовых животных. Ковры по сей день широко используются в свадебном и траурном ритуалах.

В качестве предмета, моделирующего определенное пространство, «встраивающего» человека в сферу сакрального, ковер имеет свои специфические черты и в тоже время может быть поставлен в один ряд с целым комплексом объектов прикладного искусства, выполняющих аналогичные функции, но созданных из иных материалов: циновками, войлоками, вышивками, ткаными изделиями, шкурами животных и даже настенными росписями и напольными мозаиками (многие старые ковры воспроизводят мозаичные рисунки полов).

Как сугубо ритуальные, молитвенные, так и любые ковровые формы обладают ярко выраженной мироустроительной (ее можно назвать космообразующей) функцией, суть которой заключается в особом значении предметов в моделировании мира и пространства в соответствии с господствующей религиозной или мифопоэтической картиной. В данной статье мы попытаемся представить целый ряд способов встраивания специфических сакральных пространственных систем с помощью ковра. Важно, что моделирование этих систем происходит как на перформативном уровне, через различные способы использования ковра, так и на иконографическом. Раскрытие семантики образного строя ковра особенно важно для понимания проблем, связанных с сакральным пространством. Сложность заключается еще и в том,

что мы хотели бы проанализировать особенности функционирования ковров в разных культурных контекстах, а следовательно, и в выстроенных по разным моделям сакральных пространствах (заметим, что в ряде случаев эти модели могут обнаруживать большую степень сходства). При этом исторический и географический ареал исследуемых явлений чрезвычайно широк. Данный ход, с одной стороны, поможет нам обнаружить универсальность и устойчивость принципов использования и семантизации ковров как агентов моделирования пространственных структур, с другой — продемонстрирует явную методологическую ошибку. А именно, при анализе того или иного типа сакрального пространства все моделирующие компоненты (одним из которых может быть ковер) должны рассматриваться вместе, как единый комплекс, поэтому на каждый сюжет-тему этой статьи следовало бы написать по отдельной статье. Более того, сама логика описания и анализа может быть выстроена по нескольким схемам: можно продвигаться от анализа артсреды к выводам по поводу сакрально-пространственных характеристик или, наоборот, используя уже известные концепции сакрально-пространственных параметров, объяснять художественные особенности и семантику артобъектов.

В самом начале нашего анализа мы зададим научно-эмоциональную доминанту восприятия данного материала. Фольклорные традиции сохраняют представления о коврах-самолетах, переносящих героя волшебных сказок в пространственную сферу иного мира. Сказочные рефрены типа: «Полетел выше леса стоячего, ниже облака ходячего» (обратите внимание не на слово «полетел», но на пространственную неопределенность: на самом деле — не там и не там) заставляют нас устойчиво связывать эти волшебные ковры с функцией некоего реального полета. Но ковер не просто медиатор между разными пространственными зонами, миром обыденным и миром сакральным. Скорее всего, полет является метафорой молниеносности, мгновенности перехода из одной сферы в другую. Так, в некоторых дагестанских сказках описание полета на ковре отсутствует: герой, увидев на поляне ковер, становится на него и в тот же миг оказывается в ином мире — в иной пространственной среде. В сказочной ситуации ковер выстраивает-моделирует определенный инобытийный мир, являясь зоной сакрального пространства, которое можно носить с собой и образовывать-актуализировать в момент необходимости, и «встраивает» в этот мир человека.

КОВЕР В СИСТЕМЕ ИНОБЫТИЙНОГО ПРОСТРАНСТВА
ПОГРЕБАЛЬНОГО КУЛЬТА

Именно с вышеописанной функцией ковра связано использование ковров в «обрядях перехода» в архаических и фольклорных традициях. Самый древний из сохранившихся ковров (исследователи датируют его примерно V в. до н. э.) был обнаружен в кургане Пазарык в Горном Алтае и связан с погребальным культом, то есть с системой перевода умершего в некий другой мир и иное пространство. Традиция использования ковров в погребальном культе имеет широчайшее распространение во всем мире и дожила до наших дней в этнических практиках. На ковер кладут умершего, им покрывают траурные носилки и тело усопшего. Мотив ковра, покрывающего могилу — аллюзия на древний обряд — стал образной основой мозаики надгробного памятника Рудольфу Нуриеву на русском кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа.

Изобразительный и орнаментальный ряд пазарыкского ковра также свидетельствует о его связи с заупокойным культом: на кайме изображена процессия из чередующихся спешившихся и конных всадников,двигающихся слева направо. А. В. Подосинов указывает на связь практики движения вокруг алтаря в древнем и современном восточно-христианском храме и пасхальной процессии вокруг храма накануне Воскресения с заупокойными шествиями против движения солнца, характерными для древнейших традиций. Так, в качестве примера погребальной обрядности А. В. Подосинов приводит античный ритуал ристаний вокруг могилы умершего героя, описанный Гомером в сцене погребения Потрокла¹.

Данная связь иконографии пазарыкского ковра и ритуальных погребальных обходов и ристаний как одного из наиболее архаичных способов моделирования сакрального пространства подтверждает древность рассматриваемого принципа использования ковра. Последующие орнаментальные системы, характерные для коврового декора, также свидетельствуют о концептуальной обоснованности использования ковров в погребальном обряде. Так, существуют несомненные параллели между символикой, а в ряде случаев и общей композицией мусульманских молитвенных ковров и мусульманских надгробных памятников (мотив арки на каменных стелах; изображения лампы (чираха), древа жизни, кувшина (кумгана), гребня).

¹ См. статью в настоящем сборнике: *Подосинов А. В.* Литургическое движение в сакральном пространстве: об античных истоках восточнохристианской обрядности.

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И СЕМАНТИКА
ИКОНОГРАФИИ ВОСТОЧНОГО КОВРА

В позднейших культурных традициях ковер получил устойчивую семантическую нагрузку. Он является образом-знаком определенной пространственной сферы и мира, что нашло свое выражение как в композиционных и орнаментальных принципах декора ковра, так и в традиции его мифопоэтического восприятия.

А. Сад и, в широком смысле, Рай — это доминирующий образ в мифологии ковра: первый, согласно легенде, ковер — «Весна Хосрова» сасанидского правителя Хосрова Ануширвана — был создан, чтобы напоминать ему зимой о летнем саде. Ковер был украшен жемчугом, драгоценными камнями. Исследователи усматривают преемственность этой концепции «ковер-сад» в позднейшей мусульманской традиции, в так называемых коврах с садовым рисунком, иконография которых обусловлена описанием райских садов в Коране. В коранической суре «Рахман» описываются четыре райских сада. В каждом саду находится по источнику. Главным водоемом Рая является Каусар, куда стекаются все небесные реки. Там растут деревья Сидр и так называемый «Сидр крайнего предела» — главное райское дерево². В ряде случаев в «садовых коврах» данное описание воспроизводится с помощью условно-реалистических изобразительных средств, близких средневековой миниатюре, в других — орнаментально-декоративными средствами. С идеей Рая связаны такие характерные для коврового искусства мотивы, как древо жизни и ваза с цветами.

Представление о мировом древе как о своеобразной вертикали, соединяющей различные сферы, было широко распространено в древнейших культурах и народном искусстве.

Растительный орнамент, характерный для коврового искусства, в целом связан с концепцией сада-Рая. Но ковер — это не просто знак, а чувственно, тактильно и ассоциативно воспринимаемый артефакт. Ковер как предмет в культурной традиции ислама устойчиво связан с идеей сада, травы, зелени, весны, а в конечном итоге — райских кущ.

Тема Рая реализуется не только в символических элементах, но в самих эстетических качествах ковра: красоте цветовых и ритмических сочетаний, мягкости шерсти, гладкости, блеске и переливах шелка, сверкании золотых нитей. Эти чудесные предметы, видимо, более других произведений прикладного искусства соответствуют представлениям о райских сферах. Может, поэтому, согласно кораническим описаниям, праведники, одетые в зеленые одеяния, возлежат в Раю на расшитых ло-

² Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991, с. 59.

жах и коврах. Многократное обыгрывание идеи Рая и высших сфер разворачивается как бы на разных уровнях, вступает в череду сложных ассоциаций.

Уподобление ковра — лугу, травы — шелку характерны для восточной поэзии и сказок³.

Б. Другая композиция, в которой реализуется концепция сакрального пространства, используется в молитвенных коврах (саджжада — араб., намазлык — тур.). Ее основа — изображение михрабной арки, символизирующей идею входа (или перехода) в иную пространственную сферу.

Идея входа характерна для михраба, который в ряде мечетей оформляется в виде портала. Напоминание о мире, к которому стремится приобщиться мусульманин, проступает в декоративных и образительных мотивах молитвенных ковров.

Согласно одной из наиболее ранних композиций, основное поле, заключенное в михрабную арку, остается полностью свободным от декора, несмотря на, как правило, пышный и очень богатый орнамент каймы и треугольных секторов над аркой. Исследователи не раз отмечали своеобразную «нелюбовь к пустоте» в прикладном искусстве мусульманских народов, стремление заполнить пространство предмета орнаментом. Семантика вышеописанного художественного приема, связанного с идеей трансцендентного пространства, раскрывается в контексте такой категории, как «сокрытие тайного» и связанной с ней идеи завесы. Анализируя явления «сокрытия лика» в средневековой культуре ислама, Ш. М. Шукуров так формулирует данную проблему: «Занавес призван отметить своим присутствием границу между выразимым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и трансцендентным. Завеса как посредник между двумя реальностями предельно разводит и иерархизирует их, но в то же самое время и максимально сближает два плана одного образа. Отметим вместе с тем, что завеса мыслится не просто знаком,

³ Метафора «ковер — цветущий луг» в газели Хафиза:

В дни, когда наш луг покрыт
Райским цветущим ковром,
Кравчий с пурпурным вином
В светлое поле пойдем

(Классическая восточная поэзия. М., 1991, с. 483.)

повторяется в рубай Омара Хайяма:

Блажен, кто на ковре сверкающего луга
Пред кознями небес не ведая испуга
Потягивает сок благословенных лоз
И гладит бережно душистый локон друга.

(Там же, с. 163).

обозначаемым такими терминами, как урат и нишан, но, скорее, сакральным знаком, знаком-символом (аламат), вмещающим в себя и манифестирующим всю совокупность явлений мира (алам) в целом и одновременно скрывающим нечто более существенное: потаенное, невыразимое, непостижимое». Как считает исследователь, «отсутствие реальных, чувственно постигаемых знаков тем не менее является ярким свидетельством знаковой операции, схватывающей высшие, инобытийные измерения (качественные и количественные) объекта постижения. Пустота всегда значима, она символична»⁴.

Цветовая символика внутреннего поля михрабной арки молитвенных ковров отсылает к концептуальным параметрам сакральной сферы.

Зеленый, красный, белый (кремовый) — наиболее часто встречающиеся цвета, каждый из которых имеет определенную символическую нагрузку: зеленый — райский цвет, красный — царственный, белый — максимально беззнаковый цвет, в то же время вмещающий в себя весь цветовой спектр, аналог света. В намазлаках оттенки белого используются и самостоятельно, и как фон для мотива «Древа жизни». Если другие цвета встречаются в коврах всех типов, то белый в немолитвенных коврах появляется крайне редко, как правило, в тех, которые связаны с обрядами перехода и сферой сакрального. Так, белые фоны известны в туркменских асмалдыках — ковровых украшениях для верблюда, на котором невеста едет в дом жениха во время свадьбы.

Сакрализация белого, его использование в ритуалах, в «обряде перехода» (свадьба, траур, инициация) характерны для многих народов мира. Мусульмане отправляются в хадж — паломничество к святым местам, в Мекку — в белых одеждах. Белый цвет имеет прямое отношение к миру сакрального.

МОЛИТВЕННЫЙ КОВЕР И САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В КУЛЬТУРЕ ИСЛАМА.

Общая направленность к божественному и райскому во время молитвы реализуется как в ментальной сфере, так и в определенной организации молящегося в пространстве.

Одна из важнейших функций молитвенного ковра — это выделение молящегося в особую зону, отделение от внешнего обыденного мира. Обозначая направление в сторону главной святыни Ислама, к сакральному пространству храма ал-Ка'ба, молитвенный ковер выполняет функцию организации человека в этом внешнем вполне реальном простран-

⁴ Шукуров Ш. М. Об изображении пророка Мухаммеда и проблеме сокрытия лика в средневековой культуре ислама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989, с. 252–267.

стве. При этом человек приобщается к определенному духовному миру и оказывается включенным в социум, члены которого обладают едиными духовными основами. Пространственная сфера «ал-Масджид ал-Харам» — «Запретной мечети», в центре которой расположена ал-Ка'ба, — является сложным сакральным комплексом. Храм ал-Ка'ба был основан еще Адамом и построен пророком Ибрагимом (Авраамом). Согласно представлениям мусульман, прообразы ал-Ка'бы и Корана находятся в высших сферах мусульманского рая. В райских источниках берут свое начало и воды священного источника Замзам, находящегося рядом с ал-Ка'бой. В восточный угол ал-Ка'бы вмонтирован так называемый «черный камень» — «ал-хаджар ал-асвад». Камень этот, согласно представлению мусульман, — белый яхонт из рая, дарованный Аллахом Адаму и почерневший от человеческих грехов. В глубине этого камня можно рассмотреть рай. Увидевший рай должен туда попасть после смерти⁵. Считается, что здесь же похоронены Исмаил (напомним, что, согласно мусульманской традиции, именно Исмаила пророк Ибрагим, следуя велению Всевышнего, собирался принести в жертву) и его мать Хаджар. На протяжении многих веков здесь происходит одно и то же обрядовое, глубоко символичное, тесно связанное с проблемой создания сакральных пространств действие — «таваф», обход паломниками храма. Общая направленность к божественному и райскому во время молитвы реализуется как в ментальной сфере, так и в определенной организации молящегося в пространстве. Именно этим устремлением обусловлены символика молитвенного ковра, способы его использования и функции, которыми он наделяется.

В статье «Концепция пространства в исламском мире» Наджим уд-Дин Баммат так характеризует это общее пространственно-духовное устремление во время молитвы: «Но к чему же обращены эти взгляды?.. Здесь нет, собственно, мечети, но это место как бы утверждает существование территории ислама в его пространственном и историческом измерениях. Можно сказать, что это символическая мечеть, призванная спланировать религиозную общину. Ибо точка отсчета в Мекке — это всего лишь вертикаль, указывающая направление к Всевышнему. Отсюда и принадлежность к общине определяется не занимаемой территорией, не историей и не географией, а в первую очередь отношением к этой вертикальной оси, которая должна напоминать о существовании иного измерения. В любом другом месте (кроме Мекки) мусульмане молятся в непосредственной близости друг от друга. Ряды располагаются плотно, не оставляя между собой пустого пространства, что объясняет пространственную форму мечети. Но что же происходит, когда они оказываются в

⁵ Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.

Мекке? В конце путешествия круг замыкается вокруг ал-Ка'бы. Мекка — это единственное место в мире, где мусульмане молятся, стоя вокруг святыни. Прямая линия символически превращается в круг»⁶.

Эту духовно-пространственную структуру можно представить и как систему огромных символических кругов (при этом отдельный ряд молящихся являет собой сегмент, небольшой отрезок окружности), расходящихся по всей земле от основной точки или вектора.

«КОВЕР-ПРЕСТОЛ» — ПУТИ МОДЕЛИРОВАНИЯ САКРАЛЬНОГО
ПРОСТРАНСТВА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО СТРУКТУРЫ.

Положение сакрального (или сакрализуемого на время ритуала) и, что семантически родственно, царственного лица на ковре можно считать культурной универсалией: восточные правители, руководители суфийских братств изображаются в средневековой персидской миниатюре сидящими на коврах. Суфийские шейхи обозначаются термином «восседающий на саджаде (молитвенном ковре)», при этом молитвенный ковер считается духовным тронном и передается от основателя братства его руководителям⁷.

Индийская средневековая миниатюра демонстрирует характерную традицию появления правителя перед народом на балконе, украшенном ковром. Из ковров могут сооружаться пологи, навесы, под которыми находится правитель.

Субъект ритуала не просто «выделяется» с помощью ковра в особую сферу сакрального. Через ковер это пространство выстраивается согласно существующим представлениям о его структуре и характере. Не углубляясь в данной статье в систему доказательств, которая была мной основана на материале фольклорных представлений дагестанцев и традиционных женских украшений, мне бы хотелось описать наиболее общие параметры и характеристики инобытийного пространства. Это, в первую очередь, «выключенность» из нашей (т. е. действующей в пределах реального пространства жизни человека на земле) системы пространственных координат с точным обозначением верха, низа (вертикаль) и сторон света (горизонталь). Соответственно исключается привычная система ориентации по солнцу и сторонам света. Структура инобытийного пространства выстраивается из изменения правосторонней ориентации человека на противоположную, обратную. При этом меняется не только мир, но и принципы организации его пространства. Оно становится лабиринтообразным, изогнутым, сложным.

⁶ Баммат Наджим уд-Дин. Концепция пространства в исламском мире // Культура. 1983. № 1, с. 49.

⁷ Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991, с. 203.

В нем возможна только одна система ориентации, а именно, только относительно правого-левого. Движение же вправо или влево может быть только кружением вокруг своей оси или следованием по кругу. Таким образом, и основной способ передвижения в этом пространстве связан со спиралеобразными, круговыми движениями и полетом, что объясняет универсальные обрядовые принципы обходов, кручений, круговых танцев, характерные для множества как архаических, так и позднейших ритуалов⁸. Более того, симметричные и спиралеобразные мотивы тесно сопряжены и являются взаимообусловленными как на изобразительном, так и перформативном уровнях⁹.

Для понимания характера этого пространства особое значение имеют приведенные Д. Д. Фрезером сведения о табу, распространенных у ряда архаичных и древних народов, которые касаются «богоцарей», девушек в период полового созревания, женщин в период ритуальной нечистоты, а именно: запрет на касание земли и запрет на солнце¹⁰. Данное табу проявлялось в:

а) ритуальном заточении в специальных местах — закрытых, тесных, очень темных помещениях, в храмах или в специальных гамаках, в подвешенном между небом и землей состоянии. Таким образом, солнце и земля, верх и низ «исключались» из системы координат главного субъекта ритуала, который оказывался как бы вне реальных пространственных отношений;

б) запрете ступать на землю, чему соответствовал ряд действий: сидение на специальном высоком помосте, хождение только по специальным покрытиям, коврикам. Главное лицо ритуала переносили на руках или прямо на троне, на носилках. Так, японского микадо вне дворца переносили на руках, а во дворце он ходил только по особой циновке; «персидский владыка в своем дворце ходил по коврам, по которым не имел права ступить никто другой, а вне дворца он разъезжал на колеснице или верхом»¹¹.

В выстраивании и моделировании анализируемой пространственной структуры ковер играет особую роль, при этом его функции могут совпадать с функциями других предметов (циновка, материя, вышивка, шкура животного и др.). В данном контексте особое значение имеют: изоляция от нижней сферы — земли, укрывание пола (вплоть

⁸ Гамзатова П. Р. Традиционное искусство Дагестана (на материале женских ювелирных украшений XVIII — начала XX вв.). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 1989, с. 30–82. Автореф. дис., с. 13–14.

⁹ Она же. Архаические традиции в народном декоративно прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. М., 2004, с. 102–116.

¹⁰ Фрезер Д. Д. «Золотая ветвь». М., 1986, с. 165, 201–203, 555–565, 567, 568.

¹¹ Там же, с. 555.

до современного обычая расстилать ковровую дорожку для глав государств, когда они спускаются с трапа самолета), формирование полога над головой, украшение стен коврами как в сакральных помещениях, так и в сакрализуемых на время ритуала (комната невесты, помещение, где проходит свадьба, инициация), использование ковров (наряду с тканями и вышивками) в качестве завес, украшение ковровыми изделиями участвующих в ритуале «агентов» движения (специальные носилки, попоны для верховых животных, коней, верблюдов).

Существует довольно много работ, посвященных проблемам сакрализации высшего иерархического статуса в государстве, в той или иной социальной структуре. Но вопрос о принципах сакрально-пространственного положения такого лица рассматривается нечасто. Между тем, универсальное определение такого положения, как нахождение на престоле (троне), имеет прямое отношение к моделированию особого сакрального пространства. Ковры часто выполняют функцию престола и зачастую являются неотъемлемой частью композиции тронного комплекса¹², структура которого связана с вышеописанной пространственной системой. По-существу, трон-престол, царское место — это и есть изолированное место, высокий помост, высокое место с более или менее закрытым пологом над ним, то есть системой, моделирующей вышеописанное пространство, и соответствующее вышеописанным табу, причем полог не имеет никакого функционального значения, так как трон находится внутри какого-либо помещения. Распространенный в живописи Возрождения мотив нахождения трона Девы Марии в нише, смоделированной по типу алтарной, подчеркивает семантику престола как зоны сакрального. Царское место может быть оформлено в виде «храмца» или специальной архитектурно разработанной композиции. (В данном контексте может быть проанализирована традиция помещения икон и особенно изображений девы Марии в «храмцы», в ниши, использование завес, пелен; характерный мотив европейской живописи — пребывание девы Марии на троне с балдахином и т. д.)

¹² В «Семи красавицах» Низами ковер и престол — атрибуты идеальной райской возлюбленной царевича.

Ковер, престол несли они в день майский
Как будто был с ковром престол тот райский.
Ковер постлали, водрузили трон.
Виденьем этим был я потрясен.

Воссела дева с царственной судьбой
Невестою на трон свой золотой.

КОВЕР И ПРЕОБРАЖЕННАЯ СРЕДА:
МАРКИРОВКА САКРАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ
И ОБРАЗОВАНИЕ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА.

Функция ковра как предмета, выстраивающего определенную среду или определенный мир, характерна не только для Восточной традиции, но и для христианского мира. Ковры были обязательным атрибутом мечетей и дворцов, но они были характерны и для убранства церквей.

Так, в VI в. ковры были в Святой Софии Константинопольской и во дворце Юстиниана в Константинополе. Целая группа турецких ковров XVII–XVIII вв., в том числе молитвенных, происходит из церквей Трансильвании. Восточные ковры часто изображались в европейской живописи, начиная с Возрождения. Именно в живописи Возрождения можно отметить достаточно узкий и небезразличный для нас круг сюжетов, в которых используются ковры. Они, прежде всего, связаны со сферой особой сакральной значимости. Это — ковры на пороге под престолом Мадонны с младенцем, ковры, украшающие алтарь¹³, и ковры в сюжете «Благовещение». Отметим, что в сюжете «Благовещение» зона, обозначенная ковром, столь табуирована, что, как правило, даже изображенный здесь архангел Гавриил не нарушает ее предела или касается ковра лишь одной ногой. Думается, что данная композиция отражает более раннюю иконографическую традицию и систему маркировки сакрального положения девы Марии, пребывания ее в особом пространстве. Так своеобразный коврики под ногами девы Марии изображен в Устюжском Благовещении и в иконе XII в. — «Великая Панагия».

В данном контексте хотелось бы указать на характерную для русской иконописи особенность иконографии сюжета «Благовещения» — это покрывало над изображениями архитектуры и помещение девы Марии внутри «храмца», а архангела Гавриила во внешнем пространстве. Традиция изображения архангела Гавриила и девы Марии на разных половинках царских врат также свидетельствует о дифференциации и предпочтительном разведении пространственных зон девы Марии и архангела Гавриила. В какой-то мере эта традиция сохранялась и в живописи Возрождения. Так, дева Мария помещается внутри домашнего локуса, а архангел вовне его или используются различного рода преграды.

Ковер появляется там, где мы сталкиваемся с божественным, чудесным. В «Благовещении» Карло Кривелли ковры украшают лоджию и триумфальную арку (не аллюзия ли это на более ранний мотив архи-

¹³ Впервые алтарь, украшенный ковром так называемой конийской группы, появился во фреске Джотто в капелле Арена в Падуе (1304 г.): *Dimand M. S. Peasant and Nomad Rugs of Asia*. London, 1961, p. 7–12.

тектурных покровов в иконографии «Благовещения»?). Нарушая обычный порядок расположения предметов материального мира, К. Кривелли подчеркивает сакральность ситуации. Более того, изобразив волнообразное движение ковров, художник ясно обозначил мотив ветра, в данном контексте имеющего глубоко символическое значение. Движение крыльев архангела Гавриила или что-то еще более непонятное, связанное с понятием дух — дуновение — ветер, наполнило пространство этого полотна, обозначив один из наиболее сакральных моментов священной истории.

В работе Карпаччо обращенные к зрителю, развешенные на парапете моста ковры изображены в сцене торжественного прощания святой Урсулы и принца с их родителями в Венецианской Академии.

Обычай украшать коврами окна и балконы в городе во время праздника был широко распространен как на Востоке, так и в Европе. Известно, что во время праздников, в традиционном обществе тесно связанных с ритуалом, образуется особая временная и пространственная ситуация, в оформлении которой значительная роль принадлежит прикладному искусству. Ковры расстилаются и сворачиваются не только в праздник, но и в честь приезда гостей.

Аналогию этому явлению, по своей природе очень древнюю, мы находим в фольклорной традиции северной Украины конца XIX — начала XX вв. Население бассейна реки Уж украшало дома коврами только в праздничные и траурные дни (показательно единство в системе моделирования праздничной и траурной обрядовой ситуации), вывешивая их на жердях. Встречая почетных гостей, коврами застилали дорогу, их развешивали на заборах и крышах домов¹⁴. Здесь полностью антифункциональное использование ковров свидетельствует о семантической значимости. Изменяя привычное оформление (и, соответственно, структуру) среды-пространства, они выстраивают свой, согласный данной ритуальной (в ряде случаев — праздничной) ситуации миропорядок.

Ковер появляется там, где мы сталкиваемся с сакральным, божественным, чудесным. Использование «чудесных» (отличающихся особой красотой и стилистически нехарактерных для данного социума) предметов, привезенных из дальних (т. е. необыкновенных и даже почти волшебных) стран, в сакральных сюжетах в живописи Возрождения — одна из тем, разрабатываемых современным искусствоведением. Неудивительно, что обращение к образу восточного ковра может стать одним из направлений подобных штудий.

¹⁴ *Нестер А.* Художественное ковроделие северной Украины (бассейн реки Уж) кон. XIX — нач. XX вв. // Искусство восточных ковров. Материалы международного симпозиума по искусству восточных ковров. Баку, 1988, с. 191.

В восточной поэзии упоминаются также и ковры, связанные с негативной символикой. Горестным событиям соответствует свой мир предметов:

Вот казни ковер посыпают песком
Сам див устрашится при виде таком¹⁵.

Это видение царевича из сказки дочери падишаха («Семь красавиц» Низами) сменяется при его победе над дивами другим изобразительным рядом, в котором опять же определенное место в моделировании пространственной среды играют ковры и ткани, манипуляции с которыми соответствуют образованию новой духовно-пространственной ситуации:

Пришел он к городу издалека
И с городских ворот сорвал шелка.
Свернув их, поспешил слуге отдать.
Скончалась грусть, воскресла благодать.
.....
Народ героя осыпал цветами,
И вмиг дома украсились коврами¹⁶.

Хотелось бы провести определенную грань между значением предмета в архаической традиции и в последующем религиозном сознании. Если в системе архаических представлений вещь «реально» обладает определенными функциями, способностями и без конкретного предмета или предметных манипуляций невозможно выстроить соответствующую пространственную систему координат и совершить ритуал, «нормально» родиться, жениться, выздороветь, «нормально» умереть, т. е. оказаться встроенным в инобытийное пространство, то в монотеистических религиозных традициях существует примат духовного, интеллектуального. Но и вне религиозной доктрины человеку свойственно ощущение соответствия внешних формальных признаков предмета-вещи и внутренней сути, ощущение измененной пространственно-духовной среды-ситуации в зависимости от окружающих его объектов прикладного искусства. Совершенному миру соответствуют совершенные вещи, идеальной форме — идеальная суть.

¹⁵ Низами. Семь красавиц // Классическая восточная поэзия. М., 1991, с. 225.

¹⁶ Там же, с. 284.

Patimat R. Gamzatova

Institute of Art Studies, Moscow

THE ORIENTAL CARPET IN THE MAKING OF SACRED SPACES

As an object that models a certain spatial environment and embeds a person in the sphere of the sacral, carpet has its own specific features and might be ranked on a par with a whole complex of the artefacts which save the same purposes but are created from different materials, i. e. mats, felt, embroidery, loomworks, animal fells, and even wall-paintings and floor mosaic (a lot of old carpets reproduce the pattern of floor mosaics).

Both ritual carpets destined for prayers and any other carpets possess a pronounced world-arranging or “cosmos-creating” function which is performed in a special role that objects play in modeling the world and the space according to the dominant religious or mythic and poetical world outlook. An object is more than just a sign, or a symbol, even a microcosm representing some macrostructures; it is an active part of the universe that orders, systematises and organises the latter, as well as the space and the man himself. In this article we try to reconstruct specific systems of sacred space created by means of carpet. It is essential to note that these systems are being remodeled (recreated) through a number of ways of using carpet both on performatory and iconographical levels. The difficulty lies as well in the fact that we have analyzed peculiarities of functioning of carpets in various cultural contexts, and, therefore, in sacred spaces that were created according to diverse models (in passing it is important to say that in a number of cases these models might reveal a great degree of similarity). In addition, a historic and geographic area of investigated events is particularly vast. This way, on the one hand, we have learnt of universality and stability of principles of usage and semantization of carpets as agents of modeling of spatial structures, and, on the other hand, we have discovered an obvious methodological error. Namely, while analyzing this or that sacred space, all its modeling components (one of which might be carpet) should be studied as a whole like a single complex; that is why one might run a separate article on each of subjects or themes of the current article. Magic “flying carpets” might serve as a scholarly and emotional dominant of perception of this information. These “flying carpets” take a fairy tale hero from one spatial environment to another one, for example, from our world to a fairyland. In some Daghestanian fairy tales the concept of flight on a carpet is introduced: seeing the carpet on a glade, the hero only has to step on it, and at the same movement he finds himself in the fairy world.

That is to say that carpet is viewed by itself as a zone of sacred space which can be carried on oneself and form/actualize upon necessity and by its means “embed” a human in the system of “another” world.

1. Carpet in the system of the obsequial cult — a way to the “different-existence” space.

It is due to the function of carpet which was described above that carpets are used in the “rites of passage” in archaic and folklore traditions. The most ancient carpet from those remained (researches date it with approximately 5th cent. B.C.) was discovered in a burial mound of Pazarik in Mountainous Altai and is closely associated with obsequial cult, that is with the system of transition of a dead person to another world and a different, special space. The tradition of using carpets in the funeral cult is exceptionally widespread throughout the world and was kept safe up to our days in ethnical practices. In different cultures a body of a defunct is placed on a carpet. Rugs were used to cover funeral stretches or body of a defunct.

The images represented on the carpet from the burial mound of Pazarik (the edge of the carpet represents a procession of alternate dismounted and mounted horsemen that are moving from left to right) point out its connection with the obsequial cult, and practice of ritual round on burial places and galloping in a circle around tombs, as the most archaic ways of modelling sacred space. Subsequent ornaments serve the décor of carpets also reveal a conceptual validity of usage of carpets in obsequial rites: there are similarities in symbolism, and, in the number of cases, also in general composition of Moslem prayer rugs and Moslem tombs (e. g., a motive of an arch on stone steles; a drawing of a lamp, the tree of life, a jug, a comb).

2. Sacred space and semantics of iconography of Oriental carpets.

In posterior cultural traditions carpet has acquired a certain stable semantic meaning. It has become an image, a token of a very special world and a very special space. That newly acquired feature of carpets has come to be reflected in compositional and ornamental principles of décor, as well as in the tradition of their mythical and poetical perception.

a) a garden and — from a wider viewpoint — Eden are the dominant images in the mythologema (mythical concept) of carpet: the first legendary carpet — “Spring Carpet of Chosroes” of Chosroes I, Ruler of Sasanid Iran, was created to serve him during winter as a reminder of a summer garden; carpets with a so-called garden drawing: their iconography was conditioned with a description of the Paradise in the Koran (there is a description of four Eden gardens in Rahman surah); a floral ornament: that is a characteristic of the carpet art in general which was connected with the concept of a garden. A multiple usage of the idea of Eden and the higher spheres is displayed as if on different levels and enters a sequence of complex associations: assimilation of carpet with a meadow and of grass with silk is typical for Oriental poetry and fairy-tales. According to the Koran, righteous men in green clothes recline on embroidered cushions and carpets in Eden.

b) Another characteristic composition in which a concept of sacred space is inherent to prayer rugs. The base of it is the image of a mihrab arch which symbolizes the entrance (or transition) to another spatial sphere.

In one kind of the eldest compositions, the main field which is enclosed in a mihrab arch is absolutely void of any kind of décor, in spite of a most sumptuous ornament of the edge and triangular-shaped sectors over the arch. It is more than once that researches pointed out to a singular dislike of the emptiness in the Moslem art, their strive to fill a bare space of an object with an ornament. The semantics of the art device described above is related to the idea of transcendental space and it is revealed within the context of the category called “concealment of the mysterious” (Sh. Shukurov) and the idea of a veil which this category involves.

Colour symbolism of the inner field of a mihrab arch of prayer carpets refers to conceptual parameters of the sacred sphere. Green which stands for a garden, Eden, spring; red which is a royal colour; white (or cream) which is an analogue of light being at the same time void of any meaning and representing the whole colour spectrum — those are the dominant colours.

Sacralization of the white, its involvedness in the “rites of passage” (particularly, those of wedding, mourning, and pilgrimage) are inherent to many nations of the world. Prayer Rug and sacred space in the Islamic culture.

Common orientation towards the divine and heavenly during a prayer is realized both in the mental sphere and in a certain placement of a person who is praying in the space according to sacred coordinates of the world.

3. Prayer carpet, on the one hand, places a prayer in a particular zone, cutting him off the outer common world, while, from the other hand, it designates the direction to the main sanctuary of the Moslems, Al Ka’ba Temple and the sacral complex of Madgid al Haram — The Forbidden Mosque — and organizes a person in this outer, quite real world. By this time, a person is introduced to a certain spiritual sphere and is included in the *socium* where its members are united by the same spiritual foundations.

This spatial structure might be represented also as a system of huge symbolic circles (at that, a separate row of prayers or an individual who is bowing represent a segment, a short section of the circumference) which spread on the earth from the central point or vector — the temple of Al Ka’ba. It has been already for centuries that the same ritual, truly symbolic, closely connected with the question of creating sacred space, ceremony called “*tavaf*” (round on a temple performed by pilgrims) has been taking place here (compare to clause 1 of the present article).

4. “Carpet-throne” — ways of modeling sacred space and same peculiarities of its structure.

Placement of a sacred (or sacralized for the time of a ritual), or a royal person on a carpet might be considered as a cultural universal notion: Oriental

rulers, heads of Sufia congregations are depicted on medieval Persian miniatures as sitting on carpets. Sheikhs of Sufia are denoted with the term “sitting on a sajjad (prayer rug)”. At that, prayer carpet was “regarded as a spiritual throne and was handed over by the founder of a brotherhood to its rulers”.

Indian medieval miniatures demonstrate a characteristic tradition of a ruler appearing in front of his people on a balcony decorated with a carpet. Carpets can serve to make curtains and canopy under which seats a ruler.

The subject of a ritual is not merely singled out by means of carpet and placed in a certain sphere of the sacral. With the aid of carpet this special world/special space is being constructed in accordance with valid conceptions of its structure and character. Without delving deeply into the system of proofs in this article which is based on my studies of folklore notions of Daghestan people and traditional female jewellery, I would like to dwell on that another “different-existence” space and describe its most common features and characteristics. Those are detached from our (that is, valid within the real space of a human life on earth) system of spatial coordinates with exact indications of the upper and lower parts (vertically) and parts of the world (horizontally). Accordingly, a customary system of orientation by the sun and parts of the world is excluded. The structure of “different-existence” space is being built on the base of transition of the right/left orientation of a human to a contrary reverse one or from changing right and left. At that, not only one’s world is changing but also principles organizing one’s space. It becomes similar to a labyrinth — bent, and complex. There is only one system of orientation, that of right/left, which is possible within its limits. Consequently, the main way of transportation in this space also involves spiral, circular movements and flight. That helps to understand the universal ritual principles of rounds, spinnings, circle dances which are characteristic of a number of both archaic and posterior ceremonies. Moreover, symmetric and spiral-shaped motives are closely connected and they are interconditioned on the graphic as well as on the performative levels.

A taboo described by G. G. Frazer helps to better understand the character of that kind of space. It was widespread among archaic and ancient peoples, a taboo of “gods-kings”, girls in the period of pubescence, women in ritual uncleanness, namely: prohibition to touch (to contact in general) the earth and ban of the sun.

The said taboo was implemented in the following ways: a) ritual imprisonment in special places, close, small, very dark quarters, in temples or in special hammocks which were suspended in mid-air between the sky and the earth; b) ban to walk on earth was accompanied by a lot of rites: sitting on a specially devised high dais, walking only on special coverings and rugs.

In constructing and modeling of spatial structure under analyses carpet conveys a special meaning, while its functions might coincide with those of other objects (e. g. mat, textile, embroidery, animal fur rug, etc). In that context the following facts have particular importance: isolation from the lower sphere/earth — covering the floor; forming canopy over one's head — exclusion of the upper sphere; adorning of walls with carpets in sacral premises, as well as in sacralized for the time of a ritual (a room of a bride, a place where a wedding or an initiation take place); using of carpets (alongside with fabrics and embroidery) as curtains; adorning "agents" of movement which participate in a ritual with carpets (special stretchers, horse-clothes for saddle-horses, camels).

Here it is essential to note that a universal notion of a sacral position of a sacralized person is the pose of being seated on a throne. Carpets usually perform the function of thrones and frequently become an integral part of the throne complex. Essentially, a throne, the "Tzar's place" is an isolated post, a high dominating dais with a canopy and with more or less closed drapery over it or that is exactly the system which models a special space described above and in accordance with the taboo previously mentioned. The canopy and the drapery have no useful functional meaning as the throne is usually placed inside quarters of any kind. The "Tzar's place" may be also decorated as a small temple or as a specially devised architectural composition within some premises (in that context it is possible to analyze a tradition of placing icons and, especially, images of the Virgin Mary in niches, special structures, using of drapery, shrouds, etc).

5. Carpet and transformed environment: marking a sacral situation and forming a sacred space.

The function of carpet as an object creating a certain environment or a particular atmosphere is characteristic not only for the Oriental culture, but for the Christian world as well. Carpets were a compulsory appendage of mosques and palaces but they also adorned churches. They were placed on altars, pulpits, and parapets of Catholic cathedrals.

Oriental carpets were often depicted on paintings by European artists starting from the Renaissance. In the different plots of the Renaissance painting they are involved in the sphere of a particular sacral meaning. Those are carpets on the threshold under the throne of Madonna with the child, carpets adorning the altar and carpets in the "Annunciation". It is important to note that in the "Annunciation" the zone marked with a carpet is a tabooed one and, as a rule, the Archangel Gabriel does not cross its borders or he only touches the carpet with one foot. I am of the opinion that the said composition reflects an earlier iconographic tradition and a system of marking of a sacral position of the Virgin Mary — her being in sacred space. Thus, a pe-

culiar carpet underfoot the Virgin Mary is depicted on the icon of the “Ustyug Annunciation” and under the feet of the Virgin Mary on the icon of “Great Panagia” of the 12th cent.

In this context I would like to point out a peculiarity of the “Annunciation” subject that is characteristic for the Russian icon painting. On these icons there are draperies (veils) over architectural compositions; the Virgin Mary is depicted inside “a small temple” while the Archangel Gabriel is in the outer area. A tradition of depicting the Archangel Gabriel and the Virgin Mary on wings of the Royal Door of the Iconostasis also testifies of differentiation and preferable separation of spatial zones of the Virgin Mary and the Archangel Gabriel.

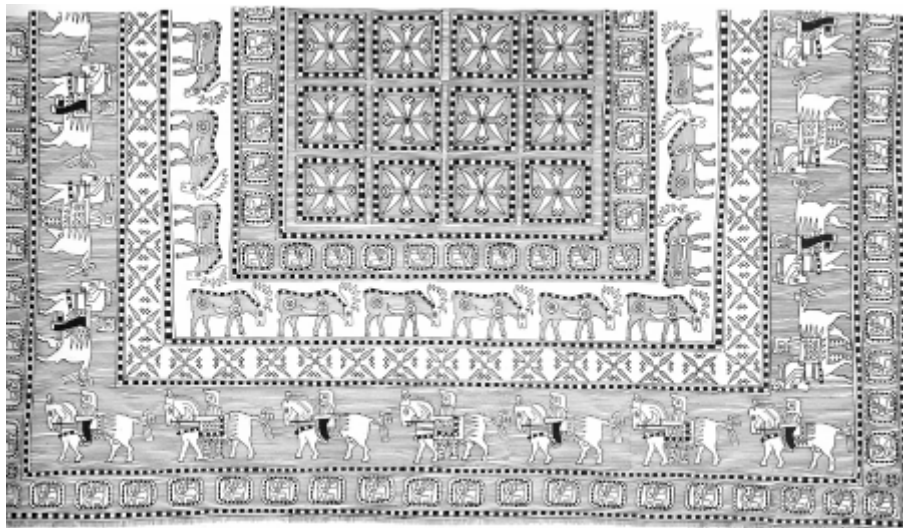
This tradition was preserved to a certain extent in paintings of the Renaissance era. The Virgin Mary is placed inside a homely locus while the Archangel is situated outside it or there are various barriers to separate them.

Very often carpet appears in paintings where we encounter the motives of sacred, heavenly and miraculous things. Thus, in the “Annunciation” by Carlo Crivelli carpets adorn a loggia and a triumphal arch (what is it but not an allusion to an ancient plot of architectural coverings (veil) in the iconography of the “Annunciation”?). By disturbing a customary order of placement of objects in the material world, Carlo Crivelli only intensifies the sacral meaning of the situation. Moreover, having depicted an undulation of carpets, the painter has clearly shown that the wind was blowing and that was highly symbolical. The movement of wings of the Archangel Gabriel or something else, yet more complicated and connected with the notion of “spirit — breath — wind”, has filled in the space of the painting thus marking one of the most sacral moments of the holy history.

A custom of adorning windows, balconies, parapets of bridges with carpets in the city during a feast was widespread both in the East and in Europe. It is well known, that during a feast celebration in the traditional society, closely connected with rituals, a particular time and space situation is formed. The applied art plays a major role in its decoration and modeling. Carpets are spread out and rolled up not only during a holiday or in honour of arriving guests but also in days of mourning. Thus, at the end of the 19th in the beginning of the 20th cent., in the Ukraine the population of the basin of the river Uzh decorated houses with carpets both on festive or funeral days, hanging them on poles. When meeting honoured guests, they spread out carpets on the road, hanged them on gates and roofs of their houses. In this case, a totally non-functional using of carpets serves as an evidence of their semantic significance. Changing the habitual design and, consequently, its environmental structure, they constructed their own universe around a given situation (in a number of cases — the situation of a feast).

I would like to draw a certain line between the meaning of an object in archaic tradition and in monotheistic religious conceptions. If in the system of archaic notions an object really possesses certain functions and it is impossible to built up a corresponding system of coordinates and perform a ritual without a particular object and physical manipulations, to be born, get married, die, that is to say, to be incorporated in the “different-existence” spatial environment, then, in monotheistic religious traditions there is a certain primacy of the spiritual and intellectual.

It is inherent to a human to feel a correspondence between exterior formal features of an object and its interior essence also beyond the confines of a religious doctrine, to guess transformation of spatial and spiritual environment/situation depending upon objects of applied art surrounding him.



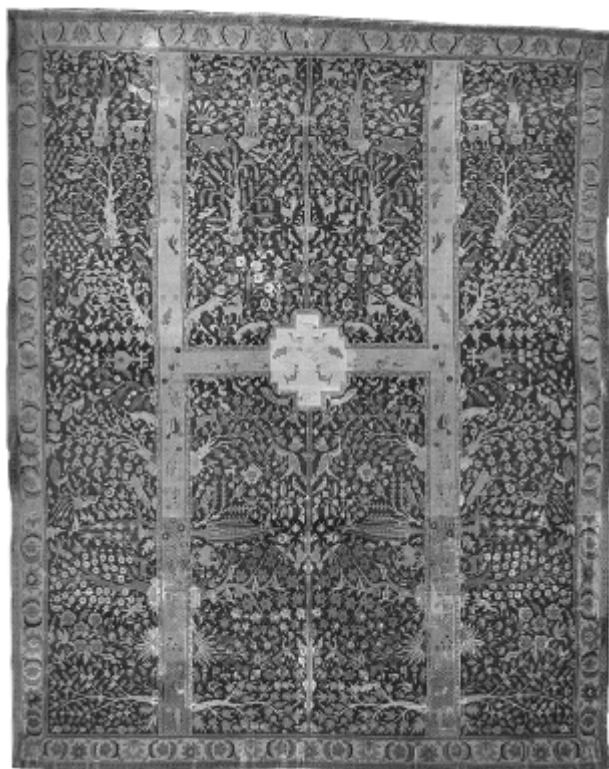
1. Ковер из кургана Пазарык. Горный Алтай, V в. до н. э. Прорись, фрагмент



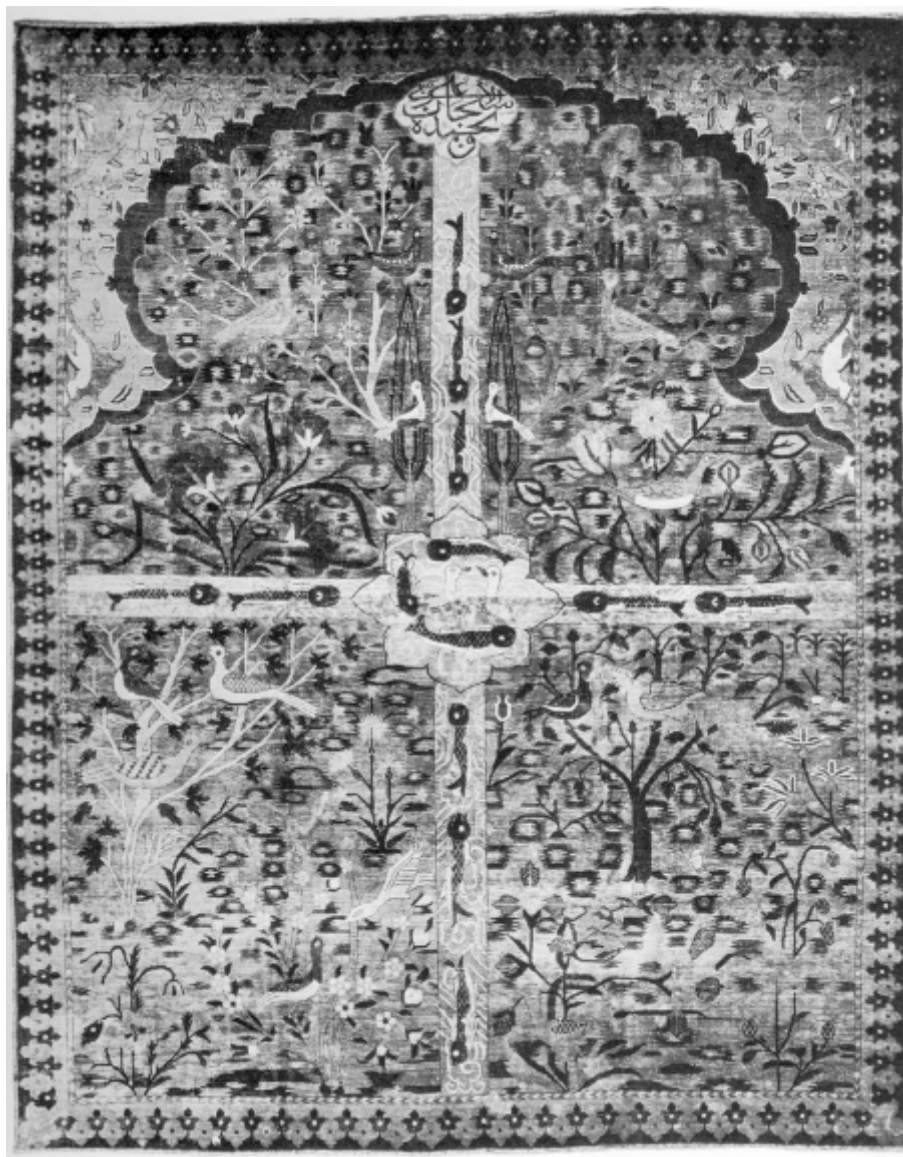
2. Меджнун на могиле Лейли. Миниатюра. Индия, середина XV в.



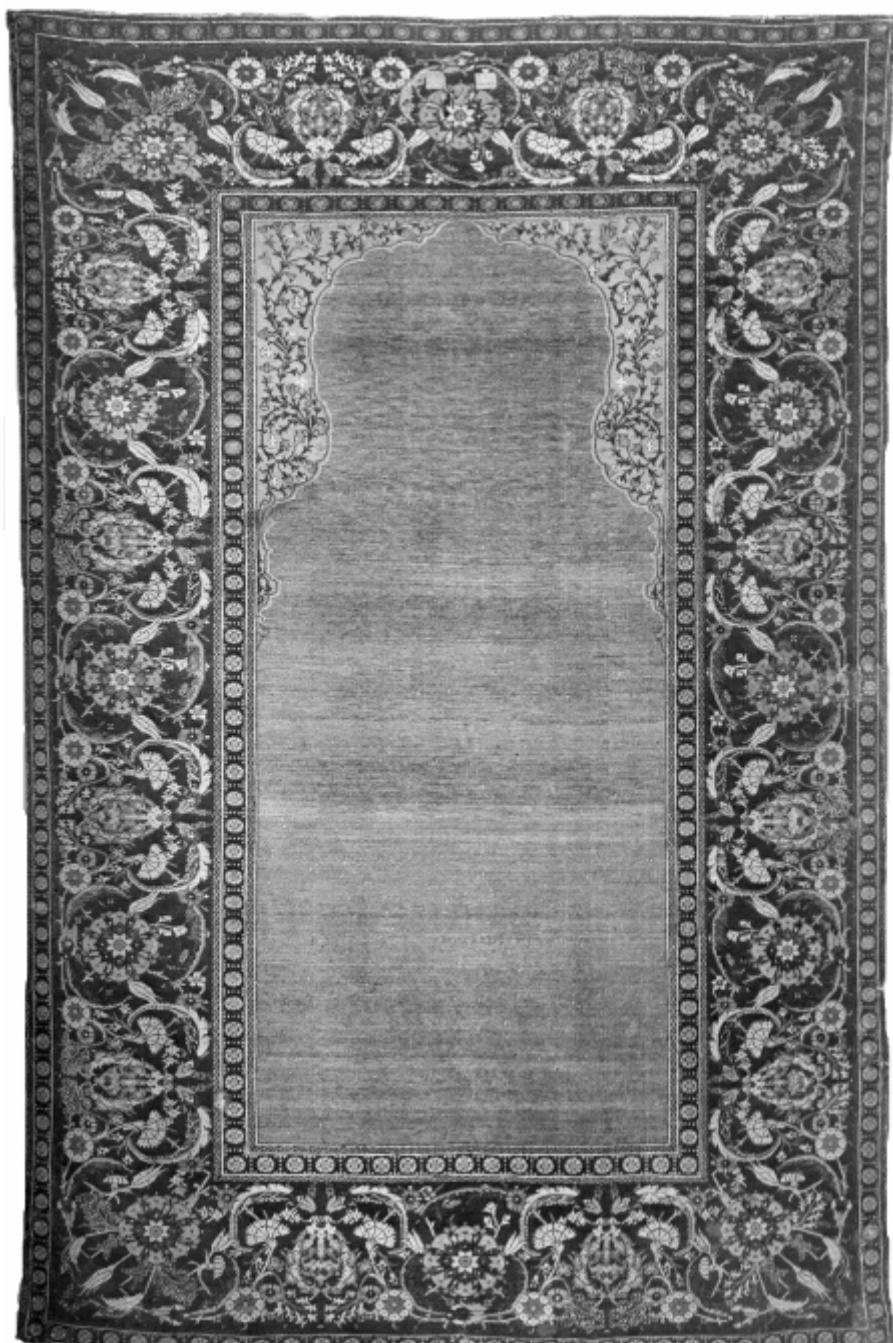
3. Неизвестный художник. Посмертный портрет Г. Иллешази. Венгрия, XVII в. Будапешт, Национальный музей



4. Ковер с садовым рисунком. Северный Иран, XVII–XVIII вв.



5. Молитвенный ковер с изображением четырех райских садов. Иран. Коллекция храма в Мешхеде



6. Молитвенный ковер. Турция, 1610 г.



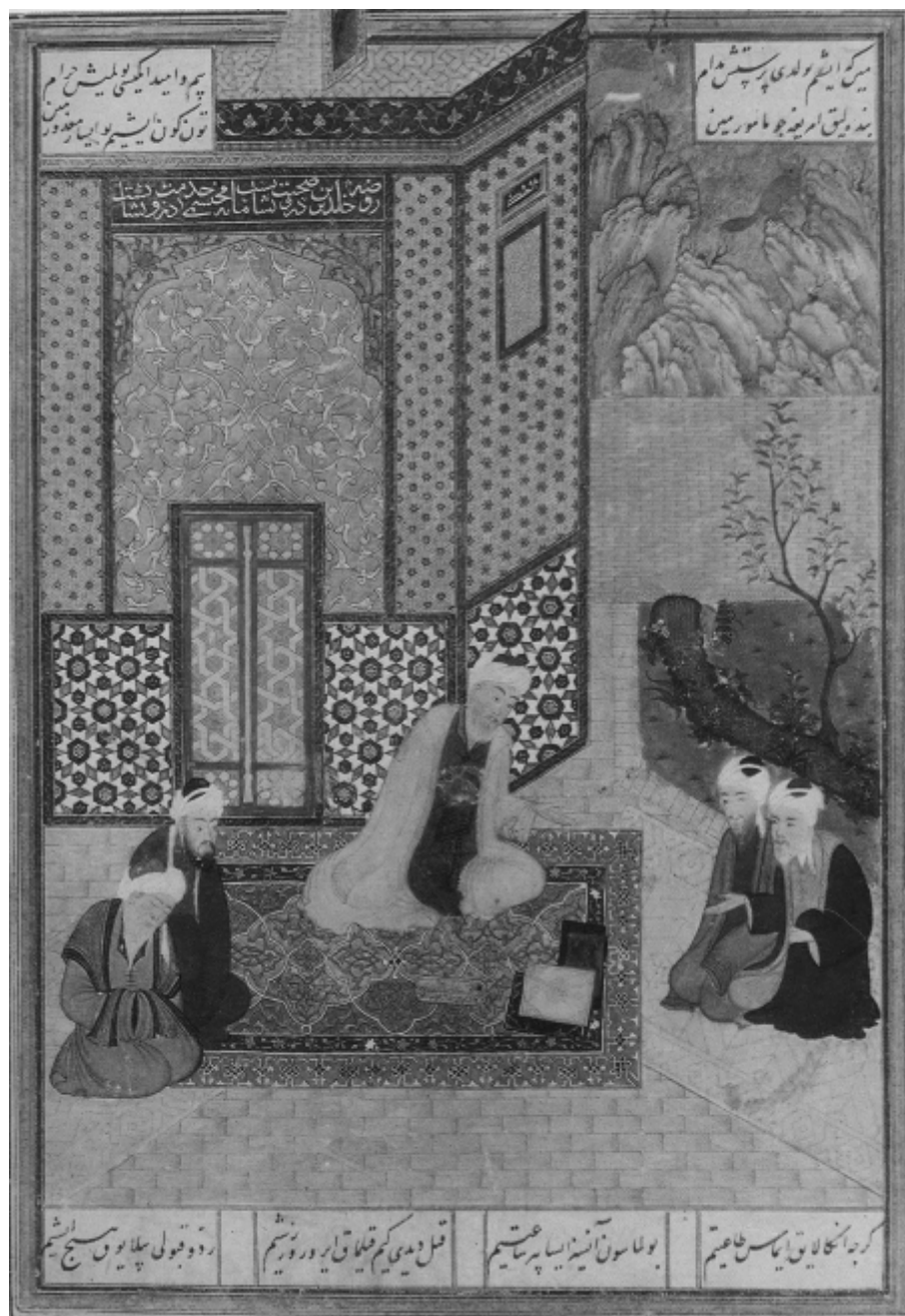
7. Михраб мечети Султана Хасана в Каире



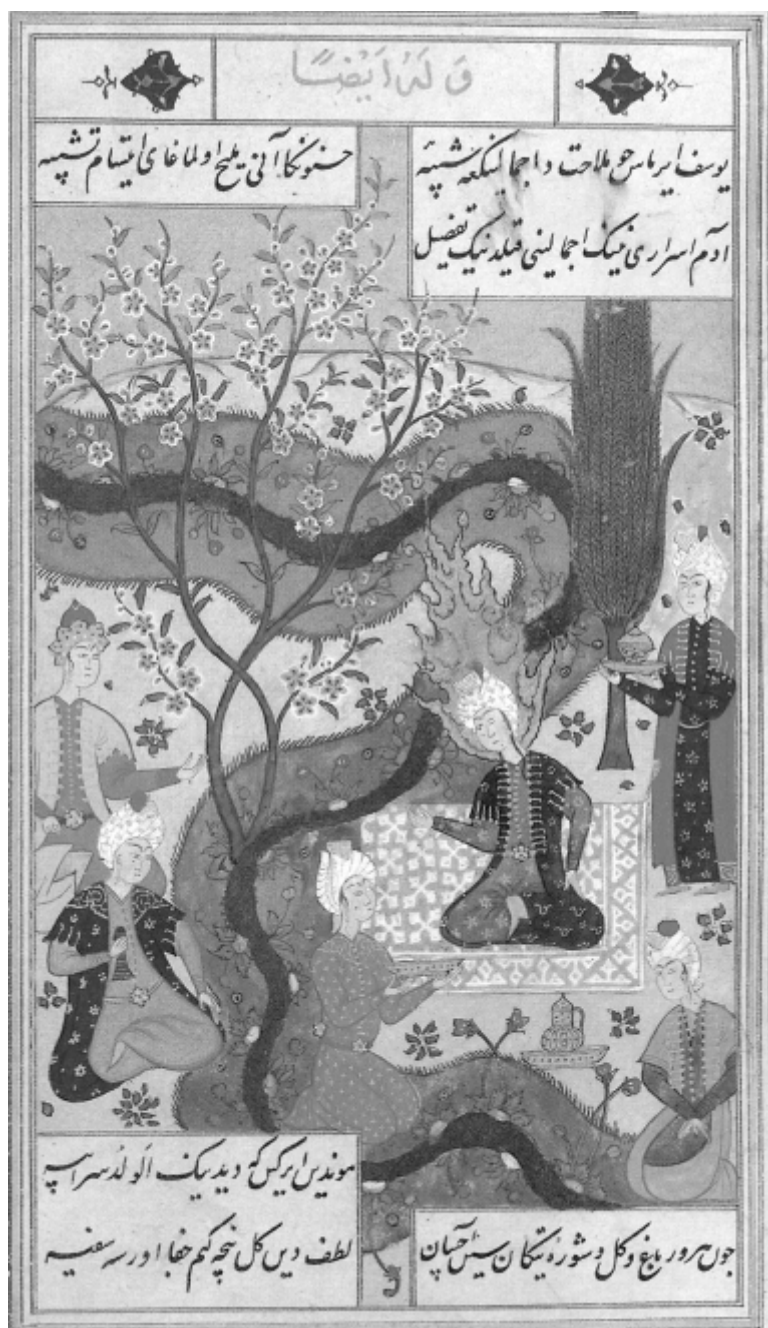
8. Центральный храм Мекки — Аль Маджид альХарам и ал-Ка'ба



9. Мани показывает Бахраму портрет Диларам. Миниатюра эпохи Тимури-
дов к поэмам Алишера Навои. Хамса, «Семь планет»



10. Хаджа Абдаллах Ансари беседует с дервишами. Миниатюра к поэмам Алишера Навои. Хамса, «Изумление праведных». 1485 г.



11. Угощение Иосифа Прекрасного. Миниатюры к поэмам Алишера Навои. Диван. Табриз, начало XVI в.



12. Перенесение реликвий из Благовещенского в Успенский собор Московского Кремля. Миниатюра из «Книги об избрании на царство Михаила Федоровича Романова». Россия, XVII в.



13. Акбар II в Красном форте в Агре. Миниатюра. Индия, 1820 г. Библиотека Лондона



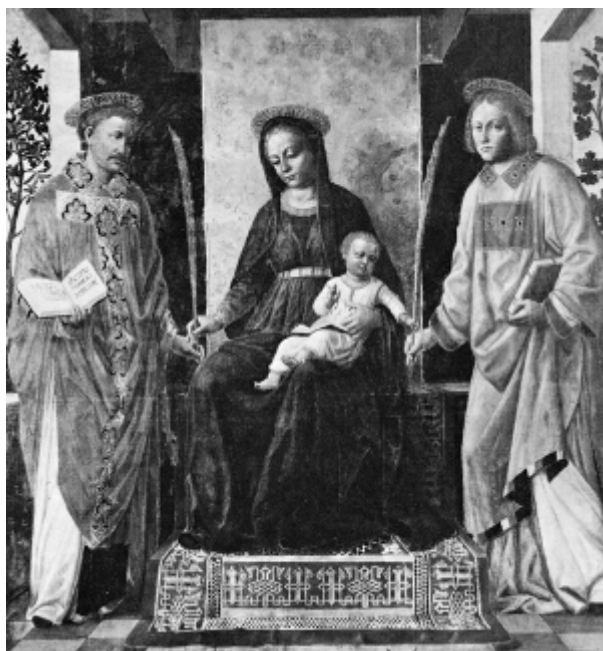
14. Доменико Гирландайо. Мадонна на троне. Италия, сер. XV в. Галерея Уфиццы



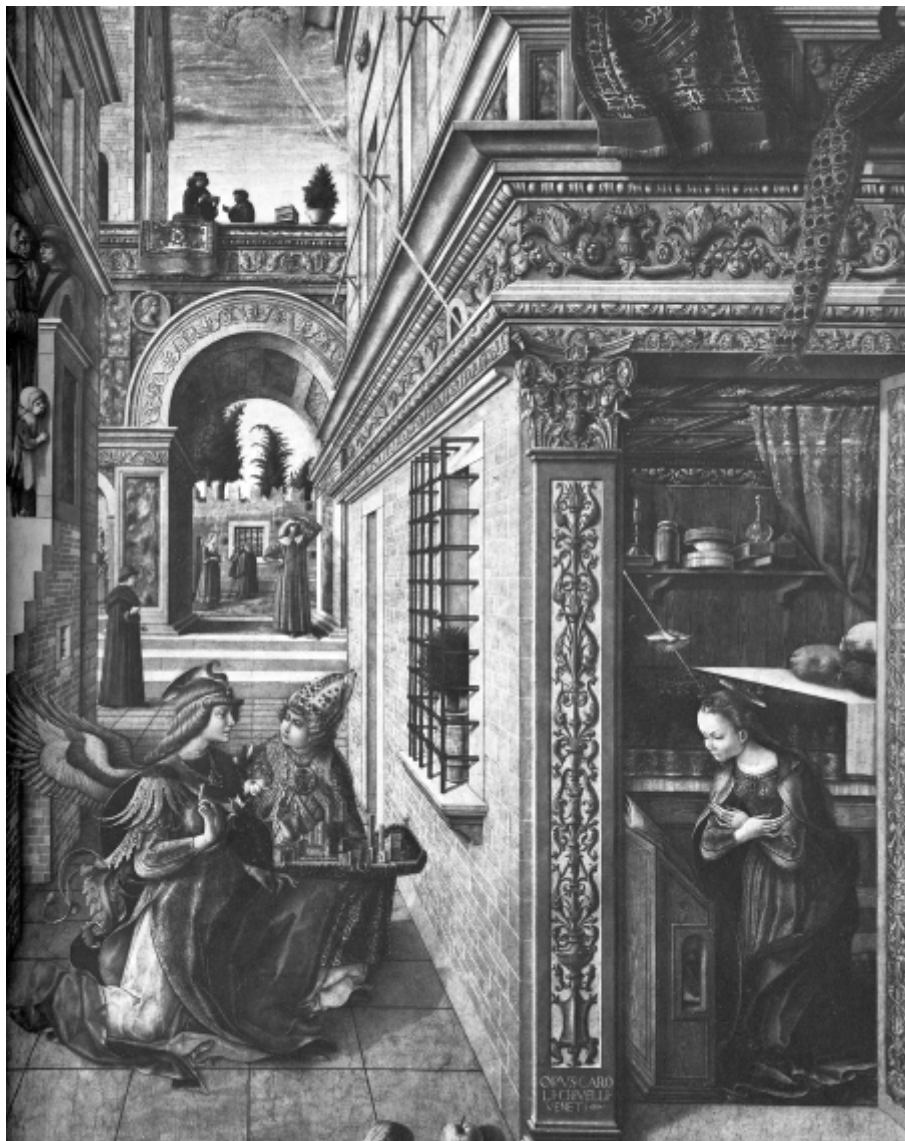
15. Ян Ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале. Нидерланды, 1436 г. Городской музей Брюгге



16. Ханс Мемлинг. Мадонна со святыми. Нидерланды, вторая половина XV века. Алтарная композиция. Национальная галерея, Лондон



17. Виченцо Флоппа. Мадонна на троне с двумя святыми. Италия, 1480 г.



18. Карло Кривелли. Благовещение со святым Эмидием. Италия, 1486 г.
Национальная галерея, Лондон



19. Витторе Карпаччо. Прощание святой Урсулы. Из цикла картин на темы из жизни св. Урсулы. Скуола ди Санта Урсула. Италия, 1495 г. Галерея Венецианской Академии



20. Икона Устюжское Благовещение. Россия, XII в. ГТГ



21. Икона Великая Панагия. Россия, ок. 1224 г. ГТГ