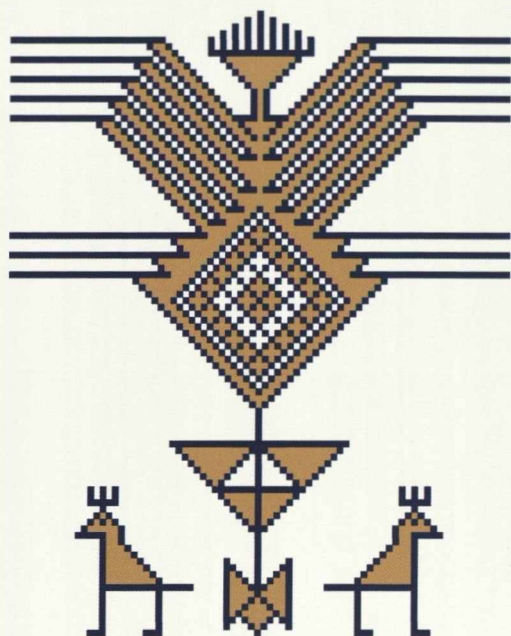


AZERBAIJANIAN CARPET



THE PUBLICATION IS DEDICATED
TO THE 100th BIRTHDAY ANNIVERSARY OF
THE GREAT CARPET DESIGNER
AND SCHOLAR
LATIF KERIMOV



Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi



Latif Karimov adına
Azərbaycan Xalçası
və Xalq Tətbiqi
Sənəti Dövlət
muzeyi

85.126(5A2e)
A 99

Azərbaycan xalçası

Tərtib etdi:
sənətşünaslıq doktoru
Röya Tağıyeva

Görkəmli xalçaçı-rəssam, alim Lətif Kərimovun
anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunur

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi
YUNESKO

Lətif Kərimov adına Azərbaycan Xalçası və
Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət muzeyi

Azerbaijanian Carpet

Editor: Roya Taghiyeva,
doctor of art studies

The publication is dedicated to the 100th birthday anniversary
of the great carpet designer and scholar Latif Kerimov

Ministry of Culture & Tourism of the Republic of Azerbaijan
UNESCO

Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum
named after Latif Kerimov

"Azərbaycan Xalça Sənəti"
mövzusunda IV beynəlxalq
simpoziumun materialları
Fevral, 2007
Paris

Proceedings of the 4th
International Symposium on
Azerbaijanian Carpet Art
February, 2007
Paris

- ▲ Xalça "Quşlu zili". Bakı, Azərbaycan. XIX əsr. Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi
- ▲ "Gushlu" (Bird) zili. Bakı, Azerbaijan. 19th century. Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin
İşlər İdarəsi
PREZİDENT KİTABXANASI

ISBN 5-8066-1758-0
4904000000
695 (07)-2006

©2006 RÖYA TAĞIYEVA

TUTU Design®
Bakı-Elm 2007

Lətif Kərimovun 100-illik yubileyinə həsr olunmuş "Azərbaycan xalça sənəti" mövzusunda IV Beynəlxalq Simpoziumun keçirilməsi böyük alim və rəssamın xatirəsinə layiqli töhfədir. Onun tərəfindən əsas qoyulmuş Azərbaycan xalça sənətinin tədqiqi xalça sənəti üzrə ümumdünya elminin tərkib hissəsidir.

Kitabda "Azərbaycan xalça sənəti" mövzusunda IV Beynəlxalq Simpoziumun materialları, eləcə də Lətif Kərimovun öz elmi irsindən seçmələr toplanmışdır

MÜNDƏRİCAT

9. Ön söz

Lətif Kərimov

13. Azərbaycan xalçasının inkişaf tarixindən
25. Azərbaycanın xalçaları

Azərbaycan xalça sənəti mövzusunda IV Beynəlxalq simpoziumun materialları

50. Teymur Bünyadov
Lətif Kərimov dühası
54. Rasim Əfəndi, Toğrul Əfəndi
Azərbaycan Qazax xalçaçılıq məktəbi
62. Vendel Svan
Qədim Azərbaycan Şahsevən xovlu xalça toxuculuğunun xüsusiyyətləri
78. Elena Tsareva
Üç qədim motivin XIX əsrin Azərbaycan xovsuz xalçalarında ikonografiya və interpretasiyası
84. Robert Çensiner
Nəhəng "Lenin xalçasının mənşəyi – "Şahnamə", xalq dastançıları və ikonostas.
90. Herbet Eksner
Azərbaycan xovsuz xalça məmulatları – naxışları və atribusiya
98. İvan Szanto
Heris: onun Azərbaycan xalçaçılıq tarixində yeri
106. Röya Tağıyeva
Azərbaycanın xalçası xalqın etnomədəni tarixi kontekstində
112. Bəkir Dəniz
Azərbaycan və Anadolu – Türk xalçalarının bənzər xüsusiyyətləri
118. Kərim Mirzəyi
Azərbaycan xalçası: Dərbənddən Sərbəndə qədər Şahsevənlərin xalça nümunələrində
128. İnnə Naroditskaya
Azərbaycan muğamı və xalçası: yaxınlığı baxımından
136. Nərmənə Tağıyeva
Azərbaycan və Türkmən xalçalarının ornamental motivlərinin müqayisəli təhlili
142. İlahə Bəxtəvər
Azərbaycan xalçalarının XVI əsr miniatürləri ilə bağlılığı
146. Xülasə

The 4th International Symposium on Azerbaijanian Carpet Art, which is held in the framework of Latif Kerimov's 100th Birthday Anniversary, is a worthy tribute to the memory of the great carpet scholar and designer. The study of Azerbaijanian carpet art, the background of which has been founded by the scholar, is an integral part of the world scholarship on carpetmaking.

In the publication, papers of the 4th International Symposium, as well as articles from the scientific heritage of L.Kerimov are presented.

CONTENT

10. Foreword

Latif Kerimov

31. A Brief History on the Evolution of Azerbaijani Carpet Weaving
45. Rugs and Carpets of Azerbaijan

Proceedings of the 4th International Symposium on Azerbaijanian Carpets

50. Teimur Bunyatov
The Genius of Latif Kerimov
54. Rasim Efendi, Togrul Efendi
Azerbaijani Carpets of the Gazakh Carpetweaving School
62. Wendel R. Swan
Characteristics of Antique Azerbaijani Shabsavan Pile Weaving
78. Elena Tsareva
Iconography and Interpretation of Three Early Motifs on the 19th century Azerbaijanian Flatwoven Carpets
84. Robert Chenciner
Deconstructing the giant Baku Lenin carpet – the Shah-nama, the Story-teller, and the Iconostasis
90. Herbert J. Exner
Azerbaijan Flatweaves for Storage – Patterns and Attribution
98. Ivan Szanto
Heris: its place in the history of the Azerbaijani carpet
106. Roya Taghiyeva
Carpet in the Context of Azerbaijanian Ethno-Culture
112. Bekir Deniz
Similar features between Azerbaijani and Anatolian Turkish Carpets
118. Karim Mirzaee
Azerbaijani carpet from Darband to Sarband via Shabsavans
128. Inna Naroditskaya
Azerbaijani Mugham and Carpet: Cross-Domain Mapping
136. Narmina Taghiyeva
Comparative Analysis of Some Similarities between Ornamental Motives in Azerbaijanian and Turkmen Carpets
142. Ilaha Bahtavar
Connections between Azerbaijanian Carpets and Miniatures
• of the 16th Century
146. Abstracts

Еще в 1983 году ЮНЕСКО высоко оценила культуру Азербайджана и Азербайджанский ковер – неотъемлемую часть этой культуры. Организация стала инициатором проведения в Баку I международного симпозиума «Ковровое искусство Востока». Логическим продолжением первого форума в Азербайджане стало проведение по ее инициативе II и III симпозиумов, работа которых была посвящена азербайджанскому ковру.

В связи со 100-летием известного во всем мире азербайджанского ковроведа, художника и ученого Лятифа Керимова ЮНЕСКО стало инициатором и организатором проведения в Париже в феврале 2007-го года авторской выставки и IV симпозиума, посвященного азербайджанскому ковру, на котором представлены следующие доклады:

50. «Лятиф Керимов и его наследие»
- Теймур Бунядов, академик, Институт археологии и этнографии, Национальная академия наук, Баку, Азербайджан
54. «Казахская ковроткаческая школа Азербайджана»
- Расим Эфенди, академик, доктор искусствоведения, директор Института архитектуры и искусства, Национальная академия наук, Баку, Азербайджан, Тогрул Эфенди, кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник Института архитектуры и искусства, Национальная академия наук, Баку, Азербайджан
62. «Особенности ткачества азербайджанских ворсовых ковров шахсеванов»
- Вендел Р.Сван, США
78. «Иконография и интерпретация трех древних мотивов на азербайджанских безворсовых коврах XIX века»
- Елена Царева, доктор искусствоведения, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, Российская академия наук, Ст.-Петербург, Россия
84. «Источники создания ковра «Ленин» – Шах-наме, народные сказители и иконостас»
- Роберт Ченцингер, главный ассоциативный член Колледжа Св.Антония Оксфордского университета, член Российской академии наук, Лондон, Великобритания
90. «Азербайджанские безворсовые ковровые изделия, используемые для хранения - узоры и атрибуция»
- Герберт Экснер, Ведемарк, Германия
98. «Герис: его место в азербайджанском ковроткачестве»
- Иван Цанто, лектор по исламскому искусству, Университет наук им. Eötvös Lorand, Будапешт, Венгрия
106. «Азербайджанский ковер в контексте этнокультуры народа»
- Роя Тгиева, доктор искусствоведения, Государственный музей азербайджанского ковра им. Лятифа Керимова, Баку, Азербайджан
112. «Сходство художественных особенностей азербайджанских и анатолийских ковров»
- Бекир Дениз, профессор, Эгейский университет, Измир, Турция
118. «Азербайджанские ковры шахсеванов: от Дербента до Сарбанда»
- Керим Мирзеи, магистр искусств, Университет искусств, Тебриз, Иран
128. «Азербайджанский мугам и азербайджанский ковер: точки соприкосновения двух видов искусств»
- Инна Народицкая, профессор, Северо-западный университет, США
136. «Сравнительный анализ некоторых ковровых элементов из Азербайджана и Туркмении» - Нармина Тагиева, кандидат искусствоведения, доцент, ст. научный сотрудник Института архитектуры и искусства, Национальная академия наук, Баку, Азербайджан
142. «Связь азербайджанских ковров с миниатюрами 16-го века» - Илаха Бахтавари, Табриз, Иран

▼ Xalça "Suraxani" Bakı, Azərbaycan. XIX əsr. Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

▼ "Surakhani" carpet. Baku, Azerbaijan. 19th century. Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum





- ▼ Xalça "Qimil". Quba, Azərbaycan. 1320 hicri/1902-ci il. Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi
- ▼ "Gimil" carpet. Guba, Azerbaijan. 1320 Hicra/1902. Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum



ÖN SÖZ

Dünyanın sayılan, nüfuzlu təşkilatlarından biri olaraq YUNESKO-nun missiyasının əsasını ədalətli, qanunçuluğu və in-san hüquqlarına hörməti təmin etmək naminə xalqların geniş əməkdaşlığının inkişafı zəminində insanların şüurunda sülh ideyasını, ümumbəşəri dəyərləri möhkəmləndirmək təşkil edir. Bu təşkilatın çağdaş fəaliyyətinin bir-birindən asılı olan prinsipial istiqamətləri məhz belə etik missiya ilə aşlanmışdır – sülh, beynəlxalq qarşılıqlı anlaşma, insan hüquqlarına və əsas azadlıqlara hörmət; insan və cəmiyyətin qarşılıqlı münasibətləri nəzərə alınmaqla, həmrəy ümumdünya inkişafı və milli inkişaf; insanın təbiətlə yeni əxlaqi münasibətləri zəminində ətraf mühitin qorunması.

YUNESKO dünya mədəni sərvətlərini hər cür təhlükədən qoruyan inamlı və ədalətli Mühafizdir. YUNESKO öz səlahiyyətləri çərçivəsində ideya və nailiyyətlərin mübadilə mərkəzi, güzəşt zəminində dialoqun və baxışların yaxınlaşmasının əlaqələndirici, dövlətlər arasında qarşılıqlı – faydalı əməkdaşlıq meydanı, bəşəriyyət üçün yeni global problemlərin həllinin novatorluq mənbəyi vəzifəsini yerinə yetirir; bütün bunlarla da milli, regional imkan yaradır.

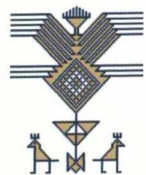
Dünya mədəniyyətinə son dərəcə qayğı ilə yanaşan bu təşkilat hələ 1983-cü ildə yüksək dəyərləndirdiyi Azərbaycan mədəniyyətinin əsas qolu olan Azərbaycan xalçasına həsr olunmuş Beynəlxalq Simpoziumun keçirilməsi üçün ilk təşəbbüs göstərdi və bu böyük işin yardımçısı oldu. Bakı şəhərində dünyanın bir çox ölkələrinin mütəxəssis alimlərinin iştirakı ilə "Şərq xalça sənəti" mövzusunda I Beynəlxalq Simpozium keçirildi. Azərbaycan xalçasının inkişafı, bədii texnoloji xüsusiyyətlərinin araşdırılması və gələcək inkişaf perspektivlərinə həsr olunan II Beynəlxalq Simpozium isə 1988-ci ildə keçirildi. Azərbaycan xalça sənətinin yeni inkişaf mərhələsi və xalq tətbiqi sənətinə həsr edilmiş 2003-cü ildə III Beynəlxalq Simpozium da onların davamı oldu.

Görkəmli xalçaçı rəssam və alim Lətif Kərimovun anadan olmasının 100 illiyinin qeyd olunması ilə əlaqədar 2007-ci ildə Parisdə keçiriləcək sərgi və IV Simpozium da YUNESKO-nun təşəbbüsü ilə məhz Azərbaycan xalçasına həsr olunacaq.

Biz – dünyanın inkişaf etməkdə olan, öz zəngin mədəniyyəti, sülhsevər niyyəti ilə beynəlxalq mühitdə nüfuzu olan bir ölkə, bir xalq olaraq YUNESKO təşkilatına Azərbaycan mədəniyyətinə göstərdiyi diqqət və qayğıya görə öz dərin minnətdarlığımızı bildiririk.

Əbülfəs Qarayev

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Naziri



FOREWORD

The principal mission of UNESCO, one of the most trustworthy organizations in the world, is the fostering of ideas of peace and humanism among people on the basis of development of wide cooperation between nations for ensuring justice, legitimacy and respect for human rights. The Organization's main interdependent directions of activity are connected with following ethical missions: peace, international mutual understanding, human rights and respect for basic freedoms; the joint world and national development in view of mutual relations between person and society; the protection of environment on the basis of new ethical attitudes of person towards nature.

The UNESCO is a fair and reliable guarantor in the matter of protecting the world's cultural property. Within the framework of its functions, the Organization performs following roles: the center for the exchange of ideas and achievements in various fields; the stimulator of dialogue and mutual approachment of various points of view on the basis of compromises; the place for mutually advantageous cooperation between countries; the source of innovative ideas for solving new global problems of mankind. Moreover, it enables the greater mobilization of intellectual resources at national, regional and world levels.

Paying the large attention to the world culture, the Organization took the first initiative and assisted in the work on realizing an international conference on Azerbaijanian carpets in 1983. The 1st International Symposium on the Art of Oriental Carpets was held in Baku, in which many scholars from different countries participated. The second symposium held in 1988 was dedicated to the study of artistic and technological features and the future development of Azerbaijanian carpets. The 3rd symposium held in 2003 covered new trends in the art of Azerbaijanian carpets and traditional applied arts.

In connection with the 100th birthday anniversary of the outstanding Azerbaijanian carpet scholar and designer Latif Kerimov, the personal exhibition and 4th International Symposium on Azerbaijanian carpets will take place in 2007, in Paris, under the aegis of UNESCO.

On behalf of Azerbaijan and its people, I express deep gratitude to the Secretariat of UNESCO for the attention and care paid towards our culture.

Abulfas Garayev

Minister of Culture & Tourism of the Republic of Azerbaijan

► Xalça "Pirabadil". Quba, Azərbaycan. XIX əsrin sonu. R. Mustafayev adına Dövlət İncəsənət Muzeyi

► "Pirabadil" carpet. Quba, Azerbaijan. Late 19th century. The R. Mustafayev State Museum of Arts





LƏTİF KƏRİMOV

Azərbaycan xalq rəssamı

Azərbaycan xalçasının inkişaf tarixindən

Xalçaçılığın yaranmasından danışarkən, istərdim bəşəriyyətin erkən çağlarından başlayım. Xalça yun, pambıq, ipək və başqa materiallardan hazırlanmış iplərdən ibarətdir; ip nə qədər burulubsa, bir o qədər də möhkəmdir. Bizim qədim əcdadlarımız əmək və yaxud ov üçün alətlər hazırlayanda, onları lifli bitkilərdən əldə edilmiş kəndir vasitəsilə bağlayarkən, bu biliklərindən praktikada istifadə etməyi bacarırdılar. Çox illər ərzində onların əməli təcrübələri artdı və aşkar etdilər ki, ipin möhkəmliyi, onun burulma dərəcəsiindən asılıdır.

Əcdadlarımız özlərini soyuqdan qorumaq üçün əyinlərinə heyvan dərisi geyirdilər. Sonralar onlar dərk etdilər ki, heyvanların yunu qiymətli alternativdir və onlar yunu əyirmək vasitəsilə ip düzəltməyə başladılar. Amma buna baxmayaraq, hörmə və toxuma yalnız çoxlu təcrübə və səhvlərin uzun bir dövründən sonra meydana gəldi. Çox ola bilsin ki, model kimi ilkin olaraq hörümçək toru götürülüb. Bu nümunəyə əsaslanaraq əcdadlarımız qamış və budaqlardan hasarlar, həsirlər, daldalanmaq və qorunmaq üçün örtüklər və başqa əşyalar hörə biliblər. Elə bu metoddan istifadə edərək onlar lifli bitkilərdən balıqçılıq üçün torlar hazırlayıblar. Uzun zaman ərzində müxtəlif hörmə texnikasından istifadə olunub və toxuculuq dəzgahı icad

◀ Xalça "Simurqla əjdahanın döyüşü".
Qazax, Azərbaycan. XV əsr.
İncəsənət muzeyi, Berlin

◀ "Simurg Fighting with Dragon" carpet.
Gazakh, Azerbaijan. 15th century.
Museum of Arts, Berlin



◀ Xalça "Şeyx Səfi". Təbriz, Azərbaycan. 940 hicri/1539-cu il. Viktoriya və Albert muzeyi, London

◀ "Sheikh Safi" carpet. Tabriz, Azerbaijan. 940 Hijra/1539 AD. Museum of Victoria and Albert, London

olunub. Tədricən əcdadlarımız əriş və arqacın təyinatını və beləliklə də, toxuculuq üçün vacib olan ilk şərtləri kəşf ediblər.

Əsrlər boyu toxuculuq sənəti inkişaf edib. Bu inkişaf dövrü ərzində müxtəlif alətlər ixtira olunub. Sonralar əcdadlarımız dərk ediblər ki, onlar öz evlərini soyuq hava və nəmişlikdən qorumaq üçün, dəzgahda toxunma döşəmə örtükləri hazırlaya bilərlər. Bu, kobud parçaların toxunmasına gətirib çıxardı və bu parçalar da öz növbəsində get-gedə daha nazik və müxtəlif cür olmağa başladı. Artıq, çox sonrakı bir mərhələdə xovlu xalçanın toxunma texnikası ixtira olundu.

Xovlu xalça və xovsuz parçaların uzun inkişaf dövrünü dörd əsas dövrə bölmək olar:

Birinci dövr. Bu dövr ərzində həsirlərin, palazların, şalların, daha sonralar isə cecimlərin toxuculuğu inkişaf edib. Cecimlər sadə arqac sarıma texnikası vasitəsilə toxunurdu, yəni arqac ipləri əriş iplərinin ətrafına ucdan uca sarınırdı. Bu dövrün ipləri ilk vaxtlar birrəngli və naxışsız idi. Çox sonrakı mərhələdə sadə xətlər və zolaqlar toxundu. Naxışlar müxtəlif təbii çalarları olan yun vasitəsilə toxunurdu.

İkinci dövr. İkinci dövr ərzində xalçaçılıqda böyük bədii sıçrayış oldu. Bu dövr mahir xalçaçılığın ilk dövrü adlandırılı bilər. Kilimlərin toxunma texnikası, yəni xalçaçılığın sonrakı mürəkkəbləşmə dövrü istiqamətində atılan mühüm addım – "mürəkkəb toxuma texnikası" icad olundu. Bu texnikanın köməyi sayəsində toxucular xalçada sadə və əsas naxışları yarada bildilər.

Üçüncü dövr. Bu dövr ərzində növbəti tip xalçalar üçün toxuculuq üsulları meydana gəldi: şəddə, zili, vərni və sumax, başqa sözlə desək, arqac sarıma prinsipli çox geniş yayılmış sadə və mürəkkəb texnikalar. Buna görə də bu dövr mahir xalçaçılığın ikinci dövrü adlandırılı bilər. Arqac sarımanın mürəkkəb texnikası daha müxtəlif dekorativ elementləri tətbiq etməyə yol verirdi. İlk dəfə bu texnika xalçaya qiymətli metal və daş-qaş hörməyə imkan yaratdı.

Dördüncü dövr. Dördüncü dövr ərzində xalçaçılıq özünün texniki və bədii inkişaf zirvəsinə qədəm qoydu. Xovlu xalça texnikası icad olundu və sonra da inkişaf etdirildi: əvvəlcə arqac sarıma texnikası, ardınca isə *qullabi ilmə*.

Texnika. *Qullabi ilmə* texnikası elə bu günün özündə də çox məşhurdur. Başqa texnikaların əksinə olaraq, o, cürbəcür motiv və kompozisiyalar tərtib etmək üçün daha rahatdır. Metal alətlərin, xüsusilə də qayçının meydana gəlməsi, bu texnikada toxunan xovlu xalçaların hazırlanma prosesini olduqca yaxşılaşdırdı.

Altay dağlarında arxeoloji qazıntılar zamanı sovet alimləri beşinci pazırık kurqanından e.ə. 6–5-ci əsrlərin xovlu xalçasını tapmışlar və bu xalça nisbətən yaxşı qalmışdı.¹ Bu sübut edir ki, yuxarıda adı çəkilmiş toxuculuq texnikası xristian təqviminin meydana gəlməsindən artıq çox qabaq məlum idi.

1 Professor Rudenko və başqa ekspertlər bu xalçanı İran xalçaçılıq ənənələrinə aid ediblər. Buna baxmayaraq, mənim səbəblərim var ehtimal edirəm ki, o Mərkəzi Asiya türklərinə aid edilməlidir. Aşağıda mən öz hipotezəmin bütün tərəflərini nəzərinizə çatdıracağam.



Mənim təsvir etdiyim dörd əsas inkişaf dövrü o demək deyil ki, dördüncü dövrə nail olmaqla xalçaçılıqda tərəqqi sona çatdı. O, inkişaf etməkdə və tarixi hadisələrin təsirinə məruz qalmaqla davam edirdi. Bəzi regionlar tənəzzül dövrünü yaşamışdı və bunun da ardınca dirçəliş dövrü gəlirdi. Etibarlı tarixi mənbələrə əsasən, 5–6-cı əsrlər ərzində Azərbaycanda yüksək keyfiyyətli xalçalar istehsal olunurdu. Məşhur Çin səyyahı Syuan Teank eramızın 7-ci əsrinin birinci yarısında İrana gələrkən, yazırdı ki, Azərbaycan çox böyük xalçaçılıq mərkəzidir.¹ Sasanilər hakimiyyəti dövründə Azərbaycanda qiymətli daş-qaşlarla bəzədilmiş xovsuz xalçalar istehsal olunurdu.

7-ci əsrin ortalarında Azərbaycana ərəblər soxuldu. Doxsan il müharibədən sonra, səkkizinci əsrin 30-cu illərində ərəblər Azərbaycanı bütövlüklə zəbt etdilər. Azərbaycanın əhalisi islama yönəldildi.

Ərəb təsiri təkcə dil, ədəbiyyat və musiqidə deyil, həm də təsviri incəsənət və peşələrdə, xüsusilə də xalçaçılıqda özünü yetərinə dəqiq göstərirdi. İslam dini heyvanları təsvir etməyi qəti surətdə qadağan edirdi. Amma bu yasaq bədii inkişafa mane ola bilmir, əksinə, müxtəlif ornamentli obrazların, həndəsi ornamentlərin və xəttatlığın inkişafını daha da sürətləndirirdi.

Bu cür şəraitlər xalçaçılığın texniki cəhətdən inkişafına vasitəçi oldu və xalçaçılığın o vaxt nail olduğu yüksək keyfiyyət səviyyəsinə xələl gətirmədən, xalçalarda yeni naxışlar təsvir etməyə imkan verdi. O vaxtlar öz inkişafının hələ də erkən mərhələsini yaşayan ərəb xalçaçılıq sənəti Azərbaycanın təsiri altında çiçəklənirdi.

Mötəbər tarixi mənbələr tutarlı əsaslar verir ki, iplik və parçalar üçün qırmızı boyanın “kermes” adlanan, xırda qırmızı böcəklərdən hazırlandığını ehtimal edək. Azərbaycanda sakin olan bu həşəratlar palıd qabığı ilə qidalanırlar.

10-cu əsr ərəb coğrafiyaşünası İbn Aukal yazıb ki, bu həşərat ipəkqurdunu xatırladır. O göstərib ki, Kür çayının Xəzər dənizinə töküldüyü yerdə (bu gün Azərbaycandakı Neftçala rayonunun bir hissəsi) Albab adlanan böyük ada var və orada kermes böcəkləri məskundur. Bu böcəkləri yığmaq üçün oraya Bərdədən adamlar gedirlər.

Tədqiqatçı, səyyah və İbn Aukalın müasiri Əl İstəhri qeyd edib ki, kermes Bərdədən Hindistana və başqa ölkələrə ixrac edilirdi.

Elə həmin əsrdə Mukaddasi yazıb ki, kermes – yerdən yığılan həşərat növüdür. Qadınlar bu böcəkləri tunc qaba yığırlar, sonra onları sobada qurudurlar. Böcəklər keçi yunundan, kətdən, qoyun yunundan və ipəkdən hazırlanmış parçaların boyanması üçün istifadə olunur.

15-ci əsrə məxsus “Nuzhat əl-Külub”un müəllifi Həmdulla Qazvini yazırdı ki, Mərənd şəhərindən cənubdakı zonada (İran Azərbaycanında) kermes adlanan böcəklər var. Bu böcəkləri baharın son həftələri yığmaq lazımdır. Onları vaxtında yığmayanda, öz baramalarından çıxır və uçub gedirlər.²

12-əsr ərəb coğrafiyaşünası Əl-Əndəlusli özünün “Tufat əl-əlbab” əsərində

1 Ketabe Xonore İran, prof. Gedar, səh. 471, tərcümə B. Habibi, Tehran.

2 Nuzhat əl-Külub, səh. 28

yazırdı ki, bu adalardan birinin adı Siyakuh (Qara dağ) idi. Bu, çoxlu bulaqları, ağacları və bol içməli suyu olan böyük bir adadır. Orada başqa ölkələrə ixrac olunan kermes var. Ada Xəzər dənizinin şərq sahili yaxınlığında yerləşir.

Yuxarıda adı çəkilən mənbələrin hamısında göstərilir ki, Azərbaycanda sakin olan kermes həşəratı 10-cu əsrə qədər artıq özünə toxucuların diqqətini cəlb eləmişdi və qırmızı boyanın hazırlanması üçün ondan istifadə olunurdu.

“Barrasixae tarixi” antologiyası¹ təsdiq edir ki, Avropa termini olan “karmen” – “kermes” sözündən əmələ gəlib. Bu gün Azərbaycan toxucu və boyaçıların işlətdikləri “qurd” sözü, farsların “dane”, ya da “dene” sözləri və rus dilindəki “koşenil” (Perennis Linn) – “kermes” sözünə uyğundur.

Qırmızı boya bu həşəratdan ya da ki, tərkibində təbii boyaq maddəsi olan boyaqotu (marena) kökündən əldə edilirdi. Amma 1870-ci illərdə sintetik boyayıcı alizarin maddəsi tapılandan sonra, kermes və boyaqotunun istifadəsi azaldı, çünki onlardan boya hazırlamaq üçün çox əmək sərf olunurdu.

9–10-cu əsr mənbələrinə əsasən, Azərbaycan toxuculuq ənənəsi incəsənətin müstəqil forması kimi artıq yüksək səviyyəyə nail olmuşdu və artıq 1400 il əvvəl bütün dünyada məşhur idi. Tədqiqatlar göstərir ki, Azərbaycanda xalçalar (palaz, kilim, zili, vərni, sumax) çoxlu sayda toxunurdu, üstəlik bədii səviyyəsi Yaxın və Orta Şərq ölkələrindən daha yüksək idi.

11-ci və 12-ci əsrlərdə şəhərlər tərəqqi etdikcə, Azərbaycanda dekorativ sənətlər də inkişaf edirdi. Bu dövr ərzində toxuculuq, xüsusilə də yundan və ipəkdən xovsuz və xovlu xalçaların istehsalı inkişaf etdi. Xarici bazarlarda Azərbaycan xalçalarına olan tələbat artdı.

12-ci əsrdə memarlıq, incəsənət və xalçaçılıq inkişaf edəndə, həmçinin xəttatlıq sənəti, xüsusilə də kufi şrifti çiçəklənməyə başladı. Ornamental (nəbati) naxışlar icad olundu. Kufi şriftlər şərq ornamentinə bənzədiyinə və onlara uyğun gəldiyinə görə, o, ornamental incəsənətdə, o cümlədən, xalçaçılıqda istifadə olundu.

13-cü əsrdə Asiya və bəzi qərbi Avropa ölkələri kimi, Azərbaycan da monqol ordasının basqınına məruz qaldı. Basqın işğal olunmuş ölkələrin iqtisadi və mədəni inkişafına olduqca böyük ziyan vurdu. Amma buna baxmayaraq, azərbaycanlı sənətkarlar hətta bu çətin şəraitdə də işləməyə davam etdilər. 13-cü əsrin axırlarına və 14-cü əsrin əvvəllərinə iqtisadiyyat əvvəlki halına qayıtmağa başladı. Monqollar tərəfindən dağıdılmış şəhərlər tədricən yenidən tikilməyə başladı, başqa ölkələrdə sığınacaq tapmış sənətkarlar və rəssamlar isə vətənə qayıtmağa başladılar.

Monqol hakimiyyəti zamanı böyük ərazi bir regiona birləşdirildi, Azərbaycanda isə çoxlu rəssam və sənətkar məskunlaşdı və nəticədə Təbrizdə böyük müstəqil incəsənət Məktəbinin əsası qoyuldu. 13-cü əsrdə Venesiyalı səyyah Marko Polo “Dərbənd – Kaluqa” fəslində Azərbaycanı, bütün dünyada satılan parçaları, xalçaları və qılıncları istehsal edən çoxsaylı sənətkarların evi kimi təsvir edib. Bununla belə, Azərbaycan Xulaqi xanın ordusu tərəfindən

1 Barrasixae tarixi, Tehran, 1349, 3, səh.92



işğal olundu. Xulaqi bu ölkəyə böyük maraq göstərdi və Urmiya gölünün duzlu sahilləri yanında yerləşən Təbrizi özünə paytaxt seçdi.¹

O vaxtın təsviri və dekorativ sənətləri Uzaq Şərq incəsənətinin təsirinə məruz qalsalar da, yerli üslub səviyyəyə daha yüksək olduğundan, bu təsir təcridcən azalırdı. Xəttatlıq sənəti ədəbiyyat, memarlıq və dekorativ sənətlərlə vahid şəkildə inkişaf etməkdə davam edirdi. Gözəl xəttatlığın köməyi ilə kitabların üzü köçürülür və zərif naxışlarla bəzədilirdi. Həmçinin xalçaçılıq inkişaf edirdi. Yun qıtlığı ucbatından yalnız palazlar, kilimlər və başqa xovsuz məmulatlar hədsiz sayda çox istehsal olunurdu. Xammallardan kifayət qədər tapıla bilən yalnız keç i yunu və kətan olduğuna görə, bu məmulatlar çox kobud və naxışları yetərinə sadə idi.

Qoyun və dəvə yunundan bir neçə gözəl, yüksək keyfiyyətli xovsuz və xovlu xalçalar istehsal olunmuşdu. Amma onlar şəxsi istifadə üçün nəzərdə tutulmamış, əslində, monqol sərkərdələrinin sifarişi ilə toxunmuşdu. Monqol ordusu komandirlərinin qəddarlığı xüsusilə Məkan və Kəbistan xalçaçılıq mərkəzlərində özünü göstərirdi. Monqollar sənətkar və tacirləri qoruyur, onlara xüsusi imtiyazlar verir və öz şəxsi mənfəətləri üçün onların bacarıqlarının inkişafına kömək edirdilər.

Yerli xalçaçıların sayı olduqca artmışdı, çünki səlcuq, monqol və teymurilərin, həmçinin 10-cu və 15-ci əsrlər arasında Azərbaycanda məskunlaşmış Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu tayfalarının içində çoxlu sayda türkdilli toxucular var idi. Nəticədə, Azərbaycanda xalçaçılıq inkişaf və tərəqqi etməyə başladı.

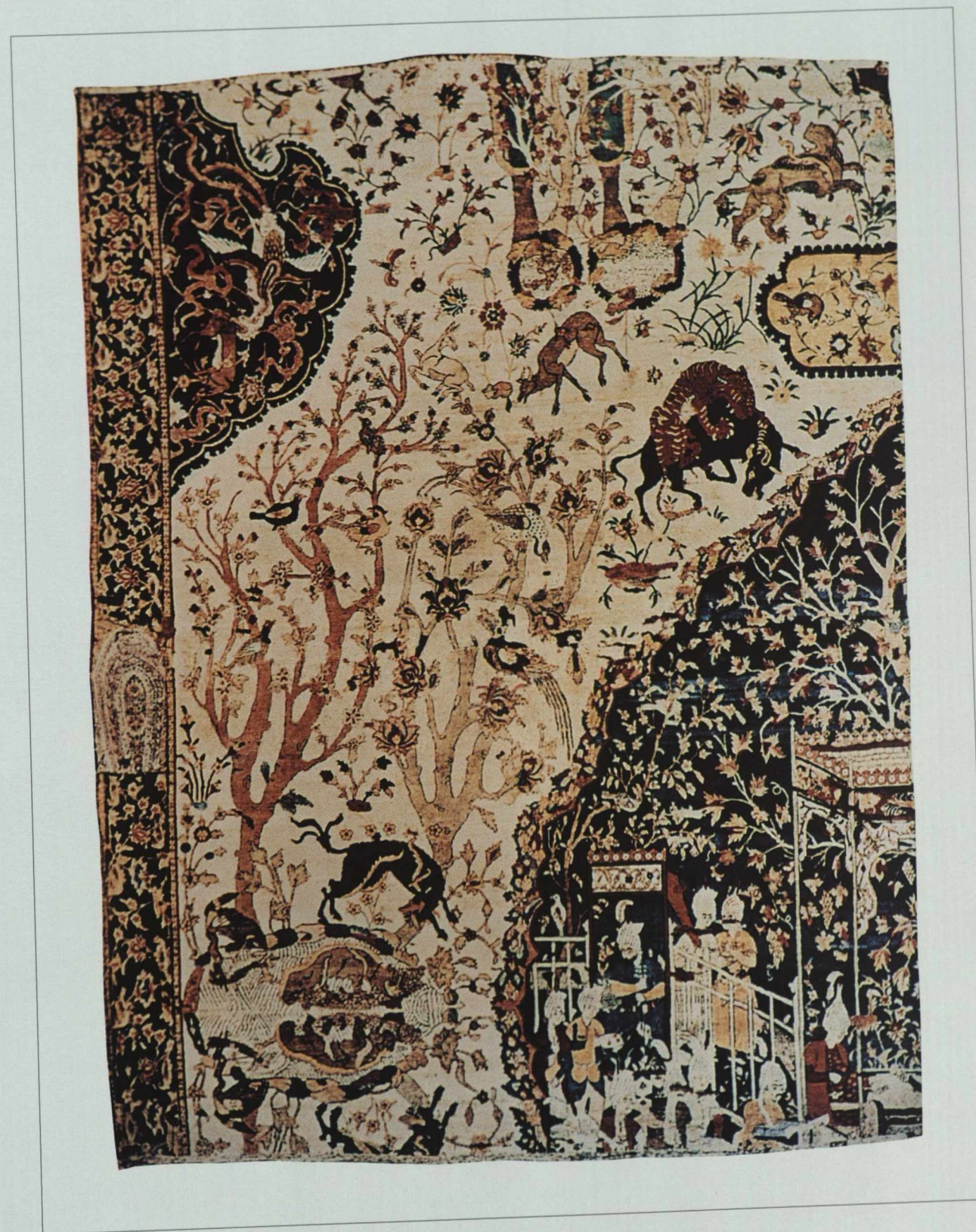
14–15-ci əsrlər ərzində dekorativ sənətlər (xüsusilə də ornamental sənətlər), inkişafın olduqca məhsuldar mərhələsini yaşayırdı. Azərbaycan rəssamları Bağdad, Gərat, Məshəd və sonralar isə Şiraz, İstanbul, Hindistan və s. kimi rəssamlıq mərkəzləri ilə çox sıx mədəni əlaqələr saxlamaqda idilər.

İlhanilər sülaləsi zamanı Azərbaycanın dekorativ sənətləri uyğur mədəniyyətinin təsirinə məruz qaldı. Bu təsir ələlxüsus ornamental sənətlərdə özünü göstərdi. Amma bu, adı çəkilən sənət növünün inkişafına mane olmadı. Əksinə, onun yerli motivlərə daxil olması nəticəsində, “ovçuluq”, “bulud” və “əjdaha ilə döyüşən simurq” kimi gözəl kompozisiyalar yaradıldı.

Səlcuqlar sülaləsi zamanı “xətai” naxışı daha da təkmilləşdirildi və təkcə xalçaçılıqda deyil, kitab və memarlığın bəzədilməsində də geniş istifadə olunmağa başladı. Bu ornament o dövrün miniatur rəssamlığından başqa, dekorativ sənətdə də əsas elementə çevrildi.

15-ci əsrin ikinci yarısında Azərbaycanda xalçaçılıq əsaslı dəyişikliklərlə üzləşməli oldu ki, bu da xüsusən xovlu xalçalara öz təsirini göstərdi. Sabit qalan – iki tip naxış oldu: həndəsi və nəbatı. “Şəkə bəndlik”, “ləçək-turunc”, “əfşan”, “islami bəndlik”, “xətai” və “bəndi-rumi” kompozisiyaları təcridcən təkmilləşdi. Eyni vaxtda meydana original haşiyə naxışları gəldi: “göl-bəndlik” və “ağac”. Bu era ərzində Azərbaycan xalçaları tez-tez Avropa rəssamlarının çoxunun rəsmlərində təsvir olunurdu.

1 V. Şklovskiy, Marko Polo, Bakı, 1973, səh. 43



▲ Süjetli xalça. Təbriz, Azərbaycan. XVI əsrin ikinci yarısı.
Tətbiqi Sənət Muzeyi, Budapeşt

▲ Pictorial carpet. Tabriz, Azerbaijan. Second half 16th century.
Museum of Applied Art, Budapest



Nə qədər ki, bədii inkişaf ən əvvəl texniki tərəqqi ilə, başqa sözlə desək toxuculuq texnikasının sadədən mürəkkəbə doğru hərəkəti ilə müəyyən olunurdu, bu proses 15-ci əsrin ikinci yarısında dəyişildi. Həddən artıq çox yeni naxışların meydana gəlməsi naxış yaradıcılığı üçün yeni ilham yaratdı ki, bu da öz növbəsində yeni toxuculuq texnikalarının inkişafına təsir etdi.

16-cı əsrin birinci yarısında xalçaçılıq sənəti yüksək bədii və texniki səviyyəyə nail oldu. Bu dövrdə bədii cəhətdən bitkin xalçalar yundan, ipəkdən və xüsusən də qızıl və gümüş saplardan hazırlanırdı.

16-cı əsrdə Səfəvilərin meydana çıxması və vahid Azərbaycan millətinin formalaşması ölkənin iqtisadi inkişafına müsbət təsir etdi. Rusiya və başqa Avropa ölkələri ilə iqtisadi və siyasi əlaqələrdə gedən islahatlar ölkənin bədii inkişafına müsbət təsir edirdi və bu zəmində xalçaçılıq sənəti öz mükəmməlliyinin görünməmiş səviyyəsinə çatmışdı. Bu dövrdə təkcə saraylar üçün deyil, həm də məscidlər, məbədlər və başqa ziyarətgahlar üçün nəzərdə tutulan çox gözəl xalçalar hazırlanmışdı. Bu dövrün xalçaları – dünyanın çox muzeylərində sərgilərə qoyulmuş əsl sənət əsərləridir, məsələn, Londonun Viktoriya və Alberta Muzeyində saxlanan “Şeyx Səfi” xalçası (“Ərdəbil” xalçası) kimi.

Elə bu əsrdə də Azərbaycanda iki üzlü xalçalar meydana gəldi. Onların toxunma texnikası adi xalçalarından qat-qat mürəkkəb idi. Xalçanın hər bir üzünün öz xüsusi naxışı və rəng kompozisiyası var idi. Əsas etibarilə, onlar qədim saray və məbədlərin zallarını birləşdirən qapı yerlərində pərdə kimi istifadə olunurdular.

15-ci və 16-cı əsrlərdə Azərbaycanın ən qədim şəhərlərindən biri olan Ərdəbil, Təbrizdən sonra ölkənin ikinci rəssamlıq mərkəzi oldu. Şəhərin dekorativ sənətləri, xüsusilə də xalçaçılıq yüksək səviyyəyə çatmışdı. Fransız səyyahı Tavrenyenin qeydlərinə əsasən, Ərdəbil təkcə çarın qəbri ilə məşhur deyildi, o həm də incəsənət və peşə əşyalarının ticarəti, xüsusən də öz xalçaçılığının yüksək səviyyəsi ilə tanınırdı.¹ Məşhur sənətkarlar müxtəlif səbəblərə görə Ərdəbili tərk etmiş, Türkiyə, Hindistan, Səmərqənd və Əfqanıstanda məskunlaşmışdılar, onlar orada öz sənətlərilə məşğul olmaqda davam edirdilər.

1544-cü ildə Hindistanda baş verən daxili iğtişaşlar ərəfəsində hind şahı Naser əd-Din Məhəmməd, Təhmasib şahın yanında sığınacaq tapdı. O, həmin vaxt yüksək inkişafa nail olmuş xalçaçılıqla hədsiz maraqlanmağa başladı. Evə qayıtmazdan əvvəl o, Ərdəbil və Təbrizdən özü ilə bir neçə rəssam götürməsi üçün Təhmasib şahdan ona izn verməsini xahiş etdi. Təhmasib şah onun xahişini yerinə yetirdi. Elə bu səbəbdən də 16-cı əsrin sonunda “türkbaf” xalçaları Hindistanda məşhurlaşmağa başladı.

Bu yerdə mən, bütün dünyanın xalçaçılığında dərin kök salmış “türkbaf” terminini izah etmək istədim. Çox əsrlər boyu Azərbaycan öz qonşuları ilə

¹ İsmayıl Dibac, Raxnaməyə əsasən tarixi Azərbaycan şərq, Təbriz, 1334, səh. 57 (fars.).

sıx əlaqələr inkişaf etdirmiş və fəal şəkildə rəssamlıq təcrübəsi mübadiləsinə cəlb olunmuşdu. Bu mədəni əlaqələr bir neçə bədii formanın uyğunlaşdırılmasına gətirib çıxardı.

Xalçaların, xüsusilə də “qafqazınkı” kimi məşhurlaşmış xovsuz xalça və parçaların doxsan faizi əslində Azərbaycanındır. Onlar Qafqazda, Türkiyədə və İranda xalçaçılığın həm texniki, həm də bədii cəhətlərinə güclü təsir göstərmişlər.

Cənubi İranın Kəman şəhərinin çoxsaylı emalatxanalarında, Xorasan əyalətində və ölkənin şimal-şərqində, onun Qonabad, Kain, Bucnurd, Torşiz (bu günkü Qaşmar) şəhərlərində və xüsusilə də Məshəddə xalçaçılar əsasən “farsbaf”, yəni “fars ilməsi” texnikasını tətbiq edirdilər. Qalın ipdən toxunmuş bu xalçalar adətən qalın və kobud idilər. Bu emalatxanalarda hələ bugünə qədər azərbaycanlı ustalar çalışırlar. Onların istehsal etdikləri parçalar yüksək texniki və bədii keyfiyyətə malikdir. Bu emalatxanalar dəzgahların sayına görə deyil, “türkbaf” texnikasını bilən və Azərbaycandan gəlmiş ustaların sayına görə şöhrət tapıb.¹

Qədimdə icad olunmuş “türkbaf” texnikası 15-ci əsrin ikinci yarısı – 16-cı əsrin ilk çərçivəsində təkmilləşdirilib. O, zərif xalçalar, xüsusilə də çox yüksək ilmə sıxlığı olan ipək xalçalar toxumağa imkan verir. Türkdilli xalqların istifadə etdiyi “gördəs” texnikası, “türkbaf” texnikasının törəməsi kimi qəbul oluna bilər.

16-cı əsrin ikinci çərçivəsində türk sultanları Azərbaycanı işğal etmək niyyətilə öz qəfil hücumlarını davam etdirirdilər. 1599-cu ildə sultan I Süleyman Təbrizə hücum edib onu zəbt etdi, bununla da Azərbaycanda narahat bir dövr başladı. Buna görə də Təhmasib şah öz paytaxtını türk paytaxtından uzaqlaşdırıb Şərqə, Qazvinə köçürdü. Türk ordusu, memarlıq da daxil olmaqla, bütün sənət əsərlərini ələ keçirib, onları İstanbula daşıdı. O, həmçinin təcrübəli ustaları – inşaatçıları, rəssamları və xalçaçıları da zorla özü ilə apardı və onların istedadından öz xüsusi saraylarında istifadə etdi. Mən türk inşaatçılarının memarlıqda nail olduqları səviyyəni, yaxud türk xalçasının ya da rəssamlığının keyfiyyətini əskiltmək niyyətində deyiləm, - mən yalnız demək istəyirəm ki, o vaxt istedadlı Azərbaycan ustalarının çoxu Türkiyədə işləyirdi.

1587-ci ildə Azərbaycanın paytaxtı, Qazvindən İsfahana köçürüldü.

17-ci əsrin başlanğıcında Səfəvilərlə Türkiyə arasında növbəti müharibə başladı. Müharibə arada bəzi fasilələrlə 1639-cu ilə qədər davam etdi. Azərbaycan ərazisi yenidən dağıdıcı döyüşlər üçün meydana çevrildi. Şah Abbas on minlərlə azərbaycanlıya İsfahan və Mazandaran şəhərlərinə köçməyi əmr etdi və hətta vətənlərini tərk etmək üçün onlara zor göstərdi.

15-ci və xüsusilə də 16-cı əsrin ikinci yarısından başlayaraq, cənubi Azərbaycanda meydana gəlmiş “əfşan”, “ləçək-turunc”, “göl-bəndlik” və başqa xalça kompozisiyaları, şimali Azərbaycan (Qarabağ, Bakı, Şirvan) şəhərlərinin toxucuları tərəfindən uyğunlaşdırılırdı. Bu kompozisiyaları təşkil edən gül

¹ Müəllif səkkiz il Məshəddəki xalça emalatxanasında çalışıb (1923-1930)



naxışları tezliklə yerli texniki və bədii zövqü əks etdirən həndəsi fiqurlar şəklinə düşdü.

Şah Abbas İsfahana köçəndən sonra, bu şəhərə istedadlı rəssamlar, o cümlədən memarlar, musiqiçilər, şairlər və s. qrupu göndərdi. Ornament rəsamları tez bir vaxtda “Şah Abbası gül” (Şah Abbasın gülü) yeni mürəkkəb naxışını yaratdılar. Bu motiv yeni binaların bəzədilməsində və parçaların, xalçaların, metal, dulus və saxsı əşyaların hazırlanmasında geniş tətbiq olundu.

Şah Abbasın vaxtında (1586–1628) şiəlik təbliğatı davam etdirilirdi. Bu dövr ərzində toxucular, ibadət üçün baş tərəfinə Qurandan sətirələr yazılan, kiçik “namazlıq” xalçaları yaradırdılar. Azərbaycanın şimalında yaradılmış namazlıqların bədii naxışı, cənubda toxunan namazlıqlarından fərqlənirdi. Bu, yəqin onu göstərir ki, ibadət xalçaları kimi istifadə olunan namazlıqlar şiələrin spesifik dini tələblərinə cavab verirdi.

17-ci əsrdə metal sapları olan ipək xalçaların toxunma texnikası sadələşdi. Bu vaxt Təbrizdə, Qazaxda, Məkəndə, Şirvanda, Cəbrayıl, Bərdədə yundan və ipəkdən hazırlanan xovsuz və xovlu xalçalar məşhurlaşdı.

Şah Səfinin (1628–1642) və II Şah Abbasın (1642–1666) hökmranlıqları zamanında şəhərlər öz ticarət əlaqələrini inkişaf etdirməyə başladılar. Sonu bitməyən müharibələrin vurduğu dağıntılara baxmayaraq, Azərbaycanın şəhərləri dirçəlməyə başladı. Bu dirçəliş mədəni fəaliyyətin bütün sahələrinə öz müsbət təsirini göstərdi. Amma 17-ci əsrin ikinci yarısında Avropada başlanan sənaye əsri, şərq (o cümlədən, Azərbaycan) məmulatlarına olan tələbatın azalmasına gətirib çıxardı. Bu vəziyyətdə, Azərbaycan öz incəsənət və ticarətini diriltmək istəyi ilə, Rusiya ilə olan əlaqələrini gücləndirməyə məcbur oldu. Azərbaycanın yüksəldilmiş ipək ixracı, Rusiyanın toxucu sənayesinin inkişafına böyük təsir göstərirdi.

18-ci əsrdə Azərbaycanda silah, dəri və başqa məmulatlar hazırlayan çoxlu emalatxanalar var idi. Şamaxı, Gəncə və Təbriz şəhərləri yun parçaların əsas istehsalçıları idi. Şəki və Şuşa çoxlu müxtəlif çeşiddə zərif tikmələr istehsal edirdi. Bakı yaxınlığında yerləşən Hilədəki (Əmircan) emalatxana yalnız və yalnız eksport üçün istehsal olunan gözəl xalçalarla məşhur idi.

Arası kəsilməyən viranedicilər müharibələr ucbatından kənd təsərrüfatı və qoyunçuluq güclü tənəzzülə uğradı ki, bu da yunun qıtlığına gətirib çıxardı. Şəxsi istifadəyə toxunan xalçalardan ötrü toxucular arqac və əriş üçün kənddən, xov üçün isə daranmış yunun qırıntılarından istifadə edirdilər. Bu dövrdə Azərbaycan Rusiya ilə birləşmək üçün daha çox vasitələr axtarırdı.

18-ci əsrin axırlarına yaxın Azərbaycanda iqtisadi durum gündən-günə pisləşirdi. Ticarət demək olar ki, dayanmışdı və şəhərlərdə əhali durmadan azalmağa idi. 18-ci əsrin axırlarında siyasi və iqtisadi vəziyyət o qədər pisləşdi ki, Azərbaycan daha müstəqil dövlət kimi mövcud olmaq qabiliyyətində olmadı.

1828-ci ildə Rusiya və İran, Türkmənçayda sülh müqaviləsi imzaladılar, bu müqaviləyə əsasən şimali Azərbaycan Rusiya imperiyasının bir hissəsinə çevrildi. Nəticədə, yerli iqtisadiyyat çiçəklənməyə başladı. Yenidən qoyunçuluq

inkişaf etdi, yun tədarükünün bərpası isə xalçaçılıq sənətinin dirçəlməsini və inkişafını təmin etdi.

1830 və 1850-ci illər arası böyük miqdarda kilimlər, zililər və sumaxlar toxunurdu, çünki bunlar üçün çoxlu miqdarda ipliklər tələb olunmurdu. Bu xalçalar əsasən köçəri və yarımköçəri əhali tərəfindən istehsal olunurdu, şəhər və kənd sənətkarları isə xovlu xalçalar istehsal edirdilər.

Tarixi mənbələrə əsasən, 1843-cü ildə Azərbaycanın altı Xəzərətrafi rayonu 18 min xalça və xalça məmulatı istehsal etmişdi. Bakıda Şirvan və Quba xalçaları, Təbriz və İstanbulda isə Qazax və Gəncə xalçaları satılırdı.

19-cu əsrin axırlarında ticarət münasibətlərinin yaxşılaşması sayəsində xalça bazarları da artdı. Ölkənin əsas ticarət mərkəzləri Bərdə, Şuşa, Quba, Bakı, Gəncə və Şamaxı şəhərləri idi. Əhəlinin vərdisləri və həyat tərzı dəyişildi və yeni tələbatlar meydana çıxdı. Bu, xalq sənətinin forma və məzmunlarında öz əksini tapdı.

Geniş otaqları olan iri binaların tikilməsi, iriformatlı xalçaların toxunmasına gətirib çıxardı. 19-cu əsrin ikinci yarısında “dəst xalı-gəbə” deyilən xalça dəsti meydana çıxdı. Şamaxı və Cəbrayıl, Türkiyə və İrana eksport üçün çoxlu miqdarda ipək xalçalar hazırlayırdılar. 19-cu əsrin axırlarında Azərbaycanda kустar istehsalatı, o cümlədən xırda xalçaçılıq sənayesi, Rusiya, Türkiyə və Avropadan gətirilən ucuz malların (şərq xalçalarının naxışları əsasında ornamentlənmiş fabrik parçaları da daxil olmaqla), çoxalması ucbatından tənəzzülə uğradı.

Azərbaycan xalçaçıları həmişə təbii boyalardan istifadə edirdilər. 19-cu əsrin axırları – 20-ci əsrin əvvəllərində onlar xovun boyanması üçün Almaniyadan gətirilən davamsız kimyəvi boyalardan istifadə etməyə başladılar ki, bu da xalçaların keyfiyyətinə öz güclü təsirini göstərdi.

Sovet hakimiyyətinin ilk illərində xalçaçılıq öz dirçəliş illərini yaşadı. 1934-cü ildə altı- və onikiaylıq xalçaçılıq kursları təqdim edən ilk məktəblər açıldı. Bu məktəblərin uğuru xalçaçılığın bütün sahələrində hiss olunurdu: yeni ixtisaslandırılmış mütəxəssislər təhsil aldılar, texnologiya olduqca yaxşılaşdırıldı və yeni texniki və bədii istehsalat vasitələri inkişaf etdirildi.

Sosialist sənayesinin inkişafı və kollektivləşmənin başlanğıcı ilə dekorativ tətbiqi sənətlər, xalçaçılıq da daxil olmaqla, öz inkişaflarının yeni mərhələsinə qədəm qoydular.

Siawosch U. Azadi, Latif Kerimov, Werner Zollinger.
Azerbaijani-Caucasian Rugs (Azərbaycan Qafqaz Xalçaları).
Hamburg, 2001



Azərbaycan xalçaları

Texniki və bədii xüsusiyyətlərinə görə xovlu və xovsuz xalçaları dörd əsas tipə ayırmaq olar – Quba-Şirvan, Gəncə-Qazax, Qarabağ və Təbriz, – bunlar da öz növbələrində qruplara və yarımqruplara bölünürlər.

Quba-Şirvan tipi

1. Quba qrupu. Buraya Quba, Dəvəçi və Qonaxkənd (burada və sonra: biz adı çəkilən rayonların hər biri üçün, orada hazırlanan xalçaların ən adi tiplərini və daha çox yayılmış adlarını veririk) ətrafında yaranan adi xovlu xalçalar daxildir.

a) Quba. Burada “Köhnə Quba”, “Quba”, “Alpan”, “Xırdagül-çiçi”, “Sırt-çiçi”, “Alçağül-çiçi”, “Qımıl”, “Qədim minarə” və “Hacıqayıb” xovlu xalçaları və həmçinin xovsuz sumaxlar hazırlanır.

b) Dəvəçi. “Qaraqaşlı”, “Şahnəzərli”, “Mollahamallı”, “Ləcədi”, “Pirəbədil”, “Gərat-Pirəbədil”, “Zeyva”, “Zağlı”, “Əlixanlı”, “Bilici”, “Uqax” və “Çarax”.

c) Qonaxkənd. “Orduc”, “Afurca”, “Yerfi”, “Cek”, “Qırız”, “Cımı”, “Haşi”, “Qonaxkənd”, “Arsalan”, “Xan” və “Salmasöyüd”.

Quba xalçaları Qusar rayonunun Hil, Yasab, İmamqulukənd və Zeyxur kimi çox yaxşı tanınmış xalçaçılıq mərkəzlərinin məmulatlarına dərin təsir etmişdir. Baxmayaraq ki, bu kəndlər Azərbaycanın tərkibinə daxildir, onların xalçaları Dağıstan üçün səciyyəvidir.

2. Şirvan qrupu. Buraya Şamaxı, Mərəzə, Ağsu, Kürdəmir və Hacıqabul ətraflarında toxunan xovlu xalçalar daxildir.

a) Şamaxı. “Şirvan”, “Qobustan”, “Şamaxı”, “İsrafil” və “Ərciman”.

b) Mərəzə. “Mərəzə”, “Nabur”, “Çuxanlı”, “Caqırlı” və “Cəmcəmli”.

c) Ağsu. “Bico”, “Qaşed” və “Pirhəsənli”.

ç) Kürdəmir. “Kürdəmir”, “Şilyan” və “Sor-sor”.

d) Hacıqabul. Xovlu xalçalar – “Hacıqabul” və “Şirəlibəy”, xovsuzlar – palaz və kilimlər. Bu zona-

◀ Xalça “Əjdahalı”. Qarabağ, Azərbaycan. XVII əsrin sonu - XVIII əsrin əvvəli. Tekstil Muzeyi, Vaşinqton

◀ “Dragon” carpet. Garabagh, Azerbaijan. Late 17th – early 18th cc. Textile Museum, Washington



da həmçinin naxış və texnikasına görə Şirvan xalçalarına oxşayan “Qəbələ” və “Səlyan” xovlu xalçalarını da istehsal edirlər.

3. Bakı qrupu. Bu qrupa Abşeron yarımadasında və Xızıda istehsal olunan xovlu xalçalar daxildir.

a) Abşeron. “Bakı”, “Hilə-buta”, “Hilə-əfşan”, “Suraxanı”, “Novxanı”, “Goradil”, “Qala” və “Fatma”.

b) Xızı. Xovlu xalçalar – “Fındıqan” və “Haadi”, xovsuzlar – zili.

Oxşar texniki xarakteristikalarına baxmayaraq Quba, Şirvan və Bakı xalçaları naxışlarına görə fərqlənirlər, üstəlik Quba xalçalarının kompozisiyaları olduqca mürəkkəbdir.

İnsan, heyvan, təsərrüfat alətləri və başqa ənənəvi kiçik motivlər, əsas etibarilə, Şirvan xalçalarında qarşıya çıxır.

Quba-Şirvan xalçaları adətən kiçik ölçülü olur, onların sahələri 1 və 4 kv.metr arasında dəyişilir. Hərdən 10-dan 15 kv.metrədək Quba-Şirvan xalçasına rast gəlmək olar, amma 20 kv.metr ölçüdə xalça artıq qayda deyil, bir istisnaqdır. İlmə sıxlığı adətən 1 kv.metrə 160 mindən 300 minədək ola bilir, bununla yanaşı, 359 minədək ilmə sıxlığı olan xalçalar da var. Quba-Şirvan xalçalarının gözəl, sanballı rənglərlə zəngin bəzədilmiş naxışları olur və onlar ya simmetrik, ya da qeyri-simmetrik ilmə vasitəsilə toxunurlar. Onların sıx, amma yumşaq xovunun uzunluğu 3 – 6 millimetr olur.

Gəncə-Qazax tipi

1. Gəncə qrupu. Buraya Gəncənin, Qasım-İsmayilovun (1991-ci ildən sonra Goranboy; *tərc. qeydi*) və Gədəbəyin xovlu xalçaları daxildir.

a) Gəncə. “Gəncə”, “Qədim minarə” və “Sumax”.

b) Goranboy. “Çaylı”, “Şadlı” və “Fəxrəli”.

c) Gədəbəy. “Gədəbəy” və “Çirixli”. Buraya həmçinin “Qaraqoyunlu” xalçalarını da daxil etmək olar, hərçənd onlar Ermənistandakı cənubi İncevanın Çaykənd və Gölkənd kəndlərində toxunurlar.

2. Qazax qrupu. Bu qrupa Qazax və Borçalı ətraflarında toxunan xovlu xalçalar daxildir.

a) Qazax. Xovlu xalçalar – “Qazax”, “Salahlı”, “Sıxlı”, “Kəmərlı”, “Dəmirçilər”, “Qaymaqlı”, “Göyçəli”, “Dağkəsəmənli” və “Oysuzlu”, həmçinin xovsuzlar – vərni və zili.

b) Borçalı. “Borçalı”, “Qarayazı”, “Qaçğan” və “Qaraçöp”.

Hərçənd, Borçalı rayonunun xalçaçılıq mərkəzləri Gürcüstanda yerləşir, amma bədii və texniki xarakteristikalarına görə bu xalçalar Gəncə-Qazax tipli xalçalarla qohumdurlar. Baxmayaraq ki, Gəncə və Qazax xalçaları ümumilikdə texnika baxımından eynidirlər, onlar naxışlarına görə biri-birindən fərqlənirlər, bununla yanaşı, Gəncə xalçalarının ornamenti daha mürəkkəbdir. Başqa tərəfdən, Qazax xalçaları daha iridir. Gəncə-Qazax xalçalarının sahəsi 3-dən 10-a qədər kv.metr ilə fərqlənir. Hərdən Gəncə və Qazax ətraflarında dəst-xalı-gəbə ki-

mi tanınan xalça dəstinə rast gəlmək olar və bu da Qarabağ üçün xarakterikdir. Gəncə-Qazax xalçalarının kompozisiyası daha sadədir, nəinki Quba-Şirvan xalçalarınınkı, onların daha çox həndəsələmiş naxışları və ən çox sarı, yaşıl və kərpic qırmızısı çalarları ilə işlənən məhdud rəng sxemi var.

Olduqca davamlı olan bu xalçaların 1 kv.metrində adətən 60 mindən 120 minədək ilmə olur. Həm simmetrik, həm də qeyri-simmetrik ilmələr istifadə olunur. Hazırda istehsal olunan xalçaların sıxlığı az, xovu isə hündür (6 – 12 mm.) olur.

Qarabağ tipi

1. Qarabağ qrupu. Buraya Bərdənin və Ağcabədinin xovlu xalçaları daxildir.

a) Bərdə. Xovlu xalçalar – “Bərdə”, “Xankarvənd”, “Aran”, “Qoca”, “Buy-nuz”, “Dəryanur”, “Açma-yumma”, “Şabalıd-buta” və “Balıq”; xovsuzlar – şəddə, vərni və zili. Texniki və bədii əlamətlərinə görə Naxçıvan xalçaları da bu qrupa aiddir.

b) Ağcabədi. “Ləmbəran”, “Qarabağ” və “Xantirmə”; xovsuzlar – cecim.

2. Şuşa qrupu. Buraya “Malibəyli”, “Ləmpə”, “Bağçada güllər”, “Bulud”, “Saxsıda güllər” və “Nəlbəki gül” xalçaları daxildir.

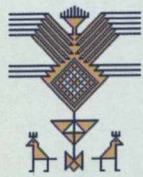
3. Cəbrayıl qrupu. Xovlu xalçalar – “Xanlıq”, “Qaraqoyunlu”, “Qubadlı”, “Kürd”, “Qasımuşağı”, “Bəhmənli”, “Muğan” və “Talış”; xovsuzlar – palaz və kilim.

Qarabağ xalçaları Dağlıq Qarabağın Hadrut, Daşbulaq, Tuğ, Carabert və Tağla kəndlərində hazırlanan xalçalara və başqa xovlu və xovsuz məmulatlara güclü təsir göstərmişlər. Qarabağ tipi və onun üç qrupu, Qarabağ və Cəbrayıl qruplarının özləri də daxil olmaqla, bənzər naxışları və texniki xüsusiyyətləri nümayiş etdirir. Kompozisiyalar olduqca müxtəlifdir və tərkibinə xarakterik həndəsi gül naxışları daxildir, bu naxışlar Gəncə-Qazax tipindəkilərdən mürəkkəbdirlər. Rəng sxemi parlaq və çoxrənglidir, ən çox qızılı-sarı, moruğu, çəhrayı, qəhvəyi və bənövşəyi çalarlar istifadə olunur. Yuxarıda adı çəkilən dəst-xalı-gəbə, Qarabağ üçün də yad deyil.

Qarabağ xalçaları başqa xalçalardan daha iridirlər və uzunsov formaları var. Bir qayda olaraq, onların sahəsi 2-dən 20 kv.metrədək olur, hərdən isə 25, yaxud hətta 30 kv.metrə çata bilər. İlmə sıxlığı – 1 kv.metrə 90 min – 160 min arasındır, bəzi hallarda isə – 200 min. Orta və aşağı ilmə sıxlığına malik olmalarına baxmayaraq, Qarabağ xalçaları yetərinə davamlı və qalındırlar. İndi toxunan xov hündürdür: 6 mm.dən – 10 mm.dək.

Təbriz tipi

1. Təbriz qrupu. Bu qrupa növbəti məşhur xalçalar daxildir: “Təbriz”, “Baxşayış”, “Qaraca”, “Gəravan”, “Heris”, “Ləçək-turunc”, “Əfşan”, “Ağacılı”,



“Ovçuluq”, “Dörd fəsil”, xovsuz xalçalardan – palazlar, kilimlər, vərni və zili.

2. Ərdəbil qrupu. Bu qrupa növbəti geniş yayılmış xalçalar daxildir: “Ərdəbil”, “Şeyx Səfi”, “Şahabbasi”, “Sarabi”, “Zəncan”, “Mir”, “Açma-yumma” və xovsuzlardan – vərni və zili.

Öz texnoloji və bədii xüsusiyyətlərinə görə onlar Qarabağ tipi ilə oxşarırlar. Əgər “Hilə-buta” və “Hilə-əfşan” Bakı xalçalarını, yaxud “Xanlıq” və “Balıq” Qarabağ xalçalarını Təbriz tipinin “Sarabi”, “Əfşan”, “Ləcək-turunc”, “Heris” yaxud “Qaraca” xalçaları ilə müqayisə etsək, onda bu iki tip xalçaların inkişafındakı eyni spesifikasiyanı və aralarındakı qarşılıqlı təsiri aydınca izləyə bilərik.

Təbriz tipinin xalçaları öz ölçülərinə görə müxtəlifdirlər. Onların sahələri 1-dən 40 kv.metrədək olur. Hərdən 50 kv.metr ölçüsü olan xalçalara da rast gəlmək olur. Təbriz tipi xalçalarının sıxlığı 1 kv.metrə 60 mindən 360 minədək ilmə sayı olur. Çox nadir hallarda 1 kv.metrində 400 min ilməsi olan xalçalara rast gəlmək olur. Təbriz xalçalarında xovun hündürlüyü (xalçanın qalınlığı) 2 və 15 mm. arası olur. Son vaxtlar xüsusi sifarişlə xovu 40 mm. uzunluğuna çatan xalçalar toxunur.

Təbriz xalçalarının kompozisiyaları çox mürəkkəbdir, ornamentləri üsullaşmış və həndəsələşmiş elementlərdən ibarətdir. Təbriz xalçalarının çoxu “qullabi ilmə” üsulu ilə toxunur, bəzən də “dolama ilmə” üsulu tətbiq olunur.

Təbriz xalçalarına təkcə çox tanınmış xalça emalatxanalarında və Təbrizin özünün, Ərdəbilin xüsusi evlərində hazırlananlar deyil, həmçinin Pəmbəşalvar, Lalə, Livan, Xoca, Sərdari, Omzeynəddin, Heris, Zəncan (Zəngan), Gərağan, Baxşayış, Qaraca, Sarab (Sarav), Xoy, Mərənd, Axar, Salmas və başqa yaşayış məntəqələrində toxunan xalçalar da aiddir.

Rugs & Carpets from the Caucasus (Qafqaz Xalçaları).
Aurora Art Publishers, Leningrad, 1984

► Xalça “Namazlıq”.
Təbriz, Azərbaycan. XV əsrin sonu.
E. Parovaçinin şəxsi kolleksiyası

► “Namazlik” prayer carpet.
Tabriz, Azerbaijan. Late 15th century.
E. Parovacci's private collection





LATIF KERIMOV

People's Artist of Azerbaijan

A Brief History on the Evolution of Azerbaijani Carpet Weaving

In order to explore the origins of carpet weaving I would like to examine the early days of mankind. The raw material of carpets consists of threads made from wool, cotton, silk and other materials; the more a thread is plied, the more hard-wearing it becomes. Even our earliest ancestors were able to put this knowledge to practical use when they manufactured tools for work or hunting which were fastened with ropes made from fibrous plants. Over the years their practical experience with the material grew and they discovered that the strength of a thread depends on the degree of its twist.

In order to protect themselves from the cold, our early ancestors wore animal skins. Later, they realised that animal wool was a viable alternative and they began to produce yarn by twisting the wool. However, braiding and knitting only emerged after a long period of trial and error. The cobweb may quite possibly have served as a model. By following this example, our ancestors were able to weave rushes or twigs into fences, bast mats, protective shelters and other objects. Using the same methods, they made fishing nets from plant fibres. The

◀ *Xalça "Qaraqoyunlu".*
Qazax, Azərbaycan. XV əsrin əvvəli.
Tarix Muzeyi, Stokholm

◀ *"Garagoyunlu" carpet.* Gazax,
Azərbaycan. Early 15th century.
Museum of History, Stokholm



various techniques of textile weaving evolved over time and a primitive loom was invented. Gradually, our ancestors discovered the purpose of warp and weft and thus the necessary prerequisites for weaving.

Over the centuries, the art of weaving was further developed. During this process of development, various tools were invented. Later, our ancestors realised that they could make textile floor coverings on a loom in order to protect their homes from cold weather and damp. This led to the weaving of coarse fabrics, which gradually became more refined and diverse. Carpet weaving techniques also became more diverse and new tools were invented. A new technique for the weaving of pile carpets was developed at a later stage.

The long development process of pile carpets and flatweaves can be divided into four major periods:

First period. During the first period the weaving of bast mats, Palases, Shals and later Jejims was developed. Jejims were woven in a simple weft wrapping technique, that is, the weft threads were wrapped around the warp threads from one end to the other. The fabrics of this period originally had only one colour and no decoration. Simple lines and stripes were incorporated into the design at a later stage. The patterns were created by taking advantage of the different natural colours of the wool.

Second period. During the second period carpet weaving made great artistic progress, which is why it may also represent the first period of skilled carpet weaving. The weaving technique for Kilims was invented, that is, a "complex weaving technique", which was an important step towards the further refinement of carpet weaving. With this new technique the weavers were able to incorporate simple and basic patterns into the rug.

Third period. During the third period the weaving techniques for the following types of carpets were developed: Shadda, Zili, Verni and Soumak, that is, the very popular simple and complex weft wrapping techniques. This period therefore also represents the second period of skilled carpet weaving. The "complex weft wrapping technique" allowed further variations in the decorative elements. For the first time, the technique made it possible to incorporate pieces of precious metals and stones into the carpet.

Fourth period. During the fourth period carpet weaving reached its technical and artistic peak. The technique for pile carpets was invented and subsequently developed, the weft wrapping technique first, and then the *Kullaby ilme* technique.

Technique. The technique of *Kullaby ilme* (cf. glossary) is still well known today. In contrast to the other techniques, it is more suitable to design various ornamental elements and different compositions. The appearance of metal tools, scissors in particular, vastly improved the weaving process of pile carpets woven in this technique.

During archaeological excavations in the Altai mountains, Soviet scientists found a pile carpet from the 6th or 5th century BC in the fifth Pazyryk barrow

which was relatively well preserved.¹ This proves that the weaving technique mentioned above was known centuries before the Christian calendar.

The four major periods of development which I described above do not imply that advances in carpet weaving had come to an end with the achievements of the fourth period. It continued to develop and was influenced by historical events. Some regions experienced periods of decline followed by periods of revival. According to reliable historical sources, rugs of excellent quality were produced in Azerbaijan during the 5th and 6th centuries. After visiting Iran in the first half of the 7th century, the famous Chinese researcher and traveller Xuan Tesank wrote that Azerbaijan was the greatest carpet weaving centre.² During the era of Sassanid rule, flatweaves which were decorated with precious stones were produced in Azerbaijan.

In the middle of the 7th century, Azerbaijan was invaded by the Arabs. During the 30's of the eighth century, the Arabs finally conquered Azerbaijan after ninety years of fighting. The Azerbaijani population was converted to Islam.

The Arab influence manifested itself quite strongly not only in the language, literature and music but also in the visual folk arts and crafts and particularly in carpet weaving. The Islamic religion strongly objected to the use of animal motifs. However, this objection did not impede the artistic progress but rather served to accelerate the development of different ornamental shapes, geometrical patterns and calligraphy.

The conditions promoted the technical development of carpet weaving and offered the opportunity to depict these new patterns on carpets without compromising the high level of quality which carpet weaving had achieved by this time. The Arab art of carpet weaving, which was still in the early stages at this time, flourished under the Azerbaijani influence.

Reliable historical sources seem to suggest strongly that the red dye for yarns and fabrics was made from small red beetles called *kermes*. These insects which are indigenous to Azerbaijan fed on the bark of oaks.

Ibn Howkal, an Arab geographer from the 10th century, described the insect as resembling a silkworm. He states that where the Kura river flows into the Caspian Sea (now part of the Neftchala district of Azerbaijan) there was a large island, called Albab, which was home to the *kermes* beetle. People went there from Barda to collect *kermes* beetles.

Al Istakhri, a researcher, traveller and contemporary of Ibn Howkal, remarked that the *kermes* was exported from Barda to India and other countries.

In the same century, Mukaddasi wrote that the *kermes* was a type of insect which was found on the ground. The women collected these beetles in

1 Professor Rudenko and other experts attributed this carpet to the Iranian weaving tradition. However, I have reasons to believe that it has to be attributed to the Turks of Central Asia. I am going to examine all aspects of my hypothesis below.

2 Ketabe Honare Iran, Prof. Gedar, p. 471, translation by B. Habibi, Tehran.



► Xalça "Heyvanat". Təbriz, Azərbaycan. XVI əsrin ikinci yarısı.
Cozef Vinderin şəxsi kolleksiyası

► "Heyvanat" Animal carpet. Tabriz, Azerbaijan. Second half 16th century.
Joseph Winder's private collection

brass containers and dried them in an oven. The beetle was used to die fabrics made of goat hair, flax, wool and silk."

Hamdulla Kazvini, the 15th century author of "Nuzkhat al-Kolub" wrote that there were beetles called *kermes* in an area south of the city of Marand (in Iranian Azerbaijan). The beetles should be caught during the last week of spring. If they were not caught in time they would tear open their cocoon and fly away.¹

In his work "Tuhfat al-albab", the 12th century Arab geographer Al-Andalus wrote that one of these islands was called Siyahkuh (Karadakh - black mountain). It was a large island with many springs, trees and plenty of drinking water. It was also the home of the *kermes*, which was exported to other countries. The island was located near the eastern shore of the Caspian Sea.

These accounts show that the *kermes*, an insect indigenous to Azerbaijan, has attracted the attention of carpet and textile weavers since before the 10th century and was used to produce red dye.

The anthology "Barrasihaye tarikhi"² states that the European term "carmine" is derived from the word "kermes". The word "Gurd" which the Azerbaijani weavers and dyers use nowadays, the Persian "Daneh" or "Deneh" and the Russian "cochineal" (bot. perennis Linn) correspond to the term "kermes".

Red dye was extracted from this insect or from madder, a root which contains a natural dye. However, when the mineral dye alizarin became available in the 1870s, the use of *kermes* and madder as raw materials declined because the extraction of dye was very labour-intensive.

According to sources from the 9th-10th centuries, the Azerbaijani weaving tradition had already reached a high standard as an independent art form and was famous all over the world 1,400 years ago. Research shows that carpets (Palas, Kilim, Zili, Verni, Soumak etc.) were more numerous and of a higher artistic standard in Azerbaijan than in the countries of the Near and Middle East.

As the towns and cities prospered in the 11th and 12th centuries, the decorative crafts in Azerbaijan were also developed further. Weaving flourished during this period, in particular the weaving of wool and silk flatweaves and pile carpets. On foreign markets the demand for Azerbaijani rugs increased.

In the 12th century when architecture, the fine arts and carpet weaving were undergoing further development, the art of calligraphy also began to blossom, particularly the Kufic script. Ornamental (plant) patterns were invented. Because the Kufic script resembled and corresponded to Oriental ornaments it was used in ornamental art and particularly in carpet weaving.

Azerbaijan, like the rest of Asia and some of the Western European countries, was invaded by the Mongol hordes in the 13th century. The invasion

1 "Nuzkhat al-Kyulub", p. 28.

2 "Barrasihaye tarikhi", Tehran 1349, No 3, p. 92.





caused great damage to the economic and cultural development of the occupied countries. However, the Azerbaijani masters continued their craft even under these difficult conditions. By the late 13th and early 14th century, the economy began to recover. The towns which had been destroyed by the Mongol invaders were gradually being rebuilt and the craftsmen and artists who had fled to other countries returned.

Under the Mongol rule a huge territory was united in one region and many artists and craftsmen settled in Azerbaijan, and eventually a large, independent School of Arts was established in Tabriz. In the 13th century, the Venetian explorer Marco Polo described Azerbaijan in a chapter called "Derbent

♦ *Xalqa "Qazax". Qazax, Azərbaycan. XVIII əsr.*
Türk və İslam Əsərləri Muzeyi, İstanbul

♦ *"Gazakh" carpet. Gazakh, Azerbaijan. 18th century.*
Museum of Turkish and Islamic Art, İstanbul

- Kaluga" as the home of a large number of master craftsmen who manufactured woven fabrics, rugs and sabres, which were traded all over the world. However, Azerbaijan had been conquered by Hulegii's army. Hulegti took great interest in the country and chose Tabriz near the salty banks of Lake Urmiya as his centre.¹

Although the visual arts and the decorative crafts of the time were influenced by Far Eastern painting, this influence gradually declined because of the superior local style. The art of calligraphy underwent further development in conjunction with literature, architecture and the decorative crafts. Books were copied in beautiful calligraphy and were decorated with delicate patterns. Carpet weaving also evolved further. Because of a shortage of wool, only Palases, Kilims and flatweaves were produced in great quantities. Since flax and goat hair were the only raw materials available in sufficient quantities, the products were very coarse and had a rather simple design.

A few wonderful high-quality flatweaves and pile carpets were produced from sheep wool and camel hair. However, they were not intended for personal use, but were made by order of the Mongol brigands. The brutality of the Mongol army commanders manifested itself particularly in the carpet weaving centres Mogan and Kabystan. The Mongols guarded the craftsmen and merchants, gave them special privileges and promoted the development of their skills for their own benefit.

The number of local carpet weavers greatly increased because there was a large number of Turkish-speaking weavers among the Seljugs, Mongols, Timurids, and the Ak Koyunlu and Kara Koyunlu tribes which were resettled in Azerbaijan between the 10th and 15th centuries. As a result carpet weaving began to flourish and develop in Azerbaijan.

During the 14th and 15th centuries, the decorative crafts (particularly the ornamental arts) entered an extremely productive stage of development. The Azerbaijani artists kept very close cultural links with artistic centres such as Baghdad, Herat, Meshed, and later also Shiraz, İstanbul, India etc.

During the Il-Khanid dynasty, the decorative crafts of Azerbaijan were influenced by Uiguran culture. This influence manifested itself particularly in the ornamental arts. However, it did not harm this still developing art form. On the contrary, because it was incorporated into the local motifs, great compositions like the *ovchulug* (hunt), *bulut* (cloud band) and "Phoenix fighting the Dragon" were invented.

During the Seljug dynasty, a design called *kbatai* was further perfected and became more widely applied in carpet weaving and also in the design of books and as an architectural decorative element. Apart from miniature paintings, the ornament became the basic element of the decorative crafts of this period.

During the second half of the 15th century, carpet weaving began to undergo fundamental changes in Azerbaijan, which particularly affected pile

1 V. Shklovskii, Marco Polo, Baku, 1973, p. 43.



carpets. Two types of ornamental design were being established, geometric patterns on the one hand and floral patterns on the other. Carpet compositions, such as *Sheke bendlik*, *Lachak-turunj*, *Afsban*, *Islimi bendlik*, *Khatai* and *Bandi-rumi*, were slowly being perfected. Original border designs, such as *Goel-bendlik* and *Agajly*, evolved at the same time. During this era, many European artists portrayed Azerbaijani carpets in their paintings.

While the artistic development was previously driven by the technical progress, that is the move from simple to more complex weaving techniques, this process was reversed during the second half of the 15th century. The appearance of so many new patterns provided new inspiration for the creative design, which in turn influenced the development of new weaving techniques.

During the first half of the 16th century, the largely perfected art of carpet weaving reached a high artistic and technical standard. During this period, artistically exquisite rugs were made from wool, silk and particularly from bright metallic threads.

The arrival of the Safavids in the 16th century and the formation of a unified Azerbaijani nation had a positive effect on the economic development of the country. The improvements in economic and political trade relations with Russia and other European countries further inspired the artistic development of the country, and carpet weaving reached an unprecedented level of perfection. This period produced some excellent rugs, which were destined not only for the palaces but also the mosques, temples and other places of pilgrimage. The rugs of this period are masterpieces, and those like Sheikh Safi (the Ardabil rug at the Victoria and Albert Museum, London) are exhibited in many museums all over the world.

In the same century, double-sided rugs, the *Ikiuzlu*, appeared in Azerbaijan. Their weaving technique was far more difficult than that of ordinary rugs. Each side of the rug had its own design and colour composition. They were mainly used as curtains in doorways which connected the halls of ancient palaces and temples.

In the 15th and 16th centuries, Ardabil, one of the oldest cities in Azerbaijan, was the country's second artistic centre after Tabriz. The decorative arts, particularly carpet weaving, had reached a high standard in the city. According to the accounts of the French traveller Tavernier, Ardabil was not only famous for the grave of the tsar but also for its trade in arts and crafts and in particular for its high standards of carpet weaving.¹ Famous masters had left Ardabil for various reasons and settled in Turkey, India, Samarkand and Afghanistan where they continued their craft.

In 1544, on the eve of the internal unrest in India, the Indian Shah Nasser al Din Muhammad found refuge with Shah Tahmasib. He was very interest-

ed in carpet weaving, which was highly developed at that time. Before he returned home he asked Shah Tahmasib to allow him to take some of the artists from Ardabil and Tabriz home with him. Shah Tahmasib obliged to his request. This is how *Turkbaf* rugs became famous in India at the end of the 16th century.

I would like to explain the term "Turkbaf" at this point, a term which is deeply rooted in carpet weaving all over the world. Azerbaijan cultivated close links with its neighbouring countries for many centuries and was actively involved in the exchange of artistic experience. These cultural links led to the adoption of several art forms.

Ninety per cent of carpets, especially flatweaves and flatweave fabrics, which have become famous as *Kavkaz* (Caucasian), are in fact Azerbaijani carpets, which greatly influenced both the technical and artistic aspects of carpet weaving in the Caucasus and in Turkey and Iran.

In numerous workshops in the southern Iranian Kerman, in the Khorasan province and in the northeast and its towns and cities Gonabad, Qain, Bujuurd, Torshiz (today Qashmar) and particularly Meshed, the carpet weavers mainly worked in the *Farsbaf* technique, that is, the "Persian knot". The rugs made from thick thread were usually thick and coarse. There are still Azerbaijani master craftsmen working in these workshops today. The fabrics they produce are of the highest technical and artistic quality. The fame of these workshops is not based on the number of their looms but on the number of their master craftsmen who have command of the *Turkbaf* technique and who come from Azerbaijan.¹

The *Turkbaf* technique, the origins of which go back to ancient times, was further perfected during the second half of the 15th century and the first quarter of the 16th century. It allows the weaving of fine carpets, particularly silk carpets with a very high knot density. The Ghiordes technique, which is used by the Turkish-speaking peoples, could be regarded as an offshoot of the *Turkbaf* technique.

During the second quarter of the 16th century, the Turkish sultans are said to have continued their frequent attacks on Azerbaijan in an attempt to conquer it. In 1559, Sultan Suleiman I attacked and conquered Tabriz, which led to a period of unrest in Azerbaijan. Therefore Shah Tahmasib relocated his capital to Gazvin in the east, far away from the Turkish capital. The Turkish army seized all the works of art, even architectural ones, and took them to Istanbul. They also abducted skilled craftsmen, including builders, artists and carpet weavers, and used their talents for their own palaces. It is not my intention to belittle the standards the Turkish builders had achieved in architecture, or the quality of Turkish rugs or paintings, all I wish to say is that many talented Azerbaijani masters were working in Turkey at that time.

In 1587 Azerbaijan's capital was moved from Gazvin to Isfahan.

¹ Ismail Dibadj, *Rahnamaye assare tarikhiye Azerbaijane shargi*, Tabriz 1334, p. 57 (Persian).

¹ The author was working in a carpet workshop in Meshed eight years (1923-1930).



At the beginning of the 17th century, the war between the Safavid and Turkish nations broke out once more. Fighting continued with a few interruptions until 1639. Azerbaijani territory once again became the arena for these destructive battles. Shah Abbas ordered tens of thousands of Azerbaijanis to move to Isfahan and Mazanderan or even forced them to leave their homeland.

From the 15th century and especially from the second half of the 16th century, the *Afshan*, *Lachak-turunj*, *Goelbendlik* and other carpet compositions which were developed in southern Azerbaijan were adopted by the weavers in the towns of northern Azerbaijan (Garabagh, Baku, Shirvan). The floral patterns on which these designs were based were soon transformed into geometric patterns which reflected the local technical and artistic preferences.

After moving his capital to Isfahan, Shah Abbas sent a group of talented artists, including architects, musicians, poets etc., to the city. The ornamentalists quickly created a new, complex ornament, the Shah Abbasi gul" (The flower of Shah Abbas). This element was widely applied to the decoration of new buildings and in the production of textiles, rugs, metalwork and ceramics.

Shiite propaganda continued under Shah Abbas' rule (1586-1628). During this period, weavers made small Namazlyk rugs whose upper section contains lines from the Koran, such as "Allahu akbar" or "Ya Ali". The artistic design of the Namazlyks from northern Azerbaijan differed from that of their southern counterparts. This seems to indicate that the Namazlyks, which were used as prayer rugs, responded to the particular religious requirements of the Shiites.

In the 17th century, the weaving technique of silk carpets with integral bright metal threads was simplified. Wool and silk flatweaves and pile carpets from Tabriz, Kazak, Mogan, Shirvan, Jabrayil and Barda became famous at this time.

During the reign of Shah Safi (1628-1642) and Abbas II (1642-1666), the towns and cities began to develop trade relations. Despite the destruction caused by the endless wars, the Azerbaijani towns and cities experienced a revival. This revival had a positive effect on all aspects of cultural activity. The dawn of the industrial age in Europe during the second half of the 17th century, however, led to decreasing demand for oriental (including Azerbaijani) artefacts. Under these difficult conditions Azerbaijan had to strengthen its links with Russia if the country wanted to revive its art and trade. Increased silk imports from Azerbaijan had a great effect on the development of the manufacturing industries in Russia.

In the 18th century, there were many workshops in Azerbaijan, which manufactured arms, woven fabrics, leather goods and other products. The cities Shamakhy, Ganja and Tabriz were important producers of woven fabrics. Shaki and Shusha produced a wide variety of elegant embroidery. A work-

- ▼ Xalça "Vaq-Vaq". Heris, Azərbaycan. XVI əsr. Şəxsi kolleksiya
- ▼ "Vaq-Vaq" carpet. Heris, Azerbaijan. 16th century. Private collection





shop in Khila (Amiradzhan) near Baku was famous for the excellence of its carpets and produced small and long carpets exclusively for export.

Because of the ravages of constant warfare, agriculture and hence sheep breeding fell into steep decline, which resulted in a shortage of wool. The craftswomen used flax for the weft and warp threads and the leftover remnants of the combed wool for the knots of the carpets they made for their personal use. During this period, Azerbaijan increasingly sought unification with Russia.

Towards the end of the 18th century, the economic situation in Azerbaijan deteriorated from one day to the next. Trade all but ceased and the population of the towns and cities fell steadily. As the 18th century drew to a close, the political and economic situation had declined to such an extent that Azerbaijan was no longer able to function as an independent state.

In 1828, Russia and Iran signed a peace treaty in Turkmenchai, and northern Azerbaijan became part of the Russian Empire. As a result the local economy experienced a boom. Sheep breeding flourished once more and the restored wool supplies guaranteed the revival and the development of the art of carpet weaving.

Between the 1830s and 1850s, Kilim, Zili and Soumak rugs were woven in great numbers because they did not require large quantities of yarn. They were mainly produced by the nomadic and semi-nomadic population, while the craftsmen in the towns and villages produced pile carpets.

According to historical sources, the six Caspian districts of Azerbaijan produced 18,000 rugs and carpet fabrics in 1843. Carpets from Shirvan and Guba were sold in Baku and those from Kazak and Ganja in Tabriz and Istanbul.

By the end of the 19th century, the market for carpets grew because of improving trade relations. The cities of Barda, Shusha, Guba, Baku, Ganja and Shamakhy were the country's main trade centres. The customs and lifestyle of the population changed and new needs arose. This was reflected in the forms and contents of folk art.

The construction of large buildings with big halls led to the weaving of large size carpets. During the second half of the 19th century, *Dest khali-gebe* sets were being developed. In Shamakhy and Jabrayil a large number of silk carpets were produced for export to Turkey and Iran. Towards the end of the 19th century, the cottage industry, particularly the small-scale carpet weaving industry, fell into decline in Azerbaijan because of rising imports of cheap products from Russia, Turkey and other European countries, which included ornamented machine-made (among others, with Jacquard looms) ornamental woven fabrics based on the patterns of oriental rugs.

The Azerbaijani carpet weavers had always used natural dyes. By the end of the 19th and the beginning of the 20th century, they began to use unstable chemical dyes from Germany to colour the pile, which greatly affected the quality of their rugs.

Carpet weaving experienced a renaissance during the early years of Sovi-

et rule. In 1934, the first schools opened and offered six and twelve-month courses in carpet weaving. The success of these schools was felt in all the different aspects of carpet weaving; a new core of qualified experts was trained, the technology was greatly improved and new technical and artistic means of production were developed. As a result Azerbaijani carpet weaving underwent radical changes.

With the development of socialist industry and the beginning of collectivisation the decorative folk arts, including carpet weaving, entered a new phase of development.

(From: *Siawosch U. Azadi, Latif Kerimov, Werner Zollinger. Azerbaijani-Caucasian Rugs. The Ulmke Collection. Hamburg, 2001*)

► Xalça "Naxçıvan". Qarabağ, Azərbaycan. XVIII əsr. Türk və İslam Əsərləri Muzeyi, İstanbul

► "Naxhçıvan" carpet. Garabagh, Azerbaijan. 18th century. Museum of Turkish and Islamic Art, İstanbul





◀ Xalça "Ovçuluq". Şirvan, Azərbaycan. 1349 hicri/1927-ci il. R. Mustafayev adına Dövlət İncəsənət Muzeyi.

◀ "Ovchuluk" Hunting carpet. Shirvan, Azerbaijan. 1349 Hijra/1927. The R. Mustafayev State Museum of Arts

Rugs and Carpets of Azerbaijan

In technical and specific artistic features pile and flatwoven carpets may be divided into four basic types - Guba-Shirvan, Ganja-Gazakh, Garabagh, and Tabriz - which in turn are divided into groups and sub-groups.

Guba-Shirvan

1. The Guba group. These include pile carpets common in the neighbourhoods of Guba (here and later we give for each of the districts mentioned the names of the most popular and common types of carpets), Davachi and Gonaghkand.

a) Guba. Manufactured here are the Kokhna Guba, Guba, Alpan, Khyrdangiulchichi, Sirtchichi, Alchagiulchichi, Golluchichi, Gymyl, Gadim Minare and Hajigaib pile carpets, as well as flat-woven *sumac*.

b) Davachi. Manufactured here are the Garagashly, Shakhnazarli, Mollakamally, Lejedi, Pirebedil, Herat-Pirebedil, Zeiva, Zagly, Alikhanly, Biliji, Ugakh and Charakh carpets.

c) Gonaghkand. Manufactured here are the Orduj, Afurja, Yerfi, Jek, Gyryz, Jimi, Khashy, Gonaghkand, Arsalan, Khan and Salmesoyud carpets.

The Gubas profoundly influenced the products of such well-known carpet-making centres of the Kusary region as Khil, Yasab, Imamkulikend and Zeikhur. Although these places are in Azerbaijan proper their carpets are characteristic of Daghestan.

2. The Shirvan group. These include pile carpets common in the neighbourhoods of Shamakhy, Maraza, Aghsu, Kurdamir and Hajigabul.

a) Shamakhy. Made here are the Shirvan, Kobystan, Shamakhy, Israfil and Arjiman carpets.

b) Maraza. Made here are the Maraza, Nabur, Chukhanly, Jagyrlly and Jemjemli carpets.

c) Aghsu. Made here are the Bijo, Gashed and Pirkhasanly carpets.

d) Kurdamir. Manufactured here are the Kurdamir, the Shilyan and the Sor-sor carpets.

e) Hajigabul. Manufactured here are the Hajigabul and Shiralibek pile carpets, and flat-woven *palas* and *kilim*. Also made in this area are the Gabala and Salyan pile carpets, which are similar in design and technique to the Shirvans.

3. The Baku group. These include pile carpets, common in the areas of the Absheron peninsula and Khizy.

a) Absheron. Made here are the Baku, Khiliabuta, Khiliaafshan, Surakhany, Novkhany, Geradil, Gala and Fatmai carpets.



ja-Gazakhs have simpler compositions than the Guba-Shirvans, more geometrized designs and restricted colour schemes, frequently employing yellows, greens and brick-reds.

These extremely durable carpets are usually of average dimensions with a density ranging from 60,000 to 120,000 knots per square metre. Both the symmetrical and asymmetrical knots are used. Currently manufactured carpets have a low density but a rather high pile, ranging from six to twelve millimetres.

Garabagh

1. The Garabagh group. Included are pile carpets common in the areas of Barda and Aghjabadi.

a) Barda. The pile carpets made here include the Barda, Khankarvand, Aran, Goja, Buynuz, Darianur, Achma-Yumma, Shabalytbuta and Balyg. Flat-woven *shadda*, *verni* and *zili* carpets also belong to this group. In technique and design the Nakhichevan carpet also falls within this group.

b) Aghjabadi. Made here are the Lamberan, Garabagh and Khantirme pile carpets and flat-woven *jejim*.

2. The Shusha group. This includes such pile carpets as the Malybeili, Lampa, Bagchadagiuller, Bulut, Sakhsydagiuller and Nialbekigiul.

3. The Jabrayil group. This includes such pile carpets as the Khanlyg, Garagoyunlu, Gubatly, Kiurd, Gasymushagy, Bakhmenli, Mughan and Talysh and flat-woven *palases* and *kilims*.

The Garabaghs have greatly influenced carpets and other pile and pile-less weavings made in the villages of Gadrut, Dashbulag, Tug, Jarabert and Tagla which are located in the Nagorno-Garabagh Autonomous region. The Garabaghs and their three groups of Garabagh proper and Jabrayils display similar designs and technical features. Compositions are extremely varied and contain a characteristic geometrized floral design that is more complex than in the Ganja-Gazakhs. The colour scheme is bright and polychromatic, mostly incorporating golden-yellow, crimson, pink, brown and purple. The above mentioned *dast-kbali-gebe* carpet set is also common in the Garabagh area.

The Garabaghs are larger than other carpets and are of an elongated shape. As a rule, they range from two to twenty square metres in area but may at times be as large as twenty-five or thirty square metres. The density is between 90,000 and 160,000 knots per square metre but in some cases there may be a count of 200,000 knots per square metre. Despite a medium or low density of knots the Garabaghs are quite durable and thick. The pile in carpets which are currently manufactured is high ranging from six to ten millimetres.

Tabriz

1. The Tabriz group. It includes the following famous carpets such as Tabriz, Bahshaish, Garaja, Geravan, Heris, Lachak-turunj, Afshan, Agajly, Ovchulug, and Dord Fesil pile weavings, and *palas*, *kilim*, *verni*, and *zili* flat-weaves.

2. The Ardebil group. It covers Ardebil, Sheikh Safi, Shah Abbasy, Sarabi, Zenjan, Mir, and Achma-yumma pile carpets, as well as *verni* and *zili*.

In technique and artistic features, the carpets are similar to the Garabagh ones. If we compare the Baku Khila-buta and Khila-afshan carpets or the Garabagh Khanlyg and Balyg carpets with Serabi, Afshan, Lachak-turunj, Heris and Garaja of the Tabriz type, we can distinctly see the identical character in the development of carpets of both the groups and interference between them.

Tabriz carpets are various in sizes. Their area is from one to 40 m². Sometimes, there are carpets of up to 50 m². Density of the carpets is from 60 thousand to 360 thousand knots in a sq. metre. Carpets with 400 thousand knots in a sq. metre are rare. Height of pile in Tabriz carpets is from 2 to 15 mm. In modern times, carpets with 40 mm of pile height are woven on special commission too.

Compositions of Tabriz carpets are very complicated. Their design consists of stylized and geometric motives. Most of Tabriz carpets are woven by the *gullabi ilma* or, sometimes, *dolama ilma*, technique.

To Tabriz carpets belong carpets woven not only in famous workshops and private houses of Tabriz and Ardebil, but also settlements, such as Panbashalvar, Lala, Livan, Hoja, Sardari, Omzeyneddin, Heris, Zenjan (Zengan), Geravan, Bahshaish, Garaja, Sarab (Sarav), Khoi, Marand, Ahar, Salmas etc.

(From: **Rugs & Carpets from the Caucasus.**
Aurora Art Publishers, Leningrad, 1984)



Lətif Kərimov dühası

Teymur Bünyadov

Akademik, şöbə müdiri, Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Bakı, Azərbaycan

Azərbaycanın xalça sənətinin qədim tarixi vardır. Bu sənətin yaşı bəlkə də xalqımızın yaşı qədərdir. Hər bir xalq özünəməxsus bir cəhəti ilə fərqlənir. Bizim xalqın özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biri xalça toxunmasıdır, həm də bu məsuliyyətə xüsusi münasibət bəsləməsi, onu sənət səviyyəsinə qaldırmasıdır.

Xalqımız ilk əvvəllər xalçanı məişət tələbatını ödəmək məqsədilə toxumuş, vaxt keçdikcə bu adi məişət məşğuliyyətindən yüksək sənət səviyyəsinə qaldırmışdır.

XX əsrdə isə Azərbaycanın xalq rəssamı, görkəmli tədqiqatçı alim Lətif Kərimovun əməyi sayəsində Azərbaycanın xalça sənəti özünün zirvəsinə yüksəlmişdir.

Düz bir əsr əvvəl – 1906-cı ilin 16 noyabrında Azərbaycanın ilham qaynağı olan Şuşada elə bir şəxsiyyət dünyaya gəldi ki, o Azərbaycan xalçasını dünyanın fövqünə yüksəltdi! Lətif Kərimov Şuşalıdır. Bu fakt onun incəsənət yaradıcılığı üçün bir özül idi. Erkən gənclik illərində Cənubi Azərbaycanda yaşayan, bu qarabağlı oğlan xalça toxumanın ən incə yiyələnmişdi.

Məktəbi qurtarandan sonra Məshəddə, 16 yaşında o, məşhur usta Mirzə Ələkbər Hüseynzadənin emalatxanasında işləyir, xalça toxuyur, xalçada yeni çeşnilər yaradırdı. Xalça sənətinin onsuz təsəvvür edilmədiyi miniatür sənətini o, Tehrandə məşhur rəssam Hüseyn Behzad Təbrizinin klassik ənənələri qoruyub saxlayan məktəbində öyrənmişdi. Təbrizi təkcə klassizmlə məhdudlaşmayaraq, cəsarətlə eksperimentlər edir, öz üslub və çalarları ilə yeni xətt yaradırdı. Belə istedadlı ustanın şagirdi tezliklə incəsənətin bu növünü də mənimsədi, zərif iplərin dilində paklığa xidmət, heyvət doğuran tarixi keçmişə eyhamlar, çoxəsrlik ənənələrə sadıqlıq yaradıcı insanı təkcə xalçada deyil memarlıq dizaynında, zərgərlik işlərinin eskizlərində, kitablarda, xatirə abidələrində, markalarda, portretlərin dekorativ haşiyələnməsində və bir çox sahələrdə möcüzələr yaratmağa sövq edirdi. Lətif Kərimov dühası bu dünyəvi anlayış köklərinə bağlanırdı – gördüklərinə, eşitdiklərinə, oxuduqlarına istinad edərək yaradırdı. Onun elə genetik yaddaşı, ağıl xəzinəsi vardı ki, çox həssas diqqətindən heç nə yayınmazdı, obraza çoxşaxəli yanaşmaq, tam və xırda təfərrüatlı ştrixlərə varmaq, musiqinin görüntülü dünyasını görmək, sözü və əlbəttə, xalçanı oxuyub anlamaq istedadı vardı.

O, istənilən xalçada Azərbaycan xalçasının tərkibini, xarakterik elementlərini ayıra bilir və bunları bütöv şəkildə təşkil etməyi bacarırdı. Bu baxımdan Lətif Kərimov dəqiq, məntiqi, ənənəyə əsaslanaraq, sadə milli elementlərdə, ay-

dın, təsvirin ideya əhəmiyyətini açan əsərlər yaratdı. Beləliklə, “Əfşan”, “Xətai”, “Xətaisayaq” adı ilə dünyada məşhurlaşan xalçalar yarandı. Lətif Kərimov dünyanın qanunauyğunluqları, hətta görünməzlərin daimilik analizi, mübhəm sirləri, görünməz sehrli qüvvələr haqqında bilgi vergisi vardı – bu səmimi, pak bir intuisiyanın ardıcılığa və irəliləyişə sirayət etməsi idi. Onun yaradıcılığında ən az dərəcədə belə bu keyfiyyətləri anlamaq, qiymətləndirmək mümkündür.

Düz, həndəsi, simmetrik forma - Lətif Kərimov yaradıcılığında təbiətdəki mürəkkəb quruluşu lakonik yanaşma ilə verməkdir. Bu təkcə dünyəvi anlayışlar haqqında deyil, anlaşılan, elmi və hələ kəşf olunmayan – insanın fiziki mühitə çevrilişi haqqında məlumatlardır. Onun xalçalarında təbiət ritmləri və rənglər elə yerbəyer olub ki – hər bir insan üçün köhnə və yeni aləm, maraqlılar və yaradıcılar üçün, bu gün, sabah incəsənətin bu möcüzəsi ilə ünsiyyətdə olanlar üçün yüksək mənəvi güc, əzm yaradır.

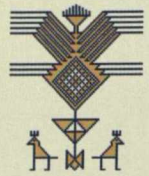
“Forma məzmunsuz öz məqsədini doğrultmaz” – ideyasını daşdığı üçün Lətif Kərimov rəmzilikləri virtuoz qazandı. Buna görə də qruplaşdırma qaydası kompozisiyaların formaca eynilikləri ilə deyil, onların simvolik əhəmiyyətinə görə aparılır. Bu həm də modelin struktur əhəmiyyətini anlamaq imkanı yaradır. Məsələn, dörd hissəli quruluşda toxunmuş “Bahar”, “Yeni bahar” xalçalarında gizli struktur planla mərkəz ayrılır; klassik “Dörd fəsil” kompozisiyasından gələn əkinçilik rəmzi – günəş təsviri ilin dörd fəslə ilə mərkəzdə yerləşən medalyonda təqdim olunur.

1929-cu ildə Vətənə qayıdan Lətif Kərimov Azərbaycan xalça toxuma istehsalında ilk təşkilatçı oldu. Xalçaçı ustalara, rəssamlara uzun illər Ə. Əzimzadə adına Rəssamlıq məktəbində, İncəsənət İnstitutunda bu sənətin sirlərini öyrətmişdi. O, Azərbaycan xalça sənətinin əsas qollarını dəqiqləşdirdi, xalça məktəblərini müəyyənləşdirdi.

Lətif Kərimov Azərbaycan xalçaçılıq elminin banisi sayılır. O, birbaşa və qəti şəkildə xalça sənətinin itməyən dəyəri haqqında, Azərbaycan xalqının mədəniyyət tarixində dərin və qədim əlaqələrinə dair öz fikirlərini söyləyirdi.

Onun üçün hər şey asan, əngəlsiz başa gəlmirdi, lakin Lətif Kərimovun mənəvi gücü xalça texnologiyasına dair bilikləri, Azərbaycan xalçasına fantastik sədaqəti qalib gəlirdi, zaman özü isə ən ədalətli hakimdir – hər şeyi öz layiq olduğu yerə qoyur. Lətif Kərimovu dünyanın ən mötəbər sənət ocaqlarına, muzeylərə elmi konfranslara dəvət edirdilər. O başqa ölkələrin muzeylərindəki Azərbaycan xalçalarını qruplaşdırır, onlara dair elmi məlumatlar yazırdı. Bu sahədə, məsələn, Lətif Kərimov İtaliyaya səfəri çox vacib rol oynadı. O bu ölkəyə məşhur italyan firma sahibkarı şəxsi kolleksiyasında iki minədən çox Azərbaycan xalçası olan Q. Toluyanın dəvəti ilə getmişdi.

Lətif Kərimov cəmi 25 gün ərzində xalçaları Bakı, Quba – Şirvan, Gəncə - Qazax, Qarabağ məktəblərinə uyğun qruplaşdırdı, təyin etdi ki, bunların 98%-i Azərbaycanda toxunub, onların bədii – texniki xüsusiyyətlərini, toxunma tarixini qeyd elədi. Lətif Kərimov Milandakı İncəsənət Muzeyinə, Messindəki beynəlxalq yarmarkaya getdi, işgüzar səfərlə Romada və Palermoda oldu, orada mühazirələr oxudu, çoxsaylı suallara cavab verdi.



O əsrlərlə Azərbaycan xalçasına səhv baxışları, “İran”, “Qafqaz” deyimlərini təkzib etdi. Lətif Kərimov xalça sənətində başlıca bədii təyinatlardan savayı, onların məhəlli stilistik xüsusiyyətlərini dəqiqliklə ayırır, zərgər dəqiqliyi ilə materialları təyin edir, xalçanın texniki həllini – çox həssas professional şəkildə xarakterizə edə bilirdi. O, Azərbaycan xalça sənətinin əsas qollarını dəqiqləşdirərək, xalq məktəbinin elmi-qanuni əsasını qoydu, bu isə tarixi, bədii faktdır.

İndi dünyada heç kim – nə qeyri-ciddi tədqiqatçı, nə bir diletant onun Azərbaycan xalçasına verdiyi yeddi xalça məktəbinə - Quba, Şirvan, Bakı, Qazax, Gəncə, Qarabağ və Təbriz məktəblərinə zərrə qədər şübhə ilə yanaşa bilməz.

Bundan başqa, Lətif Kərimov hədsiz sayda unudulan, itirilmiş milli ornamentləri, Azərbaycan xalça kompozisiyalarını bərpa etdi və onun xalq ənənələrinin yenidən həyata qaytarılmasında və zənginləşməsində xidmətləri əvəzsizdir.

1954-cü ildə onun ilk fərdi sərgisi açıldı və bu sərgi rəssamın şöhrətlənməsinə, geniş tanınmasına güclü təkan verdi. Lətif Kərimov xalça ornamentlərinin yeniləşməsi üçün unikal xalq irsindən bəhrələnmək, yeni ornamentlərin yaradıcısı axtarışını aparır, yeni üslublar yaradırdı. Lətif Kərimovu ittifaq daxilində bir çox monumental əsərlərin yaradılmasına, böyük sərgilərin hazırlanmasına və keçirilməsinə rəhbərlik etməyə dəvət edirdilər.

Rəssamın süjetli kompozisiyalarında, portret xalçalarında, digər əsərlərində məzmun müxtəlifliyi olsa da, vahid ideya, müəllif təxəyyülü, dinamika, milli ornamentlərlə üzvü bağlılıq və düşündürmək, məntiqə varmaq gücü var. Dizayner, mahir qrafika rəssamı olmaqla yanaşı o, digər dekorativ sənət növlərinin hamısında gözəl sənət nümunələri yaratmışdır. Sənətkarın milli ənənələrlə aşılınmış əsərləri kompozisiya bütövlüyü, təsvir vasitələrinin rəngarəngliyi və novatorluğu ilə fərqlənir. Onun yaratdığı “Əcəmi” süjetli xalçası YUNESKO-nun daimi sərgisi kolleksiyasına daxildir. “Əsrlərin nəğməsi” xalçası isə Böyük Britaniyada xüsusi kolleksiyada saxlanılır.

Lətif müəllimin 1986-cı ildə Londonda fərdi sərgisinə dünyanın hər yerindən mütəxəssislər gəlmişdilər. Sərgi böyük maraq doğurdu. Onun əsərləri və bütün dünya tekstil mütəxəssisləri üçün də əhəmiyyətli olan sanballı 3 cildlik “Azərbaycan xalçası” monoqrafiyası dünya sənət bilicilərinin rəğbətinə səbəb olmuşdur.

İtalyan alimi Alberto Boralevinin təbirincə desək, “Böyük qoca” – nəzəriyyəçi-alim Lətif Kərimov 1954-cü ildən ömrünün sonunadək Milli Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun özünün yaratdığı xalça sənəti şöbəsinin dəyişməz rəhbəri olmuşdur. O həmin müddətdə bir sıra xalçaçı mütəxəssislər yetişdirmiş, elmi monoqrafiya və dissertasiyaların elmi rəhbəri, məsləhətçisi olmuşdur.

Onun xalça muzeyi yaratmaq üçün hazırladığı xüsusi layihə 1967-ci ildə həyata keçdi - Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqu Sənəti Dövlət Muzeyi yaradılması barədə qərar qəbul edildi. Bu muzey hazırda Şərqdə öz xalça toplusu ilə ən iri muzeylərdən biridir.

Azərbaycan xalça sənətinə dair Beynəlxalq simpoziumların keçirilməsi və dünyanın aparıcı mütəxəssislərinin bu tədbirlərə cəlb edilməsi Lətif Kərimovun Azərbaycan mədəniyyəti qarşısında böyük xidmətlərindəndir.

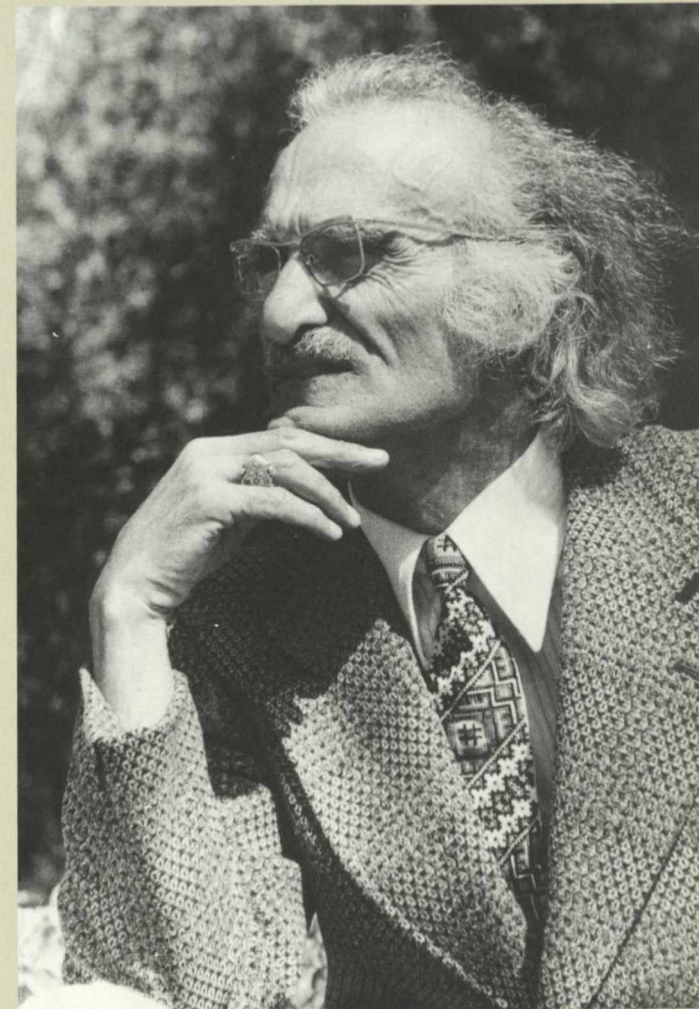
Lətif Kərimovun Azərbaycan musiqi elminə də qiymətli töhfələri olmuşdur. Hər bir şuşalı kimi o, şərqi musiqisini, muğamlarımızı da öyrənirdi və yenə uzaqgörənliyi onu dərinlərə yönəltdi – Lətif təkcə muğamı klassik şəkildə ifa etmirdi, o muğam bilicisinə çevrilmişdi, muğam onun qarşısına gənc yaşlarında öyrəndiyi “şərqi musiqisi xalçası” kimi açılmışdı və Azərbaycan muğam sənətinin incəliklərini, xalq çalğı alətləri haqqında “Şərqi musiqi terminlərinin mükəmməl lüğəti”ni yazdı. Azərbaycan musiqisi haqqında elmi traktatların müəllifi Əbdülcədir Marağayinin əlyazmalarını əldə edən Lətif müəllim bu qiymətli tapıntıyı tədqiq edən elmi – yaradıcı qrup yaratmış, bu çətin tədqiqat işinə uzun müddət rəhbərlik etmişdir.

Müəllifin məşhur musiqi sələflərimizdən olan Səfiəddin Urməviyə həsr etdiyi portret xalçası da diqqətəlayiqdir.

Azərbaycan milli mədəniyyətinin inkişafında xidmətlərinə görə Lətif müəllim Azərbaycan Respublikasının Xalq Rəssamı, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı adlarına layiq görülmüş, “Şərəf nişanı”, “Qırmızı Əmək Bayrağı”, “Xalqlar dostluğu” ordenləri ilə təltif edilmişdir. Lətif müəllim dahi şairimiz Nizami Gəncəvinin portretini yaratmaq üçün uzun müddət işləmiş, lakin “Nizamini əvəz edə bilməz! Onu olduğu kimi yaratmaq mümkün deyil” demiş, çəkdiyi əsəri, toxuduğu xalçanı ləğv etmişdir.

Lətif müəllimdə bir “Azərbaycançılıq” ideyası vardır. Bütün yaradıcılığı da məhz bu üfqiə səmtlənmişdi. Keçmişdən, milli irsdən bəhrələnilib gələcəyi, yenisini yaratmaq leytmotivi vardı. O, xalça sənətində birinci oldu. Gələcək nəsillər onun yaradıcılığını dönə - dönə müraciət edəcək, onun “Əcəmi”, “Şəbi hicran”, “Xətai”, “Ləçək turunc”, “Firdövs”, “Səfiəddin Urməvi” və digər onlarla sədevr xalçalarında rəng spektrlərinin harmoniyasına, obrazların psixoloji təsvir açımına, məntiq və ideya qabarıqlığına heyran qalacaqlar.

Bütün həyatını xalqın mənəvi mədəniyyətinin tərəqqisinə həsr edən, incəsənət və ədəbiyyatın çoxşaxəli növlərində möcüzələr, elmi – tədqiqi inqilablar yaradan insan idi Lətif Kərimov!





Azərbaycan Qazax xalçaçılıq məktəbi

Rasim Əfəndi

*Sənətsünaslıq doktoru, akademik,
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Memarlıq və İncəsənət
Institutunun direktoru, Bakı, Azərbaycan*

Toğrul Əfəndi

*Sənətsünaslıq namizədi, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası,
Memarlıq və İncəsənət Institutu, böyük elmi işçi, Bakı, Azərbaycan*

Azərbaycan Respublikasının şimal-qərbində yerləşən Qazax bölgəsi çoxdandır ki, tarixçilər və sənətsünasların diqqətini özünə cəlb edir. Bu ərazidə zamanəmizədək qalmış qədim dini məbədlərin qalığı, möhtəşəm qalalar, körpülər və s. burada yurd salmış insanların hələ uzaq keçmişlərdə coşqun həyat və yaradıcılıq prosesi keçirdiyini göstərir.

Professor İ. P. Petruşevski 1949-cu ildə Sankt-Peterburqda "XVI-XIX yüzilliklərin əvvəlləri Azərbaycan və Ermənistanda feodal münasibətləri tarixi" adlı bir kitab çap etdirmişdi. O, bu əsərində "Qazax" sözünün mənasını Ağstafa çayı ətrafında yaşayan türkdilli Qazaxlu tayfasının adıyla izah edir. Orta əsr mənbələrində bu ərazidə skif, hun, qıpçaqların da məskunlaşdığı qeyd olunur. XVI yüzillikdə Nəzərxan Qazaxlunun dövründə bu region siyasi və iqtisadi cəhətdən xüsusilə güclənir. XVI-XVIII yüzillikdə Qazax sultanlığına indiki Ermənistan və Gürcüstanın xeyli ərazisi daxil idi.

Lakin Qazax bölgəsinin tarixi bununla bitmir, son 25-30 il ərzində Azərbaycan alimləri tərəfindən aparılmış arxeoloji qazıntılar ərazinin hələ eramızdan əvvəl V minillikdə qədim yaşayış məskəni olduğunu aşkar etmişdi. Babadərviş, Şomutəpə, Töyrətəpə, Saritəpə və s. yerlərdə aparılmış qazıntı tapılan sənət nümunələri burada dövrən sürmüş tayfaların orijinal bir mədəniyyətə malik olduğunu göstərir.

Qazax bölgəsində mövcud olan el sənətləri içərisində xalçaçılıq ən görkəmli yerlərdən birini tutur. Bu da səbəbsiz deyildir, çünki bu ərazidə onun çox böyük tarixi vardır. Hətta bu gün belə burada elə bir kənd, oba yoxdur ki, orada bu sənətlə məşğul olmasınlar.

1717-ci ildə Qazax bölgəsinin Salahlı kəndində anadan olmuş görkəmli Azərbaycan şairi Molla Pənah Vəqif öz qoşmalarının birində sənət dostu şair Vidadiyə Qazax qadınlarının bacarıqlı əlləri ilə toxunan gözəl xalılardan bəhs edərkən, onların bədii, texnoloji xüsusiyyətləri, hətta bu işdə istifadə edilən əmək alətləri (hana, hənə, kirkit, paz və s.) barədə də ətraflı məlumat verir.

Bütün bunlar xalçaçılığın bu mahalda nə qədər dərin köklərə malik olduğunu göstərir.

Xalça araşdırıcıları Azərbaycanda mövcud olan xalça məktəbləri içərisində Qazax xalçalarının orijinal rəsm, ornament və dolğun rəng ahəngdarlığına malik olduğunu xüsusi qeyd edirlər. Onu da bildirmək lazımdır ki, istehsalının sayı baxımından bu yerin xalçaları Azərbaycanın xalı sənəti tarixində ön planda gedir.

Baxmayaraq ki, Qazax xalçaları çoxdandır ki, dünya sənətsünaslıq elminin diqqət mərkəzindədir, ölkəmizdə hələ də onlar haqda ətraflı məlumat yoxdur.

Araşdırmalar göstərir ki, Qazax xalçaları haqda ilk məlumat 1891-ci ilə aiddir. Həmin ildə Vyanada çap olunmuş "Şərq xalçaları" adlı kitabda biz bu yerin xalçalarının toxunduğu kəndlər, onların ornamentlərinin mənşəyi barədə bəzi qeydlərə təsadüf edirik.

Sonralar Qazax xalçaları haqda nisbətən geniş məlumatlar 1909, 1921-ci ildə Leypsiqdə, 1929-cu ildə Berlində dərc olunmuş xalça sənəti kitablarında da verilir.

1971-ci ildə Cosef Makmillanın rəhbərliyi altında Raul Çebul tərəfindən Nyu-Yorkda çap olunmuş "Qazax xalçaları" adlı nəfis kitab bu region xalçalarının Şərq xalçaçılıq sənəti tarixində özünə məxsus yer tutduğunu bir dəfəlik təsdiq etdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, "Qazax" adı ilə bir çox dünya muzeylərinə yayılmış xalçalarımız təkcə Qazax bölgəsində deyil, axır vaxtlara qədər Ermənistan (Polad, Salah, Göyərçin, Gölkend, Karvansaray, Uzun Tala və s.) və Gürcüstan (Lambali, Kamalli, Muğanlı, Düzaqram, Qarayazı, Ağbulaq, Qarabulaq, Borçalı, Qaçaqan və s.) ərazisində yerləşən Azərbaycan kəndlərində də toxunurdu.

Bundan əlavə Qazax xalçalarına Türkiyənin Şərq vilayətlərində də tez-tez təsadüf edilir. Hələ XIX yüzillikdə Türkiyənin Ərzurum vilayətini gəzmış fransız alimi Kyune Buranın Diyardın adlı yerdə "Qazaxça" adlı orijinal rəsmli xalçalar toxunduğunu bildirmişdir.

Bundan əlavə türk sənətsünasları "Qazaxça" adlı xalılardan Türkiyənin Bərqam bölgəsində də toxunduğunu bildirirlər.

Qazax xalçalarını axır vaxtlara qədər Ağdam və Bərdə ətraflarındakı kəndlərdə də (Xalfalı, Dəmirçilər, Salahlı, Qaraqoyunlu, Alpaut, Boyəhmədli və s.) toxuyurlar. Mənbələr göstərir ki, bu kəndlərin əhalisinin əksəriyyəti XVIII yüzillikdə bura Qazaxdan köçüb gəlirlər. Bunu Qazaxda məşhur olan xalça məntəqə adlarının Qarabağda təkrar olunması da sübuta yetirir.

Deməli Qazax bədii və texnoloji üsulu ilə yaradılmış xalçalar harada və hansı tarixi səbəblərlə əlaqədar olaraq toxunsalar da onlar Qazax xalçaçılıq məktəbinə aid edilməlidir.

Uzaq keçmişlərdən elə zamanəmizədək Qazaxın ən məşhur xalça məntəqələri bunlar olmuşlar: Salahlı, Sıxlı, Kəmərlı, Dəmirçilər, Qaymaqlı, Dağkəsəmən, Qırağkəsəmən, Daş-Salahlı, Qarapapaq, Ağköynək, Faxralı, Ağstafa, Muğanlı, Borçalı, Poylu, Tatlı, Kosalar və s.

Bundan əlavə Qazaxın özündə də bu kəndlərdən əlavə bir neçə variantlı "Qazax-şəhər" adlı orijinal kompozisiyalı xalılar toxunurdu. Bunların



içerisində ən məşhurları “Dördbuynuz”, “Əjdahalı”, “Qazaxça”, “Qaraqoyunlu”, “Qaraman” idi.

Yuxarıda adlarını sadaladığımız xalça məntəqələrində bir-birindən rəngi, ornamenti və ümumi kompozisiyası ilə fərqlənən ayrı-ayrı adlı və mövzulu xalılar da toxunurdu.

Buna yaxşı misal Qazaxın müxtəlif xalça məntəqələrində ayrı-ayrı kompozisiyalarla malik olan namazlıq xalılarının toxunmasıdır.

Bütün bunlara baxmayaraq Qazax xalılarının biri-birinə bənzədən bir çox xüsusiyyətlər də vardır. İlk növbədə bildirmək istəyirik ki, bütün Qazax xalıları orta ölçülü, sıxlığı az, qalın və möhkəm olur. Qazax xalçalarının 1 m-də 90000-dən 120000 qədər ilmə sıxlığı olur. Qazax xalçalarında sxematik həndəsi, nəbati ornament motivləri və heyvan, quş təsvirlərinə geniş yer verilir.

Qazax ərazisində toxunan xalçalarda fərqləndirici cəhət hər şeydən əvvəl xalçaların ara sahə yerliyinə iri ölçüdə səkkizbucaqlı gölün toxunmasıdır. Bu da sırf yalnız Qazax bölgəsinə məxsusdur.

Bundan əlavə xalçaların ara sahə yerlərində horizontal istiqamətdə bir-birinin ardınca düzülmüş üç göl də geniş istifadə edilirdi. Göllü xalçaların əsas xüsusiyyətlərindən biri xalçaların ara sahə yerliyinin sayə toxunmasıdır.

Qazax xalçalarında kvadrat formalar içərisində ulduza bənzər fiqurlar və bunları əhatə edən qarmaqlı elementlər geniş olaraq toxunur. Qarmaqlı elementlərlə yanaşı buynuz motivləri də qazax xalçalarında verilmiş naxışların əsasını təşkil edir. Orta ölçülü çox göllü xalçalarda göllərin ətrafı qarmaqlı elementlərlə əhatələnir. Ümumiyyətlə, qarmaqlı elementlər Qazax xalılarını üçün çox səciyyəvidir.

Qazax xalçalarını bir qayda olaraq yerliyi, adətən qırmızı, göy, ağ və sarı rənglərdə toxunurdu. Xalıda rənglərin sayının az olmasına baxmayaraq Qazax xalıları öz əlvanlığı, kompozisiya quruluşu etibarilə tamaşaçıda yüksək estetik zövq yaradır.

Qazax xalçaları çox geniş yayılmış sənət əsərlərindən sayılır. Onun nümunələrinə dünya muzeylərinin əksəriyyətində təsadüf edilir. Amerika muzeylərində o xüsusi ilə çoxdur. Onlara Nyu-Yorkun Metropoliten, Vaşinqtonun Tekstil, San-Fransiskonun Asiya Gözəl Sənətlər, Bostonun İncəsənət Muzeyləri, Pitsburqun xalça cəmiyyəti və çox-çox şəxsi kolleksiyalarında da rast gəlinir.

Xarici ölkələrdə saxlanılan Qazax xalılarının sayı bununla bitmir, onlar Almaniya, Fransa, İtaliya, İngiltərə, Türkiyə, Macarıstan, Rusiya və başqa ölkələrin muzeylərində də vardır.

Bu xalılardan bir neçəsini ətraflı nəzərdən keçirək. Hazırda tarix etibarilə dünya muzeylərində saxlanılan ən qədim Qazax xalçalarından biri XV yüzilliyə aid edilən “Əjdahalı” xalısıdır.

Berlin İncəsənət muzeyinin Şərq bölməsində nümayiş etdirilən bu kiçik xalıda biri o birini təkrar edən ikisüjetli kompozisiya verilmişdir. Xalçanın qızılı-sarı yerliyi üzərindəki bu süjetlərdə Simurq quşu ilə əjdahanın mübarizə

səhnəsi təsvir olunmuşdur. Bu xalı çoxdandır dünya sənətsünaslarının diqqətini özünə cəlb edir. Onun barəsində alman alimi Kurt Erdman, türk alimi Oktay Aslanapa, fransız alimi Saq-qızyanın yazıları vardır. Verilən məlumatlara görə bu xalı 1896-cı ildə Roma-da bir antiq mallar satıcısından alınmışdır. Onun XV yüzilliyə aid olunmasına XV yüzillikdə yaşamış italyan rəssamları Domeniko Morene və Domeniko Do Bartolonun əsərlərində verilməsi də təsdiq edir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalılarında əjdaha motivlərinə geniş yer verilməsi əbəs deyildir. Çünki, o, uzaq keçmişlərdən türk dilli xalqların həyatı, məişəti, folkloru, mifologiyasında görkəmli yer tutmuşdur.

Fransız alimi M. Lippiye yazır ki: Mərkəzi Asiyada əjdahanın şərəfinə məbədlər tikilir, ona dualar oxunurdu.

Rus alimi O. Zeleninin qeydlərinə görə əjdaha Mərkəzi Asiyada yaşayan insanlar üçün Ulu Tanrının bir simvolu idi, çünki o yağış yağdırır, hər yeri yaşllaşdırır.

Lakin zaman keçdikcə əjdahaya münasibət türkdilli xalqlar arasında yavaş – yavaş dəyişir. O, daha çox şər qüvvəni təmsil etməyə başlayır. Şəhər mühitində o daha çox xeyir nişanəsi olan Simurq quşu ilə mübarizədə olan şəkildə təsvir edilirdi.

Əjdahaya mənfi münasibət hər yerdə eyni şəkildə olmamışdır. Əgər bu şəhərlərdə güclü, yerlərdə, xüsusi ilə dağ əyəi kəndlərində isə demək olar ki, yox şəkildədir. Bu da təbiidir, çünki kənddə yaşayan insanlar yeniləri çox çətinliklə qəbul edirlər. Onlar uzaq keçmişlərdən gələn irsə həmişə sadıq qalırlar elə buna görə də şəhərlərdən uzaqlarda yaradılan sənət





əsərlərində əjdahaya müsbət münasibət olmuşdur. İndiyə qədər Qazaxda, Qarabağda əjdahalı xalılının toxunması da bu qəbildəndir.

Dünya muzeyləri içərisində geniş yayılmış Qazax xalçalarından biri də "Damğalı" adlı xalçadır. Onun əsas toxunduğu yerlər Kür çayı axarının sağ tərəfidir (Qarayazı, Lambalı və s.).

Ölçü etibarilə bu tip xalçalar çox böyük olmur.

Məsələn, hazırda Almaniyanın Münhen şəhərində bir şəxsi kolleksiyada saxlanılan "Damğalı" xalçasının eni 168 sm, uzunluğu 235 sm-dir. XVIII yüzilliyə aid edilən bu xalça tədqiqatçıların diqqət mərkəzindədir. O, bir neçə dəfə "Şərq xalçaları" adlı albomlarda dərc olunmuşdur. Haqqında bəhs etdiyimiz xalı geniş ara sahə, qoşa qoç buynuzu və paxlavarı naxışlı yelən ilə bəzədilmişdir.

Xalçaların ara sahəsi xüsusilə bəzəkli və rəngarəngdir. Xalçanın al qırmızı yerliyində, ardıcıl olaraq təkrar rəngli yeddi göy sxematik xonça yerləşdirilmişdir. Öz konstruktiv quruluşu ilə Şərq aləmində geniş yayılmış, ucları dörd müxtəlif tərəfə ayrılan bu rəsmlər elə real bir səpgidə toxunmuşdur ki, sanki onlar bir nöqtə ətrafında fırlanaraq daima hərəkət edir.

Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti tarixinin, demək olar ki, bütün tarixi mərhələlərində bu bəzək həm səma cismlərinin "şahı" sayılan günəşi, həm də kainatın dörd əsas varlığını təmsil etmişdir. Bu bəzək ünsürü çoxdandır ki, dünya alimlərinin diqqətini özünə cəlb etmişdir. Ona "çarı fələk", "dördlük", "svastika" adı da verilmişdir. Azərbaycanda bu bəzək daha çox dördlük adı ilə yayılmışdır. Deyilənlərə görə bu dairəvi qarmaqların biri odu, biri havanı, biri suyu, axırıncısı isə torpağı təmsil etmişdir. Bu ornament növünün Qazax xalçalarında belə geniş şəkildə istifadə edilməsi səbəbsiz olmamışdır.

Dünya muzeylərinə geniş yayılmış gözəl və baxımlı Qazax xalçalarından biri də "Şıxlı" xalçasıdır. Bu xalça növü Qazax şəhərindən təxminən 35 km. Aralı Kür sahilində yerləşən Şıxlı kəndində toxunur.

Elm aləmində üç növ Şıxlı xalçası məlumdur.



Bunlar içərisində xalq arasında "Ağacı" və ya "Çinar" adı ilə tanınan uzunsov xalılar daha çox məşhurdur.

Bu tip "Şıxlı" xalıları quruluşunun sxemi baxımından üç haşiyəli yelən və enli ara sahədən ibarət olurdu. Xalçanın arasahəsi xüsusilə zəngin bəzədilirdi. Burada, adətən, xalçanın boyu ilə əlaqədar olaraq 1, 2, 3 böyük həcmdə toxunmuş paxlavarı bəzək elementi yerləşdirilirdi. Çox hallarda paxlavarı bəzəklərin daxilində stilizə edilmiş tək ağac ətrafında isə su üzərində süzən çoxlu quş fiqurları verilirdi. Ara sahənin zəngin bəzək quruluşu da diqqətəlayiqdir.

Onun mavi və yaşılı rəngli yerliyi üzərində simmetriya əsasında qurulmuş 2, 4, 6 böyük ağac rəsmi, xırda gül-çiçək, qoç, quş fiqurları təsvir olunurdu.

Xalçanın arasahəsində yerləşən bu bədii bəzək elementləri dörd tərəfdən məscidlərdəki hündür taxta mehraba bənzər predmetlə əhatə olunaraq kompozisiyanı tamamlayırdı. Şıxlı kəndinin qocaman xalça toxucularının verdiyi məlumatlara görə "Xalçanın arasahəsində verilən bəzəkli təsvirlər – cənnəti, onun dörd yanan bağlayan hündür əşyalar isə cənnətin qapısını təmsil edirdi".

Qazax xalçalarının bədii tərtibatının əsasını təşkil edən rəsm və ornamentlər, adətən, belə mücərrəd və lakonik təsvir vasitələri ilə icra edilirdi. Bu təsvir üslubu Qazax xalçalarının ən xarakterik xüsusiyyətlərindən biri sayılır.

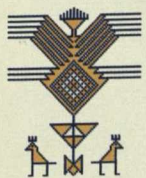
Bu tip vasitələrinin tarixi ilə məşğul olan İsveç alimi C.Q.Anderson, rus alimi B.V.Veymarn onların tarixi boyu naturalizm, realizm kimi cərəyanlardan keçdikdən sonra belə lakonik təsvir üslubuna (yəni az sözlə çox fikir deməyə) qabil olduqlarını qeyd edirlər.

Təsvir vasitələrinin lakonikliyi baxımdan Qazax xalçaları içərisində "Borçalı" xalıları ön planda gedir. Xalça sənəti tariximizin dərin bilicisi L.Kərimovun qeydinə görə, "Bir neçə variantda "Borçalı xalıları" mövcuddur. Bunlar içərisində "Çobankərə", "Fərəhli", "Ziynətnişan", "Lambalı" adlı xalçalar xüsusilə məşhurdur".

Bu baxımdan Budapeşt "dekorativ sənətlər" muzeyində nümayiş etdirilən XVIII əsrdə Borçalıda toxunmuş "Çobankərə" adlı xalı xüsusilə diqqəti cəlb edir.

Haqqında bəhs etdiyimiz xalça iki kəmərlili nazik yelən və enli arasahədən ibarətdir. Yelənin bəzəkləri elə bil ki, xalça boyu hərəkətdə olan qoç buynuzuna bənzər qıvrım xətlərdən və zəncirtək biri o birisinə bərkidilmiş ardıcıl təkrar olunan nəbatı rəsmlərdən təşkil edilmişdir. Arasahə xüsusilə maraqlıdır. Burada ilk növbədə geniş planda verilmiş xaçvari bir medalyon diqqəti cəlb edir. Bu bəzəkli medalyonun içərisində tünd yaşıl rəngli böyük çərçivə, onun da ortasında ağaran göl verilmişdir.

Bu böyük çərçivə və ağ damğadan hər tərəfə qoşa haçalı qıvrım xətlər səpələnmişdir. Bundan əlavə xalçanın arasahəsində yuxarı və aşağı hissədə simmetrik şəkildə üz-üzə durmuş Qoşa çoban iti təsvirləri də vardır. İt təsvirləri şaxəli ağaca bənzər nəbatı ornament yanında yerləşdirilmişdir. Həddindən artıq sxematik bir tərzdə toxunmuş bu təsvirləri qocaman sənətkarlar belə izah



edirlər: böyük xaçvari medalyonun arasahəsi – çəmənliyi, damğa tək ağaran çərçivə - suyu, qoşa haçalı qıvrım xətlər qoyun sürüsünü və s. təmsil edirlər.

Nisbətən real şəkildə verilmiş, elə bil ki, ağac kölgəsi altıdayanıb sürünü qoruyan it təsvirləri xüsusilə diqqəti cəlb edir. Qeyd etmək lazımdır ki, ümumiyyətlə it təsvirinə biz əsasən Qazax və Qarabağ xalçalarında təsadüf edirik. Bu da itin bu ərazidə yaşayanların həyat və məişətində mühüm rol oynadığını göstərir.

Maraqlıdır ki, hazırda xalq arasında bir elə əməli əhəmiyyətə malik olmayan it uzaq keçmişlərdə müqəddəs heyvanlardan sayırdı. Mənbələr göstərir ki, keçmişdə Azərbaycanda itdən nəinki heyvan sürüsünü və yaşayış düşərgələrini qorumaqda, hətta müharibə zamanı bir köməkçi kimi də istifadə edilirdi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ovçuluqla əlaqədar olaraq Şərqdə ilk dəfə əhliləşdirilmiş heyvan it olmuşdur.

Qazax xalçaları təkə orijinal rəsm, naxış və onların lakonik təsviri ilə deyil, özünəməxsus bəzi texniki xüsusiyyətləri ilə də diqqəti cəlb edirlər.

İlk növbədə qeyd etməliyik ki, Qazax xalçaları ölçü baxımından müxtəlif olurlar. Onların ən kiçiyinin ölçüsü 2x1 m, ən böyüyü 4,5x2,10 m-dir. Alqırmızı yerliyi olan Daş Salahlı xalılarının bəzən uzunluğu hətta 5 metrə çatır. Qazax xalçalarının xovu da başqa yerlərdə toxunan xalçalar xovundan fərqlənir. Onlar çox uzun olur bir çox hallarda 12,14 mm-ə çatır. Məlumdur ki, xalça üzərindəki xovun uzunluğu xalçanın ömrünü uzadır.

Əgər başqa xalçaların ömrü tədricən yavaş-yavaş sönürsə, Qazax xalçalarında bu proses müxtəlif mərhələlər keçirir. Qazax qoyununun məxməri yunundan toxunan hündür xovlu xalıları yaşa dolduqca yəni xovu didildikcə sədəf tək parıldayıb ikinci gəncliyini keçirməyə başlayır.

Biz Azərbaycanın zəngin guşələrindən biri sayılan Qazaxda xalça sənəti tarixinin inkişaf mərhələləri və onun sakinlərinin bacarıqlı əlləri ilə yaradılmış ən gözəl xalça nümunələrini qısa olsa nəzərdən keçirir.

Araşdırdığımız xalça nümunələri göstərdi ki, Azərbaycan xalçaçılıq sənətinin ayrılmaz bir hissəsini təşkil etməklə bərabər Qazax xalçalarının Azərbaycan incəsənət tarixində özünə məxsus xüsusi yeri vardır. Bu orijinallıq uzaq keçmişdən gələn yerli bədii və texniki ənənə, xalqın həyat tərz, məişəti və regionun rəngarəng təbiəti ilə həmişə sıx əlaqədə olmuşdur.

► Xalça "Borçalı". Qazax, Azərbaycan.
XX əsrin əvvəli. Azərbaycan Xalçası və
Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

► "Borchali" carpet. Gazakh, Azerbaijan.
Early 20th century. Azerbaijanian Carpet
& Applied Art State Museum





Characteristics of Antique Azerbaijani Shahsavan Pile Weaving

Wendel R. Swan
Alexandria,
Virginia, USA

In recent years, many books, magazines, websites and exhibition catalogs have made specific attribution of pile rugs to the Shahsavan, perhaps only by default when no other label can be attached. Yet little has been written about their characteristics and why they are distinguished from other attractive weavings from Azerbaijan.

The term Shahsavan is virtually absent from the early rug literature and even commentary on their flatweaves is relatively recent.

My purpose is to explore the characteristics of pile weaving of the nomadic Shahsavan in the 19th or even 18th centuries by comparing designs and structural features in order to establish a basis for attributions to the Shahsavan.

The Shahsavan (meaning "friend of the Shah" or "lover of the Shah") is the name applied to a number of tribal groups in Azerbaijan sharing a common language and customs. They are not purely homogenous ethnic groups, but con-

▼ 1. Shahsavan camels ► 2. Horizontal loom



sist of various tribes that became a formal confederacy in the 18th Century. While there are references to the Shahsavan as far back as the Savafid period, it remains unclear as to exactly which people then bore this designation and why.

The Shahsavan were nomadic pastoralists who migrated in Azerbaijan between winter quarters in the Mughan steppe and summer quarters to the south in search of the grass necessary to support their flocks of sheep. As the nomads were not entirely self-sufficient, it was essential for them to conduct regular commerce with villages for supplies (metal objects, salt, spices, leather, etc.) and to sell the lambs and the products of the sheep.

The nomads did not necessarily own the animals in their custody, but sometimes the otherwise sedentary wealthy owners or tribal heads traveled with their flocks. Pastoral nomadism is an occupation in which an individual or a family can accumulate significant wealth, depending upon their skills, the contracts they have with the animal owners and their luck with climatic conditions. Nomads sometimes moved between being settled and being nomadic, depending upon the wealth they accumulated.

For pastoralists, wealth is measured in terms of the size of the flocks and herds. Because of their use for transport, camels are the most valuable animals, followed by horses and then by sheep.

The association of camels and the Shahsavan is significant. Camels were of limited use to sedentary weavers. Camels produce hair and wool, but it does not spin as easily as wool nor does it take dyes as well. Accordingly, it is not a fiber that is well suited to larger weaving enterprises. Yet camel hair is one fairly common characteristic of what I believe are the pile weavings of nomadic Shahsavan during the 19th and 18th Centuries.

Because of the necessity to make their utilitarian textiles both strong and lightweight for migration, we know that nomadic Shahsavan produced an abundance of flat woven objects: jijims, kilims, bands and extra-weft wrapped bags, but they wove few pile carpets owing to their nomadic lifestyle and lack of permanent looms.

Nevertheless, whether for use within the tribe or as a gift to someone outside it, there always has been a demand for luxury goods, one of which is pile weavings. The examples I will show are rare, if not unique.

I suggest that nomadic Shahsavan pile rugs can be distinguished from other symmetrically knotted weavings in the region by:

- relatively simple field and border designs consistent with their flatweaves
- fine red, salmon or ivory wefts, but not blue or brown
- the frequent use of camel hair in the pile
- in many groups, sinuous or undulating warps

The cross or stepped group

One of the most common and distinguishing Shahsavan patterns is the cross or stepped medallion, often within a lattice. (NOTE: the terms "cross"



▲ 3. WRS crosses chanteh ▶ 4. Sumak khorjin

▼ 5. Crosses reverse sumak

▼ 6. Crosses scissors sheathes



and “cruciform” carry no ethnic or religious connotations.) Simple, infinitely repeating, stepped medallions are found in a wide variety of flat woven structures and utilitarian forms such as this kilim chanteh and this very old sumak khorjin face (Figs. 3 and 4). Both exhibit glowing colors that are associated with the Mughan steppe.

This design is almost always associated with a simple geometric ivory ground border, such as this reverse sumak khorjin face (fig 5). It is also often seen with borders containing diamonds in a variety of small utilitarian weavings, such as bands or the scissors sheath in reverse sumak or the sheath or panel executed in pile (Fig. 6).

The cross design pieces are purely geometric and are almost never found with floral or animate representation.

This rare, complete khorjin (Fig. 7), with wonderful Mughan colors,

▼ 7. Complete pile khorjin ▶ 8. Crosses pile khorjin face



has a striped back that is very similar to many Shahsavan sumak bags from the Mughan steppe.

Within this group, wool quality and color saturation are unsurpassed. In Fig. 8, there are 10 different colors, typical of the Mughan steppe, including aubergine and camel hair.

▼ 9. Crosses khorjin back





From the back, we can see where camel hair was used.

The hexagonal lattice group

Fig. 10 is a mafrash side panel executed in 3/1 zili overlay brocade, an ancient flat weave technique in which this pattern probably made its earliest appearance. This hexagonal pattern can be seen in various other techniques, such as “reverse” sumak, true reverse sumak (Fig. 11) and pile. It can be found not only in Azerbaijan but is also used in Anatolia and Northwest Persia and even by some Turkmen tribes.

In Fig. 12, we see half of a very rare item: an intact and complete pile Shahsavan khorjin with red wefts and small areas of camel hair in the pile and camel hair also used in the kilim back (Fig. 13). The pattern of the back consists of one broad alternating with three narrow stripes in tan, brown, red and yellow. This is a common method of decorating the backs of utilitarian objects in Azerbaijan, including khorjin, chanteh and mafrash.

This Hastrud chanteh (Figs. 14 and 15) provides one such example, with its very similar kilim back.



- ◀ 10. Zili mafrash side
- ◀ 11. True reverse sumak zili design khorjin
- ◀ 12. Zili pile khorjin
- ◀ 13. Zili pile khorjin kilim back

A Mughan Shahsavan complete sumak khorjin (Figs. 16 and 17) shows yet another use of the 1 wide, 3 narrow kilim back with its distinctive color arrangement.

The consistent use by some of the Shahsavan tribes of this kilim design provides a connection between the flatweaves and this pile example. However, one characteristic of nomadic Shahsavan pile weaving becomes apparent in the back of the pile khorjin (Fig. 12): undulating or sinuous warps.

When comparing the back of the pile khorjin (Fig. 18) to that of a typical pile Lesghi star Kazak (Fig. 19), the Shahsavan warps undulate moderately forward and back, so as to give a pebbled appearance to the warps, similar to what is seen on some single wefted pile rugs, even though this has two red wefts in each shoot. The weave balance of the Kazak creates an even and flat back, much different from that in the Shahsavan pile khorjin.



- ▲ 14. Birds khorjin half ▲ 15. Birds khorjin half back ▲ 16. Shahsavan sumak khorjin ▲ 17. Shahsavan sumak khorjin back
- ▼ 18. Zili pile khorjin back detail ▼ 19. Lesghi star Kazak back





Weave balance and sinuous warps

Weave balance refers to the totality of the factors and materials (including the size and plies of yarns, the nature of the fibers, warp depression, knot density and shape, the manner of inserting wefts and finishing the ends and sides) that gives the production of any weaving group its structural identity and tactile qualities.

Weaving groups strive to attain and maintain a weave balance as much as they perpetuate their designs and patterns. Because the weave balance may endure for centuries, we can often determine the origin of ancient or antique work simply by structural appearance.

Several factors can affect weave balance. In the case of pile, if the weavers are not primarily accustomed to weaving in pile, certain anomalies in the weave balance may appear, such as the warps having a sinuous or undulating appearance rather than being straight under the knots. This is particularly true if proper tension on the warps is not maintained during weaving.

▼ 20. Striped sumak khorjin star border ▼ 21. Striped pile long rug

▼ 23. Tessellation pile



▼ 22. Tessellation pile detail



► 24. Housego and tessellation

► 25. Striped long rug back

► 26. Tessellation back detail

Insufficient tension on the warps may be due to the practice of wrapping the warps continuously around the beams or because a more primitive loom is used. If the wefts are inserted without sufficient "ease" (scalloping), beating them down can further cause the warps to attain a sinuous appearance.

Except for the isolated case of the single wefted rugs of Northwest Persia, village and urban pile rugs do not exhibit sinuous warps.

The stars border group

Let us examine the connection between this diagonally striped Shahsavan sumak khorjin (Fig. 20) with two small pile rugs. No region has a monopoly on the use of diagonal stripes, but the khorjin and the striped pile rug (Fig. 21) have many stylistic similarities besides the ornamentation of the stripes, including the simple, geometric borders that are prevalent in Shahsavan weaving.

Note that the star border of the khorjin in Fig. 20 is nearly identical to that in the small pile rug (Figs. 22 and 23) with a prototypical Mughan color palette and saturated dyes. Eight pointed stars are ubiquitous, but the style of this border seems unique to Azerbaijan.

Yet another khorjin establishes a nexus between the pile rug (Figs. 22 and 23) and the Shahsavan.

Rarely do we have exact provenances for the textiles we collect, but on the left of Fig 24 is a complete sumak Shahsavan khorjin that Jenny Housego was given in the





1970's by a prosperous member of the Seyyitler clan of the Shahsavan in Mughan, who said that it came many years earlier from the Mughanlu Shahsavan.

The khorjin has the star border and other design elements so commonly seen on Shahsavan weavings. The reciprocating elements (not "birds") in the ivory bands of the field are commonly found in both fields and borders (See Fig. 28 as one example). The Housego khorjin can be directly compared stylistically to this small pile rug with a tessellation pattern to its right. On the basis of colors, borders, design elements, proportions and lustrous wool, one could readily conclude that the pile rug comes from the Mughan steppe and, most probably, from the Shahsavan.

Structurally, the striped pile rug (Fig. 21) and the tessellation rug (Fig. 23) are similar.

The back of the tessellation rug (Fig. 25) and the diagonally striped rug (Fig. 26) both reveal sinuous warps, although the undulation is more pronounced in the diagonal striped rug. The diagonal striped rug has camel hair in the pile, but the tessellation rug does not.

The cruciforms group

Fig. 27 is one of several known Shahsavan sumak mafrash panels from Hashtrud that feature a distinctive cruciform element. Fig. 28 is a Shahsavan mafrash side panel with cruciform's filling the field and reciprocal devices (see above in Fig. 23) constituting the border.

Fig. 29 is a yellow ground pile rug using the traditional Shahsavan cruciform elements, but curiously oriented, as they would be on the horizontal of a mafrash panel. This relatively small rug is clearly from the 19th Century, possibly mid-century. The warps are conspicuously sinuous (Fig. 30) and some of the pile is camel hair.

Interspersed among the precisely drawn cruciforms are playful human figures, animals, amulets and combs, all indicating production outside an urban environment.

Fig. 32 is the back of a much more carefully drawn longer rug (Fig. 33) without sinuous warps and with a weave balance that suggests familiarity with pile weaving. Although this long rug also has some camel hair in the pile, the weave balance, the more formal balanced border system indicate that it is more likely to be the product of settled Shahsavan and later than the yellow ground rug.

The hooks group

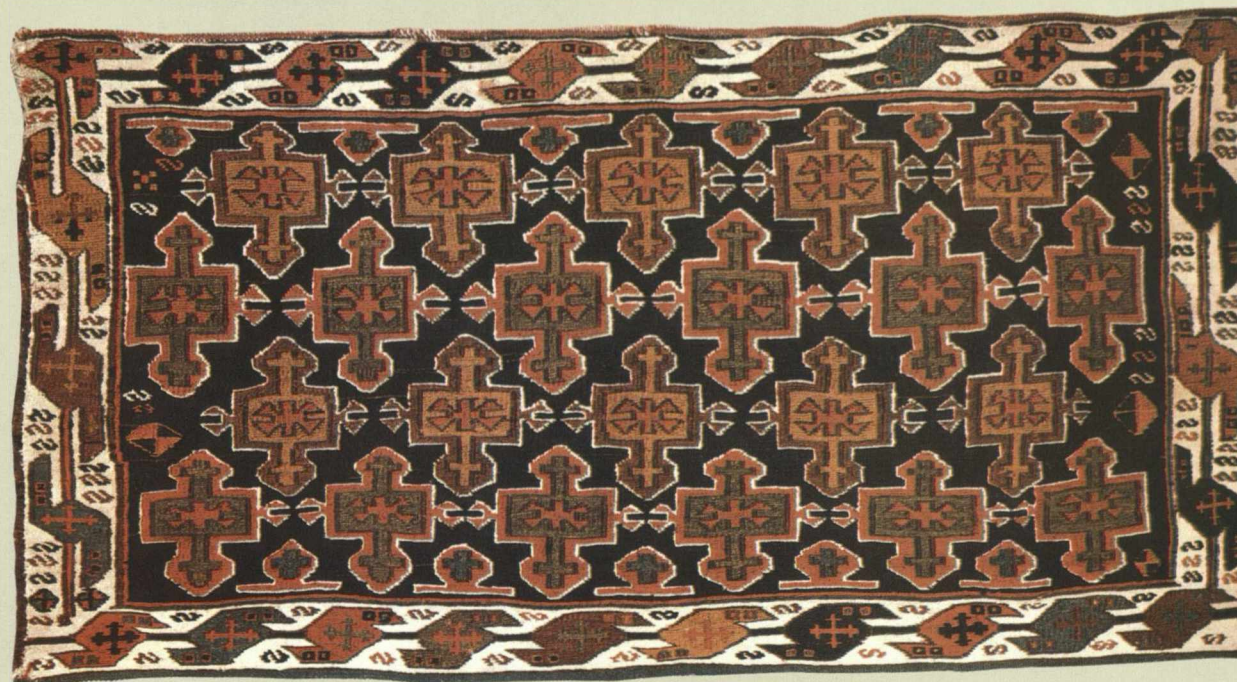
Medallions with hooks are ubiquitous, but Fig 34 is a rare and very old rug that combines hooks with Shahsavan cruciforms on a yellow ground. Although well drawn, it has a rustic quality that may be the result of nomadic production. The large rug in Fig. 35 displays more sophisticated weaving using hooks and Mughan colors. It is archaic and may have been woven for a khan or other important person.

▼ 27. Hashtrud fine end panel

▼ 28. Mafrash side 2

▼ 29. Yellow ground pile rug

▼ 30. Yellow ground back detail 1





▼ 31. Yellow ground front detail

▼ 32. Long rug cruciform back



▼ 33. Long rug cruciform

▼ 34. Hooks cruciform pile



Fig. 36 is a Shahsavan sumak complete khorjin from the Khamseh District, with a border reminiscent of that in a large carpet (Fig. 45), but representing a variation of the hooked medallion.

Mafrash are important utilitarian weavings for the Shahsavan, used both during migration and while in camp. Fig 37 is a rare all pile complete mafrash with highly lustrous wool, Mughan colors, a main border with reciprocal elements like those in the tessellation rug.

The back of the pile mafrash (Fig. 38) reveals sinuous warps and a weave balance that strongly resembles the rare pile rugs that we have seen previously. No camel hair is present.



▲ 35. Coad Azerbaijan

▲ 36. Metallic thread khorjin half

▼ 37. Pile mafrash

▼ 38. Pile mafrash back





◀ 39. WRS cruciform khorjin

◀ 40. Mast long rug



Not Shahsavan

It is important to comment on some pile rugs that might be called Shahsavan, but are probably not woven by nomads.

The cruciform medallion, as is found on many sumak khorjin (Fig. 39), is related to the cruciform elements on mafrash panels (see Fig. 27) is a popular Shahsavan design. Several pile long rugs from greater Azerbaijan, such as this long rug in Fig 40, contain this medallion, suggesting to many a possible Shahsavan origin.



▼ 41. Kurdish version cruciform face

▼ 42. Kurdish version cruciform back



▲ 43. Shirvan pile khorjin face

▲ 44. Shirvan pile khorjin face back detail

▶ 45. 18th C Shahsavan carpet

▶ 46. Biltmore carpet





▲ 47. Shabsavan carpet front detail



▶ 48. McMullan 42 detail 2

▼ 49. 18th C Shabsavan carpet back

While this is possible, the complex border format is more commonly found on Caucasian and Northwest Persian village production. Also, the cruciform medallion can be seen in Anatolian weavings as well that are clearly not Shabsavan.

Fig. 41 is an attempt to copy the cruciform medallion of Fig. 39, but an examination of its back shows what seems to be a Persian Kurdish origin, completely different from the other Shabsavan pile weavings.

This khorjin face in Fig. 43 has many features to suggest Shabsavan weaving: a border commonly found on Shabsavan reverse sumak, Mughan colors, a stem and bud field found in many Shabsavan flatweaves and lustrous wool suggesting a mountainous origin. Yet the weave balance (Fig. 44) is clearly that of sedentary weavers in Shirvan. The cotton wefts, cotton interlace edges and cotton plain weave end finishes are hallmarks of the Eastern Caucasus pile rugs that we usually call Shirvan. If it was woven by Shabsavan hands, they were the hands of a settled weaver who learned and adopted the weave balance of Shirvan.

The main carpet in Fig. 45 is among the oldest pile rugs woven by the Shabsavan, probably dating from the early 19th Century and possibly from the 18th Century. The scale of the drawing and its proportions resemble

many of the classical Caucasian carpets of the 17th and 18th Centuries. As with the Biltmore carpet (Fig. 40) from the 18th Century, it was undoubtedly woven for someone of great wealth or influence.

With its casual filler motifs (animals, amulets, people), this large and impressive carpet appears to be a rustic emulation of formal, urban weavings in the region. Compare, for example, the eight egg palmettes (one is in Fig. 47) with those used in those in the classical period (Fig. 42).

The back of this extraordinarily rare rug again shows the sinuous warps that we have seen above as the work of weavers who are not primarily engaged in weaving pile. Those warps, the style and scale of the rug and the presence of camel hair in the field, all are grounds for reasonably believing that this is one of the rare pile carpets of the nomadic Shabsavan during the early 19th Century or even during the 18th Century.

In conclusion, we should take a conservative approach in attributing antique pile rugs to the nomadic Shabsavan, but there is a solid basis for doing so. Without question, many of the designs and patterns followed the Shabsavan as they were forced into settlement, but it is also likely that they developed a different weave balance if and as they began to create pile rugs systematically. The subject deserves further exploration. While some opportunities still exist for learning from some of the surviving weavers or their descendants, we should do so.





Iconography and Interpretation of Three Early Motifs on the 19th century Azerbaijanian Flatwoven Carpets

Dr. Elena Tsareva,

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences (the Kunstkamera), St-Petersburg, Russia

Azerbaijani carpets make a special and extremely interesting group of Oriental carpets, and a subject of passionate collecting and intensive scientific research. An outstanding role in the development of the art of making carpets, their collecting and study belongs to Latif Kerimov, a prominent Azerbaijani artist and scholar, who's 100th birthday anniversary is celebrated in 2007. A person of great knowledge, talent and energy, Latif Kerimov made a lot "to learn... thoroughly", as he said, the art "which we inherited from our ancestors." The represented lecture is an attempt to add to the research in the field of identification and interpretation of a few most archaic ornaments which can be traced to the ancient past of the Azerbaijani people and which can be still seen on traditional flatwoven carpets from the territory of the country.

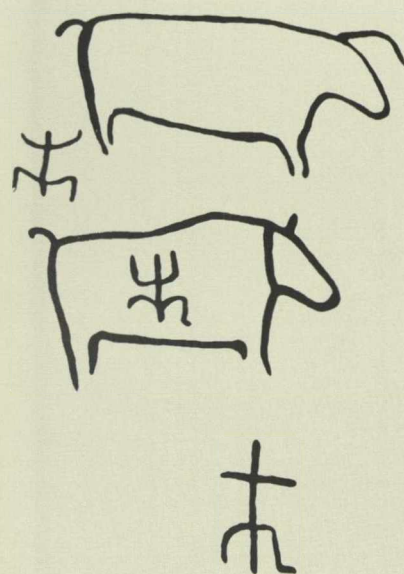
For the beginning some words to explain my choice of the flatweaves as the source of discussion. However early and important are the knotted carpets of the people of the Caucasus, it is flatweaves which were the initial decorated rugs to be produced, and it was their decor to apprehend the archaic images of the Paleolithic and Eneolithic past of the mankind, to re-make them according to the possibilities of the weaving techniques, and keep them in the ornamental repertoire of the traditional local representative arts, carpet-making to be included in the row. Transformed with time visually, that ornaments still preserved their main, archetypal features/elements. This incredible stability of archetypal motifs is a feature to be underlined specially, as important for the society-creator images can change: reduce or develop, – still they never disappear from the traditional arts, which phenomenon makes it possible to identify and trace them to the initial archaic source.

However rich is the variety of the 19th century carpet patterns, thorough historical study shows only a few original series. Further research makes it possible to sort them according to the period and sometimes to the place of creation, as different in economy and time of formation cultures gave birth to different spiritual/philosophic concepts, which major ideas were visually embodied in the shape of artistic images and ornaments.



The variety of Azerbaijani flatweaves' patterns reflects richness of ethno-cultural origin of the people, of which historic roots go back to the splendid past of the agricultural population of the Ancient Near East on the one side, and the nomadic inhabitants of the Steppe Corridor of the Northern Eurasia on the other.

Modern science says, that it is narrow slit kilim bands that make historically the earliest type of ornamented weavings. Definite peculiar features of the technique influenced the shape of the made in the slit-kilim manner ornaments, which were simple and had stepped contours. Carpet pattern which can be traced to that very early group of motifs is a zigzag meander, with flanking stepped triangles/pyramids, of which a motif we find as early as the Eneolithic ceramics of the Ancient Near East. In various semantics schools and in the history of arts the zigzag line is generally treated as a symbol of running water, which idea is confirmed, for example, by the decor of the Eneolithic vessels (for Azerbaijani territory see: *Kushnareva, 1993*, p. 115). We have reasons to assume that combined with "pyramids", the zigzag ornament can be identified as representation of a river which meanders in between the mountains, which image was of special importance for the early agrarians, with their natural irrigated fields. In carpets the motif is characteristic for a group of banded palas rugs (*Wright, Wertime, 1996*, p. 77) and kilims (*Kerimov, 1984*, fig. 26), as well as for some other carpets with banded

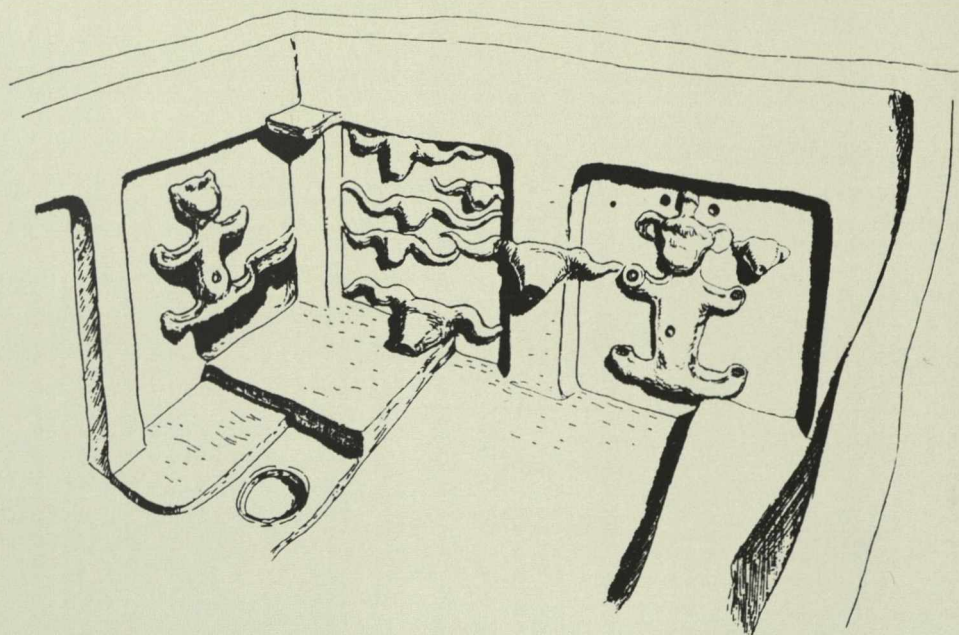


compositions; and is also known as a border ornament for rugs with centric compositions (Boralevi, 1986, fig. 1).

Similar archaic in time and "agricultural" in origin is the diamond motif, usually combined with the straight checks' composition. Here the diamond is a symbol of a seed, while the lattice is an image of a cultivated field (Rybakov, 1981, p. 182), thus the picture as a whole shows a sowed ploughland (Wright, Wertime, 1996, p. 101, 106; Kerimov, 1984, fig. 29, outer border; Tsareva, 2000, cat. 118, central field and border). Notable to mention that the ornament is regularly fulfilled in zili and other addi-

tional weft pattern-making techniques, thus we can suppose that the composition was formed in the period when the population of Azerbaijan have developed the above named method of ornamentation.

Symbol of further development of mankind's humanistic ideas and corresponding symbols is the representation of a female creature giving birth to a child, usually named as Mother-goddess. This really intercultural image has several iconographic manners of replenishment, often combined in the works of both ancient and quite recent masters. The earliest in time and closest in territory variant was found in the shrines of the Catal Huyuk Asia Minor settlement, which area is practically adjacent to the territory of the South Caucasus. There the worshipped female creatures sit "the splits", with wide open arms, and are accompanied by bulls and other animals which they definite-



ly relate to¹. Another iconography is broadly represented on rock engravings of the Old World, which ancient Turkic monuments from the territory of Mongolia were precisely studied by E.A. Novgorodova (Novgorodova, 1989). This variant shows us a woman who gives birth to a baby, her arms are either open wide, raised up, or made akimbo. A specially interesting derivation joins several figures, three or more, put one over another, with one head and pair of legs, but with three (or more) pairs of arms. According to Novgorodova, this tree-looking image shows three generations of women in a family: the grandmother, mother and daughter (a late drawing of see in: Kaffel, 1998, p. 26, fig. 4). Extremely popular among the people of the Steppes, both types can be often seen on textile products of the Turkic population of Eurasia, as a rule joined in a complicate single composition².

Azerbaijani flatweaves demonstrate all the above named variants: the Catal Huyuk, with "the splits" one; the ancient Turkic "tree-like"; and the individual figures, with wide spread or akimbo arms. The image is often "loaded" with later additions, still can be clearly recognized thanks to preservation of the identification elements. The latter include general vertical configuration, the head, a pair (or several pairs) of specially shaped arms, and either "the splits"-shaped legs, or arch-shaped, with baby's head in between, which usually gets a form of a triangle.

This image can be pretty simple (Kerimov, 1984, fig. 2; Tsareva, 2000, cat. 117); also loaded with additional elements (Wright, Wertime, 1996, fig. 102), or turned into a very different from the initial image kind of palmette (Kerimov, 1983, pp. 82—86). Still one can easily recognize the archetypal identification marks; and more than that, Azerbaijani name of one variant of the motif – the "maternal flower" – preserved the word "maternal", which con-



1 The topic was – and still is – intensively discussed by different authors and in different context. "A weaver's view" was expressed by Marla Mallette in 1990 (Mallette M., 1990, pp. 32—43).

2 Gazakhs, Mongols, Nogai and other nomadic people of the Steppes used the image to decorate felts, their only ornamented textile, and so did the Kirghiz, another Turkic-speaking folk of Eurasia. For example, see: The Caucasian Peoples, 2000, cat. 22, 22a, 23; also: Music for the eyes, 1997, cat. 75, 76, ; for "tree" variant: cat.58.



firms, that though strongly changed, the pattern managed to bear its initial meaning in the course of millennia.

An interesting combination of the images of Mother-Goddess, the Senmurv mythological Bird, the S-shaped symbols of lightning, and other figures, can be seen on a series of zili covers (Tsareva, 2000, cat. 117). This suggests that on a definite stage of development the image melted with a general idea of fertility personified by Isis and her associates: the thunderstorm and Senmurv – which picture was beautifully described by Plato in his description of the Mensa Isaca (Hall, 1992, p. 186–200).

Notable to mention that the so-called “fire-place chain” motifs on the Avarian North Caucasus davagins originate from the genetically close stock of images as can be seen through a simple comparison (Kerimov, 1984, fig. 72, 73).

Another thing to point is the fact that Azerbaijanian carpets with the Mother-Goddess image were made in a special variant of sumakh-type weave, which is named zili, independent of the structure of the background, and characteristic for a very high level of manufacture.



Works quoted:

Boralevi, 1986 – Boralevi A. Sumakh, Flat-woven carpets of the Caucasus. Florence, 1986.

The Caucasian Peoples, 2000 -- *The Caucasian Peoples*. Catalogue of exhibition. Antwerp, 2000.

Hall, 1992 – Hall M.Y.P. An encyclopedic Outline of Masonic, Gnostic, Quabalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy, Being an Interpretation of the Secret Teaching concealed within the Rituals, Allegories and Mysteries of all Ages. Novosibirsk, 1992.

Kaffel, 1998 – Kaffel L. Caucasian Prayer Rugs. London, 1998.

Kerimov, 1983 – Kerimov L. Some Elements of Ornament of Azerbaijan Carpets. Baku, 1983.

Kerimov, 1984 – Kerimov L. Rugs and Carpets of Azerbaijan. // Rugs and Carpets from the Caucasus. The Russian Collections. Leningrad, 1984, p.16–99.

Kushnareva, 1993 – Kushnareva K.H. Yuzhnyi Kavkaz v IX–II tys. do n.e. (Southern Caucasus in the IX–II mill. BC). St-Petersburg, 1993.

Mallette, 1990 – Mallette M. A. Weaver's View of the Catal Huyuk Controversy // Oriental Rug Review, Vol. 10, no. 6, 1990.

Music for the eyes, 1997 -- *Music for the eyes*. Textiles from the Peoples of Central Asia. Catalogue of exhibition. Antwerp, 1997.

Novgorodova, 1989 – Novgorodova E.A. Drevnaya Mongoliya (Nekotorye problemy khronologii i etnokulturnoi istorii). (Ancient Mongolia (Some problems of chronology and ethno-cultural history). Moscow, 1989.

Rybakov, 1981 – Rybakov B.A. Yazychestvo drevnih slavyan (The Paganism of the Ancient Slavs). Moscow, 1981.

Tsareva, 2000 – Tsareva E. The art of carpetweaving. // The Caucasian Peoples. Antwerp, 2000.

Wright, Wertime, 1996 -- Wright R.E., Wertime J.T. Caucasian carpets and Covers, the weaving culture. London, 1996.



Deconstructing the giant Baku Lenin carpet – the Shah-nama, the Story-teller, and the Iconostasis

Robert Chenciner,
Senior Associate Member, St Antony's College University
of Oxford, and Honour Member Russian Academy of Sciences,
London, UK

The Baku Lenin carpet was woven in 1957 for the 40th Anniversary of The Great October Revolution. *1 The carpet was made according to the general design of L. Kerimov and under his control. Pictorial (figurative) compositions in the central and border cartouches were woven from cartoons by K.M.Kazim-zade and I.G.Akhundov. The giant carpet covers 75 square metres - 10,2 metre loomwidth by 7,4 metres length - was very finely woven with 62 x 62 Turkish knots per sq dm. The loom was in Baku, and the 20 young female carpet-weavers were from different regions of Azerbaijan: Baku, Shamakhy, Guba, Agdam, and Nardaran village and other workshops of the Az-KhalchaSoyuz (Azeri Carpet Association). The wool was dyed with reportedly 200 colours and shades, using both natural and synthetic dyes. ("The Lenin Carpet", A. Kazyev, The News of Azerbaijani Academy of Sciences, 1960 No.2; pers. comm. Roya Taghieva) It is one of the largest carpets ever woven, though some 17th-18th century Indian palace carpets are larger.

It is now well over a decade since the giant Baku Lenin carpet was removed from public display and rolled up in storage. With the passage of time, study of Soviet ritually codified visual materials need no longer evoke political reactions and it is interesting to study their possible origins, which reflects the maxim from King Lear that nothing comes out of nowhere. Needless to say, this sort of Marxian analysis was not possible during the Soviet

1. Lenin carpet,
1957, ack. Baku
Carpet Museum;
Roya Taghieva.

2. 'The year 1919', 1976, Valeri Zamkov, ack. N.V. Voronov.

3. Cartouche border detail, Ardebil carpet, 1539-40, ack. Victoria & Albert Museum.

4. Pardehdar story-teller in full flow in front of a hand-printed cloth portraying
The martyrdom of Husayn, outside the Masjid-i Jum'eh in Zavareh, ack. Layla Diba.

period, when the first Baku carpet symposium took place in 1983, which I attended, [pictured here with Ramiz Abulatybov, now president of Azerbaijan UNESCO Committee, Latif Kerimov and Zaki Baghirov, then minister of Culture.*]

There appear to be two apparently opposed cultural backgrounds at work in the Baku Lenin carpet: the Russian Soviet cultural tradition and the Azerbaijani and Iranian cultural tradition. The majority of the Iranian material was available in Azerbaijan during the Soviet period.

In order to illustrate the complex background of the Soviet Russian influence, I have chosen two works of Valeri Zamkov former vice-president of the Union of Artists of USSR. His work is an appropriate choice for a variety of reasons some of which are linked with this conference. He was a privileged Soviet both through his family – a close relative was Stalin's Chief Marshal of Aviation Konstantin A. Vershinin, and through his artistic talent expressed in drawings, paintings, and massive marble mosaics. He also is linked to the First Azerbaijan symposium through his extraordinary nephew Sergei Klovov. To give a glimpse of their background, there is a photo in 1972 of a young Klovov with his uncle, cousin and Yuri Gagarin, the first man in space and a family friend. [*] Klovov later became a young, enlightened and incredibly energetic official within, or often outside, the USSR National Commission for UNESCO, USSR Ministry of Foreign Affairs. Klovov's energy gained UNESCO sponsorship for the first symposium through work with Ramiz Abulatybov. Klovov was not remotely conventional and his total courage and confidence gave rise to a series of unique cultural events with the West. An example was the exhibition at the Heinz Gallery in London in 1985, 'Architecture of Baku', where I was enthusiastically helped by Ramiz Abulatybov, Eldar Salayev, then president of the Academy of Sciences of AzSSR, Ak Mikail Useinov, the leading architect, and Emile Salmanov the young designer and art historian. Klovov set up several of my earlier study trips to the Caucasus, before I linked up with the Academy of Sciences, which resulted in several books, exhibitions and publications. Among a large number of other activities through Klovov, my old friend James Birch the London art impresario organised the





exhibitions of British artists Francis Bacon in 1988 and Gilbert & George in 1990 at the New Tretyakov, Central House of Artists in Moscow, which several commentators thought marked the end of Soviet culture.

Klokov's uncle Valeri Zamkov was commissioned by the highest in the USSR as is demonstrated by the tempera study for one of his massive 'Florentine' marble mosaics 'The year 1919' for the Supreme Soviet of RSFSR in Moscow 1976 shown here. *2 If one searches for other large-scale works in Russia and Orthodox Christian parts of the Former USSR, one finds iconostases in every church, for example in the Elias Prophet Church in Yaroslavl.[*] These large multi-painting panels have several features in common with monumental Soviet paintings or works in other media. First as a function of propaganda, the iconostasis is covered in many images which both tell stories and are ritually codified illustration. In addition, the iconostasis is designed as a barrier between the public and the secrets of the Church which go on behind the screen. There are several parallels with the massive Soviet images in all these respects. It cannot have escaped Stalin's aesthetic and Orthodox upbringing, and later public espousal of atheism, that the central figure of Christ or God or their symbols in the iconostasis were replaced by representations of Stalin, Lenin and the Red Star in monumental Soviet art works. This doubtless provides most of the origin of the three massive figural central medallions of the Baku Lenin carpet. However, it is possible to detect a pervasive Iranian influence as well.

Russians have a long fascination with the Orient, especially the Caucasus and Central Asia. Examples of writers are Tolstoy, Lermontov, Pushkin and Griboyedov; and painters Gagarin, Aivazovsky and Lansere. Zamkov, like Klokov, also had a passion for the Orient, and in 1952 he visited Kyrgyzstan where he made some beautiful drawings and paintings, [*], and in the late 1950s he decorated the interiors of the massive Peking Restaurant in Moscow.

There is no doubt that the Azerbaijani and Iranian artistic tradition was part of L. Kerimov, K. Kazim-zade and I. Akhundov's cultural heritage. When Kerimov visited London in the late 1980s, I took him to the Victoria and Albert Museum where he immediately wanted to be photographed in front of the giant Ardebil carpet, dated 946AH or 1539-40AD (10.97 by 5.34 metres, slightly longer, but about a quarter less area than the Baku Lenin carpet). Kerimov derived the Lenin carpet borders from the Ardebil, but he was not the first to draw inspiration from the carpet. If we look at the arabesque painted on the ceiling beam of the main stairway in the Ismailov building in Baku of 1907, we can see similar arabesques to those in the Ardebil border *3. Most carpets are designed [*] and Kerimov was a gifted carpet designer and draughtsman. As an interesting insight into the difference between the aesthetic eye and hand of East and West, I once asked him to draw an arabesque. He started at the inner spiral and in one stroke finished at the seraph, exactly the opposite way round to how I drew it!



▲ 5. Detail of hand-printed cloth, girls dancing and playing musical instruments, second half 19th century, Baku History Museum, photograph by author.

▲ 6. Shah Abbas II and the Indian Ambassador, AH1330 or 1911AD, oil painting on canvas, Muhammad Ali ibn Najaf Ali, where female dancers are shown in front of a crowded court gathering dominated by the Shah, ack. Layla Diba.

▲ 7. Shah and horsemen, c1800, Sheki mural, ?tempera, photograph G. M. Huseynzade.

Present day Republic of Azerbaijan was part of Iran until the treaty of Turcmachai in 1828 drew the border along the river Arax, and Azerbaijan became part of the Russian empire. Historic Iran had a long tradition of propaganda art, usually to glorify the ruler, which combined epic and myth with real historical rulers. For example the c5th century AD Sassanian silver plate [*] in Baku museum portrays the king killing a lion in epic combat. Some 500 years later the *Shah-nama* of Firdausi completed c1010AD was the inspiration of many illustrated albums, for example c1440 from Herat [illustrated here*], and many examples from the Safavid period 1501-1722. The Afshars (1729-1747), Zand (1750-1794) and Qajars (1795-1924) continued in this tradition with both copies of earlier Shah-namas [*] and distinctive monumental paintings. The best example in Azerbaijan is the painted mural band in the Shaki Khan's palace [**], illustrated here.[*] Though built in 1762, it is likely that this part of the extensive decorated indoor walls was painted later, during the 18th-19th centuries. The vibrant provincial style of the painting echoes the cloth paintings of the professional story-tellers *pardehdar* who are still active in Iran today. Thus the court monumental art was reflected in large paintings which were intended as the backdrops for public recitals. The death of Husayn Ali at the battle of Karbala in 680AD which marked the division of Sunni and Shi'ite Islam was a recurring subject. This battle is central to Shi'a Muslim belief. The martyrdom of Husayn, which is mourned by an annual commemoration, Ashurah, as portrayed in a large oil painting [*] by Abdullah Mussavar (c 1900) nearly four metres wide, and another photograph of a *pardehdar* in full flow in front of a similar hand-printed cloth outside the Masjid-i Jum'eh in Zavareh an ancient desert township about 130 km north east of Isfahan.*4 Baku museum has at least two large examples of painted cloths, presently in store while the museum is under restoration. My 1985 photographs of details show one with royal hunting scenes [*] and another of girls dancing and playing musical instruments *5, probably at a royal gathering. Both were also popular subjects in other Qajar paintings. For example the over



► Xalça "Xilə-Afşan". Bakı, Azərbaycan. XVIII əsr.
Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

► "Khila-Afshan" carpet. Baku, Azerbaijan. 18th century.
Azerbaijani Carpet & Applied Art State Museum

2 metre wide oil painting of a historical scene of Shah Abbas II and the Indian Ambassador, dated AH1330 or 1911AD, by Muhammad Ali ibn Najaf Ali, where female dancers are shown in front of a crowded court gathering dominated by the Shah.*6 Hunting scenes also feature in the Shaki mural. [*]

As well as high-quality Qajar Court paintings * and story-tellers hand-printed cloths, there were somewhat cruder, but nevertheless enchanting medium-sized oil paintings on canvas with similar subjects in *cayhane* tea-houses that were and are a central feature of Azeri and Iranian life, [such as this series of four *]. Indeed Qajar and later Qajar-style pictorial rugs [such as the example illustrated here*] copied these scenes. With regard to possible influence on the Baku Lenin carpet, it is interesting that even in the Shaki mural, action was created both by large number repetition of for example horses and riders*7 ; and also by overlapping layers of people or animals, which are usual horizontally, but which defy gravity and perspective when they overlap vertically*, as in the vertical border cartouches of the Lenin carpet. These styles and techniques of arraying large numbers of people around a central dominant leader was of course also found in other examples of Soviet monumental art. In the Lenin carpet, there is also some of the mood of the Shaki murals where the figurative frieze is surrounded by larger arabesque designs. [**]

Is it possible that the designers of the Baku Lenin carpet were outwardly complying with the visual norms of Soviet propaganda, but demonstrating to those who knew their national art history that there was an older and in their eyes more distinguished local tradition involved?

His latest book: *Tattooed Mountain Women and Spoon Boxes of Daghestan – Magic medicine symbols in silk, stone, wood and flesh*, 2006, (with Magomedkhan Magomedkhanov and Gamid Ismailov).

Select bibliography:

The Architectural monuments of Shaki, E.R. Salmanzade, K.M. Mammadzade, 1987, (Russian language).

"The Lenin Carpet", A.Kaziyev, *The News of Azerbaijani Academy of Sciences*, 1960 No.2, (Russian language).

Palace and Mosque, Tim Stanley et al, 2004.

Persian Painting, Basil Gray, 1961.

Royal Persian Paintings, The Qajar Epoch 1785-1925, ed Layla S. Diba, 1999.

Vladimir Zamkov, N.V.Voronov, 1983, (Russian language).





Azerbaijan Flatweaves for Storage – Patterns and Attribution

Dr. Herbert J. Exner,
Wedemark, Germany

Piled rugs and carpets from Azerbaijan, called “Caucasian” in the western literature, have been well investigated. Pre-1800 rugs show up rarely at auction and in the antique carpet trade. 19th century Azerbaijan rugs are usually different in patterns and size to their relatives of the previous century and easily discernible regarding age and region of their descent. A great step forward was achieved by the late Latif Kerimov, whose attribution to areas and villages – despite deviating from the western terminology – has set a hallmark to the 19th century rugs heretofore generally dubbed “Caucasian”.

Flatweaves made in Azerbaijan have received much less attention in the past except kilims of rug size, which have been woven in all areas of Azerbaijan, mainly in the Shirvan, Talish and Kazak region. However there remains an abundant number of flatweaves for the day-to-day practical use.

Because of the different weaving technique we do not speak about warp faced blankets, so called jijims or jajims, which deserve to be treated separately in greater detail. Jajims, which were used to cover items of clothing or furniture in the household or the tent, have, owing to their textile construction principle, multicoloured stripes of varying width and a limited range of patterns. Their size is mostly 2 up to 2.5 meters square. Examples can be found scattered in the rug literature and in one monograph written by Taher Sabahi.

Another type of flatwoven items not treated here are bands, predominantly used in tents or as pack bands during the migration to summer or winter



▼ Fig.1

▼ Fig. 2



camp. Their scope of patterns is restricted due to the narrow width.

An overwhelming wealth of flatweaves we find however in all types of textile containers for storage:

Mafrash (Fig.1), called bedding bags in the trade, are flexible chests, made in pairs.

Khordjins (Fig.2), saddlebags for transport of goods on the back of mules, donkeys, horses or camels, depending on their size, were made as double bags. Smaller ones and single bags were carried by people only.

Namakdan, salt bags, filled with salt through a narrow neck for personal use and for their animals.

Qashoqdan, made by the Shabsavan tribe, used to store their small size personal belongings within the tent, often consisting of one approx. 40x40 cm bag flanked by two approx. 20x20 cm smaller bags, fixed to a band and adorned by a woollen network. Qashoqdan are called spoon bags in the trade. Only few examples still exist undestroyed.

Scissors bags, by the Shabsavan called “qirkhlig” are about 50 cm long and 10 cm wide, made in common textile techniques, were used to hold sheep-shearing scissors, spindles etc.

Why was it so difficult to explore these wonderful representatives of skilled and artistic handmade work of Azerbaijan women and their sisters in the neighbouring areas more thoroughly? Of course, during the last 40 years an increasing number of publications arose and collections in the countries of origin and in the western world preserved the witnesses to the past glory.

The reasons are many and diverse. As already stated above, the flatweaves mentioned were made by villagers or nomads for their own practical use. Therefore they were gradually worn until they became useless and were discarded. Mafrash or khordjins older than 120 to 150 years are no more existent. Their creators in the 19th century did not think to save worn bags with



big holes for future scholars or collectors. They simply made new ones because they had everything available: Wool from their sheep, vegetable dyes and the knowledge and skills to reproduce what has been lost. Only some pieces made for dowry may have survived in fair to excellent condition. Dated mafrash or khordjins are quite rare, so we do not have much reliable documentation on the time and the name of their originators as we can find those as inscriptions on Persian carpets. Not only wear on mules' back during migration caused the disappearance of old pieces, but also the climate as humidity or bright sunlight. Later hungry moths or beetles did their destructive action. So we can say with some certainty that our knowledge of flatwoven mafrash and khordjins is based on 80-120 years old pieces. Radiocarbon dating is not applicable.

There is another handicap for the compilation of knowledge. Art historians and museums do not show, quantifiably, much interest in textiles, even

less in Oriental textiles and much lesser in textiles from villages or from nomads. There are prominent exceptions, of course, in Baku, St. Petersburg, Istanbul, Lyon and the United States. The mainstream however goes to past times at least 300 years ago. Even in the Carpet Museum of Teheran you will not find a single flatwoven nomadic exhibit. So, today mostly private people, collectors and specialised dealers devote their time and energy to the wonderful remains of a perished part of our world society. What makes attribution of old mafrash or bags to certain regions or people so difficult is the changing of borderlines in the last two hundred years due to conflicts between Russia and the Persian kingdom. Tribes living in the area what is now the State of Azerbaijan or the northern provinces of East



▲ Fig. 3

▼ Fig. 4



and West Azerbaijan of Iran, migrated every year as pastoralists with their animals and the whole household often hundreds of kilometres unhindered to their summer or winter camps. Semi-settled people went to their villages during winter time. No watch tower or passport control limited their freedom. Therefore we can find nowadays very similar pieces in patterns and textile structure in the North and the South as well. So far no method of the natural sciences gives us a hint, not to mention certainty, regarding age and area.

Pattern of Azerbaijan Mafrash and Attribution

Mafrash are common in Azerbaijan, eastern Anatolia, northern and western Iran down south in the Zagros mountains to the Gashgai tribes. The Turkoman tribes, east of the Caspian Sea, did not use mafrash. The majority of pieces comes from both historic Azerbaijan north and south of the Iranian border. The Shahsavan tribes were the most important producers. Only few mafrash have been completely preserved, often in good condition, but fragments like front, back and side panels are in the market today. The trade has cut the complete 3-dimensional mafrash in order to save weight and to keep the decorative panels of 2 dimensions for sale. The plain woven parts and the bottom of the mafrash were taken apart and the woollen yarn was used for restoration.

Mafrash from all areas show at least on the front panel decorative embellished horizontal bands of different width mostly without or seldom with a border at all four edges of the panel. Mafrash from the mountainous region of the Caucasus generally do not show one or more borders around the edges of the panel. Mafrash, with borders (Fig.3) are found in the frontier area to Iran and along the West coast of the Caspian Sea, i.e. the Guba and Shirvan provinces. Mafrash made in slit kilim or sumakh technique on the front panel often continues this pattern on the other three sides. The middle one of the wide horizontal bands, being the widest, is flanked above and below by one narrower band, made in the same weaving technique but with a different pattern. The three bands are usually separated by narrow stripes in sumakh technique decorated with concatenated geometric elements, for instance the "running dog" ornament. If the front panel is decorated and sides and back panel is made in kilim or plain weave technique, that mafrash stems with high probability from the Shahsavan of Khamseh in West Iran.

Another distinguishing criterion regarding the area of origin is the kind and combination of materials used. We find white cotton warps in the Hashtrud-Mianeh region of western Iran, while in the Caucasus woollen warps of natural white wool are used in the Gendje-Gazakh-Borchalyu area. In the Guba-Shirvan-Karabagh area warps of mixed natural colours, white-brown-black occur. For better tensile strength three woollen threads are plied Z3S. Warps plied of two threads, Z2S, have been used in the Shahsavan and Kurdish region of West Iran, albeit Z3S occurs for reason of durability also. Wefts in Azerbaijan sumakh mafrash are usually white or natural brown wool, while in the Khamseh area of West Iran we often find red dyed woollen wefts.



White cotton yarns for the bright white parts of the pattern in (Fig.4) mafrash are common all over Azerbaijan. However it is unpredictable where and when also undyed white natural wool has been applied. The chapter of different materials and its textile structure should be more thoroughly investigated on a statistical basis. If a single piece stands for attribution an unambiguous judgement will not be possible. We have to be satisfied by a high probability, if the available data allow.

The pattern of the panels are generally geometric in character, due to the rectangular warp-weft foundation of the kilim or sumakh textile structure. The size of the panels and of the horizontal bands do not allow large compositions. So more or less small ornaments known from Caucasian rugs are used either as the determining feature or as small flanking elements. Slit kilims are less differentiated than sumakh mafrash. Main ornament and most used is the hexagon and the rhombus with or without all kinds of hooks, sometimes dubbed bird heads, often concatenated by a bar. It is amazing what a variety of patterns can be invented on the basis of the geometric hexagon or rhombus figure.

The other way to adorn the panel of a mafrash is the repeating array of a master ornament, varying in colour gives an impression of diagonal stripes. In this case the whole panel is covered and at the edges a narrow stripe, sometimes triangles are placed. The Shahsavan of the Iranian part of Azerbaijan enclose the panel by a white small ornamented border. Sumakh mafrash can also show these diagonal stripes (in Iran called "Moharamat design"). These pieces come either from the Shahsavan of the Mughan steppe or from Karabagh at the southern border of Azerbaijan to Iran. Mafrash from this area and the western Caucasus are often made with a lattice design in cicim or plain weave with extra weft wrapping technique.

At the West coast of the Caspian Sea, in the Guba and Shirvan provinces, we find another unique type of mafrash pattern (Fig.5). It is almost always made in sumakh but sometimes in cicim or brocaded plainweave technique. Here we can see panels with cotton in the white parts of the pattern and borders on all four sides. The borders are often patterned by an array of carnation, what confirms our judgement, because the carnation filled guard borders are frequently encountered in piled rugs from the Guba province.

A further criterion can be added if we consider the size and the patterning of the bottom of a mafrash. On average the mafrash from the Northwest area of Azerbaijan are longer than those from all other areas. The length in the high Caucasus is 110 to 130 cm, while all others are 80 to 110 cm long. The bottom is woven in kilim technique of small stripes and alternating colours. In the Mughan steppe often blue and brown stripes occur, in the Northwest red and blue stripes, sometimes in combination with white or yellow. In the Shirvan area we can observe wider stripes between the narrower ones, often yellow or other light colours, never green. The Iranian mafrash have bottoms in red kilim but with stripes also. One has to keep in mind that all conjectures have to be interpreted as statistical ones.



Pattern and Attribution of Azerbaijan Saddlebags

Saddlebags (Fig.6) have been a universal tool throughout the Orient from Anatolia to East Turkestan. Their number is uncountable. Saddlebags from Azerbaijan are mostly flatwoven, rarely piled. The people of Azerbaijan North and South of the border, particularly the Shahsavan tribes and the Kurds, have been the great artists creating bags of impressive design and colour scheme. In the Caucasian part of Azerbaijan we find unique examples nowhere else discovered.

In the North of Azerbaijan, in the region around the town Zakatala, where pile rugs of eclectic patterns have been made, saddlebags have recently come to the market in greater numbers. They are always in kilim never in sumakh technique and they are always rather dark with a few white highlights. The pattern is similar to the mafrash of the Gazakh region made of bands with rows of hooked lozenges, separated by small kilim (never sumakh) stripes. The colour scheme is reduced and subdued, the yellows have a reddish hue.



◀ Fig. 5

▼ Fig. 6





► Fig. 7

▼ Fig. 8



The front side not only shows bands with lozenges or hexagons but also vertical saw tooth bands in varying colours. The warps are of dark brown wool, Z2S plied, the back is made of narrow kilim stripes, while the bridges often show a different pattern. No other area has lent pattern elements from Zakatala, on the contrary.

The region between Gendje and Gazakh-Borchalyu brought out saddlebags with "saw tooth" design, mostly as kilim or on balanced plain weave with weft float brocading (Fig.7). This is also a unique trait for saddlebags of the area not found elsewhere. The saw tooth pattern has not been used on local mafrash or on saddle bags in Iran. Along the border to Iran, particularly at the Mughan steppe and southern Karabagh the Shahsavan tribes have produced beautiful saddle bags in sumakh technique with kilim striped bottom. Generally no cotton is used, warp and weft are of natural white wool Z-spun and S-plied (Z3S). The majority of bag fronts are designed with at least

one border. The border ornaments of precious bags show 4-leg animals or stylised dragons. Preferred field pattern at pieces (Fig.8) of the Mughan area have the "turtle" or "cross arrow" design. The nomads of the region have produced an overwhelming wealth of pattern, made of fine quality wool and bright natural vegetable colours. It is impossible to display this wide spectrum of saddlebags here.

Queries

Western researchers, scholars, writers, collectors have been chasing the flaming pearl of age and attribution concerning oriental textiles, rugs and carpets in general and sometimes flatweaves and even less household goods of nomads. What, if we could really know that a certain saddlebag has been made in summer 1898 in the Mughan steppe 55 km west of Salyan? Is this the end of this special research? Would this be a real discovery? Progress to our knowledge? What, if we could know all technical data? Is there something missing? YES! There was a human being, a woman probably, in whose mind must have been the image of her intended work and the skills to realise it. Was she young or old, what was her age? How many children has she had? How often had she migrated to this pasture in summer 1898? We do not know. We will never know anything about her but her existence. There is no oral history, we only know that at auction for her saddlebag the hammer was knocked down at \$43,000 an amount she could have acquired half of the province or Khanat she had lived in. Should we continue our efforts and invest our energy and means in order to elucidate as much as we can of this transient, perishable folk art? YES, not only for the pieces but to honour their creators.

Bibliography

- S.Azadi, P. Andrews, Mafrash (1985)
- U.Braun, P.Mauch, A.Ruppenstein, Leuchtende Farben – Magische Muster (2002)
- L.Kerimov, Kaukasische Teppiche (1984)
- A.N.Landreau, W.R. Pickering, From the Bosphorus to Samarkand
- R.H. Nooter, Flat Woven Rugs & Textiles from the Caucasus (2004)
- H. Reinisch, Satteltaschen (1985)
- P. Tanavoli, Rustic and Tribal Weaves from Varamin (2001)
- P. Tanavoli, Shahsavan (1985)
- J.T. Wertime, Sumak Bags (1998)



Heris: its place in the history of the Azerbaijani carpet

Ivan Szanto

Lecturer of Islamic Art,
Eötvös Loránd University of Sciences,
Budapest, Hungary

The township of Heris lies in the heart of Azerbaijan, about 100 kilometres northeast of Tabriz, in the Iranian province of Eastern Azerbaijan. Located on the western slopes of the Köşedağı mountain range, Heris shares with Ardabil a cool, sometimes even harsh, climate. The population is overwhelmingly Azeri. Industrialization remains poor and subsistence still rests on agriculture and handicrafts. Being a stable source of income, the latter constitutes an important factor of the local economy, as has been so for at least the past two centuries.

In mediaeval times, however, Heris and its land fell within the network of prosperous satellite towns around metropolitan Tabriz. The emergence of the present-day settlement dates back to the Ilkhanid period (1256-1335 AD) when the whole region enjoyed efflorescence, as attested by some imposing historical monuments.¹ Although Heris did not see any substantial building activity ever since, the one-time wealth of the region is obvious from the monumental stone constructions left standing in localities such as Asnaq² or Baruq.³ After the decline of the central government in Tabriz, the region relapsed into rural life once again but later its inhabitants could find a new craft to excel their skill: carpet making. Carpets were made locally perhaps as early as the Ilkhanid period, or even before, although we do not have indisputable material evidence reaching before the 19th century.⁴ Unfortunately, the earliest examples are still without well-defined provenances.⁵ Furthermore, our information about pre-Qajar Heris is next to nothing. In fact, textual sources and the geographical position of the principal Ilkhanid monuments do not accord with the modern settlement-pattern. As elsewhere in the region, there must have been a constant fluctuation in larger population centres. A village might grew to a town,

¹ This essay is the result of a field-work made at Heris in March 2005, which was generously funded by the Avicenna Institute of Near-Eastern Studies (Piliscsaba, Hungary). 'Abd-ollah Karang: Asar-e bastani-ye Azarbayğān. Asar o abna-ye tariki-ye sahestan-e Tabriz. Tehran: Anğoman-e asar o mofakar-e farhangi, 1374/1996, 635-660.

² Bernard O'Kane: 'The Friday Mosques of Asnak and Saravar', *Archaeologische Mitteilungen aus Iran* 12 (1979), 341-351, pls. 56-63.

³ Unpublished.

⁴ Lətif Kərimov: *Azerbajdzhanskii Kover*, Bakı: Gənclik, 1983, vol. 3, 238-239.

⁵ John T. Wertime – Richard E. Wright: 'The Tabriz Hypothesis: The Dragon & Related Floral Carpets', in: *Asian Art. Second Annual of HALI*. London, 1995, 31-53.

- ♦ 1. Medallion carpet, Tabriz, Azerbaijan (16th century AD, Lisbon)
- ♦ 2. Star-medallion carpet, Heris, Azerbaijan (c. 1890 AD, Sotheby's)
- ♦ 3. Dragon carpet from Divriği, possibly southern Azerbaijan (17th century AD, Istanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi)



and vice versa. Different settlements, when emerged to prominence, could inherit the name of a previous large town and the adoption of new or alternative names for old towns was not uncommon.¹ Heris, for instance, seems to be absent from Safavid administrative records, although its name was already mentioned in Ilkhanid times.² The *Tadhkirat al-Muluk*, dated 1137 AH (1725 AD), records the *beglarbegis* of Azerbaijan but Heris does not figure in the list.³ Instead, there are several unidentifiable names which either refer to now-vanished localities or include, among others, a substitute for Heris. Likewise European travellers, such as Adam Olearius (1599-1671), who crossed the whole Azerbaijan, forgot about the town and its crafts.

Precisely how and when carpet industry began in this area is likewise open to speculation. Upon stylistic grounds the standard Heris rug connects easily with carpets that are associated to sixteenth-century Tabriz (ill. 1).⁴ Their basic features are a star-medallion in the main field centre, the spandrels around this motif, and the elaborate border system which include inner and outer guard stripes (ill. 2). The medallion is an eight (or more)-pointed star of varied contours and its layout is often repeated by the corner elements. Patterns cover the surface in multiple levels. Technically, ordinary Tabriz carpets of the sixteenth century are knotted pile carpets made on a woollen base with double Z-spun yarns plied S (Z2S), employing the symmetrical ('Turkish') knot. To this group may belong also some 27 examples of the so-called Salt-ing-carpet, named after those in the Victoria & Albert Museum in London.⁵ In modern times, the craft-

¹ For the first type one may cite the example of Gurgan, for the second Sultanabad/Arak should be mentioned.

² *Vaqfnama-ye Rab'i Rasidi*. Facsimile edition, İrağ Afsar – Moğtaba Minovi, eds. Tehran: Entesarat-e Anğoman-e Asar-e Melli, 1350/1972, 376-377.

³ *Tadhkirat al-Muluk: A Manual of Safavid Administration*. Vladimir Minorsky, tr., ed. Cambridge: Gibb Memorial Trust, 1943 (reprinted Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 100-101.

⁴ See Lətif Kərimov's typological classification in Kərimov 1983, vol. 2, Appendix.

⁵ Murray I. Eiland: 'Scholarship and a Controversial Group of Safavid Carpets', in: *Iran* 38 (2000), 97-105.



▲ 4. Knotted pile carpet, Heris, Azerbaijan (19th century AD, Sotheby's)

▲ 5. Knotted pile carpet with inscribed cartouches (19th century AD, private collection, photo: Carpet Museum, Tehran)

people of Heris employ similar techniques (with the exception of preferring cotton rather than wool for the weaves). On the other hand, it is senseless to link the carpets which were made after ca. 1860 with Safavid examples: not only the large time-gap warrants against this but also the unsolved questions of historical geography. Referring to a controversial set of dragon rugs, John T Wertime and Richard E Wright (1995) proposed Heris as their possible place of manufacture, thus offering them as an intermediate stage between 16th-century Tabriz products and modern Heris rugs (ill. 3).¹ In a careful analysis, they rejected Anatolia, Persia and the Caucasus as having been the place of origin of the dragon carpets and drew attention to similarities between the 'Tabriz' and the dragon groups. The long interim period between the famous Tabriz carpets of the 16th century and the rise of Heris in the 1860s the two authors attempted to fill with the hitherto untraced dragon rugs. Since these came up from central and eastern Anatolian centres, which were served by trading routes to/from Tabriz, it can be assumed that they were manufactured around the latter. In this way, post-16th-century Tabriz and its hinterland could now be assigned with a product of their own.

Still a lot of questions remain open, however. There are signs that the star-medallion type as such has lost its significance in the 17th century, thus suggesting a discontinuity in the use of the motif in Azerbaijan.² From this, together with travellers' accounts ignorant of locally made carpets, one can realise that in the 1600s and 1700s the time of Heris had not come yet. Anything that was made in Heris proper before the middle of the 19th century might have supplied primarily domestic consumption. That from the late 19th century on the medallion has become the central element in most Heris pile carpets can be explained first of all by mercantile motives. The middlemen who knew both

1 Wertime –Wright, 44-50.

2 It remained, on the other hand, a frequent feature of 'Polonaise' and 'Portuguese' carpets.

the Western tastes and the ability of manufacturers chose the medallion type in order to create a link with the already classic Tabriz rugs. Modern Heris carpets are heavily commercialized goods, made for worldwide export from the beginning.

However, to undervalue their artistic and technical qualities would be a misunderstanding of this elegant type of Azerbaijani carpets. First, the best Heris rugs present an imposingly coherent, yet varied design. Through choosing and mixing suitable motifs their creators acquired a degree of refinery. The skill of local craftspeople and the extent to which the population is involved in carpet weaving prove that this art has grown out from an age-old practice of household-production. In addition to the standard medallion form, several other types of knotted pile carpets are made around Heris. One characteristic class, for example, has its central medallion reduced in size, surrounded by an alternating system of squares and palmettes (ill. 4). This type is documented from the late 19th century and is particularly close to the Caucasian carpets of Azerbaijan. Another interesting specimen presents a calligraphic design in the main field (ill. 5). Although both were made about the same time, this type of carpet is quite unlike the previous one. The design is minutely woven and enclosed by an admirably complex bordure. It was obviously intended to satisfy the tastes of an urban clientele, whereas the geometrizing type retains more of a tribal heritage. Heris carpets of the last turn-of-century owed their success to this creative and adaptive attitude towards different markets.

Although information about the economical situation of the area during the first Safavid rulers is scarce, the earliest cottage-woven carpets were channelled into the bazaars of Tabriz by local entrepreneurs perhaps in the late 1600s. But another two hundred years passed until large-scale international trade commenced and the term of 'Heris' entered common knowledge. By this time the whole industry went through a radical transformation. In Southern Azerbaijan (including Heris) carpet-making was controlled from Tabriz, provoking a return to a supposed Safavid ideal. In Northern Azerbaijan, where Baki tradesmen took over the industry, the archaic traditions of Azerbaijan folk art remained more intact. Şirvan, Şuşa, and Quba carpets could better maintain the older structures. But in general, the newly set-up manufactures supplied an international market the ever-changing demands of which reshaped traditional techniques and styles. The change was so complete that by the later 19th century any precise criterion was lost to describe the characteristics of an 'original' carpet. Thus, instead of a hunt in vain for 'pure' and 'classic' examples, one should take into view the interplay of the various perspectives which keep the notion of Heris volatile. At least three agents are responsible for this uncertainty: i) confronting historical interpretations, ii) commercial factors, and iii) contemporary production of 'Heris' carpets both within Heris and elsewhere. Putting together these three factors will show that a carpet-type is far from being absolute. Nonetheless, the third category, i. e.,



a look at what is made in 21st-century Heris, pays the most.

Carpet weaving in Heris today is a semi-private industry, the manufacturers being dependent on distributors who are based mostly in Tabriz. The contractors and their family work at home: workshop-like co-operatives are insignificant. The industry is spreading out from the town in a substantial radius. In addition to Heris municipality, related carpets have been made in the nearby hamlets of Xanymrud, Alan Barağuş, Bədystan and Baxşayış as well. The latter, situated on the confluence of the Açı Çayı and Ucan Çayı rivers, to the southwest of Heris, is a major production centre on its own and therefore often appears separately in carpet literature. Unlike, however, many carpet-weaving areas where the main places of production are in rural households outside towns, the best Heris carpets are woven within Heris-township.

As has been said above, the importance of weaving in local economy is as large as ever. Comparatively, carpet-making has a greater share in the industrial output of Heris than perhaps in all other towns of Eastern-Azerbaijan. Even newly built houses are designed so as to facilitate the establishment of looms. In recent years more than half of Heris households include a loom. These are set up in purpose-built rooms, usually between the kitchen and the central room of the house. The main hall serves for family gatherings and receptions and it is here that some homemade carpets, kept for domestic use, are put on display. The loom-rooms are small, allowing space for one vertical loom only. A standard contemporary loom at Heris consists of two upright wooden poles fastened to the shorter walls of the workspace. The poles are bored through at regular intervals so that a movable rod can be fitted to them with pegs, according to the various stages of work. The width of the weaving equipment rarely exceeds 220 cm, hence an average carpet can also be up to 220 cm wide. For the length there is no such limitation.

Usually the whole family participates in the work but the complex process

▼ 6. Knotted pile carpet in a Heris home
(contemporary, photo: Ivan Szanto)



during which a carpet takes shape is under the control of the housewife. She knows the general design from memory, although more often than not a cartoon is provided by the employer. The girls are always assisting their mother in order to learn the various methods and techniques. Nevertheless, the traders at Tabriz contract with the male members of the family. Whilst the husband is, therefore, the supplier, he rarely owns the products which are made at his home. Indeed, not even the loom is possessed by the labourer, but it is hired from the main contractor who can take it back whenever the quality remains below his expectations. Of course, within Heris there are producers with varying financial conditions. The architect Yassin Haidarzadeh, for instance, controls not only the domestic industry in his wide family network, but as an architect he himself has designed and constructed dozens of purpose-built local houses, including the loom-rooms. He is one of the bigger manufacturers. His wife produces 10-15 carpets annually and other members of the family, living in separate households, can also keep this pace. Since the carpets are marketed in Tabriz almost exclusively, one cannot find good pieces on sale at Heris. Interestingly enough, most carpets in domestic interiors are machine-woven. In 2005 the Haidarzadeh family kept only three of their own manufactures. Of the three, two were small, only one was ordinary-sized. This type (ill. 6) could be seen anywhere around the workshops, hence it might be regarded as the contemporary standard of Heris rugs.

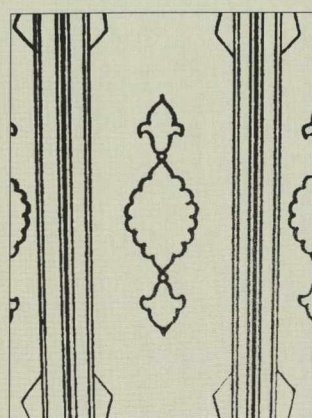
A strong red dominates the colour-scheme. It fills the middle field and provides a richly floriated ground for the medallion. The stylized flowers and clouds are defined by straight lines, curvilinear designs are infrequent. For the floral decoration, which is omnipresent on Azerbaijani carpets,¹ pink, purple, yellow ochre, blue and green yarns are chosen. The central medallion may assume several forms. Basically these all belong to a pattern that Lətif Kərimov has called the *laçak-turunc* motif, i. e., a star with two side projections facing the main axis (ill. 7).² In some examples the *laçak-turunc* might be enclosed by a floriated niche.³ The medallion is an eight-pointed star and almost like a square, in which only the four vertices pointed to the main directions are breaking the angular contours. Indeed, an inner star pattern, rotated at 45°, is outlined by an unbroken quadrangle. The borders and guard-stripes line up meandering designs as well as rosettes, and are always differently coloured than the centre.

Since several hundred Heris carpets which follow this pattern are known from at least the late 19th century and they outnumber all other designs, the type may be regarded as the standard modern Heris. Of course lots of changes occurred in the past hundred years. By the early 1900s natural colours were replaced by various synthetic dyes. Today threads of natural colours

1 Rasim Əfəndi – Toğrul Əfəndi: Azərbaycan bəzək sənəti/Azerbaijan Decoration. Bakı: British Petroleum Company.

2 Kərimov 1983, vol. 2, 208

3 Kərimov 1983, vol. 3, fig. 181.



◀ 7. Laçak-turunc motif.
Drawing after Kərimov 1983

◀ 8. Tabriz knotted pile carpet
on sale, labelled as Heris (con-
temporary, Stockholm, 2006
AD, photo: Ivan Szanto)

are very rarely seen in Heris. Haydarzadeh's carpets, for instance, consist of about a dozen colours, all of them artificial. In olden times the wool for the yarns were obtained from the Shahsevan, a tribal group of pastoral nomads, but nowadays semi-finished and coloured threads are much more common.¹ If not provided by the main contractor, the weavers purchase them in nearby cities. Another sign which shows the decreasing importance of locally processed wool is the use of cotton for the foundation weave. Some older rugs were woven on a woollen foundation. On the other hand, the finest pieces are, then as now, interwoven with silk.

During the past century, the Heris rug became a fashionable commodity in the global marketplace. Being an unregistered brand, its manufacture is not exclusively reserved for the natives and evidently there are far more 'Herises' circulating in the European Union and the United States than what can be purveyed by local weavers. Many carpets with that label are coming actually from Tabriz. At best, their design can be called a medley of Heris and other motifs. One can find this label merely attached to any Tabriz carpet (our example was seen in Stockholm, in 2006, (ill. 8). An even bigger load of 'Heris' carpets are manufactured in India and especially in Pakistan. Although this fact is known and condemned by Heris weavers, they cannot take any serious protective measures against it. Many Western-based dealers exploit cheaper workforce, maximise profit, and – in the United States – compensate the commercial embargo against Iran by sending Heris designs to Indian and Pakistani weavers. Thus these tradesmen, several of whom are coming from Azerbaijan, effectively threaten the subsistence of their compatriots and the integrity of their art. What is, however, a danger of deterioration from one perspective, can be seen from the other as a continuing artistic exchange which was already noted by Kərimov.² He argued that while the Azerbaijani carpet has constantly received influences from neighbouring countries, it left its own mark on something as distant as the Italian renaissance.³ By recent years this influence has reached a global scale – from the Pakistani weaver to overseas trade.

1 Jasleen Dhamija: "Carpets and Textiles II: Raw Materials and Dyes", in: Encyclopedia Iranica, Ehsan Yarshater, ed. London: RK&P, 1985-, 839.

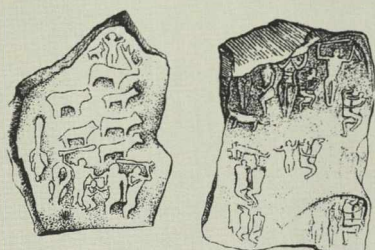
2 Kərimov 1983

3 Kərimov 1983, vol. 2, 208.

▼ Xalça "Faxralı". Gəncə, Azərbaycan. 1344 hicri/1926-cı il.
Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

▼ "Fakhralı" carpet. Ganja, Azerbaijan. 1344 Hijra/1926.
Azerbaijani Carpet & Applied Art State Museum





Carpet in the Context of Azerbaijanian Ethno-Culture

Dr. Roya Taghiyeva,
Director, Azerbaijanian
Carpet & Applied Art State Museum,
Baku, Azerbaijan

In the modern Azerbaijanian carpet study there is a lot of questions concerning pile-less carpets. And they are not only questions of inconsistent terminology. If we are based on the initial national terminology and typology of carpets, the given contradictions will be reduced to a minimum. More complicated a question, even a scholarly problem, is the semantics of pile-less carpets, their symbolical meaning and purpose, their place in rituals and cult practice. Why do striped "snake" patterns and motives of serpent-dragons prevail in flatweavings? What do terms of flatweavings define? What "national philosophy" supported them in the very remote past? We shall try to answer these and other questions with using a comparative-cultural method to shown flatweavings in the context of history of the Azerbaijanian ethno-culture.

Azerbaijan is a country of ancient culture. The ethno-cultural tradition of Azerbaijanians goes back to millenniums B.C. when it related directly to Initial Tradition of humankind, Tradition of the single Eurasian parent ethnos.

The conception of Initial Tradition has been developed by the French scholar and Sufi Rene Guenon (Sheikh Abdul-Wahid Yakh'a), as well as in works by his followers. According to his doctrine, in the very ancient times of the Golden Age, there was Initial Tradition which later divided into different branches of esoteric, religious and ethnic traditions. According to the theory, humankind at first commanded the whole knowledge of the Truth which later became apparent only fragmentarily.

Most likely, Tradition developed in two parallel branches that, being intricately intertwined, evolved into two forms – Yoga and Tantra. R.Genon supported the same opinion and regarded the practice of Yoga and Tantra, first, as the preparatory step for the actually spiritual esoteric practice, and secondly, by no means specifically Indian or Indo-European.

The aim of Yoga was the cognition of Absolute through asceticism, while in Tantra the Non-Dual Reality of Shiva and Shakti was achieved through hedonism and sensual pleasures.

Yoga and Tantra supplemented each other. Like any tradition, prohibitions, limitations and rituals of Yoga formed the structure of Tradition, while the Tantric freedom going to extremes filled Tradition with the innovative spirit of Dionysius.

Tantra is a sexual-spiritual meditative practice based on stimulating the energy of Kundalini to make her to go up to the Sakhasrara chakra when an adept becomes enlightened. This energetic process in Initial Tradition was mythologized, and it was reflected in later ancient myths of the Indian, Slavic, Greek, Baltic, Iranian, etc peoples.

Sadly, up to present, the ancient Turkic culture has not been studied to find any Tantric elements in it. Such work would be undoubtedly interesting to cultural studies and could make clear the mystery of origin of first carpets in Eurasia.

Archeologist I.N.Aliev has prepared and published a lot of rock drawings revealed only in one zone of Caucasus, namely in the east of Absheron Peninsula of Azerbaijan. These drawings, representing erotic pictures and going back to the 3rd Millennium B.C., were characteristic of Tantra.¹ The majority of drawings represent so-called "merging of energies of partners in the microcosmic orbit of the two".² The specified moments are in "Kama-Sutra" and in Taoism treatises about love.³

We may think that the above is related only to the Indo-European conception, but it is not the case. The mentioned relations between the Azerbaijanian and Indian traditions indicate that the Azeri Turks and the Indo-Iranians had developed from an ancient Eurasian parent ethnos which practiced Initial Tradition which survived in the form of Indian Yoga and Tantra. The stylistic similarity of the Baku "Giz Galasi" (Maiden's Tower) and Indian temple in Pattadakali confirms this assumption.

There are indirect indications, mainly in Slavic written sources, which tell about inhabitants of ancient Azerbaijan, called *rahman* or *nag*-sages, who were ascetics and whose way of life was similar to the yogi's one. Moreover, the word "nag" means "snake" in Sanskrit. This fact indicates the Tantric tradition.

1 Aliev, I.N. Near-Eastern Parallels in Rock Drawing of Absheron // The World of Rock Painting. Proceedings of the International Conference. Moscow, 2005, p. 25-28

2 Pond, D. The West in Search of East. Moscow, 2004, p. 314 – 319

3 Ibid, pp. 314 – 319



We can assume that the tradition of ancient Azeri-Turks was closely related to Kundalini-Yoga and Tantra. This fact is supported with archaeological objects found in Azerbaijan. D.A.Akhundov revealed and analyzed terracotta female figurines from Mingachavir and the Fizuli and Ismaili zones of Azerbaijan.¹ These figurines are patterned with the representation of serpent which is curling upwards or coiling around the zone of womb, i.e. near to Muladkhara-chakra where the serpent is placed by the Tantric conception. At the same time, the word "snake" is of masculine gender (*Ajdar* or *Ajdakha*), contrary to the Hindu Kundalini.

According to Akhundov, as well as B.A.Rybakov who researched similar Slavic findings, the female figurines coiled with the snake symbolized invisible Great Mother of the World², i.e. Great Emptiness known as *Makosh* among the Slavic, *Shunya* among Buddhists, and which combined with the Serpent-*Veles-Adjar*. Sadly, we do not know the Azeri-Turkic word for Great Emptiness. According to their conception and stylistic features, the female figurines from Azerbaijan are similar to statuettes from Namaz-Tepe in Turkmenistan, Imiris-gora in Georgia, statuettes from the Knoss Palace in the Crete, and a figure of the goddess Ishtar from Ashur. All of these Eurasian archaeological objects represent the mystic alliance of Snake and Mother-Emptiness, the fact that witnesses to the conception, now increasingly establishing in humanitarian sciences, of ethno-cultural and language monogenesis of the Eurasian peoples.

As for the mystic alliance of Serpent and Emptiness, it does not contradict to the conception of monotheism. In fact, the basis of Tantra is the metaphysics of *Advaita* (Non-Duality) advocating the monotheism³.

The myth of Great Serpent was survived in names and patterns of Azerbaijanian pile-less weavings, such as palas, jejim, and verni.

As demonstrated below, the traditional Azerbaijanian carpet terminology reflects words of early Eurasian language which existed in ancient times before the division of a single Eurasian people into Turanians and Proto-Turks, on the one hand, and Indo-Europeans and Indo-Iranians, on the other.

During the recent period, the conception of ethno-cultur-

1 Akhundov, D.A. Architecture of Ancient and Early Medieval Azerbaijan. Baku, Azerneshr, 1986 – pp. 137-145

2 Ibid, p. 137-148

3 Eliade, M. Yoga. Moscow, 1998

al and linguistic monogenesis is increasingly developing in academic science. The conception advocates a theory of originating peoples and the world cultures from a single root. At least, we may now say about the common origin of most of the Eurasian peoples. The single origin of the Eurasian ethnic groups is indicated with the resemblance of main mythological motives and the interrelationship between names of ancient gods worshipped by our ancestors.

The origin of the word "palas" might be related to the geographic term of Balasakan which "covered the Mughan steppe of northern and southern Azerbaijan where Varsan and Mughan were situated south of River Araks".¹

However, the name of the weaving, as well as the name of Balasakan, is cognate to the ancient Turkic and Indo-European word "Vala-Vaal-palas-balas-Veles-Vels-Volos-Iblis".

To find the origin of carpet term "palas", we should indicate one word that is encountered in myths of different peoples of Eurasia. The term can be traced back to the most ancient layer of mythology of the early single Eurasian people from which descended the proto-Turanian-Turks and proto-Indo-Europeans. The origin of the name of palas was related to an ancient word from which derived Veles (Volos), the name of the Slavic "cattle" god,² Vels, the Baltic god of the Other World,³ Vala, the Vedic demon⁴, the biblical Beelzebub, and the Moslem Iblis. Some of these names designate the serpent, such as Beelzebub and Iblis. Thus, the name of palas was connected with the archaic myth about "Great Serpent"⁵ In this connection, a question arises: why our ancestors called the carpet with such unworthy word?

The fact is that the myth of fighting with the serpent is relatively new, while in the most ancient layers of mythology of Eurasian peoples, the worship of Serpent-Dragon was prevalent. As indicated by D.F.Akhundov, at the early stage of history (4th – 3rd cc. B.C.), the snake motive was very typical of Midian, ancient Albanic and Tripol ritual-magic ornamentation. The serpent's coils twined around massive breasts of Great Mother,

1 Geybullayev, G.A. On Ethnogeny of Azerbaijanians (Historical-Ethnographic Study). Baku, "Elm", 1991. Vol.1, p.99

2 Petukhov, Y.D. Along the Gods' Ways: Ethnogeny and Miogenesis of Indo-Europeans. Moscow. Metagalaktika, 1998, p.169

3 Mythological Glossary. Edited by E.M.Meletinski, Moscow, "Soviet Encyclopedia", 1990, p.121

4 Ibid, p. 112

5 Akhundov, D.A. Architecture of Ancient and Early Medieval Azerbaijan. Baku, Azerneshr, 1986 – pp. 86-87





as well as motives of snake were represented on vessels and their lids; the snake was the main motive of tattoo on Tripol female figurines and one of the elements in the well-known Tripol spiral.

We can sometimes see representations of the single serpent on ceramic vessels, but more frequently they are paired serpents.¹ According to Akhundov, Great Serpent was conceived as “the guarder of womb, home, sacred vessels etc” in art of ancient Azerbaijan.² The serpent-dragon woven in borders of many of Azerbaijanian pile carpets serves as protection against evil powers.

As for Azerbaijanian flatweaves, the serpent is the main motive in ver-ni weavings. Palases also demonstrate motives related to the serpent. Multi-colored stripes in palas resemble snakes, and this impression is strengthened with the slight waviness of the lines. But one might hardly overlook the “serpent” character of zigzag patterns in chiyi-palas. It is interesting that dragons and snakes are represented striped by Tajiks. So, the name of palas was linked to the archaic myth on Great Serpent.³

So we can see that the origin of names of many Azerbaijanian pile-less carpets, as well as the genesis of their patterns, were related to the worship of Great Serpent. Such cult goes back, certainly, to the ancient period. However, patterns and the names of pile-less carpets have survived almost unaltered up to nowadays.

In the ceremonial practice of Azerbaijanians the special place was occupied with the flatweaving. Palas was a sacral symbol; it was used to make clothes, cover mosques as a token of mourning; it was used while praying, Sufis who put on palas called themselves “palas push”. Researchers wrote about a people “plajen”, and today in Iran the word “palas” is applied to name not only the weaving technique of striped pattern, but also some Turkic-speaking Afshar tribes.

The ethnic tradition of Azerbaijanians and their artistic tradition have appeared to be so continuous and conservative (in the finest sense of the word) that patterns and technology of many types of flatwoven rugs have passed to the present day from the remote past. And it is first of all palas related to the origin of the Azerbaijanian ethno-cultural tradition and Initial Tradition.

1 Ibid, p.93

2 Ibid, p.86-87

3 Ibid, p.86-87

▼ Xalça “Ağacı”. Tabriz, Azərbaycan. XIX əsr.
Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

▼ “Ağacı” Tree carpet. Tabriz, Azerbaijan. 19th century.
Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum





Similar features between Azerbaijani and Anatolian Turkish carpets

Dr. Bekir DENİZ

Professor, Egey University,
Izmir, Turkey

Woven carpets are called **Halça** and **plain-woven** materials **palaz** in Azerbaijan among which are jijim, zili, sumak, shedde and verni techniques used for plain weaving fabrics, however the latter two are rarely used in Anatolia. Other weaving materials resemble one another in technical terms, especially shedde and verni type of woven materials are filled with (S) shape ornamentation which are popularly described as camel or dragon motifs supposed to have been derived from water cult. Similar ornaments appear in Anatolian woven items as well. Floral ornaments are mostly created with **buta** patterns.

The fact that the background of Azerbaijani carpets are decorated with squares shaped or octagonal lake forms reminds us of background ornamentation of early Ottoman carpets in 15th and 16th centuries. Such ornaments in Turkish carpets date back to central Asian Turkish carpeting composition. Division of the background into octagons or lozenges in central Asian Turkish carpeting came from Pazyrk items woven IV B.C. to **Oguz tribes**, ancestors of Anatolian and Azerbaijani Turks and was used during of Seljuk, Sefevîd, in Azerbaijan and Seljuk Beiliks and Ottoman periods and is even today used (Photo: 1-4).



1. Arjman carpet, Shirvan group, 19th century. (L. Kerimov, from "Azerbaijani Carpet")



2. Beşik kilim. Gördes Çarşı Mosque, B. Deniz, 19854

3. Çarklı-Elekli carpet. Şap Köy Mosque, Ayvacık (Çanakkale), 18th century. B. Deniz, 1992



Background of Azerbaijani carpets of 17th and 18th centuries and division of the background into octagons and lozenges are quite comparable to so-called Holbein in other words, early Ottoman carpets. Azerbaijani carpets woven in this way probably resulted from early Ottoman carpeting items¹, which are wrongly identified as Memling carpets by foreigners and woven from 16th century, namely early Ottoman period to the present time. Today Tekeli nomads, Yunddağ (Manisa), Kemalpaşa (İzmir), east Anatolian tribes and nomads in Siirt, Bitlis, çud Kars, and rural people of Emirgazi, Ayvacık in central Anatolia still keep on weaving the above mentioned items whose background is separated into octagonal, lozenge and square sections. These ornaments set in slided axes appears as if they would never end. Such an ornamental feature is a kind of pattern which has been used in Turkish carpeting since earliest times in central Asia, the motherland of all Turks. It was brought to Anatolia by Seljuk Turks, preserved the main background plan with animal figures on it during Beiliks and then passed to Ottoman era carpets. Even today it continues its mere existence in Anatolian carpets (Photo: 1-4).

1 - "The Star Collection", Halı, "Special Prieu, Issue-7th iccöc, April/May 1993, issue 68, pp. 90-103.



◀ 4. Kilim, Baku group, 20th century.
(L. Kerimov, From: Azerbaijani
Carpet)



But a serabend is of floral character seen on Tabriz and Baku group of carpets in Azerbaijan. This ornamentation that can be defined as a cypress tree whose upper leaves and branches bend back or down due to strong winds appeared on carpets. Plain weavings cloth and miniatures in 16th century. Cypress tree has long been known as infinity, endlessness and death symbols, which is why Anatolian cemeteries are full of cypress trees which are used as an ornamental patterns in Anatolian carpets, especially those from Kars, Ağrı and Erzurum which are neighbouring provinces close to Azerbaijan. Miniatures, fabrics and carpets, now can hardly be seen anywhere (Photo: 5).

The background plan with octagonal and lozenges from early Ottoman era in Azerbaijani carpets caused a group called **dragon Caucasian** carpets to emerge in 17th century¹. When also hooked Anatolian carpets and geometrically patterned Anatolian carpets appeared which have octagonal and lozenges divided on the background. Some items included geometric patterns around which curved figures called snake curves or curvatures by people, therefore they are named hooked or curved carpets after such patterns, mostly available in Manisa, Uşak, Sivas, Kars, and Erzurum which are all famous for such carpets exported through the Caucasus to Europe, with dragon carpets in Azerbaijan appearing which were inspired by eastern Anatolian cities where carpets are bought and sold in west to east direction.

Dragon/Ejder figure is known to have been widely used in Anatolian Turkish items following 16th century, with some variations emerging. There is remarkable difference between Dragon/Ejder figure in Azerbaijani carpets

¹ -K. Erdmann (Çev. H. Taner), *Der Türkische Teppiche Des 15. Jahrhunderts*, p. 6-62; Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, p. 74.

and that in Anatolian Turkish items; Azerbaijani dragons are described as a horrible creature, while those in Anatolian Turkish carpets are in the form of cloud or snake. Dragon figure in Azerbaijani weaving is shown as a snake-like animal placed in octagons composed of leave patterns (bute) stylised on the background. Some examples of dragons facing each other or staying back to back exist in the carpets as well¹ (Photo 1-4).

The hand-motif used in Azerbaijani and Anatolian Turkish carpets on the background, geometrically characteristic ornamentation on the borders, writing-alike ornaments, minarets, clouds and stylised floral patterns are of similar character, examples of which are quite abundant (Photo: 6-7).

Dragon figures in Anatolia during 16th century are in the form of a cloud seen in Azerbaijani miniature art and found also in some of Uşak carpets in 17th century, especially white-base Uşak carpets appeared in 17th century in the same form as those above. Almost in the same period, it emerged in the items woven in Gördes, Kula, Milas, Kırşehir, Kayseri, Avanos, Niğde, Aksaray and Sivas as short border material. Today, it is sewn or woven in ayetlik in western Anatolia and sandık of central Anatolia, both of which are rectangular frames. With ayetlik and

¹ -V. Paşeyeva-N. Paşayev., "Ejderha Desenli Azerbaycan Halıları", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü Yayını, No. 15, Erzurum, 2005, p. 101-122.

▼ 5. Buta patterned carpet, detail, buta motifs. Baku, Azerbaijani Carpet Museum, B. Deniz, 2003

▼ 6. Minareli carpet (gadim minare, eski minare), detail, early 20th century. Baku, Azerbaijani Carpet Museum, B. Deniz, 2004.





▼ 7. Seccede carpet, Şirvan group, 20th century.
Baku, Azerbaijani Carpet Museum, B. Deniz, 2004

► 8. Karabulut carpet. Seklik Köyü Mosque (Bergama-İzmir),
18th-19th centuries. B. Deniz, 1987

sandık disappearing in later years, the background was sewn or woven with a flower on both sides or a snake figure quite similar to a real one. Yunddağı and Ayvacık carpets have them on their border band. They are woven in the same way as in 16th century in the form of a cloud called black cloud by native people today. Therefore, those woven now are named black cloud, which is regarded as the motive of abundance, health and recovery among people. In addition, the snake or dragon are known as a representation of hostility such as occurred in Türeyiş epic, and heroism and rivalry in Er Tos-tuk epic¹ (Photo 8).

Description of dragon figures in back to back or face to face in Azerbaijani carpets stance resembles descriptions in which birds stand face to face in Anatolian Turkish items. The same kind of ornaments can be also seen on Anatolian Seljuk stone decorations. Similarly, descriptions of dragons whose bodies intertwined each other found in the examples of İnce Minareli Medrese Art Museum located in the castle of Konya and uper as Konya Stone Works Museum, on the arches of the Sultanhan Köşk mesjit between Kayseri and Sivas and on Karatay Inn's entrance eyvan alınlığı just the same way as in Azerbaijani carpet with dragon figures hugging each other.

1 -B. Deniz, "Kırşehir Halıları", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, E. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, No. III, İzmir 1984, p. 25-81; B. Deniz, "Le Motif du Dragons Dans Le Tissage de L'Anatolie-Turc / Anadolu-Türk Dokumalarında Ejder Motifi", Milletlerarası Türk Soylu Halklarının Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 21-27 Mayıs 1996 Kayseri, Ankara 1998, pp. 87-108; B. Karamağaralı, "Ejder ve Lotus Motifi'nin Halı Secc delerindeki İkonografisi", Anı, Y. 1, No. 4, Nisan 1998, p. 32-39.



On Anatolian and Azerbaijani carpets are often seen figures of **horse, camel, dog, bird, cat and sheep**. Among bird patterns are carnivorous species such as eagle, hawk and other species such as **flamingo, pigeon, goose, bird, eagle** and **hawk** have historically been considered sacred birds called **Tözüngün** on felts excavated from Pazyryk kurgan and eagle is described separately but occasionally, in a fight with stork, especially resulting in **eagles** beating their rivals finally. Because they are described as strong and mighty creatures. Eagle was accepted as a sacred bird probably because it was considered strong in Turks as well as in all ancient communities. During Anatolian Seljuk era, breeding eagles and hawks used to be treated as a real profession as they were used as prey-catching birds, in the inscriptions on cemetery stones and in İnce Minareli Medrese, İstanbul, Turkish and Islamic Works Museum and Akşehir Museums. Eagle is still regarded as sacred hunter bird and trained for this purpose in central Asian Turkic states and relative Turkish tribes.

Finally, material, shape of knots and carpet varieties resemble in Azerbaijani and Anatolian-Turkish carpets. Especially geometric patterns, floral motifs and background ornaments with lake-centre create a similarity between the two countries.

Anatolian and Azerbaijani Turkish carpets and plain-weavings include geometric patterns very realistic floral motifs, human and various animal figures. Hieraldic system on carpet surfaces, geometric patterned carpet and other woven materials resemble Holbein-called early Ottoman era items in many respects. Animal figures are common central Asian, Anatolian and Azerbaijani carpets and other woven items, which means that although cultural origin and wealth differ to some extent, common or shared aspects live in different geographies.



Azerbaijani carpet from Darband to Sarband via Shahsavans

Karim Mirzaee

Lecturer, Tehran and Tabriz Art University, Tabriz, Iran



52. ص، هم‌انزو 1

It is required to clear historical and geographical position of area before anything. A place where Shahsavans of Azerbaijan have been active for four centuries. One head of our research domain is Darband. The city lies north of Azerbaijan along the western shore of Caspian Sea. Darband through much of history a strategic point which controlled one of Caucasus's tow north-south passes, was a Sasanian, then Arab, frontier city. Here and in neighbouring Pirebedil a pile rug type not materially different from that of Guba originated.

Rashid-al, din Fazlollah (1247-1318) states in "*Jami, al-Tawarikh*" in oghuz-name part: "Here [Darband] is a very narrow and difficult passage-way, one side sea and the other side elevated mountains."¹

We should look further at the meaning of this term, which seems to have involved a series of linked symbolic values. Primarily

and explicitly, the word *shahsevani* meant 'loyalty to the Safavid Shahs'; this implied, secondly, fidelity to the Safavid Sufi order and the Shi'i faith, especially to 'Ali and the Imams, of whom the monarchs were representatives if not incarnation.¹

Tribal groups of the region, Shahsevan or other, appear to have provided military contingents, such as the Shahsevan garrison mentioned by Evliya Chelebi in **Baku** in 1647, or Shasevan *qorchi* (apparently from Azarbaijan) campaigning in **Khorasan** in the same year, or the Afshar and Shamlu Shahsevan *qorchi* stationed in **Darband** in 1668, or the Shahsevan Ajirli *qorchi* at **Shaki** and **Shirvan** in 1704.²

However Shahsavans lost military organization after a century, but they had important role in political and social situation. Later eras, Nader Shah became The king of area, he was from Afshar tribe, a subdivision tribe of Shahsavans, perhaps the organizer and founder of it in Shah Abbas period. Later Shahsavans defended the city in front of russians at Qajar period, also they supported Shah of Qajar in armament expedition toward Khorasan. But they had mostly nomad life and then spent their time by animal husbandry and agriculture. Radd (1886) and Markov (1890) state: "The main occupation of the Shahsavans is stock-rearing. They rear (i) sheep, from which they get milk and wool, the milk and it's products being eaten and the surplus sold and the wool also being partly used for various things; Only the women make crude cloth from sheep and camel wool, and also carpets and the felt for their tents."³

Shahsavans have lived in different zones of Iran and Azerbaijan since beginning of their organization. Their route extends from Darband down to south of Sarband. This is a long way, that on this route are located Peribedil, Guba, Shush, Baku, two sides of Araxes river, Mughan plain, Belasuvar, Meshkin (Khiyav), Ardabil, Ahar, Tabriz, miyane, Zanjan, Qazvin, Varamin, Saveh, Malayer, Arak and



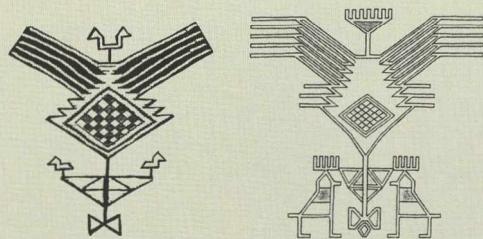
◀ ill. 1

▲ ill. 2

1 Richard Tapper, p.130 .

2 Ibid, p.131.

3 Richard Tapper, p. 176.



◀ ill. 3

◀ ill. 4

◀ ill. 5



so on. Their extended migrations left their mark on the tribe's carpets. It was impossible to avoid being influenced by all the carpets seen in villages passed over the course of almost four centuries.(ill.1)

Many women married into the tribe over the years, and continued to weave in the same way and by the same patterns as they had learned in their native villages. As a result, many patterns were added whose origins can be traced to this long area. For this reason, we chose Sarband as the another head of this route.

Sarband is a city in south of Markazi province, in its neighbouring located Saruk city where its carpets are very strong, closely woven and extremely popular. They are known as "American Saruk" because of they were originally made to order for American importers.

People of Sarband and its area are Azeri and they are from the generation of Azerbaijanis who migrated here under the name of Shahsavans. "The Inallu tribe wintering between Tehran, Saveh and Qazvin and summering in Kharaqan, according to Fortescue, 'are said to have been moved from the mughan plain by Agha Muhammad Khan Kajar', while Minorsky says they 'used to live in Mughan, whence they were transported by Nader Shah (?) to Khamsa [Zanjan area] to form a bulwark against the incursion of the Bilbas Kurds."¹

Borchaly (Bozchalo) in the north of Sarband is another town in which famous carpets are woven, **Borchaly** can be taken its name from **Borchaly** where located in Kazak region of Azerbaijan, because inhabitant of two places are Azeri, and we can see relationship between their carpets. Inhabitant of region must be from survivor of those Azerbaijanian who emigrate here as Shahsavan tribes.

¹ Richard Tapper, p.350& 351.

Radde points to Shah Abbas era (17th century) and believes: Kurt (Qurt) Beyg came Iran with Yanser Pasha. A number of tribes were separated from Qurt Beyg and migrated to Arak [Sarband area].¹

As we see on Raddeh report, Shahsavans inhabited in Sarband region in seventeenth century and with their residing, brought many elements and parts of Azerbaijanian culture that one of these, can be carpet weaving which shows the participated point from Darband to Sarband. The carpet weaving is one of protector and preserver of Azerbaijan culture and art's genuineness and basis in the area.

A, Gomul carpet, Guba

I would like to indicate a carpet that possess medallion and corners. Latif Kerimov in "*Azerbaijan Carpet*" (2th volume) presents a type as second kind of Gomul carpet belongs to Guba group. Illustrations of No.125, 126, 127 and colour plate of 12 have been allocated for Gomul type.(ill.2) all of them are from 19 century except No.127 that belongs to 18 century.

Guba is the most fertile part of Shirvan, thickly populated and abundantly cultivated. The district consists primarily of foothills, with a relatively small coastal margin. Guba is one of the foremost rug producer in Azerbaijan.

The ground of the carpet is unfilled of any flowers except a series of latticed diagonal lines with light colour close to main ground colour. The borders of each five carpets are singular and pendants have diagonal straight lines that remember the tail of Shahsavan's peacock (Tavous).(ill.3)

A-1, Mughan type

Nicolas Fokker points to a carpet with two medallions and two pendants and introduces as a Shahsavan type.² In this carpet we can not see corners as Gomul type and the borders are different from it.(ill.4)

In my research in Germe district in Mughan plain, I encounter a carpet that is very similar to Gomul type, the weavers of locality names "Quba Nakhsh" (Guba design).

A-2, Zanjan Type

Zanjan is a very important city between Tabriz and Sarband route, the people of here speak Azerbaijani. Afshar tribe as a branch of Shahsavans have dwelled in rich earth of Khamse from Zanjan province.

Nicolas Fokker shows a rug illustration in p.127 of his book that looks like to Gomul type however the border of Zanjan type differs from previous kinds and the pendants are alike stairs, and the corners are not quarter of medallion but the decoration of them and their lozenges with ram's horn on each angular have special resemblance to medallion one.

¹ Ibid, p.351.

² Nicolas Fokker, p.113.



In this carpet we can see half-finished motives in the ground. The apple flower (Alma guli) and dog's claws (It ayaghi) fill inside of medallion, pendant and the head of corners.(ill.5)

A-3, Sarband type

We should indicate a carpet that possess extremely particular similarity to Gomul type. This carpet is from Malayer not far from Sarband. Malayer is a little city between Zanzan and Sarband. The area's most interesting carpets are woven here.(ill.6)

The ground of the carpet is solitude as Gomul type,(ill.2) corner is quarter of the medallion and inside of medallion has been filled by small octagone shape in which is a octagrame star that proves the resemblance of Malayer type with Gomul's . more than ever in each two types the colour of corners are dark blue, the medallion is reddish and the ground is light colour. the only difference of them is in motives of borders.

The collecting of urban style with rustic one is a important feature in this type. Existence of medallion and corner demonstrate the urban outcome and in all probability, can be borrowed from Guba or Tabriz carpets That village weaver has produced by geometric lines with unparalleled skill.

In all of types, medallions and their decor and inner arrangement have the most common specifications. The single geometric flowers in the carpets show the appearance of the tribal art in these designs. The colour of each carpet possess it's feature but in Gomul and Malayer types are very close. Vicinity of Gomul type with Malayer one, clears a relationship ring between them and this is not except Shahsavans who emigrated from North to South, and at last Gomul type is a very significant Azerbaijan carpet that has affected other carpets.

B, Khanliq carpet, Shusha

A design with half-finished medallion in top and bottom of light coloured ground and a sun-like motif with thin and thick rays in four angle of main border. Besides of it we can see the geometric vases of flowers in border.

Latif Kerimov in "*Azerbaijani Carpet*" (2th vollume) in p.51, points to a illustration as Khanliq carpet of 19 century, from **Shusha** and **Karabagh** group, saved in Petersburg museum.

Unfortunately, the illustration is uncomplimentary and it's center medallion is not seen but margin and half-finished medallion in bottom of ground help us reach to our aim.

B-1, Tabriz type

Preben Liebetran in "*Oriental Rugs in Colour*" indicates a image belongs to Tabriz. The border of this carpet is different of Khanliq but it's half-finished medallion remembers Khanliq type. The ground of carpet filled of ani-

► ill. 6

► ill. 7

mal figures instead of floral motives. Also Cecil Edwards shows a image¹ that has very resemblance to Tabriz type and the half-finished medallion is very similar to Khanliq carpet.

B-2, Sarband type

The design that attracted us to itself belongs to Sarband area, in the name of "donbgoli"(tail of flower), main border with sun-like pattern, vases of flower and the half-finished medallion in ground are the same of Khanliq type. The carpet is the property of Tehran carpet museum. In spite of Tabriz type in this carpet is not observed any urban style but the geometrical forms confirm the effect of rustic and tribal particularity. This fact is very significant that precision in symmetry and proportion indicates that carpet has been recommended by a formal or important person.

It is required to add a carpet into this section woven in Tafresh from Sarband area. Cecil Edwards points it in his book.² The carpet in spite of it,s basic transforming, still carries the shapes and characters of Khanliq type. In this one the specifications and qualifications of tribal weavings are very clear and confirmed.

C, Alpan carpet, Guba

The carpet that we would like to point it, is of Latif Kerimov's "*Azerbaijan Carpet*" (2th vollume) with No.116. The repeated flowers can be seen all over the light colour ground of the carpet. The flowers are very similar to lotus (shah Abbasi) and have been diagonally composed.

Ralph Kaffel indicates a prayer rug from Darband region that is very alike to Alpan type and probably has been extracted from



1 Cecil Edwards, p.85 .

2 Cecil Edwards, p.118 .



it.¹ Because the sub margin is common in each two types also the flowers of the ground.(ill.7)

C-1, Zanjan type

It is required to identify a horse blanket from this group that belongs to Khamse of Zanjan that Parviz Tanavoli shows in No.27 of his book.² as we previously stated, the inhabitants of Khamse are of Afshar tribe, one of the branches of Shahsavans that still produce rugs, kilim and other weavings.(ill.8)

This horse blanket has Alpan characters but for the reason of kilim weaving the geometric lines and shapes are confirmed and the tribal distinctiveness is very specifiable. Ground colour is light and the object belongs to early of 20 century.

C-2, Sarband type

The carpet with characters of Darband Type is woven at Sarband area from markazi province in Liliyan village. This carpet possess all of Darband and Alpan particularity and for this document we were made to go on the route of shahsavans migration. The separator of Sarband carpet from Darband and Alpan types is the existence of four corners in four angles of Sarband one. And also the border of Sarband type is more effected from urban style however the form of composition and the colour of carpets are the same of together.(ill.9)

D, Boteh of Darband

Another element in carpets of our researching area is Boteh. Tiny or large, geometric or curve, and other shapes are available in Darband, Guba, Baku, Shusha, Mughan plain, Serab, Tabriz and Sarband carpets.

It is necessary to indicate to a Darband carpet that Ralph Kaffel shows in No.57 of "*Caucasian Prayer Rugs*". Striped designs were em-

ployed on prayer rugs throughout the caucasus region,... this rug is of a somewhat unusual design. With it's riot of colours (a total of 15 are used) and the alternating pattern of boteh and quartered diamods within the bands."¹

This rug is very similar to Sarband type that we are going to point it subsequently. It is necessary to show another rug of this group belongs to 19 century from Darband region. With stripes of Botehs, remembers Karabagh's rugs. Boteh group feature the design of broad vertical bands containing Botehs with angular meandering vines. This rug is comparable with border design that Latif Kerimov named "Gotazli".² such design can be seen in Baku and Marasali type with setting of diagonal.

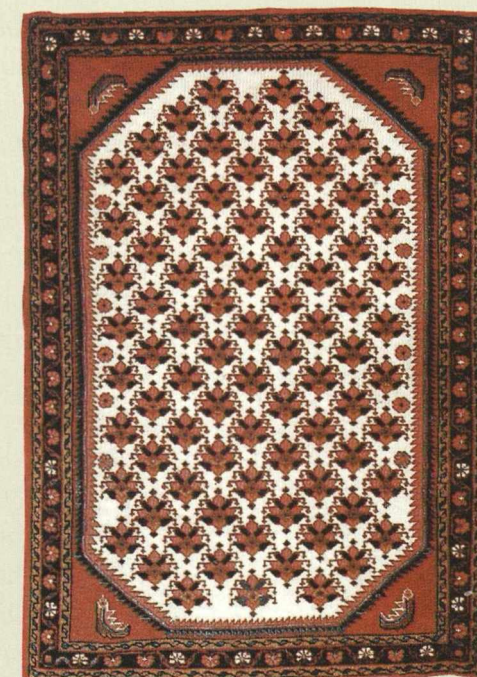
D-1, Mughan type

We must show the design from this group that Shahsavans weave in Mughan plain, named of "Darvish Borki" (the hat of Darvish). This motif is composed diagonally and the effect of urban style is very unambiguous.

The other type in south of Azerbaijan and Mughan plain carpets is the Boteh that Shahsavans apply in their Kilims and rugs. This Boteh is geometric with latticed composition, is very similar to Baku type or *Khilabuta*.

D-2, Tabriz type

Boteh in carpet of Tabriz is another type of the group, in which, urban style is obvious. Butehs have been set diagonally. Border in Tabriz group are filled by same Botehs, between them located lotus. but whatever joins Tabriz type with rugs of north Azerbaijan is the rugs of Serab town



▲ ill. 8

▶ ill. 9

1 Ralph Kaffel, p.59 .

2 Parviz Tanavoli, No.24 .

1 Ralph Kaffel, p.108 .

2 Latif Kerimov, p.132 .



near Tabriz. Cecil Edwards shows a illustration from Serab rug without any explanation in p.22 of his book. It is geometric floral Boteh with a diamond shape in bottom of it, looks like Darband type and that Boteh has been used with distinguished distance inside of the border.

D-3, Sarband type

The rugs of Sarband are known as "Boteh Sarband" throughout world. Its Boteh is from tiny type however the weavers of neighbor cities apply large Butehs, specially Saruk weavers.

Sarband Botehs are diagonally arranged in the ground and they are in two forms, first "all over" and second "medallion & corner". In second form the design of border is used for filling of medallion and four corners space. The border of Sarband is from Gotazli type and has the most likeness to Azerbaijan type, chiefly to Darband.

Bibliography:

- * Bennet, Ian. 1996. *Oriental Carpet Identifier*. London: Grange books.
- * Edwards, A. Cecil. 1960. *The Persian Carpet*. Great Britian: Jarrold & Sons Ltd.
- * Fokker, Nicolas. 1976. *Persian and Other Oriental Carpets for Today*. Stockholm: Interbook Publishing AB.
- * Kaffel, Ralph. 1998. *Caucasian Prayer Rugs*. London: Hali Publication Ltd.
- * Kerimov, Latif. 1983. *Azerbaijan Carpet (2th volum)*. Baku.
- * Liebetrau, Preben. 1963. *Oriental Rugs in Colour*. New York: Macmillan Company.
- * Tanavoli, Parviz. 1998. *Horse & Camel Trapping from Tribal Iran*. Teran: Yassavoli.
- * Tapper, Richard. 1997. *Frontier Nomads of Iran, A political and social history of the Shahsevan*. Cambridge: Cambridge University.
- * Wright, E. Richard & Wertime, T. Johan. 1995. *Caucasian Carpets & Covers the weaving culture*. London: Hali Publications Ltd.

► Xalça "Çələbi". Qarabağ, Azərbaycan.
1342 hicri/1924-cü il.
Azərbaycan Xalçası və Xalq Təbiiqi
Sənəti Dövlət Muzeyi

► "Chalabi" carpet. Garabagh, Azerbaijan.
1342 Hijra/1924. Azerbaijanian Carpet
& Applied Art State Museum





Azerbaijani Mugham and Carpet: Cross-Domain Mapping

Inna Naroditskaya,

Associated Professor, Northwestern University, USA

In Azerbaijani culture, carpet closely connected with *mugham*. Carpets cover the walls, floors, and couches of private houses, taverns, and teahouses – everywhere *mugham* is performed. Carpets shape cultural space, filled with the sound of *mugham*, both artforms embodying the same aesthetic and social principles.

This paper argues that the two relate structurally, semiotically, and socially. Comparing a single carpet and a single *mugham*, I reverse the spatial and temporal categories associated with each and explore social structures, especially with respect to gender segregation – *mugham* performed historically by men, and carpets woven by women.¹ Is the performance of *mugham* linked with the production of carpet? Is it plausible that woven patterns help a musician to navigate *his* musician journey and, conversely, that musical patterns serve as a sound template for the weaver as she weaves *her* carpet?

Cultural Cross-Domain Mapping

Cognitive scientist Lawrence M. Zbikowski suggests that “a mapping between the domains of physical space and music. . . gives us a glimpse into a process of meaning construction” (2002: 201-202). Finding Zbikowski’s idea of cross-domain mapping instrumental to the interpretation of Azerbaijani culture, I propose thinking of carpet as a material domain that contains patterns, ideas, and sequences closely related to *mugham* performance.²

For centuries, *mugham* compositions were performed in poetic *mejlises* (gatherings of poets and *mugham* performers), private gatherings, restaurants,

¹ Women have for centuries performed wedding songs, marsias (laments), and. Men, though they did not weave carpets, were involved in dyeing wool and in creating some designs used in weaving.

² In undertaking the study of *mugham*, I am not dismissing the traditional theoretical tools and models but borrow an instrument of analysis from within the culture itself.



◀ Figure 1: Carpet Pirabedil, buinizu (horns) surrounded by four turkeys

◀ Figure 2: Variety of eight-petal flowers and turkeys

▼ Example 1: Gushe Rast performed by M. Mansurov (Mahmudova, 1997:106).



and parks. The major performing venue was and remains weddings (Arif Babayev, interview, 1997). Carpet likewise relates to religious and domestic rituals that affirm a collective national identity. Individual *namazlyks* (prayer carpets) cover the floors of mosques and houses. Like *mugham*, carpet is closely linked with weddings covering floors, walls, and benches in tents. They are essential to the bridal dowry. Like a boy repeating after his father or master an intricate line of *mugham*, a little girl learns carpet making from her sisters and mother.

Mugham and Carpet as Modal Systems

Although combinations of basic colors can generate a wide range of shades and tones, for a given carpet a weaver ultimately has a relatively fixed pallet typically comprising seven to eleven colors (Azadi 2001: 91). Like modal scales in different *mughams*, each carpet family has a characteristic pallet. In the same way that the modal scales of *mugham* serve as a source of melodies, the colors of carpets are the basis of woven motifs. Azerbaijani aesthetic perception is rooted in the process of recognizing and decoding color/tone and motif/pattern in carpets and *mughams*.

Modal System as Process. Carpet designs are composed of micromotifs – geometric units whose repetition and variation create larger patterns. The juxtaposition of these larger segments defines the dynamics and the overall structure of the carpet. Pirabedil – a carpet composition belonging to the Guba-Shirvan group – is easily recognized by a distinct pattern known as *gaichi* (scissors) or *buinizu* (horns) (Figure 1).¹

Typically a chain of *buinizus* positioned perpendicular to the long sides of the carpet constitutes the central axis of the carpet while others, rotated by ninety degrees, enclose the main field (Aliyeva 1987: 110). Surrounding the main pattern, elements identified with this carpet type – geometric turkeys, haystacks, leaves, and flowers – occupy the field (Figure 2).

Like carpet, a *mugham* composition is woven from short melodic units known as *avazes* that may be combined to form a *gushe*.² Each *gushe* bears the name of the *mugham* and/or section. For example, Mahmudova introduc-

¹ See photographs of various Pirabedils in Azadi, Kerimov, and Zollinger 2001: 220-233; Kerimov 1985: 7, 9; Aliyeva: 1987: 110.

² Avaz has various meanings. Hajibeyov differentiated avaz and gushe by size (Mahmudova 1997: 21). Ramiz Zohrabov defines avaz as a melodic element smaller than a gushe (1992: 31-32).



es the *gushe* of *mugham Rast* consisting of three *avazes* (Example 1).¹ The carpet “modal” system is a repository of different color scales, patterns, designs, and overall dynamic structures. (Latif Kerimov’s work on carpet contains descriptions and classifications of woven patterns, like the types of melodic *gushes* defined by Uzeyir Hajibeyov.)

Carpet and Mugham Compositions

Mugham performance is a sequence of improvisations, interspersed with metrical *tasnifs* and *rangs*. A carpet is a compound piece with one or several of large medallions – *gülü* – in a central field. The smaller figures that fill the main field² can be compared with metrical *tasnifs* and *rangs*, and the rows of borders in carpets are comparable to the opening and closing sections in *mugham* performances. This paper compares a *mugham, Rast*, performed by the ensemble Jabbar Garyaghdi,³ with the carpet *Shahnazarli* from the Guba-Shirvan carpets in Kerimov’s catalogue.⁴ This comparison requires the conversion and reversal of spatial/visual and temporal/musical categories. Conversely, the examination of sequence of carpet patterns encourages its perception as a *temporal* art.

Basic Structure. In Azerbaijani architectural monuments, palaces, and gardens as well as in designs of carpet and *mugham*, visual/temporal space is shaped, constrained, and regulated by borders. The frame of *Shahnazarli* (Figure 3) consists of several borders, each with its own motifs, many of which reappear in the main field.

The outer border – an interlocking chain of hooks (*garmaq*, “double hook”) – introduces the red/black tonal combination that defines the major colors of the carpet’s main field. This seemingly insignificant motif plays the role of a visual *gushe*, which, as in *mugham*, appears throughout the carpet’s design.⁵

The wide middle row exposes the color mode of the carpet and combines the geometric design from the outermost frame with the tiny floral



▲ Figure 3: Shahnazarli carpet

design of the innermost row, thereby uniting the borders and the carpet’s main field. The range of colors expands from those introduced in the first rows (red, black, and white) to the whole color scale of the carpet, including green, red, orange, tan, white, and black. After the elaborate middle row, two inner borders (white/red and black/red) mirror the two outer borders, and are followed by three progressively narrower and less contrasting ones. One can compare the borders in *Shahnazarli* with the opening of *mugham – Daramad, Tasnif, and Bardasht* – and its closing – *Tasnif, Rak, Rang, Gerai, and Rast Ayag*.¹ The *Daramad*, is a short (0’51) instrumental prelude that introduces the tonal range of the mode *Rast* and two *gushes* (Examples 2 and 3)

The *Bardasht* (4’50) and the middle row of the carpet frame are similar proportionally within the temporal/visual structure – about 1/12 of the compound compositions. Both introduce the full scope of their tonal and color modes. The transition from the *Bardasht*/middle frame to the *Maye*/main field is remarkably logical. The singer starts *Bardasht* in a high-pitched range and gradually moves towards a lower register, where the singing changes to expressive declamation – a process parallel to the increasingly narrow and modest colors in the borders approaching the main field.

¹ See, for instance, Zohrabov (1992: 25-28). Zohrabov identifies the introductory sections (overture) and a conclusion, proposing several ways of dividing the *mugham* performance into “microcycles.” (37).

¹ Mahmudova’s example of a *gushe* with three *avazes* (1997: 21-23, 106).

² Kerimov catalogued the figures and the groups that fill the main field between medallions and other large figures. Each figure has its own name and belongs to a specific group of carpets (Kerimov 1983a, 71-96).

³ The ensemble carries the name of Jabbar Garyaghdi (Karyagdy) (1861-1944), a legendary Azerbaijani khanandes. (Pan Records Ethnic Series: 1993).

⁴ This particular *Shahnazarli* of the late nineteenth century is included in Kerimov’s collection (Kerimov 1985: 28). Its design consists of a central field with *gülüs* (medallions) framed by six rows or borders with varying width, colors, and designs (Figure 13). The performance of *mugham Rast* lasting for 59’07 minutes includes twenty-nine parts following a traditional formula.

⁵ The name and the picture of this motif are found in Kerimov’s “dictionary” of carpet designs (1885: 28-67). Luciano Coen also refers to this type of frame motif as the simplified form of the “running -dog” motif (1978: 94).



▼ Example 2: Daramad (gushe 1)

▶ Example 3: Daramad (gushe 2)

Maye/Central Field. *Maye* is central to *mugham* composition. Rena Mamedova describes *maye* as the stable element of the *mugham* composition – the warp and weft constituting the fabric of *mugham*. In *Shahnazarli*, the central field serves as background and powerful center of the deep (dark blue, almost black) ‘tonal’ color, like the *maye* ‘home.’ Three of the five *gülüs* in the carpet’s main field display the red and black combination; the other two are saturated with bright colors. The elaborate design of the medallions results from the configuration of the simple geometric flowers, repeated, transposed, rotated, diminished, and enlarged in size and modulating to different colors. Each motif can be seen as an independent unit, repeated in different colors and sizes, converging at the center of the field and growing into large medallions.

Like in the canvas of the carpet, where a sequence of the colorful *gülüs* explores and emphasizes colors and combinations, the *mugham* sections following *maye* initiate travel to other tonal/modal zones.

The visual outline of the two halves of the *mugham* composition – the sequence of sections, the recurrence of metrical pieces, and the departure and arrival to the main modal area – reveals elements of symmetry reminiscent of carpet design. The pattern of modal journeys also appears symmetrical. In the first part of the composition the tonal shift follows a chain of fifths and reveals a symmetrical structure: *G-D-A-D-G*. The modulations in the second part also follow a symmetrical order, although by a chain of thirds: *G-B-D-B-G*.

Dynamics of *Shahnazarli* and *Mugham Rast*. Both *mugham* and carpet are produced knot-by-knot, pitch-by-pitch. Any addition or omission, any displacement of a few knots/pitches transforms the overall design. Both *mugham* and carpet lack the elements associated with contrast as a characteristic device in most Western visual and musical art forms. The developmental processes in *Shahnazarli* and *Rast* are achieved not by contrasting melodies, ranges, tempi, or volume, but rather through gradual internalized exploration and expansion of each speck of sound/color.

In *mugham* and carpet, balance and symmetry result from the repetition of musical and visual motifs. In carpet the eye recognizes the same figures, lines, and colors repeated and reflected; the upper part mirrors the lower, the left side repeats the right. The same symmetry seems to define the form of every small motif, pattern, and element of the carpet, each element having its own ‘tonal’ center and its cadence. In the same way, equilibrium in *mugham*



involves repetition of similar rhythmic or melodic patterns, cadences, or single pitches.

An analogy can be drawn between the proportions of the *mugham*-composition and the carpet. The lengths of the *mugham*’s opening and the conclusion are nearly the same; both are equally ‘positioned’ with respect to *Tasnif* 3, echoing the relation of the carpet’s frames to its center. The compound time of the ‘overture’ and ‘coda’ – the ‘frame’ of the *dastgah Rast*, is equal to 15 minutes or 1/4 of the ‘performance time’ of the composition. According to the Azerbaijani tradition of carpet-making, the width of carpet’s frames is typically 1/5 or 1/4 of the breadth of the carpet (Kerimov: 1983a, II, 133). (**Figure 3: *Shahnazarli*; Figure 4: Map of *Rast***)

Interplay of Symmetry and Asymmetry. While the symmetrical structure of carpet pleases the viewers, a close perusal of the carpet gradually reveals startling asymmetry. In the middle border of *Shahnazarli*, the regular repetition of the overlapped hooks is disrupted in one of the corners, while the other three look the same. Small figures placed around the central pattern of the main field disturb the symmetry. Looking at different carpets, one realizes that in refined carpets and designs asymmetrical elements are hidden in mirrored patterns. In the midst of powerful and complex cultural metaphors – gardens, love, paradise – each fragment of asymmetry trumpets its own significance and asks for interpretation.¹ Congruently, the symmetry of *Rast* is likewise both deceptive and meaningful. One recalls that the songs never sound the same. The recurring motifs of motifs are never the same. Even the repetition of single pitches varies due to uneven rhythmical pulsation. The enjoyment of both listeners and performers is derived from the recognition of familiar *gushes* but even more from subtle unexpected deviations.

The dichotomy of symmetry and asymmetry, stability and change, reveals both a universal, hidden cognitive layer of meaning and a culture-specific ‘formula’ of Azerbaijani creative thinking. The interpretation of patterns, colors, tones, and structures is relevant to understanding Azerbaijani identity.

Conclusion: Dialogue of Love?

Several elements of carpet/*mugham* production and structure compel me to

¹ See Arnheim (1984) regarding the compelling effect of symmetry and asymmetry in art and music.

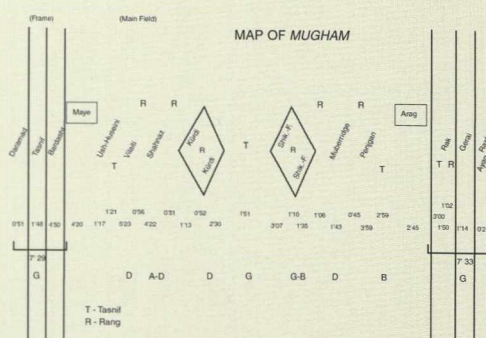


- Xalça "Malibayli". Qarabağ, Azərbaycan. 1229 hicri/1813-cü il.
Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi
- "Malibeyli" carpet. Garabagh, Azerbaijan. 1229 Hijra/1813.
Azerbaijani Carpet & Applied Art State Museum

focus on the semiotics of gender: historically carpet was produced by women and *mugham* by men. Carpet can be seen as a constructed signifier of the historical and cultural territorialization of Azerbaijani women, its multiple borders suggesting the physical and cultural walls of the domestic space assigned to women. Conversely *mugham*, traveling in space and covering an indefinite territory perhaps represents the space and motion traditionally associated with men. The images of the female weaver and the male *mugham* performer correspond to the allegorical pair, *gül* and *bulbul*, invoked in poetic and musical performances.¹

Though carpet and *mugham* embody and perhaps reinforce gender boundaries, the two art forms also serve as an agency of inter-gender communication. In male gatherings, carpet signifies the absence of women, thus simultaneously serving as their bodily representation. On the other hand, although women, physically separated from men by black curtains, tents, and walls within the houses, remain within the male sonic orbit and hear *mugham*. Penetrating these boundaries, *mugham* reaches and fills the female space, while carpets cover male territory, controlling and directing man's inspiration. Thus the two, *mugham* and carpet, act as agents of communication, carrying on an unspoken dialogue.

This dialogue requires a language of high intensity, paradoxically hermetic and explicit. This language portrays paradise, relates to everyday life and rituals, conceals little human figures, images of the artists themselves, weavers, singers and their beloved ones – all woven into an ornamented arabesque. Extending their dialogue into the present, when segregation between women and men has been officially dismissed, carpet and *mugham*, though adapted to modernity and existing as both an oral (handmade) tradition and sometimes mechanically produced (or reproduced), still preserve the intimacy of a language accessible to insiders, who do not need to transcribe this language in words.



◀ Figure 4. Map of Rast

¹ The *gül* is a metaphor for a woman – beautiful, stationary, and silent; the *bulbul* fluttering around the *gül* represents the male, singing and full of motion.





Azərbaycan və Türkmən xalçalarının ornamental motivlərinin müqayisəli təhlili

Nərminə Tağıyeva

Sənətsünaslıq namizədi, dosent, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, böyük elmi işçi, Bakı, Azərbaycan

Şərq xalçaları – bəşəriyyətin daimi mənəvi sərvətidir. Onlar möhtəşəm muzeylərdə, dünyanın hər yerində mövcud olan şəxsi kolleksiyalarda, daşqaş mücrüsünün inciləri kimi qorunub saxlanırlar, onlar – Şərq xalqlarının mədəni irsinin qızıl fondudur və bədii məziyyətləri yüz il, min il bundan öncə olduğu kimi, bu gün də yüksək dəyərləndirilir.

Şərq xalçaçılığı böyük bir ərazini – Türkmənistan, Qırğızistan, Qazaxıstan, Pakistan, Hindistan, İran, Türkiyə, İraqın bir hissəsi və Qafqaz, – paralel, çoxşaxəli şəkildə əhatə və inkişaf etmiş mədəniyyət sistemlərinə qarşılıqlı nüfuz edir, bu isə elmdə aksiomaya çevrilmişdir.

Hər ölkənin, hər regionun xalçaları bənzərsiz, nadir və özünəməxsus tərzdə gözəldir, hər birinin arxasında həyəcan dolu hisslər və düşüncələr dünyası, onların yaradıcısının ustalığı, ilhamı, fəlsəfəsi və əxlaq idealları durur: bu sənət əsərlərinin minillərlə ölçülən tarixi bizə, onların naxışlarının toxunma özəlliklərini də, rəng qammasındakı fərqlərini də, xalçalarla xalqların həyat tərzı arasında olan sıx əlaqəni təyin edən vəhdəti də, bu regionların mədəniyyətinin əsas bədii ifadəçisi kimi xalçanın mühüm rolunu da çatdırmışdır. Şərq xalçaları, nə qədər region fərqləri olsa belə, texnoloji və bədii cəhətdən ümumi xassələri yaxınlaşdırır. Bütün ölkələrdə xovsuz və xovlu xalçalar istehsal olunub. Xovlu xalçalarda asimmetrik, yaxud simmetrik düyün-salma (ilmə) texnikası tətbiq olunub. Rəsmlər və naxışlar şərq xalçalarında həndəsi və nəbatı fiqurlar ilə təfsir edilib.

Azərbaycan və Türkmənistan – çoxəsrlik bir tarixi, zəngin mədəni ənənələri olan ölkələrdir, onların bənzərsiz incəsənətində yer tutan xalçaçılıq - xalq yaradıcılığının ən çox inkişaf etmiş və kütləvi növündən biridir.

Azərilərlə türkmənlərin tarixi əlaqələri, etnogenetik qohumluğu, tədqiqatçıların rəyincə, məişət və mədəniyyət oxşarlığını, xalçaçılıq sənətində olan ümumiliyi müəyyən etmişdir. Azərbaycan xalçalarının ornamentikasında türkmən naxışlarının çoxlu qədim motivləri izlənilir. Azərbaycan və Türkmənistan xalçalarına xas olan elementlər – müxtəlif qədim *tamğa* motivləri və daha sonralar meydana çıxmış mürəkkəb naxışlar – *gəllər*dir. Oxşar və bir-birinə genetik bağlı gəllər (medalyonlar) sırasına çoxsaylı variantlarda, o cümlədən oğuz tayfasının ümumi totemlərindən birinin təsviri ilə, Youmudun *dırnaq-geli* və

▼ 1. Xalça "Ziynətnişan". Qazax qrupu. Azərbaycan, XIX əsr

► 2. Torba "Ayna qoçaq gəl". Yomud qrupu. Türkmənistan, XIX əsr



Azərbaycanın *quyrumlu-geli* aiddir. Tamğa (damğa) motivlərinə Şirvan, Muğan, Qazax, Naxçıvan xalçalarında rast gəlik. Türkmənistanda eyni naxışlar Salor, Sarık, Təkin, Youmud, Çoudor tayfalarının məişətində yaşayırdılar. Paralellərin ən çox sayı Azərbaycan xalılarında, bir də Türkmənistanın Youmud xalçalarında aşkar olunur, Təkin naxışları əsas etibarilə Quba-Şirvan xalçalarında yaşayır, Salor və Sarık ornament motivləri isə tez-tez Gəncə-Qazax, Muğan və Naxçıvan xalçalarında rast gəlinir.

Türkmənistan və Azərbaycan xalçalarındakı ornamentlər yüzillər ərzində ümumi motivlərin sarsılmazlığına malik olaraq, eyni zamanda da öz parlaq ifadə olunan milli xarakterinə sahib idi. Buna misal – türkmən xalçalarının, ortasında kiçik rombu və çarpazın uclarında bir cüt buynuzabənzər (qarmaqşəkilli) buruqları olan xaçşəkilli motivinin Azərbaycan xalçaçılığının Qazax məktəbindəki interpretasiyasıdır. Bu motivi (zaman) mənşəyinə görə incəsənətin arxaik təbəqələrinə aid etmək olar ki, buna da hələ Azərbaycan və Orta Asiyanın eneolit dövrünün keramik məmulatlarındakı ornamentlərdə rast gəlinir. Tamğa (arxaik) motivləri, ornamentli xalça naxışlarının əsrlərlə mürəkkəbləşərək görünüşlərini dəyişməsi, təkmilləşməsi, üsluba düşərək inkişaf etməsi üçün struktur təməli oldu. Onlardan biri uclarında buynuz buruqları və xacların çarpazlaşdığı yerdə romblar olan xaçşəkilli elementdir – xalça ornamentikasında ən çox yayılmış bu elementin adı – “kaykalak” – Orta Asiyada geniş yayılıb.

“Kaykalak” naxışları ən çox xalça və digər müxtəlif cür kiçik məmulatların motivlərində yayılıb və ənənəvidir. “Kalak” terminini “haykel” – büt – sözü ilə bağlayırlar, medalyonlardakı bu çantlı motiv Türkmən-Ərsarılarda “qoşa-kəllə” adını daşıyır. V. Q. Moşkova hesab edir ki, motivin təməlində sitayiş təsviri durur: “Ehtimal ki, ortada yerləşdirilmiş rombu onun törəməsi hesab etmək olar. Məlum olduğu kimi, romb Orta Asiyada insan sifətini təsvir edir...” Alim qeyd edir ki, sadə, ortasında kiçik romb, çarpazın uclarında isə qoşa buynuzşəkilli buruqlar (qarmaqlar) olan xaçşəkilli formanı, görünür, “kaykalak”ın ən qədim forması hesab etmək lazımdır. “Kaykalak” tədricən inkişaf etmiş və zənginləşmişdir: çarpazın mərkəzindən əlavə olaraq, üstü həmin buruq elementləri ilə örtülən, dörd şüa ayrılıb. Bununla birgə motivin mərkəzi də dəyişmişdir; çarpazın ortasındakı rombşəkilli gözcük, xırda naxışlarla doldurulmuş romba çevrildi.



Bu motiv həmçinin türk və azəri xalçalarında da geniş istifadə olunur. Türk xalçalarında qarmaqşəkilli motivlər, bütün bəlalardan qoruyan naxış rolunu oynayır, həyatın özünün müdafiəsini təmsil edir, ümumilikdə qoruyucu funksiyasını daşıyır.

Azərbaycanda onu “köhnə naxış” adlandırırlar, bu da onun, həmçinin qədim mənşəyindən xəbər verir. Nəzərə almaq lazımdır ki, ibtidadan müəyyən ayinə bağlı olan bu motiv Azərbaycan xalçaçılığında öz mənasını itirmir, bu da çoxdan möhkəmlənmiş və yaddan çıxmamış ənənədən xəbər verir. Bu da təsadüfi deyil ki, o, burada da ayin simvolları ilə alqədar olan xalçaların kompozisiyasına daxil olur və bu “Heykəl” xalçalarının, ibadətə aid namazlıq-xalçaların adlarının özündə saxlanılıb. Onu qadın ustalar bir sakral (mühafizə edən) işarə kimi bilirdilər və müvafiq olaraq kompozisiyaları üç iri romb formalı medalyondan ibarət olan müəyyən xalça növlərində inkişaf etdirirdilər. Üç romb motivinə yüksələn bu medalyonlar tunc dövründən başlayaraq, Azərbaycanın müxtəlif növ dekorativ-tətbiqi sənətində geniş yayılmışdı.

Bu motiv əsrlər boyu Azərbaycandakı müxtəlif bölgələrin usta qadınlarının əlində nə qədər inkişaf edib zənginləşmişdirsə, bir o qədər, türkmən xalçalarında tətbiq olunmağa başladığı zamandan bəri hər hansı bir mühüm dəyişikliklərə uğramamışdır. Onların üstündəki kompozisiyaların quruluşu eyni cürdür, əslində bu – bir motivin bütün xalça sahəsi boyunca rənglərin məhdud qammasında rapportlu təkrarlanmasıdır. Həmçinin türkmən xalçalarında motiv statikdir – romblar, çarpazlar xalça üstündə öz “duruşlarını” dəyişmirlər.

Adətən cürbəcür medalyonlara çevrilən, romb, çoxbucaqlı və kvadrat formalarında çəkilən bu naxışlar Azərbaycan xalçalarında geniş istifadə olunmuşdur. Amma onlar ən çox özünəməxsus interpretasiyanı, məhz qədim simvolikalı, müxtəlif nəzərə çarpacaq həndəsi fiqurların istifadəsi ilə fərqlənən Qazax xalçalarında tapırıqlar. Qazax xalçaları kimi tanınmış xalçalar, Qazax-Tovuz sahəsindən başlamaqla, şimal-qərbdən Trialet, Cavaxet və Pambak dağ silsilələrini əhatə etməklə, şərqdə, Tiflisdən Qarayaz düzü də daxil olmaqla, Sevan (keçmiş Göyçə) gölüne, Qaraqoyunlu dərəsinə, Daralagöz silsiləsinə və Basarkeçər rayonuna enməklə, Azərbaycanın tarixən böyük ərazisində hazırlanırdı.

Böyük müxtəlifliyi və kompozisiya həllinin üsulları ilə fərqlənən qarmaqşəkilli elementlərə malik romb motivinin işlənilib hazırlanmasında ən parlaq üzə çıxan - Qazax xanımlarının naxış yaradıcılığında olan üslub özünəməxsusluğu idi. Zəngin xalq ənənələrinə söykənərək, onlar bu motivi çox ənənəvi kompozisiyaların quruluşuna məharətlə daxil etmişdilər, forma görünüşünü, ölçülərini dəyişərək və sərbəstliyə çatdıraraq medalyon kompozisiyaların sonsuz variant müxtəlifliyinə nail olmuşdular.

Xalçalarda medalyon sxeminin inamlı xarakteri bu regionun uzun ənəsinin nəticəsi idi və onun qədim mənşəyindən xəbər verir, bu da ki, çox güman, olduqca qədim astral sxemdən əmələ gəlir.

“Qaçğan”, “Dağkəsəmən” xalçalarının ornamentli bəzəkləri, orijinallığına və qarmaqşəkilli elementləri olan romb motivinin işlənməsinə görə xüsusi diqqətə layiqdir, bu elementlər xalçalara xüsusi naxışlılıq verərək, “dırnaqlı”,

“qarmaqlı” adlarını daşıyan silsilə medalyonlar zəncirinin əsasına çökmüşdür. Qarmaqşəkilli çıxıntıları olan rombşəkilli medalyonlar “Borçalı”, “Kəmərlı”, “Dağkəsəmən”, “Qaçğan” xalçalarında və “Namazlıq”, “Dəmirçilər”, “Göyçəli” Borçalı xalçalarının quruluşunda güc və monumentallıq qazanır. Şaquli sıralarla yerləşdirilmiş medalyonların yan tərəfləri ziqzaqşəkilli, ifadəli zolaqlar yaradırlar ki, bunlar da nəticədə Borçalı xalçalarının mərkəzində olduğu kimi, haşiyələrində də sərbəst kompozisiya qismində işlədirlər.

Azərbaycan ornamentikasında saxlanılmış “kaykalak” türkmən motivi inkişaf prosesində həm təyinatlı, həm də asılı olaraq yeni, müxtəlif şəkili formalar almışdır. Beləcə, bu motiv, gəbələrə, sahəni uzununa o baş-bu baş tutan, bir sırada düzülmüş sonsuz rapportlar şəklində yerləşir. Medalyonların dəqiq ritmi xalçanın kompozisiyasına xüsusi dinamikliyi verir. Bu cür traktovka yalnız gəbələrə müşahidə olunur. Həmin bu motiv kiçik “namazlıq”larda elementlərin daha sadə cizgiləri ilə arxaik medalyon dərəcəsinə çatır.

“Dəmirçilər” adlı xalçalarda, mərkəz sahənin ortasında şaquli sırada sıx qrupla yerləşdirilmiş, “Ziyə-tişən” (Borçalı), “Qaraqoyunlu” xalçalarında bir medalyonda cəmlənən üç iri ölçülü rombşəkilli medalyon, ornament formaları qədim işarə və simvollar üzərində qurulmuş Qazax xalçalarının ənənəsində üsluba salınaraq yeni, çox güman ki, ayin kompozisiyası yaradır. Qazax xalçaları qrupunda şaquli istiqamətdə uzadılmış bir haşiyədə birləşən romb, kvadrat, səkkizbucaq formalı medalyonlardan ibarət bu kompozisiya bütövlükdə insan fiqurunu xatırladır və vahid formaya malikdir. Mənbələrə əsasən, insan təsvirləri nə vaxtsa sakral mənaya malik idilər və onların ənənəsi Azərbaycanda hələ qədim zamanlardan öyrənilir ki, bu da bu xalçaların adlarında əks olunmuşdur – “Heykəl”. Azərbaycanın namazlıq xalçalarının quruluşundan istifadə edərək, bu fiqurlar, “Qaymaqlı”, “Qaraqoyunlu”, “Dəmirçilər” xalçalarında, medalyonları birləşdirən ümumi haşiyədə üslublaşdırılmış kufi yazıları ilə tamamlanır.

“Kaykalak” naxışının başqa variantı – perimetr boyu uzanan, qarmaqları olan pilləli romb (onun içində səkkizguşəli ulduz, yaxud xaç çəkilib, Youmud və Çoudor türkmən qəbilələrində yayılıb), –Azərbaycan, o cümlədən Qazax xalçalarının ornamentikasında da traktovkaların böyük müxtəlifliyi ilə fərqlənir. Qeyd olunduğu kimi, bu “köhnə naxış”, “Borçalı” xalçasında və romblara, kvadratlara, çoxbucaqlılara daxil edilmiş əsas ənənəvi (türkmən) motiv kimi “Qaraçöp”, “Qazax” xalçalarında da interpretasiya olunmuşdur – bu həm mərkəzi medalyona salınmış dolduran motivdir, həm də çoxlu qarmaqşəkilli çıxıntıları olan, bu-

▼ 3. Xalça “Dəmirçilər”. Qazax qrupu. Azərbaycan, XIX əsr

▼ 4. Torba “Ayna göl”. Ahaltekin qrupu. Türkmənistan, XVIII əsrin əvvəli





► Xalça "Findıqan". Bakı, Azərbaycan. XIX əsrin sonu. Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

► "Findigan" carpet. Baku, Azerbaijan. Late 19th century. Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum

nunla da xalçanın bütün kompozisiyasını formalaşdıran iri medalyondur. Bununla yanaşı, "kaykalak" motivinin başlanğıc forması öz bədii və bəlkə də mənə əhəmiyyətini itirmir, müxtəlif kompozisiyalı medalyonlarda mərkəzi motiv kimi üslublaşaraq xüsusi cazibədarlıq qazanır. O, medalyonların mərkəzinə daxil edilir, halbuki bu medalyonlar "Şıxlı", "Dəmirçilər", "Borçalı", "Qaraqoyunlu" xalçalarında məhz elə onun törəmələri olublar, quşu xatırladan iri bir fiqura çevrilərək o, "Ləmbəli" xalçasının əsas, mərkəzi motivi olur, bu xalçaların başqa adı da "Borçalı"dır. Ləmbəli kəndi cənubdan Borçalı yurduna bitişik idi və "Ləmbəli" rəsmli xalçalar Borçalı kəndlərində təqlid olunurdular. Maraqlıdır ki, Qarabağda toxunan eyni tipli xalçalar da "ləmbəli" adlandırılırdı. Bu xalçalar öz kompozisiya variantlarının qeyri adi çoxluğu ilə seçilirlər. Onları səciyyələndirən element – əsasında "kaykalak" motivinin mürəkkəb, üslublaşmış formasını saxlayan iri fiqurlardır. Nə vaxtsa sarsılmaz simvolik mənası olan bu motiv öz məğzini itirib, amma göründüyü kimi, əhəmiyyətini yox, onların sakral məzmunlu "Dəmirçilər" xalçalarındakı təsvirləri də bundan xəbər verir.

Rəng xarakteristikasına qaldıqda isə, bu xalçaların bütün kolorist quruluşu Azərbaycan xalçalarının ənənəvi rəng ahəngi əsasında həll edilib. Türkmən xalçalarından fərqli olaraq, bu, çoxrənglilik, təzadlılıq, aydın, saf təravət və rənglərin harmonik balansıdır. Eyni zamanda, "Borçalı", "Göyçəli", "Dəmirçilər" xalçalarının detallarının rəng həllində türkmən xalçaları üçün xarakterik olan, koloritin diaqonal, şahmatvari işlənilib hazırlanması saxlanmışdır.

Həm Azərbaycanın, həm də Türkmənistanın xalça sənəti – parlaq, bənzərsiz, özünəxas nadir və təkrarolunmaz xüsusiyyətlərə malik bir incəsənətdir. Azərbaycan və Türkmənistan xalçalarının motiv əlaqələri, bu xalqların tarixi əlaqələrinə aydınlıq gətirir və onların qədim mədəniyyətlərinin bəzi ümumi özəlliklərini, ilkin ənənələrdən təməli qoyulmuş xalça ornamentlərinin bədii strukturunun və semantik əsasının əmələ gəlməsinə səbəb olan etnogenetik qohumluğunu aşkara çıxarır. Bu əlaqə həmçinin, təkcə milli bənzərsizliyi deyil, həm də xalçaçılığın ayrı-ayrı üslub məktəblərinin forma yaradıcılığının spesifik xüsusiyyətlərini müəyyən etmiş fərqləri də üzə çıxarır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əfəndi R. Əfəndi T. Azərbaycan bəzək sənəti. Bakı, 2002.
2. Гюль Э. Взаимосвязи коврового искусства Азербайджана и Средней Азии. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. Баку, 1993.
3. Керимов Л. Азербайджанский ковер. Баку - Ленинград, 1961.
4. Мошкова В. Ковры народов Средней Азии конца XIX - начала XX вв. Ташкент. 1970.
5. Тагиева Н. Ковровое искусство Азербайджана в американском искусствоведении. Баку, 2003.
6. Шахбердиева Дж. Некоторое орнаментальное сходство азербайджанских и туркменских ковров. Искусство восточных ковров. Материалы симпозиума по искусству восточных ковров. стр. 283-290. Баку, 1987.





Azərbaycan xalçaları 16inci yuzildə o əsrin minyaturalarından nələr alib

Elahe Bakhtavar, Təbriz, İran

16inci əsrin ilk illərində Azərbaycan ölkəsi, Ərdəbil şəhərindən bir guvvətli və modruk el uzun nişan verməklə tezdiklə iqtidar və hokuməti ələ aldı və geniş əmniyyət yaratmaqla eliyəbildi o ölkənin sənət və kulturunun irəlişində çoxli rol oynasın. Bu hokumətin guruducusu Şah İsmayil Xətay Təbrizi öz məmləkətinin paytəxti elan etdi və sənətkarlari digər şəhərlərdən ocumlədən Herat, Ərdəbil, Gəncə, Şirvan, Qarabağ, Şiraz və ari ari rayonlardan ora ko-cordi.

Sisil Edvards oz kitabinda belə yazir: “Bu şahlar və şahzadələr oz sarayla-rina xalça düşmək üçün o zamanin ən birinci və yaradici rəssamlarından və xalça toxucularından dəstək alirdilar. Habelə Şah Təhmasib oz əlilə neçə xal-ça ocun rəsim çəmişdir”.

Artur Pop yazilarinda, Safavi dovrində sənətkarların və xalça rəssamlarının yaxınlıq və ilgisinə işarə edib və oç tanınmış ostadan yad edir. “Behzad, Sul-tan muhəmməd və Seyyid Ali”. Digər tarixi dəlillər üçün gərəkdir ki Erdema-nin “Şərqi xalçaların tarixi” kitabına işarə etmaq. O kitabda bir necə məşhur və adli sanli səfəvi xalçalarına və ocumlədən Poloneziya və ovçuluq xalça-larina toxunub və Sultan Muhəmmədi oların rəssami qeyd edir və əlavə edir-ki “bu xalçaların rəsmləri Şah Təhmasib hokuməti dovrində olan Sultan Muhəmmədə ayitdir”.

Azərbaycanın səhmi bu ölkənin xalçalarında ogədərdiki o xalçalariki 16in-ci əsridən olup ama oların toxunma yerləri məlum dəyirsə ekspertlər ola-ri Təbrizdən sayıllar, niyəki Təbriz o zamanin ən boyuk və möhtəşəm şəhərlərindən olup və digər xalça rəsmlərin koku ora gayidir.

Lazimdir əlavə olunaki, o dovrün əyər digər şəhərlərində xalçalar toxunsa-da, oların boyuk sayida rəsmləri paytəxt rəssamları tərəfindən göndərilib və orda toxunub. Məsələ çoxli xalçalar İsfahan, Kirman və Kaşan şəhərlərində toxunubki olar “Təbriz məktəbi”nə nisbət verilir.

Azərbaycanın roli xalça tarixində ogədər önəmlidir ki “Avrupa və özəlliklə Viktorya və Albert muzeyi ekspertləri bir gözəl və tarixi xalçanın isalətin tanit-dirmək üçün onu İrana yada İranın şimaligərbinə yani Azərbaycana /Təbrizə/ və onun tarixini kəskinliklə 16inci yozilə ayit bilirlər”.

1- heyvanlar.

“Məcnun öllərdə”(1) Ağa Mirək`in əsəri, heyvanların və digər elemanların ey-ni şəkildə xalılarda və minyaturalarda olmaların izah edir. Misal üçün “İm-

praturi” və “Ovculuq” xalisində, kişniyən at Sultan Muhəmməd`in “Rəxş şiri na-bud eləmaxda” adli əsəridə ona tay ati və digər heyvanları görmək olar. Digər ovçu-lug və savaş səhnələrində, atların yəhərləri və çuları və onların naqqışları çox incə və bədənləri uzun və gamətləri oca və əyaqları yerdən üzülərək, yürümək pozis-yonunda göstərilir. Bunların bəzəkləri ki islimi və xətayilə şəkillənib həm xalılarda həmdə minyaturalarda eynidir. Hətta, atla-rın rənglərində, gəhveyi, buz, ağ və garadan təcavuz etmir. Digər şir kimi vəhşi heyvan-lar, misal üçün “Sanguszko”(2) xalisində, “Geniyə bədyə olmuş” xalçada o zamanin miniyaturalarılana muqayisədə o cümlədən “məcnan çullərdə” əsərilə və o zama-nin “Kitablarınin cild”ilərilə muqayisədə məlum olurki, didərci heyvan kəmin və gizdənci halində yada atılma halində, əyri yumuşak çizgilərlə nişan verilib. Bir neçə heyvanlarda onların biləklərində və omba-larında, atəş və şüleyetay naqqışlar çəkilib ki o rassamlar arasında Sultan Muhəmməd o formalardan çoxli bəhrə və fiyda aparib. Digər bariz halətlərdən bu heyvanların ara-sında, didərci heyvanın şikarla əlbəyaxa ol-mağidi ke o halətə “tudü- gaçdi” (gereft o gir) deyilir.

Xoraman və yüngül əyaq ceyranlar və marallar, zəkavətli və iti-baxışlı doğ-şanlar, ağaşlar ostə oynuyan meymunlar, yuksəkdə uçan şahinlər və digər yerdə və göydə olan heyvanlar həm minyaturalarda həmdə xalçalarda eyni forma və şəkildə göstərilinib.

2-Bitgilər

Misal üçün ağacli xalılarda habelə “Bağli” və “Baş başa ağacli” xalida o dovrün mini-yaturalari kimi, eyni kompozisyadan və ey-ni tərzidə bitgi rəsim etmədən faydalanib-lar. Çoxli səfəvi minyaturalarında, sərvlər cutlukdə bir birinin yanında rasim olunub.

▼ ill. 1





▼ ill. 2

▼ ill. 3

▼ ill. 4



əyər təklildə çəkilibsədə, onun yanında ayrı bir mivəli ya çiçəkli ağac ona dolaşırkən görünür. bu Gonuya əlavə etmək lazımdır ki çayların, arxların və göllərin kənarında guzəl və əlvan rangli güllər və bitgilər həm xalılarda həm də minyaturalarda sənətkarlar tərəfindən işləniliblər. Digər halətlərdə, goca və yaşlı gələmə və çinar ağaclarının olmasıdır ki onların yarpaxlı budaqları göyə sarı boy çəkip və ümumiyyətlə guş yuvası budaqlar arasında yer alıb. Bu cürə təbiətə baxış bir qaynaqdan və bir idədən axınmaqda olaraq çox çətinliklə onları bir birindən ayırmaq olur.

3- İnsan və Mələk

Səfəvi dövrindən 1500-dən 2000-ə yaxın xali və xalça əldə var ki onların arasında 18 taxtasında insan rəsmi toxunub. “*Ovçuluq xalısı*” və “*Sanguşko*”(2) onların ən önəmli və məşhurlarından ikisidiki bu xalılarda mətnində (ground) çoxli suvarələr (atlılar) atlarını minib və gəvarkən göstərilir, xalının mətnini özlərinə ovçuluq meydanı ediblər. Ama çox önəmlidi o şəbahət, və bənzərliqdir ki xalılarda və minyaturaların suvarələri arasında özün nişan verir. O cümlədən “*Əlişir nəvəii*”nin nüsxəsi və onda “*ovçuluq səhnəsi*” və “*Nizami*”nin bir nüsxəsində “*Bəbrami gur ovçuluq edərkən*” minyatur. Hər ikisində 16inci əsrə aiddir.

Digər maraqlı məsələ, adamların geyimləridi. ovçuların geyimləri “*ovçuluq xalıda*” əyərse “*Təbriz Məktəb*”lə qiyas olursa, görünərkə onlarda kişilər uzun küynəklərinin üstündə Aba kimi bir geyim geyiblər. Onların dəstəkləri gissa və küynəklərinin aşağı tərəfin, eləbil bir nəsim arxiya sarı dundərib. Adamların şalvar (tümman)ları əyaqlarının topuğunacan gəlibdir. Bir ox qutusu bellərinin bir yanında asilib. Hamisindən önəmli onların papaqlaridi, ki məşhurdur “*gizil baş*” papaqına, papaqın yuxarı tərəfində bir saf milə var, misal üçün “*Adamli*” xali(3). Hətə atla-

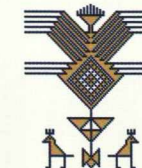
rin çulları ki guyrüxlərinin ostunəcan gəlib, heç bir dəyişiliqlə xalılarda təkrar olub.

Bu xalılarda və minyaturalarda adamların əyləşməq və duruş tərziləri eynidir.(4)

Digər elemanlardan lazımdır mələk rəsiminə işarə oluna. Mələki çoxli kültürlərdə insan formasında və insan geyimində nişan verib ama bir məsum surət və çuhrəylə, ki ümumiyyətlə göydə ağırsizliq halda dayanıb. Təbriz məktəbində, də bu əsl və prinsip, nöqtəyə nəzərdən qaçmıyib. mələklər minyaturalarda iki ganatla ocalıqda və yüksəkliqdə o cümlədən dam üstündə ya kungirələr dalısında yer tutublar. guya rəssam çalışır onların mələküti və kərrübi olmaqların özə çəksin. ən bariz misallardan, Sultan Muhəmmədin “*peyğəmbərin meraci*” minyaturudu, ki mələklər əsərin hər bir yerində vardılar və hər biri şahlar kimi papaq başlarına geyiblər. Mələk rəsimi xalılarda ən çox haşyədə ya göldə və ləçək(guşə)də çəkilir. Misal üçün “*İmpiratur*”, “*Sanguşko*”(2) xalıları onların ən mərufudur. Bir daha, geyimlərin novii, yumuru uzların şadliqi, çəkmə gözlərin aydınlığı, şəkili bədənələr və uzun əlvan qanadlar həm xalılarda həm də Təbriz məktəbində özəlliqlə bir birinə bənzəyillər.

Qaynaqlar:

- * Edwards, A. Cecil. 1960. *The Persian Carpet*. Great Britain: Jarrold & Sons Ltd.
- * Fokker, Nicolas. 1976. *Persian and Other Oriental Carpets for Today*. Stockholm: Interbook Publishing AB.
- * Kaffel, Ralph. 1998. *Caucasian Prayer Rugs*. London: Hali Publication Ltd.
- * Kerimov, Latif. 1983. *Azerbaijan Carpet (2th volum)*. Baku.
- * Liebetrau, Preben. 1963. *Oriental Rugs in Colour*. New York: Macmillan Company.
- * Tanavoli, Parviz. 1998. *Horse & Camel Trapping from Tribal Iran*. Teran: Yasavoli.
- * Tapper, Richard. 1997. *Frontier Nomads of Iran, A political and social history of the Shahsevan*. Cambridge: Cambridge University



Xülasə / Abstracts

The Heritage of Latif Kerimov

Teimur Bunyatov, Academician, department head, Institute of Archeology and Ethnography, Azerbaijanian Academy of Sciences, Baku, Azerbaijan

Latif Kerimov is justly regarded as the founder of Azerbaijanian carpet scholarship. He has clearly postulated an idea on the imperishable value of carpet art and its ancient connection with the culture of Azerbaijanian people. One of his main achievements was the definition of Azerbaijanian carpets and their separation from other Caucasian and Persian ones.

Kerimov developed main artistic trends in carpet art, accentuated their stylistic features, classified materials and techniques of carpet weaving. He put up the basic milestones in the history of carpet art of Azerbaijan, and classified local carpetweaving schools. They included four basic types of Azerbaijanian carpets: Guba-Shirvan, Ganja-Gazakh, Garabagh, and Tabriz.

Moreover, Latif Kerimov has restored many forgotten and lost patterns and compositions of Azerbaijanian carpets, and his achievements in the enrichment and revival of national traditions were extremely high. He has invented new ornamental compositions and style decisions.

Latif Kerimov actively popularized Azerbaijanian carpets and its ornamental traditions in the world. In 1961 he published the first volume of his book "Azerbaijanian Carpet" (the two other volumes were published in 1983). The publication became the handbook for researchers and original guideline for carpetweavers.

Azerbaijanian Carpets of the Gazakh Carpetweaving School

Dr.Rasim Efendi, Academician, Doctor of Art, Institute of Architecture and Arts, Azerbaijani Academy of Sciences, Baku, Azerbaijan

Togrul Efendi, Baku, Master of Art, senior researcher, Institute of Architecture and Arts, Azerbaijanian Academy of Sciences, Baku, Azerbaijan

In spite of the fact that the political, social and economic history of this zone has been closely connected with other regions of Azerbaijan, the local culture and art were of clearly expressed local character. Almost all the population was and still is engaged in carpetmaking.

Especially popular beyond this zone are carpets weaved in villages of Shyhly, Salahly, Dash-Salahly, Karakounlu, Dagkesemen, Chaili, Karapapag, Karachop, Karayazi, Kachagan, Mughanli, Borchali, Fahrli, etc. Gazakh carpets demonstrate combination of calm colours – ochre-brown, and dark green, yellow and black, white and red. The harmony is obtained owing to the wonderful velvety wool eventually getting characteristic shine.

The main artistic richness of Gazakh carpets is their ornaments having mainly the narrative character. In ornamental motives of Gazakh carpets the way of life, thinking of people who have created them, and also genetic communication with others Turkic-speaking peoples is clearly traced.

Qədim Azərbaycan Şahsevən xovlu xalça toxuculuğunun xüsusiyyətləri

Vendel Svan, Alexandiriya, ABŞ

Bu məruzə - Şahsevənlərin əntiq xovlu xalça toxunmasının rəsmi və struktur xüsusiyyətlərini təyin edəcək.

Şahsevənlər öz əsrarəngiz toxumalarıyla kolleksionerlər arasında və dünya xalça bazasında çox tanınmışlar. Bu məmulatların köç vaxtı rahat daşınması üçün yüngül və həm də möhkəm toxunmasına ehtiyac böyük idi və biz bilirik ki, çobanlıqla məşğul olan bu köçəri tayfalar külli miqdarda cecimlər, kilimlər və örtüklər istehsal etmişlər. Bundan başqa, qəbul etmək olar ki, bu cür zəngin işlərin sahibləri öz tayfalarının daha varlı üzvləri üçün xovlu gəbələr toxuması təbii hal olardı. Lakin Şahsevən xovlu toxunmaların təyin edilməsi sistemləşdirilmişdir.

Bu məruzə bir neçə xalça və toxunma məmulatlarının detallandırılmış, nisbi analizini edərək Şahsevən toxunmaları kimi tanınan məmulatların naxış, kompozisiya, xammalı və rəng çalarları xüsusiyyətlərini təyin edəcək.

Üç qədim motivin XIX əsrin Azərbaycan xovsuz xalçalarında ikonografiya və interpretasiyası

Yelena Saryova Sənətsünaslıq doktoru, Rusiya Elmlər Akademiyası Dahi Pyotr adına Antropologiya və Etnografiya Muzeyi, Sankt – Peterburq, Rusiya

Müəllif öz məruzəsində ən qədim Azərbaycan xovsuz xalça növlərindəki arxaik ornamentlərin idetifikasiyası və interpretasiyası barədə aparılan tədqiqatlar haqqında rəy söyləyir və müəyyən fikirlər əlavə edilir. Müəllifə görə, paleolit və neolit dövrünün arxaik təsvirləri xovsuz xalçalarda əks olunub. Zaman keçdikcə arxetip elementlər saxlanmaqla (toxuculuq texnikasının imkanları artdıqca və vizual dəyişikliklərə uğrasa da) ilk arxaik mənbələr saxlanmış və özündən bu yana inkişafı izləmək imkanı yaratmışdır.

Müəllif Şimali Avrasiyanın və Çöl Dəhlizinin köçəri sakinlərinin eyni mənşəli pilləli kon-turlarla, dar struktur kəsikləri, üçbucaq, pramidaları, zqaqlar olan kilimlərində eneolit dövrünün keramikasında, eneolitə aid qablar üzərində aşkar olunduğunu və bu təsvirlərin kənd məişətinə, torla becərmə, əmək işlərinə aid olmasına müəlliflər tərəfindən yozulduğundan bəhs edir. Ümumbəşər Ana-tanrı kultunun beynəlmədəni obrazının ikonografik təsvirlərinin Azərbaycan xovsuz xalçalarında "ağac" ornamentləri kimi variantlaşmış. Çoxəlli, çoxbaşı, tağşəkilli ayaqlarla olan ornamentlər Ana və onun törəmələri anlamını verir. Bu özlü neçə min illərin transformasiyasına baxmayaraq öz arxetip identifikasiya əlamətlərini saxlayıb. Müəllifə görə - Azərbaycan xalçalarındakı S stilism Tanti İzis və onun atributları arxetipinə aiddir və Venetik yaxın təsvirlər qrupu Azərbaycanın çox yüksək səviyyəsi ilə seçilən zillərdə və sumaxlarda bu günə qədər gəlib çatıb. Müəllif qeydlərində bu mövzunun fasiləsiz olaraq müxtəlif kontekstlərdə tədqiq və müzakirə olunduğundan, qazax, monqol, noqay və başqa Çöl Xalqlarının "ağac" təsvirindən keçəni bəzəmək üçün istifadə etdiklərindən yazır.

Nəhəng "Lenin" xalçasının mənşəyi – "Şahnamə", xalq dastançıları və ikonostas

Robert Çensiner, Oksford Universiteti – Müqəddəs Antonii Kollecinin baş assosiativ üzvü, Rusiya Elmlər Akademiyasının üzvü. London, Böyük Britaniya

Lenin xalçası həmişə ancaq Sov.İKP-nin təbliğatı kimi nəzərdən keçirilmişdir. Lakin müəllif sosialist realizminə məxsus olan kompozisiya əks edilmiş xalçanın o biri tərəfdən baxaraq, burda müxtəlif mənbələrdən qaynaqlanan və iki tam müxtəlif mənbənin heyrtəmiz kombinasiyasını özündə cəmləşdirmiş fiqur və mövzulara diqqət yetirmişdir.



Bir tərəfdən, biz xatırlayırıq ki, Kərimov Şuşada anadan olmuşdu və öz ilhamını həmişə Cənubi Azərbaycanda axtarmışdı. Qacarın çoxsaylı fiqurları kompozisiya şəklində indinin özündə də 18-ci əsrin sonlarında – 19-cu əsrin əvvəlində çəkilmiş, Azərbaycanda Şəki - Nuxa-nın çox məşhur divar rəsmlərində rast gəlinir. Bu Qacar sülaləsinin epik tarixinin xalq ver-siyasıdır. 19-cu əsrə aid olan və digər çoxfiqurlu mövzuları olan nümunələr çox az tanınan, əllə hazırlanmış toxunmalardır. Bunlardan ikisini Azərbaycan tarix muzeyində tapmaq olar.

Digər mənbə Sovet sosialist realizm rəsmləridir və bunun bariz nümunəsi kimi Valeri Zamkovu saymaq olar. Çünki o, həm Rəssamlar İttifaqının vise-prezidenti və nəhəng mərmər mozaik freskaların müəllifi olmuşdu. Bu əsərlərdən biri, Moskvadakı Müdafiə Nazirliyindəki freskada şərq incəsənətinin təsiri hiss edilir.

Azərbaycan xovsuz xalça məmulatları – naxışları və atribusiya

Dr. Herbet Eksner, Vedemark, Almaniya

Kilim ölçülü gəbələr çıxmaq şərtiylə Azərbaycandan olan bütün xovsuz əşyalar keçmişdə Qərb alimlərinin diqqətini bir o qədər də cəlb etməmişlər. Bu məqalədə regionun xovsuz toxunmalara üçün tətbiq edilən müvafiq struktur analizi vasitəsilə alınmış məlumat məişət məmulatları saxlamaq üçün xovsuz toxunmalara tətbiq edilmişdir.

Adları çəkilən məmulatların layiqsiz olaraq diqqət kənarında qalması da müzakirə edi-lir. 150 ildən artıq yaşı olan nümunələr tapılmır. 50 ildən az yaşa malik olan və ya keçən əsrin ortalarında hazırlanan çantalar isə tam istifadə üçün yararlı olsalar da, naxışların kasad-lığı və kimyəvi tərkibli boyaların işlənməsi onların kolleksiyalara daxil edilməsinin qarşısı-nı alır. Dəqiq xüsusiləşdirmə üçün çətinlik törədən daha bir ünsür son 200 il ərzində siya-si sərhədlərin dəyişməsidir. Bu məmulatların düzəldiyi yer indiki vaxtda tapıldığı yerlə eyni gəlmir.

Burda, həmçinin, Azərbaycan məfrəş və yəhər çantalarının naxışları, istifadə edilən xammal və parça strukturu da müzakirə edilir. İlmələri üzdə olan toxunma (kilim), əlavə ilmələr üzərində edilən toxunma (sumax və ya tərs sumax), sadə toxunmuş parça ilə dalğa-vari toxunmaların (cecim) üslubları və bunların kombinə edilməsi də nəzərdən keçirilmişdir. Xassələrinin hansı növə məxsus olduğunu dəqiqləşdirmək Azərbaycanın bütün regionlarında rast gəlinən bu məmulatların tarixini yüksək dəqiqliklə təyin etmək üçün imkan yaradır.

Heris: onun Azərbaycan xalçaçılıq tarixində yeri

İvan Szanto, Eötvös Lorand Universitetinin

İslam İncəsənəti üzrə məruzəçisi,

Budapeşt, Macarıstan

Klassik və həmişə populyar olan Azərbaycan xalçalarının bir növü, Heris gəbələri bir əsrdən artıqdır ki, bütün dünyada satılır. Bunlar, adətən, bir neçə xüsusiyyətlərinə, məsələn mərkəzdə yerləşdirilmiş medalyon naxışı və qırmızı rəngə meyllilik kimi əlamətlərinə görə təyin edirlər. Lakin bu xüsusiyyətlərə malik olmayan, amma Heris xalçalarına aid olan gəbələrə də tez-tez rast gəlinir. Bundan əlavə, bu ərazidən çox uzaqlarda toxunmuş və He-ris xalçaları kimi təqdim edilən yüzlərlə xalça da mövcuddur. Laborator təhqiqatları və dün-ya bazarının nəzərdən keçirilməsinə əsaslanan bu esse Herisdəki xalçaçılıq sənətinin indi-ki vəziyyətini və burda toxunan məmulatların dünya bazarı ilə olan münasibətlərini təsvir etməyə çalışmışdır. İş metodları, xammal, sosial və ticarət əlaqələri də nəzərdən keçiriləcək. Eyni ad altında cürbəcür üslublu məmulatların dünya bazarında peyda olması, "Heris" termi-ninin tarixi bu günkü səpkidə anlayışının imtahana çəkilməsinin nə qədər ehtiyac olduğu da göstəriləcək.

Azərbaycan xalçası xalqın etnomədəni tarixi kontekstində

Röya Tağıyeva, Sənətsünslük doktoru, Azərbaycan Xalçası

və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyinin direktoru.

Bakı, Azərbaycan

Azərbaycan xalçası etnomədəni kontekstdə bəşəriyyətin İlkin Ənənəsi, vahid Avrasi-ya etnosu, ilkin proto-türk mənşəyi Azərbaycan xovsuz xalçaçılığında öz əksini tapır. İlkin Ənənənin əsas fəlsəfi qollarından olan – tantrizm, ümumbəşər mifologiyasında yer taparaq mədəniyyətə sirayət etmiş, Azərbaycanın xovsuz xalça növü Palaz adının mənşəyi və naxışın-da izlənilir. Milli – bədii düşüncənin əsasını təşkil edən bu amil Türk-Azərbaycan mifologiya-sında semantik əhval qadın başlanğıca və "Böyük ilan" arxaik mifolokemiylə köklənir. Xov-suz xalça Palaz növü öz adını və formasını bu günə kimi saxlamaqdadır.

Azərbaycan və Anadolu -

Türk xalçalarının bənzər xüsusiyyətləri

Dr. Bekir Deniz

Professor, Egey Universiteti. İzmir, Türkiyə

Anadolu – Türk xalçaları ilə Azərbaycan xalçaları arasında, keçmişdəki qohumluğa söykənən böyük bir bənzərlik vardır: Türklər Orta Asiyada yaşadıkları zamanda xalça və ki-lim toxumuşdur. Bu ənənə Oğuz boylarından hər biri fərqli coğrafi ərazilərə yayılısalar belə, təxminən XV-XVI yüzilliklərə qədər ortaq xüsusiyyətlərinə davam saxlamışlar. Bu tarixlərdən sonra olduqları coğrafi mühit və müxtəlif millətlərin təsiri altında qalmaları nəticəsində tex-nika və motiv xüsusiyyətləri baxımından dəyişikliklər baş vermişdir. XVI-XVII əsrlərdə Avro-paya ixrac edilən Anadolu – Türk xalçalarının bir hissəsi Azərbaycan ərazisindən ixrac edil-mişdir. Müasir dövrə qədər günümüzdə, Qafqaz xalçaları deyər xatırlanan Azərbaycan xalça-larında dəyişmələr başlanmış, Anadoludan ixrac edilən xalçalarla bənzərlik təşkil etmişdir. O dövrə qədər olan texniki bənzərliklər motiv bənzərlikləri ilə əvəz olunmuşdur.

Buna görə də XV-XVI yüzillikdə Azərbaycan xalçaları texnika və bədii cəhətdən Anado-lu xalçaları ilə bənzərlik təşkil edir.

Bu məruzədə XV-XVI yüzillikdə Anadolu xalçaları ilə Azərbaycan xalçalarının bənzər xüsusiyyətlərindən söhbət açılacaq, rəsm və eskizlərlə izah veriləcəkdir.

Azərbaycan xalçası: Dərbənddən

Sərbəndə qədər Şahsevənlərin xalça

nümunələrində

Kərim Mirzəyi, İncəsənət magistiri, İncəsənət Universiteti.

Təbriz, İran

Bu məqalədə ünvanından məlum olduğu kimi Azərbaycanın o xalı xalçalarından bəhs olunur ki, onlar Şahsevənlərin olduqları bölgələrdə toxunublar. Şahsevənlər yüz illər bo-yu Dərbənddən Sərbəndə qədər ərazidə yaşayıblar və böyük məsafədə onların ayaq izləri, o cümlədən xalçalarda və yer adlarında öz əlamətləri saxlanmışdır. Gəncə, Şirvan, Borça-lı o adlandırdı ki, Sərbənd ölkəsində də rast gəlmək mümkündür. Şah Abbasın hakimiyyəti dövründə Şahsevənlər artıb tərəqqi etdilər və onlar şəhərlə ticarətə, xalçaların toxunuşun-da qarşılıqlı mübadiləyə başladılar. Ona görə Quba, Şirvan, Qınıl, Şuşa, Borçalı, Təbriz və Ərdəbil xalılarında Şahsevənlərin izini görmək olur. Bu məqalə Şahsevənlərin və onlara aid olan Azərbaycan xalçalarını nöqtəyi-nəzərinizə çatdırır.



Azərbaycan muğamı və xalçası: yaxınlığı baxımından

İnna Naroditskaya, Professor, Şərq-Qərb Universiteti,

ABŞ

Azərbaycanda xalça naxışları və muğam (klassik musiqi) sədaları struktur, semiotik və sosial səviyyələrdə sıx bağlıdır. Bu məruzə muğam və Quba-Şirvan qrupundan olan Şahnəzərli xalçasının xüsusiyyətlərini müqayisə edir. Xaç formalı fiqurların üstünlük təşkil etdiyi naxışların tədqiq edilməsi hər iki sənət formasında təkrarlanma və oxşarsızlıq, simmetriya və assimetriyanı göstərir.

Hər iki sənət formasının struktur dinamikası onların yaranması prosesini əks etdirir. Tarixən xalça toxunması və muğam dəstgahı cinsi cəhətlərə görə ayrılmışdı. Qadınlar tərəfindən toxunan xalça tarixi və mədəni əraziləşdirməni təənnüm etdiyi zaman, muğam məkanda yayılaraq, bütün kişi ərazisini və hərəkətlərini təmin və təyin edir. Cinslər arasında sədləri daha da gücləndirməklə yanaşı muğam və xalça, eyni zamanda cinslərarası kommunikasiyanı da təmin edir. Bu iki sənət formasının struktur, terminologiya və hazırlanma üslubunun dəyişməsi müasir Azərbaycanda hələ də baş verən dəyişiklikləri özündə əks etdirir.

Comparative Analysis of Some Similarities between Ornamental Motives in Azerbaijanian and Turkmen Carpets

Narmina Taghiyeva, Master of Art, assistant professor,

Institute of Architecture and Arts, Azerbaijanian Academy of Sciences.

Baku, Azerbaijan

The carpet art of both Azerbaijan and Turkmenistan, is bright, original, with its own unique features. Relationships of motives of Azerbaijanian and Turkmen carpets throws light on historical relations of these peoples and reveals some general features of ancient culture of the peoples, the ethnogenetic relationship promoting the development of art structure and semantic basis of carpet ornaments incorporated with primary tradition.

Ornaments in carpets of Turkmenistan and Azerbaijan, possessing the stability of general motives during centuries, at the same time had the strongly accentuated national character. These motives can be attributed, by their origin, to archaic layers of art which meet in patterns of pottery of the Eneolith in Azerbaijan and Central Asia.

The cross element, with curls of horns at the ends and rhombuses in the centre of the cross, is the most widespread element among patterns of Azerbaijanian and Turkmen carpets. In Azerbaijan the motive is widely called "kohne nakhish", in Central Asia - "kailak".

► Xalça "Qaçaqan". Qazax, Azərbaycan. XX əsrin əvvəli. Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

► "Gachaghan" carpet. Gazakh, Azerbaijan. Early 20th century. Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum



Qapaq: xalça "Bəhmənli". Qarabağ, Azərbaycan. XX əsrin əvvəli.
Azərbaycan Xalçası və Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət Muzeyi

Cover: "Bahmanli" carpet. Garabagh, Azerbaijan. Early 20th century.
Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum



Azərbaycan xalçası

Tərtib etdi: sənətşünaslıq doktoru
Röya Tağıyeva

Görkəmli xalçaçı-rəssam, alim Lətif Kərimovun
anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunur

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi
Lətif Kərimov adına Azərbaycan Xalçası və
Xalq Tətbiqi Sənəti Dövlət muzeyi

Azerbaijanian Carpet

Editor: Roya Taghiyeva,
doctor of art studies

The publication is dedicated to the 100th birthday anniversary
of the great carpet designer and scholar Latif Kerimov

Ministry of Culture & Tourism of the Republic of Azerbaijan
Azerbaijanian Carpet & Applied Art State Museum
named after Latif Kerimov

ISBN 5-8066-1758-0

4904000000

695 (07)-2006

©2006 RÖYA TAĞIYEVA

TUTU Design®
Bakı-Elm 2007