

- Dostal W.* Handwerker und Handwerkstechniken in Tarim (Südarabien, Hadramaut) // Publication zu Wissenschaftlichen Filmen. Volkerkunde... Ergänzungsband 3. Göttingen, 1972.
- Ho, Engseng.* The Graves of Tarim. Genealogy and Mobility across the Indian Ocean. Berkeley et al. University of California Press, 2007.
- Rodionov M.* "Satanic matters": social conflict in Madudah (Hadramawt), 1957/1938 // Proceedings of the Seminar for Arabian Studies. 2005. Vol. 35. P. 215–221.
- Ingrams W.H.* Aden Protectorate: a Report on the Social, Economic and Political Conditions of the Hadhramaut. L., 1936.
- Rodionov M.* Social Re-stratification in Modern Hadramawt // Quaderni di Studi Arabi. Nuova Serie I. Roma, 2006. P. 181–190.
- Rodionov M.* The Western Hadramawt: Ethnographic Field Research, 1983–91 // Orientwissenschaftliches Heft. OWZ der Martin-Luther-Universitaet Halle-Wittenberg. Hft 24. 2007.
- al-Sabban, 'Abd al-Qadir.* 'Adat wa taqalid bi-l-ahqaf: mudiriyat Say'un. Al-Mukalla, 1984.
- Serjeant R.B.* The Sayids of Hadramawt. L., 1957.

Е.Г. Царева

ФРАГМЕНТ СРЕДНЕВЕКОВОГО ПЕРСИДСКОГО МОЛИТВЕННОГО КОВРА САФ В ТЕХНИКЕ ЗИЛУ

Рассматриваемый фрагмент молитвенного ковра является значимым памятником мусульманского искусства и безусловным текстильным раритетом. Исключительность его как памятника исламского искусства обусловлена датировкой: время изготовления фрагмента определяется 1262–1328 (61.7 %)/1345–1394 (38.3 %) гг. н.э.¹, что делает его самым ранним известным молитвенным ковром с мусульманской символикой.

Одновременно историки текстиля считают его самой древней из известных тканей в технике *зилу*². Особую ценность ковра придает наполненный глубокими символами и восходящий к периоду эллинизма рисунок, переработанный

¹ Результат датирования рассматриваемого фрагмента по углероду-14. Тест был проведен д-ром Георгом Бонани в Институте физики частиц (ETH) Швейцарского федерального института технологий, Цюрих (перевод).

Лаб. №	№ образца	АМС-14 С возраст [BP]	13 C[o/oo]	Калиброванный возраст [до н.э./н.э.]
ETH-31265	ЗИЛу	690+/-40	-22.7+/-1.1	н.э. 1262-1328 (61.7%) н.э. 1345-1394 (38.3%)

Калиброванный (дендрокоррелированный) возраст в двух рядах дат (95 % конфиденс) был сосчитан с использованием программы CalibETH [Radiocarbon 1992: 483–492]. Благодаря форме калибровочной кривой в области интереса возможны несколько действительных временных рядов. Цифры в скобках показывают вероятность различных временных рядов.

² Два более поздних *сафа* с близким рисунком хранятся в мечетях Ирана: один из них, в Пятничной мечети города Йезд, несет дату «октябрь 1405 года» [Earthly 1999: 66–67]; второй упомянут [Stone 1997: 259].

художниками XIII в. в соответствии с канонами исламского искусства. Важно также, что фрагмент относится к группе особо ценившихся на Востоке тканей *тираз*, а именно: изделий с надписями, включающими в себя *писбу*, т.е. имя заказчика либо мастера-изготовителя¹.

С точки зрения формы фрагмент определяется как часть многоарочного молитвенного ковра *саф/сафф*, которые описываются как семейные либо изготовленные для мечетей напольные покрытия², используемые во время обязательной для мусульман ежедневной пятикратной молитвы *намаз*.

Самые известные в мире *сафы* имеют схожую судьбу: их многоарочная композиция позволяла делить ковры на «одноарочные» части без нарушения композиционной целостности каждого отдельного фрагмента. Аналогично был разрезан владельцами в 1980-х годах и сохранившийся с XIV в. фрагмент. Вторая его часть была приобретена в 1985 г. отделом Востока Государственного Эрмитажа (инв. № ИР–2253), где А.А. Иванов точно датировал его XIV веком и атрибутировал как иранский [Earthly 1999: 66–67].

Сафы изготавливались в разных техниках, из них *зилу* является, пожалуй, наиболее редкой и слабо изученной. Описания отсутствуют, наиболее ценными можно считать примечание Ч.Г. Эллиса: «Зилу — гладкотканый ковер, обычно в белых и голубых тонах. Типичное покрытие полов иранских мечетей и гробниц» [Ellis 1988: 292] и определение Стоуна [Stone 1997: 259]. Из изображений известно лишь одно, из собрания ГЭ [Earthly 1999: fig. 1].

В соответствии с собранными автором в 1991 г. в Иране сведениями, *зилу* выполнялись хлопковыми нитями синего и белого цвета (иногда с вкраплениями красного), имели очень прочную двойную структуру (две группы основ и две группы утков) и идентичный двусторонний позитивно-негативный рисунок. Именно эти структурные особенности способствовали исключительной долговечности *зилу* по сравнению с другими гладкоткаными коврами.

Приведем структурное описание фрагмента:

Основа: хлопок белого цвета, пожелтевшего до оттенка слоновой кости, Z4S; нити толстые. Плотность: 140 концов/дм.

Уток: хлопок оттенка слоновой кости и синего цвета, Z3S; нити тонкие. Плотность: 290 прогонов/дм. Крашение производилось после сучения.

Переплетение: узорное, с двусторонним рисунком. Образовано двумя группами рядов основы и двумя группами рядов утка, с меняющимся шагом: в застиле лицевые узоробразующие утки протянуты через пять нитей основы, изнаночные — через одну, либо 3:1:3:1; в вертикальных линиях — 2:1:2 с редкими прокидами через пять нитей основы; диагональные линии — через две и три нити.

Качество работы безукоризненное, ткацкие ошибки не выявлены. Просчетом мастера-художника можно считать то, что в текст не поместилась дата изготовления ковра; возможно, за образец было принято изделие с более короткой надписью.

Делались *зилу* двумя ткачами, сидевшими по обеим сторонам вертикального станка лицом к основе и напротив друг друга. Мастера были потомственными

¹ О *тираз* см. [Serjeant 1972: 7–16].

² О *сафах* см. [Denny 1989: 93–104].

профессионалами экстра-класса, тем не менее, поскольку работа велась по счету, требовала огромного внимания и тщательности, ковры этого типа ткались очень медленно. Техника еще сохранялась в Иране в 1980-е годы (на сегодняшний день сведения отсутствуют), где использовалась только для изготовления *сафов* рассматриваемого типа. Последние, однако, были столь дороги из-за сложности и трудоемкости процесса, что традиция их изготовления фактически утратилась, вслед за многими другими эксклюзивными техниками ткачества, требующими поддержки индивидуальных покровителей либо общин.

История вопроса изучена слабо. Судя по литературе, техника была известна на Востоке уже в Сасанидское время. В соответствии с анонимным автором Худуд ал-Алам, 982 г. н.э., в X в. наибольшее распространение *зилу* имели в Армении: как активные производители *zilu-ha-yi-qali* названы ткачи расположенных вокруг озера Ван городов Баргри, Арджиш, Ахлат, также Хуви, Нахичевань и Бидлис [Hudud 1937: 143]. В качестве экспортеров *зилу* он также упоминает г. Варган, провинция Мукан [Ibid 1937: 142].

Вполне вероятно, что родиной этого вида ткачества была именно Армения, откуда оно распространилось, судя по арабо- и ираноязычным источникам X–XIII веков [Sergeant 1972; Аджайб 1993], на запад, в Рум, и на юг, в Фарс, а оттуда и в другие иранские провинции. Так, автор «Худуд» называет Синиз (побережье Персидского залива) [Hudud 1937: 129] и Сеистан [Ibid: 110], а Ибн ал-Балхи, 1107 н.э., — г. Джахрами (юго-восток от Шираза) [Ibn al-Balkhi: 55–57]. Позднее важнейшим иранским центром изготовления *зилу* стал г. Тун, Хузистан, имевший 400 мастерских по их изготовлению [Nasir-i-Khusraw text: 95, trans.: 259, 321]. Источник начала XIII в. говорит о широком распространении этого вида изделий в городах Византии, но также в местечке Сивас, Малая Азия, с греческим и армянским населением; в одной из областей Армении; Хорасане, Ираке, ряде других мест [Аджайб 1993: 181, 194, 204, 213, 240, 221, 235]. Временем начала «миграции» техники, по нашему мнению, можно считать Сасанидский период, когда большое количество армянских ткачей было переселено иранскими шахами в Фарс [Sergeant 1972: 5].

Сказанное важно в связи с историей техники *зилу*, но также и в связи с происхождением дизайна *сафа*. Ковер, безусловно, был изготовлен иранским ткачом (*нисба* 'Али Нушабади), мусульманином: помимо общего исламизированного стиля эпиграфических орнаментов на это указывает введение в дизайн текста 112 суры Корана.

Однако, несмотря на культовый мусульманский характер ковра и введение в его композицию выполненных арабской вязью надписей как в отдельных знаках, так и в композиции *сафа* в целом прослеживаются византийские корни. Практически все использованные в композиции орнаменты, равно как и главные составляющие композицию фигуры, идентифицируются историками искусства как византийские знаковые орнаменты и, частично, как славянские руницы (употреблявшееся до кириллицы письмо), которые являются кальками или прямыми слепками с византийских знаков [Демин 2003]. Ограниченный объем статьи не позволяет рассмотреть вопрос во всех деталях, поэтому ограничимся лишь перечнем важнейших моментов.

Два сохранившихся фрагмента позволяют увидеть и проанализировать «значимую единицу» дизайна *сафа*. Основу ее составляет вертикальная прямо-

угольная панель, обычно интерпретируемая как «жизнь земная» или «тело»¹, с полосой мотива 8-конечной звезды («звезда мага») и примыкающими боковыми полосами с выполненным шрифтом *куфи* текстом суры аль-Ихлас и именем мастера². «Телу» соответствует расположенная выше арка («голова»), «оторванная» от него полосами эпиграфического орнамента. Ее стрелчатая форма придает направление и усиливает движение мысленного обращения молящихся к Богу.

Внутри арки изображена фигура, напоминающая очертаниями восточную висячую лампу — типичный элемент композиции ближневосточных *саффов* и *седжадде* с колоннами. Поверхность «ламп» покрыта знаками солнечных и лунных свастик и «песочных часов». Пространство между арками заполнено стилизованными куфическими надписями-знаками, читаемыми как арабское слово *власть*. Сверху композиция замыкается полосой орнамента из слова-знака *слава*. Ниже центральной панели идет полоса с узором из сомкнутых 8-конечных звезд и орнамент из стилизованного слова-знака *слава*.

Сверху, снизу и с боковой стороны композиции обрамлена каймой типа «тавус» со знаком «сай» (защита). Весь рисунок построен по принципу зеркального отражения; осью его является вертикаль, проходящая через центр панели и арки. Соответственно надписи выполнены в обычном, читаемом, и в зеркальном вариантах.

Оборотная сторона ковра имеет абсолютно идентичный рисунок, отличающийся только цветом: так, если на одной стороне надписи выполнены синим, то на другой — цветом слоновой кости.

Стиль и характер включенных в композицию арок, использование однотонного поля центральной панели и активная разработка мотива 8-конечной звезды-креста восходит, по всей видимости, к изображениям на много-арочных занавесях [Rigle 1891: 86 ff.], использующихся в христианских храмах Востока и Европы по меньшей мере с периода средневековья³ вплоть по настоящее время [Ionescu 2005].

Канон прослеживается с начала нашей эры и известен по коптским гобеленовым и ворсовым коврам (прекрасным образцом последних может служить фрагмент VI в. из собрания Национального музея Хельсинки [Denny 1989: fig. 2]). На Ближнем Востоке последние, наиболее вероятно, послужили прототипом для росписей стен не только христианских храмов, но и мечетей, в ранний период зачастую украшавшихся христианскими мастерами. Все это дает дополнительные основания для отнесения прототипа иконографии рассматриваемого *саффов* к ранней христианской, наиболее вероятно — армяно-византийской традиции, переработанной высокопрофессиональными мусульманскими художниками, хотя и с определенными ошибками.

Наиболее грубая из них — то, что текстовая часть композиции является чужеродной для изначального рисунка, поскольку в данном случае обрамляющая

¹ Терминология по неопубликованной статье Т.Г. Таушан. Приношу Татьяне Георгиевне глубокую благодарность за помощь в идентификации эпиграфических знаков и «расшифровке» всего текста в целом.

² Перевод текста надписи см. [Earthly 1999: 66–67].

³ См., например, TIEM no.744 [Gantzhorn 1991].

центральную панель полоса орнамента со словом-знаком *слава* «отрывает» «голову» ниши от «тела», что разрушает смысловую гармонию узора. Тем самым, видимо, мастер-рисовальщик стремился перевести известный ему византийский канон в мусульманский и усилить значение ковра как атрибута исламской веры. Такая «разорванность» рисунка встречается в молитвенных коврах Востока крайне редко [Schurmann 1966: 48] и рассматривается знатоками канонизированных сакральных композиций как нарушение смыслового канона (в данном случае — отделение «тела» (центральная панель) от «головы») (арка).

Немаловажным представляется, что в изготавливающихся в Малой Азии для европейского мира молитвенных коврах арка всегда соединена с нишей и в целом архитектура таких ковров близка к форме ниш и арок, изображенных на росписях стен христианских храмов. Примечательно, что в европейских церквях, особо в Трансильвании, ковры с нишами традиционно украшают стены храмов, но не кладутся на пол, как в мусульманских мечетях [Ionescu 2005: 152]. Здесь, видимо, мы можем говорить о сохранении прослеживающейся с эллинистического периода традиции изготовления на Ближнем Востоке ковров для Европы, особенно отчетливо идентифицируемой на коптском материале. Можно также упомянуть, что Ближний Восток изготавливал ковры со сходной архитектурой и для иудейских синагог, на что указывает, в частности, введение в их композицию мотива семисвечника-*меноры* [In Praise 2007: 81]. Впрочем, здесь мы затрагиваем вопрос производителей мусульманских по форме молитвенных ковров, поскольку ими зачастую были еврейские ткачи [Boralevi 1986: 211–217], особенно активизировавшиеся после массового переселения на Ближний Восток из Испании в конце XV в.

Но вернемся к рассматриваемой композиции. Внутри арки изображена соединенная с ней тонкой линией фигура, напоминающая по форме подвесную восточную лампу, в более поздних композициях получившая форму реальной лампы. Такие составленные из двух усеченных ромбов фигуры интерпретируются византийской школой как символ Высшей власти и оплодотворяющей Благодати, причем включенные в пространство «ламп» свастики обозначают течение времени, ход Солнца и Луны, мир и гармонию. В поздних оттоманских *седжадде*, авторы которых забыли об изначальном значении описанного символа, но помнили о необходимости присутствия в композиции знака оплодотворения, заданный смысл достигался с помощью введения в рисунок изображения фаллоса.

Здесь же скажем, что практически все использованные в рисунке *сафа* буквенно-образные символы интерпретируются исламоведом как деривации от арабских словесных форм. Так, соединенные на широкой кайме ряды знаков «печать творца» (разорванные треугольники) и «человек отважный» (опирающийся на них пары симметричных вертикальных элементов с боковым завитком и стреловидным навершием) условно читаются как арабское «слава». Заполняющие поле между арками знаки-символы, читающиеся в византийской традиции как «конь», «движение», «противостояние», воспринимаются в исламском мире как слово «власть».

Важный элемент композиции, подчеркивающий сакральность текста, — обрамляющая *саф* кайма с руницей «сай» — «защити» (знак напоминает букву Т, кайма идет сверху, снизу и с одной стороны — вторая отсутствует). Знак древний, обозначает движение, позднее — коня, но также соотносится с идеей тро-

ичности, трезубца Нептуна, защиты. В исламском мире такого рода знаки часто воспринимаются как начертание имени Бога, что, впрочем, не противоречит более раннему значению руницы как символа божественной защиты. Полностью рассмотреть составляющие текст знаки не представляется возможным (мы рассмотрим их более подробно в докладе), скажем лишь, что, объединенные в единый текст, они имеют форму обращения-наставления молящемуся.

В целом композиция является блестящим образцом изменения византийского изобразительного канона под влиянием идей ислама и его атрибутики. При этом в композицию были введены такие подчеркнута исламские элементы, как надписи на арабском языке, включая цитаты из Корана, и стилизованные под куфические знаки, интерпретируемые сегодня как слова-символы «слава» и «власть». Сами же молитвенные ковры с арками воспринимаются как один из наиболее узнаваемых и ценимых атрибутов мусульманского культа.

Можно также отметить, что свойственная коврам *зилу* двусторонность рисунка, вероятно, указывает на какую-то изначальную особенность в их использовании, поскольку другие виды двусторонних узорных тканей, как правило, применялись в таких условиях, когда зрителям были видны обе стороны изделий. Таковыми, например, являются ручные платки жениха, дверные занавеси. Сказанное позволяет предположить, что *зилу* также могли использоваться как плащаницы (см. текст Ч.Г. Эллиса) либо как занавеси для закрывания стен (см. прим.). На последнее указывает и подчеркнута «архитектурный» характер дивана *сафа* в технике *зилу*.

Библиография

- Аджайб ад-дунйа. М., 1993.
Демин В.Н., Назаров В.Н., Аристов В.Ф. Загадки русского Междуречья. М., 2003.
- The Art of Islam, exhib. cat. Amsterdam, 1999.
Boralevi A. Three Egyptian Carpets in Italy//Oriental Carpets and Studies II. Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600. L., 1986.
Ibn al-Balkhi. Description of the Province of Fars // Asiatic Soc. Monographs. No. 14.
Denny W.B. Saff and Sejjadeh: Origins and Meaning of the Prayer Rug // Oriental Carpet & Textile Studies. 1989. Vol. 3, No 2.
Earthy Beauty, Heavenly Art. Art of Islam. Amsterdam, 1999.
Ellis Ch.G. Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1988.
Gantzhorn V. The Christian Oriental Carpet. Cologne, 1991.
Hudud al-'Alam / Translated by V. Minorski, Gibb Memorif Ser. L., 1937.
In Praise of God. Anatolian Rugs in Transylvanian Churches, 1500–1750. Istanbul, 2007.
Ionescu S. Antique Ottoman Rugs in Transylvania. Rome, 2005.
Nasir-i-Khusraw, Safar-nama / Ed. and trans. by C. Schefer. P.s, 1881.
Stone P.F. The Oriental Rug Lexicon. L., 1997.
Radiocarbon. 1992. Vol. 34, No.3.
Riegle A. Ältere orientalische Teppiche aus dem Besotye des alloerhöchsten Kaisershauses // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 1891. Vol. 13. P. 267–331.
Schurmann U. Oriental Carpets: 70 full-coloured reproductions with introduction and notes. L., 1966.
Serjeant R.B. Islamic Textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest. Beirut, 1972.