

РОЙЯ ТАГИЕВА

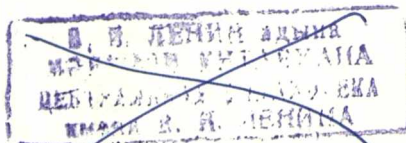
СЮЖЕТНЫЕ КОВРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

(XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА)

85.12 (574e)

T13

591258



БАКУ — 1988

Научный редактор —
народный художник Азербайджана
Л я т и ф К е р и м о в

Т 13 Тагиева Р. С.

Сюжетные ковры Азербайджана. Книга. Р. Тагиева, Б.,
Ишых., 1988 г., стр. 114. (иллюстр.) ISBN89650-091-2

В книге дана четкая классификация сюжетно-тематических ковров. выявлены закономерности идейно-художественного развития традиционных сюжетно-тематических комплексов, изучена стилевая манера художественных принципов локальных школ ковроткачества Северного и Южного Азербайджана.

Основное место в исследовании уделено сюжетно-тематическим коврам XIX—начала XX столетия. Этот исторический период в художественном отношении во многом подготовил и определил характер задач дальнейшего развития сюжетного ковра.

Книга рассчитана на искусствоведов, специалистов и любителей коврового искусства.

По заказу Государственного музея азербайджанского ковра Министерства культуры Азербайджанской ССР.

3102000000
Т 153652
М 654 — 88

Письмо Госкомиздата
Азерб. ССР от 30. 10. 87,
(Уточн. пл 88)

85.12

ВВЕДЕНИЕ

Декоративно-прикладное искусство Азербайджана имеет многовековую историю развития, богатейшие художественные традиции, создавшие ему мировую известность. Развитие декоративной орнаменталистики и ее органической части—коврового искусства в Советском Азербайджане немыслимо без глубокого изучения культурного наследия, использования лучших достижений прошлого в современной художественной практике.

Ковровое искусство Азербайджана, внесшее уникальный вклад в мировую культуру, в современных условиях переживает период нового подъема. Это ставит с особой остротой задачу пристального изучения художественных образцов ковроделия минувших веков. Однако не все области в ковровом искусстве в настоящее время получили достаточно глубокое и систематическое освещение в искусствоведческой науке.

Наименее изученная область — история развития и эволюции идейно-художественных особенностей сюжетно-тематических ковров как специфического художественного явления в декоративно-прикладном искусстве, которое сейчас, в период сближения орнаменталистики с реальной действительностью, приобретает особое значение.

До сих пор нет четкого научно обоснованного исследования эволюции идейно-художественных особенностей ковров этого типа, не выявлены закономерности видоизменения трактовки традиционных сюжетно-тематических комплексов в различные исторические периоды, в особенности в декоративно-прикладном искусстве позднего времени, XIX-начала XX столетий. Между тем такой анализ в искусствоведении крайне необходим, поскольку сюжетные мотивы в ковровом искусстве, так или иначе связанные с конкретными явлениями действительности и обладающие семантической определенностью, позволяют нам в наибольшей степени судить об общих эстетических принципах,

формирующих декоративную орнаменталистику в целом.

В отличие от абстрактных элементов декоративно-прикладного искусства, получивших в процессе многовековой эволюции самостоятельную эстетическую ценность, сюжетные мотивы, их трактовки в орнаменталистике тесно связаны с жизненным укладом, бытом народа, социально-историческими процессами. Это дает богатейший материал для изучения древней истории и культуры азербайджанского народа, этапов его художественного развития, ставшего неотъемлемой частью художественного развития человечества в целом.

Главная задача данной работы — дать систематический научный анализ сюжетно-тематических ковров XIX — начала XX веков, выявить эволюцию их идейно-художественных особенностей, характер трактовки традиционных сюжетных мотивов в новых условиях.

Решение этой задачи дает возможность достичь намеченной в работе научной цели. Определить главные тенденции развития сюжетного ковроделия, основные их художественные особенности, принципы формирования декоративного орнамента, основанного на конкретных жизненных мотивах, которые могут и должны быть использованы художниками-прикладниками в настоящее время.

Научную новизну данной работы составляет то, что впервые в искусствоведении сюжетно-тематические ковры стали объектом специального, всестороннего и систематического исследования. Работа не ограничена анализом ковров XIX и XX вв., которые уже получили свое описание в искусствоведении. В результате исследования, начатого в 1972 году, были детально проанализированы ковры, неизвестные искусствоведческой науке, установлены точные даты и место их производства, выявлена генетическая основа сюжетно-тематических комплексов, обладающих принципиально-художественной новизной.

В декоративно-прикладном искусстве, наиболее канонизированном из всех видов эстетического освоения действительности, огромную роль играют традиции. Новизну идейного содержания, методов его художественного воплощения необходимо выявлять обязательно в исторической перспективе, исследуя семантико-метафорическую основу в тесной связи с ее первыми и древнейшими элементами, на протяжении веков остающимися организующим и формирующим началом в декоративно-прикладном искусстве.

Исходя из этого, в работе дана научная попытка периодизации в развитии сюжетно-тематических ковров от первых этапов их возникновения до новейшего времени. Классификация их, основанная на имеющемся теоретическом и художественном материале, имеет следующую структуру:

1) Древнейшие ковры и ткани, изображавшие примитивные фигурки животных и охотников, восходящих к символике охотничьих культов и обрядов, свойственных практически всем народам, находящимся на первой ступени развития производительных сил человеческого общества. Примечателен в этом отношении вывод видного советского искусствоведа С. И. Руденко, который подчеркивает, что в искусстве Средней Азии в древнейшие времена главное место занимают изображения фигурок животных, данных по одному, в геральдическом сопоставлении, в ряд, в сценах охоты. «Геометрические формы и мотивы из мира растений... играли незначительную роль»¹.

Охотничий сюжетно-тематический комплекс, варьируясь в разные периоды в различных стилевых направлениях, был одним из самых стойких в декоративном искусстве Азербайджана, сохранившем свои основные традиционные черты вплоть до нашего времени.

2) Ковры периода развития земледелия, становления земледельческих культов, утверждения и укрепления феодальной социально-экономической формации, когда, судя по литературным и историческим источникам, в декоративно-прикладном искусстве наряду со сценами охоты, звериного гона и звериных схваток, широко развиваются растительные мотивы, отражающие обряды земледельцев, художественное оформление ковров получает особую пышность и яркость, поскольку они приобретают характер официальной, государственной эстетики, культивируемой правящей знатью.

Именно на этом этапе широкое развитие получают наравне со звериными и охотничьими мотивами на коврах, также садовые ковры, отражающие наиболее полно идеологию земледельческого общества и феодального правопорядка. Арабские источники сообщают о великолепном

садовом ковре «Весна Хосрова», доставшимся в качестве трофея арабам при захвате Ктесифона в 637 году². Названный период характерен утверждением в декоративно-прикладном искусстве новых сюжетных мотивов, которые в поздние времена нашли свое яркое воплощение в коврах типа «Дерд фесл».

3) Основываясь на данных декоративно-прикладного искусства, доклассический период раннего средневековья характерен уже более реалистической манерой отражения жизненных явлений, сближением коврового искусства с миниатюрной живописью³. Ковры того периода, как яркие художественные произведения, описаны в классической восточной литературе, произведениях Низами Гянджеви. В поэме «Искендер-намэ» дается описание сюжетного ковра в главе «Пир Искендера с Нушабой»⁴. Миниатюра, оказавшая сильное влияние на ковровое искусство, особенно на трактовку сюжетных мотивов, начиная с XIV в., развивалась не только в Южном Азербайджане, в его культурном центре Тебризе, но и в Северных областях Азербайджана, Ширване, Баку⁵.

4) Классический или, как его принято называть, золотой период развития декоративно-прикладного искусства, приходящийся на XVI век. Царственная династия Сефевидов, создавшая сильное централизованное государство, способствовала развитию культуры и искусства. Наивысший расцвет переживает в эту эпоху миниатюрная живопись, ее классическая тебризская школа, прославленная на весь мир, оказавшая на ковровое искусство, особенно на сюжетное ковроделие, могучее влияние. В Тебризе действовали большие по тем временам придворные ковровые мастерские, где в тесном контакте с мастерами ковроделия трудились профессиональные художники-миниатюристы, которые составляли эскизы сложных по композиции ковров⁶.

Органическое слияние ярких художественных открытий миниатюрной живописи с традициями коврового искусства Азербайджана, покровительственное отношение правящей знати к развитию прикладной орнаменталистики, отражавшей блеск и могущество царственной династии, дали в своем сочетании уникальные образцы ковроделия. Из трех тысяч образцов коврового искусства этого периода, дошедших до нас, 200 по крайней мере считаются подлинными шедеврами⁷.

Среди них особое место занимают сюжетно-тематические ковры. Замечательными образцами сюжетного ковроделия следует считать изделия тебризской школы, хранящиеся в коллекциях миланского музея Польди Пеццолли, лондонского музея Виктории и Альберта, в Будапештском и Венском музеях прикладного ис-

кусства, ньюйоркском музее «Метрополитен», парижского музея декоративного искусства, в коллекции Кларенса Моски и ряд других, представляющих непреходящую эстетическую ценность и остающихся по сей день необыкновенно ценным материалом для искусствоведческих работ разного направления. (Рис. 1-7). В данный период сюжетно-тематические композиции в коврах представляли собой мотивы из жизни двора, «охотничьи», «звериные»; наиболее ранний образец ковров типа «Дерд фесл» мы находим именно в XVI веке. Все вышеперечисленные ковры, представляющие собой серию дворцовых, отличаются ярко выраженным единством стиля, гармонией в сочетании реальных мотивов с декоративным убранством, ясными формами пропорциональных построений, близких к принципам золотого сечения, изяществом ткацкого рисунка и проникновенным колористическим решением⁸.

Золотой период XVI века, отличаясь в ковровом производстве классической завершенностью содержания и формы, определил основные направления в эволюции сюжетно-тематических ковров в последующие эпохи, стал своеобразной отправной точкой в оценке художественной ценности, несмотря на то, что и стиль, и идейное содержание искусства в то время носило явно придворный характер, служило идеям господствующего класса.

5) Послеклассический, переходный период XVII-XVIII веков, когда с ослаблением централизованной власти, усилением классовых противоречий и княжеских междоусобиц намечается некоторый упадок в культурной жизни и в декоративно-прикладном искусстве. В этот период ощущается тенденция к усилению реалистических мотивов в сюжетно-тематических коврах, однако в ней нет стиливой четкости. Классические формы декоративного искусства остаются слишком стойкими и непререкаемыми в мировоззрении мастеров. Примечательное явление того периода — образование локальных школ в ковроделии на территории Южного и Северного Азербайджана, которые начинают поиск новых стилевых направлений в ковроткаческом искусстве.

Здесь нужно выделить особенно то, что усиливается роль локальных художественных школ Северного Азербайджана, в которых начинает утверждаться самобытный стиль трактовки традиционных сюжетных мотивов, возрождающих народные элементы декоративно-прикладного искусства, несмотря на то, что ковры, вытканые в Ширване, Кубе, Карабахе, Баку и других центрах, по композиции и осмыслению темы все еще повторяли дворцовые.⁹ Не случайно появление таких ковровых изделий, как работа кубинских мастеров, датированная 1712

годом и находящаяся ныне в коллекции Есаяна Г. А. в городе Норт-Голливуд, Калифорния, отличающаяся изысканностью и вместе с тем простотой стиля, характерными художественными элементами, свойственными для ковров кубинского селения Чичи.

Освобождение первородного народного стиля в декоративно-прикладном искусстве от профессионального влияния художественной миниатюры сильно ощущается в безворсовых коврах типа «Шадда». Ковры этой разновидности традиционны для декоративно-прикладного искусства Азербайджана, упоминание об одной из их разновидностей в Азербайджане мы находим еще в X веке¹⁰. Наивно-плоскостная, примитивная композиция ковров этой разновидности, составляющая основную эстетическую ценность, геометрическая трактовка тематического комплекса, состоящего из фигурок животных и людей, данных в горизонтальной разверстке, начинает оказывать влияние на ворсовые ковры Северного Азербайджана, о чем будет сказано впоследствии подробнее.

В музеях нашей страны хранится множество образцов безворсовых ковров XVII-XVIII веков, отображающих охотничьи мотивы, вытканых в Карабахской и Нахичеванской областях Азербайджана. Это ковры, к примеру, из Грузинского Государственного музея искусства, коллекции киевского Государственного музея западного и восточного искусства. Забегая вперед, скажем, что безворсовые ковры с аналогичным сюжетом ткались в Северном Азербайджане вплоть до середины XX века. (Рис. 8).

6) И, наконец, поздний период конца XIX и начала XX столетий, характеризующийся вторжением реалистических мотивов в декоративно-прикладное искусство, которое все больше приобретает социальные приметы и конкретные исторические признаки, видоизменяется и приближается к реальной жизни. Сюжетно-тематические мотивы трактуются в традиционном стиле и композиционном ключе, однако приемы и методы изобразительных средств претерпевают глубокие изменения.

В настоящее время в ковроделии идет процесс сближения с жизнью, выработка новых эстетических категорий в декоративно-прикладном искусстве, отображающих и усваивающих элементы современной действительности. Поэтому изучение главных стилевых направлений, характера видоизменения идейно-художественных особенностей сюжетно-тематических ковров предыдущих и начала нынешнего века, отличающихся усилением реалистических мотивов в декоративной орнаменталистике, дает возможность осознанно подойти к трактовке новых тематических комплексов в традиционных народных формах, апробированных мно-

говековой художественной практикой. Этот вопрос одинаково важен и для теоретиков-искусствоведов и для художников ковроделов, поскольку именно сложные и противоречивые процессы развития декоративной орнаменталистики позднего времени показали, что при высоком художественном и техническом мастерстве конкретные сюжеты, взятые из жизни, могут органически входить в орнаментальное искусство, не разрушая его условно утилитарно-эстетической сути.

В конце IX и начале XX столетий ковровое искусство значительно демократизируется, получает фабричную основу, при которой остро ставятся вопросы повышения производительности труда, удешевления производства при сохранении высоких художественных качеств ковровых изделий. Мастера того времени доказали, что и в этих условиях можно достичь высокого уровня технологии и эстетического совершенства. Изучение методов и приемов, при помощи которых достигается это слияние, имеет особое значение именно сейчас, когда фабричное производство изделий декоративно-прикладного искусства становится доминирующим и поточная выделка сказывается на уровне индивидуального мастерства. Однако для того, чтобы решить эту задачу, необходимо тщательное изучение закономерностей развития сюжетно-тематических ковров, эволюции их идейно-художественных и технологических особенностей. Между тем изученность данной темы не отличается ни своей глубиной, ни разнообразием. Первые сведения о сюжетно-тематических коврах Востока появляются в трудах западноевропейских исследователей в конце XIX века. Это работы Ригля¹¹, Неугебауера и Орендта¹², Неугебауера и Троля¹³, Дилея¹⁴, Боде¹⁵, Артура Попа¹⁶, Келлеи и Гентельса¹⁷ и др. Однако во всех этих работах даются в основном лишь краткие и отрывочные сведения о сюжетном ковроткачестве.

Во всех исследованиях о восточных коврах XVI-XVIII веков они сводятся нередко к описательности, выразившейся в восторженной оценке великолепного ковра Сасанидского царя Хосрова I Ануширвана (531-579 гг.) «Весна Хосрова», взятого как военный трофей арабскими захватчиками при падении в 537 году Ктесифона.

Особое внимание зарубежные исследователи уделяют коврам, вытканым в период правления Сефевидов, начиная с XVI и кончая XVII веком. Эти ковры, ткавшиеся под непосредственным влиянием миниатюрной живописи, переживавшей пору своего наиболее яркого расцвета, по оценкам исследователей отличаются высокими художественными и технологическими особенностями. Сюжетно-тематические линии в них содержат изображения человеческих и ангельских ликов; выделяют исследователи и так называемые «садовые», «звериные» и

«охотничьи» ковры. Более пятидесяти ковровых изделий, датируемых тем временем, представлены в замечательном труде, посвященном обзору персидского искусства под редакцией Артура Попа. Примечательно, что крупным центром производства лучших ковровых образцов исследователь называет территорию Южного Азербайджана, где развивалась знаменитая тебризская школа ковроткачества. Но в целом ни одна из этих работ не дает цельного представления об эволюции сюжетно-тематических ковров, как специфического художественного явления, особенности лучших образцов, отразивших самобытные черты, подлинно национальный характер азербайджанского коврового искусства.

Особый интерес представляют работы современных западных ученых Левиса¹⁸, К. Эрдмана¹⁹, С. Хабари²⁰, Роперса²¹, Милхверера²², У. Шурмана²³, М. Э. Бех-азина²⁴, И. Леттенмайера²⁵, Ганса Руэдина²⁶, Ларсона²⁷, Мэя²⁸ и др.

Их ценность заключается в том, что в них упоминаются сюжетно-тематические ковры не только Южного, но и дореволюционного Северного Азербайджана. Однако, обширный фактический материал дается разрозненно, сводится к описанию отдельных ковровых изделий, без выявления закономерностей эволюции их идейно-художественных особенностей в исторической перспективе.

Не исследована проблема идейно-художественного своеобразия сюжетного ковроделия в советском искусствоведении, хотя ценные сведения о коврах этого типа содержатся в трудах, посвященных декоративно-прикладному искусству, и в специальных статьях. Можно выделить среди них произведения Э. К. Кверфельдта²⁹, Б. Б. Денике³⁰, Ф. В. Гогеля³¹, Л. С. Бретаницкого и Б. Веймарна³², Л. Керимова³³, Н. Абдуллаевой³⁴, Р. Эфендиева³⁵, Д. Муджири³⁶, А. Алиевой³⁷, некоторые из которых представляют для изучения сюжетных ковров достаточно богатую теоретическую ценность. Содержательна работа Кверфельдта, где выявляются своеобразные черты реализма ковровых рисунков в период правления Сефевидской династии, в том числе и сюжетных. Особый интерес вызывает так же работа Б. Б. Денике, посвященная изучению трактовки сюжетов произведений Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в целом в XV-XVII веках. Автор исследования наряду с другими видами изобразительного и прикладного искусства, рассматривает и два сюжетных ковра, вытканых по мотивам поэм Низами, определяет их тематическую основу, рассматривает и художественные особенности, в частности, характер композиции.

Несомненную ценность представляет и книга Ф. В. Гогеля «Ковры», в которой даны общие

сведения об истории ковроделия, технике ковроткачества, об основных типах ковров и этапах развития их идейно-художественных особенностей. Здесь даны полезные сведения о сюжетных коврах Азербайджана, которые, как подчеркивает автор, в западной искусствоведческой науке ошибочно считают персидскими. Гогель определяет исключительное значение Азербайджана в производстве ковров на «звериные», «охотничьи» темы и на мотивы орошения.

Неоценимым вкладом в дело изучения коврового наследия Азербайджана является фундаментальная работа Лятифа Керимова «Азербайджанский ковер». В ней автор впервые четко представил классификацию типов азербайджанских ковров, дал тщательный анализ их художественных и технологических особенностей, скрупулезно проследил генезис их развития. Ряд ценных сведений в этой работе мы находим и относительно сюжетных ковров Азербайджана. Однако они не становятся предметом самостоятельного исследования.

Первую цельную попытку изучения идейно-художественных особенностей сюжетно-тематических ковров можно обнаружить в работах Н. Абдуллаевой. Разработка этой темы начата в статье «Сюжетные ковры Азербайджана» и продолжена в книге «Ковровое искусство Азербайджана». Однако по своей целевой направленности эта работа больше затрагивает советский период, поэтому история и эволюция сюжетного ковра очерчена эскизно.

Особый интерес для нас представляют здесь две статьи искусствоведа Д. Муджири. Автор в них дает детальный разбор двух тебризских ковров XIX века с традиционным сюжетом «Дерд фесл» («Четыре времени года»), хранящихся в музеях Баку.

Значительный вклад в изучение истории азербайджанского ковра внесли видные искусствоведы Л. Бретаницкий, Б. Веймарн, Р. Эфендиев.

В своем исследовании, посвященном изучению декоративно-прикладного искусства Азербайджана (начиная с XII и до XIX века), Р. Эфендиев распределяет сюжетные ковры по этапам их идейно-художественного развития, охватывая большой период (XV-начало XIX века). Однако, поскольку автор не ставил себе главной целью выявление идейно-художественного своеобразия собственно сюжетно-тематических ковров, их специфичность, функциональная и эстетическая роль в декоративно-прикладном искусстве в исследовании не проанализированы.

На большом фактическом материале Л. Бретаницкий и Б. Веймарн исследовали этапы художественного развития азербайджанского народа, начиная с IV и вплоть до XVIII века, убедительно доказав глубокую национальную основу азербайджанского искусства, в частности, декоративно-прикладного творчества.

Таким образом, сюжетно-тематические ковры, как специфически цельное художественное явление в истории декоративно-прикладного искусства, их идейно-художественная основа до сих пор не получили системного изучения. Нет достаточно четкого и научного исследования поэтапного развития ковров этой группы, эволюции их стилевых особенностей, не выявлена закономерность трансформации сюжетно-тематического комплекса в различные исторические периоды, не выявлены технологические особенности в сюжетном ковроткачестве.

Данная работа частично восполняет этот пробел. Все вопросы развития коврового искусства, этапы эволюции сюжетного ковра рассматриваются, исходя из главных принципов марксистско-ленинской эстетики. Четко выделена линия тесной связи искусства с общественной средой, характером соотношения классовых сил, выявлена генетическая основа происхождения трактовки сюжетно-тематических комплексов в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана в зависимости от социально-политической ситуации. Структура ее обусловлена генетическим характером, последовательностью возникновения сюжетно-тематических комплексов в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана, начиная от древнейших времен охотничьего быта, периода становления земледельческих культов и кончая периодом развития форм культуры, в частности, этапом яркого господства восточной классической литературы. Научно оправдан и характер анализа всех этих сюжетных мотивов под одним углом зрения, поскольку, несмотря на семантическую разветвленность, все они отражают народное мировоззрение и черты развития художественного развития масс, которые оставались и будут оставаться доминирующим началом в декоративно-прикладном искусстве. В работе анализируются ковры типа «Овчулуг» («Охотничьи»), «Дерд фесл» («Четыре времени года»), ковры, трактующие классические мотивы литературы Востока. В завершающей главе на основе предыдущего анализа выявляются основные черты эволюции идейно-художественных особенностей сюжетно-тематических ковров XIX и XX столетий.

Охотничьи ковры («Овчулуг») ³⁸, как уже отмечалось в «Введении», представляют для исследователей истории ковроткачества исключительный интерес, поскольку именно мотивы животного мира и охотничьей жизни наиболее стойкий и традиционный элемент в декоративно-прикладном искусстве, «консервативно» сохранивший свои характерные черты на протяжении тысячелетий. Это обусловлено тем, что именно первая ступень развития производительных сил человеческого общества — охотничий промысел — породила зачатки графически-живописного освоения действительности.

Более того, охотничьи племена в разных уголках мира создали не только наивно-реалистическое искусство наскальных изображений и скульптур, но и сумели подняться до абстрактного объяснения мира геометрическими знаками и символами, которые имея поначалу чисто утилитарную цель, культовое и магическое значение, получили, в последствии в декоративной орнаменталистике самостоятельную эстетическую ценность. В «Письмах без адреса» Г. В. Плеханов ссылается на слова известного исследователя истории первобытных охотничьих племен Гроссе, полностью разделяя его точку зрения.

«Мотивы орнаменталистики, заимствуемые охотничьими племенами из природы, состоят исключительно из животных и человеческих форм; они выбирают, стало быть, именно те явления, которые имеют для них наибольший интерес. Собирающие растения, которые, конечно, тоже необходимы для него, первобытный охотник предоставляет, как занятие низшего рода, женщине и сам вовсе не интересуется им. Этим объясняется то, что в его орнаменталистике мы не встречаем даже следа растительных мотивов, так богато развивавшихся в декоративном искусстве цивилизованных народов. В действительности переход от животных орнаментов к растительным является символом величайшего прогресса в истории культуры — перехода от охотничьего быта к земледельческому» ³⁹.

Весьма примечательно в этом отношении и высказывание видного советского искусствоведа С. И. Руденко в его книге «Древнейшие в мире ковры и ткани».

«В особенно интересующем нас персидском искусстве большое место занимают мотивы животного мира. В нем различные животные — львы, горные козлы, лани, бараны, дикие быки — изображались и по одному, и в геральдическом сопоставлении, и, наконец, в расположении рядами... Композиционно весьма характерны сцены нападения хищников, главным образом львов, на парнокопытных, охота, сцены военного и религиозного содержания.

Геометрические формы и мотивы из мира растений (круги и треугольники, розетки и пальметки, бутны и цветки лотоса) играли незначительную роль» ⁴⁰.

Обратимся к истории древнего Азербайджана, который населяли, как известно, охотничьи племена. В 50 километрах от Баку, в Гобустане, была сравнительно недавно обнаружена ценнейшая археологическая находка — наскальные рисунки, относящиеся к периоду от эпохи раннего неолита и до эпохи бронзы (VIII тысячелетие до н. э.). Свыше двух тысяч наскальных изображений животных, охотничьих сцен, сделанных с большим реалистическим мастерством, имеют явно символический, обрядовый и магический характер. Высекались они «...по-видимому, колдунами и жрецами. Процесс этот сопровождался различными церемониями, разведением костров, танцами, пением заклинаний, повреждением изображения животного» ⁴¹ (Рис. 8-12). С охотничьей магией связано изображение и на керамических изделиях эпохи бронзы, найденных западнее Ханларского района Азербайджана ⁴². (Необходимо обратить особое внимание на характер гобустанских наскальных рисунков. Это условность изображения, где движение, динамика действия, схваченная весьма метко, преобладают над реалистически точным воспроизведением отдельных деталей, а ритмическое повторение одинаковых мотивов становится главным. Одна и та же фигура, врезавшаяся в память первобытного художника, иногда повторяется во множестве на одном и том же рисунке, так что образуются целые ряды таких фигур, с поразительной точностью копирующих друг друга. Как мы увидим ниже, даже в начале XX столетия, когда в мировой живописи, да и в целом в искусстве, четко прослеживается тяга к разрушению симметрии, экспрессивному сдви-

гу реалий в народном ковроткачестве, в особенности, если речь идет об охотничьих коврах, условность изображения и ритмические повторения одних и тех же мотивов остаются неизменными, что не лишает лучшие ковровые изделия художественной ценности, а, напротив, составляет ее основу.

С развитием производительных сил, утверждением скотоводства и земледелия уже в бронзовом веке охотничий промысел теряет свое значение в развитии производительных сил, * но охота по-прежнему широко распространена в Азербайджане, а охотничьи мотивы не только не ослабевают, но даже усиливаются, становятся более яркими и разнообразными в искусстве вообще и, в частности, в искусстве ковроделия, что продолжается на протяжении столетий вплоть до начала XX века. Было бы слишком поверхностным утверждение о том, что охотой, с исчезновением ее как основного промысла,

занимаются ради удовольствия и зрелищных развлечений. Дело обстоит здесь гораздо глубже. Уже один тот факт, что такой великий мыслитель, как Низами уделяет в своих произведениях сценам охоты значительное место, придает охотничьим сюжетам философский смысл, создает из них притчи, делает морально-этические выводы, свидетельствует о важном значении охоты в мировоззрении народа, а еще конкретнее, в культуре общества ⁴³.

Охота рассматривалась, как бессознательное отправление культовых обрядов, сохранившихся с первобытных времен, проявление верований и обычаев, действием, которое утверждало силу, храбрость, добродетель, качества, так высоко ценимые народом. Об этом сообщают нам многочисленные литературные и исторические источники ⁴⁴. Каждый убитый на охоте хищный зверь считался проявлением добродетели. Практически до недавнего времени процесс охоты сопровождался обычаями и ритуалами, в основе которых лежали представления первобытных общин о равенстве и справедливости. К примеру, наиболее популярной была коллективная охота — длительная, продолжительная, с равным делом добычи. Охотнику, нанесшему животному смертельный удар, доставалась голова, легкие и шкура. Если в охоте участвовали посторонние, им выделялась часть охотничьих трофеев. Как правило, охотники должны были часть добычи раздать соседям ⁴⁵.

* Здесь нужно подчеркнуть, что охотничий промысел теряет свое экономическое значение в целом для общества. Для части бедных слоев населения он все еще имеет жизненно важный характер, дает пропитание. Но для предмета данного исследования это не имеет определяющего значения.

Примечательно, что все многочисленные способы охоты — коллективная охота, охота соколина, охота с собаками и другие, зародившиеся, несомненно в древние времена, применительно к условиям и различным повадкам животных, становятся все более искусством, говоря современным языком, спортивным зрелищем, соревнованием в ловкости, силе, меткости, сметливости, то есть во многом охота была меркой, по которой оценивалась жизнеспособность человека ⁴⁶, что чутко улавливали как профессиональные, так и народные безымянные для нас мастера. (Рис. 13-14).

Для выявления общих тенденций и закономерностей в развитии ковроткачества в XIX и начале XX века чрезвычайно важно рассмотреть охотничьи игры с точки зрения социально-экономических, классовых отношений. В литературном памятнике XI века «Кабуснаме» указывалось, что охота для шаха должна быть зрелищем, а не средством пропитания ⁴⁷. Это, казалось, как бы само собой разумеющееся наставление дает четкое представление о том, что пышные охотничьи игрища придворной и феодальной знати символизировали экономическую независимость, служили выражением могущества господствующего класса. Чем пышнее охота, чем больше в ней участвовало статистов, представителей неимущих слоев, чем дороже обходилось зрелище, тем больше феодальная знать утверждала себя как господствующий класс, отделяя и противопоставляя себя эксплуатируемому населению, подавляя его великолепием своих развлечений, на которые у неимущих слоев не было ни средств, ни времени.

Так, в придворной охоте принимали участие обычно несколько тысяч человек, в том числе и войска, что было одновременно и своеобразным их боевым учением и должно было свидетельствовать о могуществе и непобедимости владыки ⁴⁸.

Давая ценные сведения о разновидности соколиной охоты английский купец Антоний Дженкинсон и шотландский врач Бал, побывавшие в Азербайджане соответственно в XVI и XVIII веках, подчеркивают участие в ней особо знатных людей. ⁴⁹ О характерных чертах, своеобразии соколиной охоты в Азербайджане уже в XIX столетии мы узнаем из «Обозрения российских владений за Кавказом: «...любят птичью охоту и ловят ястребами: фазанов, турачей, чиль — вроде рябчика и куропаток; но и этим занимается также для одного удовольствия» ⁵⁰. Разумеется такого рода удовольствия могла себе позволить лишь имущая часть населения. Чрезвычайно любопытен и такой факт. Деревня Шудуг Кубинского района была освобождена от налогов, взамен чего она должна была поставлять хану охотничьих птиц ⁵¹.

Таким образом, видоизменения идейно-художественных особенностей сюжетных охотничьих ковров в разные эпохи и периоды истории объясняются характером сочетания двух линий в общественном развитии; одна, истинно народная, связанная с многовековыми традициями, сохранившими рудименты культов и обрядов древности, потерявшими, впрочем свой первоначальный смысл; другая, определяющаяся положением господствующего класса, его идеологией. Яркий тому пример — XVI век азербайджанского искусства. Сюжетно-тематические ковры того времени и, в наибольшей мере, «охотничьи», искусно сочетая художественные открытия миниатюрной живописи и традиционные элементы народного ковроткачества, передавали всю пышность придворной жизни рода Сефевидов, могущество централизованной власти, блеск царственных особ. И дело не только в том, что ковры эти ткались по заказам шахского двора, а художники-миниатюристы и мастера ковроделия были в сословной и материальной зависимости от знати.

Еще в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс писали, что «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями». ⁵² Даже наиболее талантливая и передовая часть населения оказывается опутанной предрассудками и питает политические иллюзии в отношении незыблемости существующих общественных отношений, правомерности классового господства. Именно эти иллюзии и давали возможность работать мастерам искренне, вдохновенно и создавать шедевры, прославившиеся на весь мир.

Вот эта закономерность и позволяет нам с большей или меньшей точностью определить идейно-художественные особенности, характер видоизменения ковров типа «овчулуг», датированных XIX и началом XX столетий. Раздробленность феодальных княжеств, теряющих свою силу и независимость под натиском развивающейся буржуазии, развитие товарно-денежных отношений, вытесняющих «естественные», «патриархальные» отношения господствующих и эксплуатируемых классов, растущее самосознание масс, и, наконец, более тесные экономические и культурные связи с развитыми государствами Запада и с Россией определили эволюцию декоративно-прикладного искусства Азербайджана исследуемого периода.

Что характерно для этих ковров в рассматриваемые нами периоды? Конечно, бросаются в глаза, прежде всего некоторая стилевая раздробленность и художественный эклектизм, удачные и неудачные попытки совместить в цельную композицию традиционные восточные охотничьи мотивы, приемы миниатюрной живописи и тематику европейской живописи. Это,

в основном, характерно для группы ковров Южного Азербайджана. Однако сохраняются, и, довольно стойко, главные композиции, приемы и основные принципы раскрытия охотничьих мотивов, свойственные классическому периоду коврового искусства XVI века. ⁵⁵

Другая тенденция, четко выраженная в коврах Северного Азербайджана, усиление исконно народных, древних элементов ковроткачества, однолинейная, однотипная трактовка сюжета, геометрически-условное изображение фигур. К началу XX столетия заметен спад интереса народных мастеров к самому процессу охоты. Охотничьи сцены постепенно заменяются изображением ряда животных, явно имевших в древности роль тотема охотничьих племен и почитаемых по традиции народом из поколения в поколение.

Попытаемся подробнее раскрыть сделанные нами выводы.

Многие западные исследователи считают, и не без оснований, что ковроткачество в Азербайджане, пришедшее в упадок в первых трех четвертях XIX века, интенсивно начало возрождаться в конце столетия, благодаря культурным веяниям европейских стран. Иностранные путешественники, посетившие Иран в тот период, отмечают производство сюжетно-тематических ковров не только в Тебризе, но в ряде других городов: Кирмане, Кашане, Исфагане, Хамадане, Тегеране, Сенне, Саруке, Биржанде. ⁵³

Однако в данный период ковроделие уже получает иную основу, нежели в средние века. Ковровое производство становится художественным производством, как таковым: оно контролируется купцами, которые являются заказчиками, хорошо знают потребительский рынок, его конъюнктуру. В Кирмане, к примеру, существовали настоящие фабрики, где выделялись ковры, мастерски скопированные с европейских картин. Контролировали производство тебризские купцы, проявляющие активную повышенную заинтересованность в ткацком деле, подчиняя его вкусам европейцев в целях успешного сбыта ковров. ⁵⁴ Односторонним, конечно, этот процесс назвать нельзя. Если работа ковроделов на обезличенный торгово-денежными отношениями рынок и аукцион действительно нередко снижала художественный уровень изделий, что позволило английскому исследователю Дональду Вильбару назвать тот период триумфом дурного вкуса, то нельзя не признать и другое: необходимость раздвижения тематических рамок не могла не обогатить искусство ковроделия в целом и дала толчок к поиску новых выразительных средств. Другое дело, что мастера не всегда достигали органического единства традиционно народных мотивов с элементами нового европейского стиля, но в любом

случае слепого копирования народных источников не наблюдалось в лучших образцах ковров. ⁵⁶ Сам Вильбар признает, что сюжеты европейских картин тебризские мастера перенесли в традиционные классические ковровые композиции и переделывали их на местный лад, перенося в местную обстановку. ⁵⁷

Наиболее характерен в этом отношении один из известных ковров этого типа, хранящийся в Центральном музее текстиля в городе Лодзи. Ковер этот выткан в Тебризе в 1902 году, о чем свидетельствует надпись на фарсидском языке, сделанная на центральном медальоне — «По указанию Ахмеда Зарраби. 1320 г.» (хиджры).

Ковер явно ткался на европейский рынок, поскольку его организующий мотив — изображение девы Марии с младенцем Иисусом, заключенное в центральный медальон овальной формы. В центре его, на фоне пейзажа с пальмой, цветами, летающими птицами над водоемом, где плавают рыбы, на троне дева Мария с младенцем на руках; над их головами пламенеют полукружия нимбов, а рядом в крупной розетке, надпись на фарсидском языке «Иса и Марьям». По обе стороны вытканы изображения мужских фигур, олицетворяющие, очевидно, апостолов. Персонажи в восточных одеждах, этот, чисто внешний камуфляж, не может скрыть что сцена скопирована с какого-то, не очень удачного с художественной точки зрения, рисунка европейского происхождения.

Однако центральный медальон включен в традиционную композицию, характерную для охотничьих ковров. Сцены охоты даны по диагональной оси ковра, в верхней и нижней его частях. В верхней канонизированной — сюжет из поэмы Низами «Семь красавиц» — Бахрам-Гур с редким искусством пронзает одной стрелой онагра и напавшего на него льва. Кстати, этот легендарный сюжет был традиционным еще во времена поэта, о чем свидетельствуют его слова, изображенные на стенах во дворце Хаварнаке. ⁵⁸

В левом углу верхней части ковра мы видим скачущего на коне Бахрама, поражающего копьём льва, терзающего оленя; на фоне цветущего растительного пейзажа — охотничьи собаки, сокол, и за ними, в восьмиугольной розетке, надпись на фарсидском языке — «Бахрам». В нижней части — сцена охоты другого героя поэмы Низами «Хосров и Ширин» — Хосров-Парвиза, надпись на фарсидском языке — «Парвиз».

Ковер довольно характерен для начала XX столетия. Заимствованная, центральная часть решена статично, сухо, но обрамлена сюжетными сценами, выполненными в лучших традициях охотничьих ковров XVI века. Несмотря на то, что в позах Бахрама и Хосрова Парвиза

ощущается некоторая искусственность и нарочитость, фигуры животных переданы с экспрессией. Мягкие переходы от золотисто-охристого до коричневого тонов, в которых выдержан весь цветовой строй ковра, объединяют, казалось бы, разные стилевые элементы в один изысканный декор, что говорит о высоком мастерстве художника-ковродела. Если исключить центральную часть ковра, как заимствованную, то тема охоты здесь традиционная и по своей трактовке, и по тем художественным приемам, которые были характерны для азербайджанских мастеров средних веков. Последовательный анализ тем не менее показывает, что в конце XIX и начале XX столетия, когда копирование сюжетов западной живописи, освоение европейской изобразительной тематики стали для азербайджанских ковроделов более или менее обычным делом, именно охотничьи ковры, вообще наиболее «консервативные», в наибольшей мере сохраняют чистоту жанра, традиционные стилевые особенности.

В XX веке, когда традиционная средневековая тематика ковров постепенно видоизменяется, вбирая в себя новые черты современного стиля, охотничьи сюжеты продолжают использоваться мастерами именно в том ключе, в котором их трактовали ковроделы еще в XVI—XVII столетиях, используя при этом художественные методы миниатюрной живописи. Показателен в этом смысле один из образцов охотничьих ковров, вытканый на тебризской фабрике.

На среднем поле ковра — сцены охоты: на оленей, ланей, леопарда, соколиная охота. Все шесть сцен даны по пересекающимся диагоналям; охотник, появляющийся верхом на лошади из засады навстречу леопарду и стреляющий в него из лука — в центре; в левом нижнем углу — также всадник, отслеживающий зверя, а в правом верхнем углу этого же диагонального ряда, едва успевший выскочить из засады охотник, направляет смертоносную стрелу в убегающих оленей.

В другом диагональном углу, справа налево и снизу вверх сцены, изображающие охотников в разных процессах охоты; подтаскиванием зарканенного оленя, затягивание аркана на лани. Завершает ряд в верхнем углу фигура охотника, скачущего на лошади с соколом в вытянутой правой руке.

Все сцены развернуты на фоне горного пейзажа, каждая умело скомпонована на отдельных холмиках, которые одновременно являются и фоном, и организующим элементом сцен в самостоятельные композиционные площадки-гнезда. Каждый изображенный эпизод и вся композиция в целом выполнены реалистично, живо, с достаточной эмоциональностью. Фигуры, объе-

диненные единством стиля, пропорции тонко и изящно прорисованы, и воспринимаются они не только сюжетно, но и как узор, составляющий часть изысканного и вместе с тем примечательного своей красотой декора, хотя ни одна не повторяет другую, воспроизводя с большой точностью разные виды охоты. Диагональное построение композиции динамично. Усиливает впечатление и техника исполнения, хотя средняя плотность ткани, высокий ворс несколько скрывают очертания малых узоров. Ковер выполнен в мягких цветовых гаммах: светло-кремовых, золотисто-охристых. Эта работа по своему композиционному решению, трактовке ландшафта, характеру сюжетных сцен близка к тебризской миниатюрной школе XVI столетия. О том, что традиции тебризских мастеров развивались в новых формах свидетельствует и мешгинский ковер XIX—XX вв.

Ковер доказывает тот факт, что традиции тебризских ковров XVI века не были утрачены, хотя они уже не оказывают столь интенсивного влияния на эволюцию сюжетного ковра.

На этом ковре, являющимся одной из боковых частей комплекта, «даст-хали гяба» и именуемым «кенаре» (284x91), в медальонах традиционной ковровой композиции азербайджанских ковров «Ачма-юмма» даны разные бытовые сцены и сцена соколиной охоты. Эта традиционная фигура охотника на лошади с соколом в руке. Сцена изображена слабавато, статично, фигуры измельчены, что говорит об утрате их значения.

Вместе со значительным снижением интереса к самому процессу охоты, имеющей в прошлом общественное значение, видоизменяется и трактовка охотничьих мотивов в ковровом искусстве. В большинстве охотничьих ковров единых по своей семантике сюжетов практически нет. Сцены охоты не выделяются, а сливаются полностью с декором. На фоне пышной флоры мы видим скачущих в разных направлениях охотников, часто точно скопированных друг с друга, пеших стрелков из лука, фигурки бегущих животных, сцены птичьей охоты, и все это густо переплетено с растительной орнаментикой.

Характерен и ширванский ковер XIX века, не выделенный Шурманом из числа кавказских (рис. 16). Центральную часть ковра занимает изображение вазы в форме «бута» с растительностью, которая заполняет все поле. С других сторон ее огибают ветви с листьями и плодами граната. В верхней части композиция завершается «лечеками» — угловыми тимпанами, которые опять же украшены веткой гранатового дерева с листьями и плодами. На вазе выткана фигура льва, терзающего лань.

По обе стороны этой композиции в нижней части среднего поля симметрично даны две одинаковые сцены охоты. Охотники (они верхом на слонах) стреляют из лука по оленям. Но сами эти сцены не привлекают особого внимания: фигуры охотников, слонов, оленя даны мелко и схематично, зато четко прорисованы головные уборы охотников в виде корон и ярко исполнены фигуры павлинов с царской лентой в клюве. Весь ковер исполнен глубокой символики, утерявшей семантический смысл, и сюжетные сцены воспринимаются как вспомогательные детали, необходимые, чтобы усилить декор ковра, насыщенный растительными мотивами, что, как мы говорили, становится одной из заметных особенностей охотничьих ковров конца предыдущего и начала нынешнего столетия. Иллюстрацией к сказанному может, к примеру, служить современный ковер, сотканный на тебризской фабрике Табатабаи, где в геральдической форме даны измельченные сцены охоты, доведенные до орнамента.⁵⁹

Радужный колорит ковра, составленный из оттенков голубого, желтого и красного цветов, объединяет все элементы в неразрывный узор, воспринимающийся как единое целое.

Особый интерес для нас представляет эволюция идейно-художественных особенностей охотничьих ковров Северного Азербайджана, поскольку не испытывая сильного влияния школы миниатюрной живописи, западной культуры, они представляют собой самостоятельную и сильную ветвь подлинно народного ковроткачества. В XIX веке, особенно во второй его половине, все сильнее ощущается феодальная раздробленность, экономическое ослабление ханств с параллельным проникновением в общественную жизнь буржуазных отношений, ростом самосознания трудовых масс, освобождениях постепенно от политических иллюзий и предрассудков, насаждаемых господствующим классом. Отсюда значительное упрощение охотничьих сюжетов. Фигура одинокого всадника, выехавшего на соколиную охоту, кокет из ковра в ковер, став символом как ослабления феодальной знати, так и значительной потери интереса к охоте как к коллективному культовому обряду.

Характерно в этом отношении группа ширванских ковров «Овчулуг». Наиболее ранний из них — ковер из Азербайджанского государственного музея искусств, датируемый XIX веком (рис. 17). Основной мотив «Охотник с соколом» — традиционный мотив охотничьих ков-

* Табатабаи — наименование и обозначение качества известной мануфактуры в Тебризе, которая производит эти изделия стандартного, среднего качества.

ров XVI века, восходящий к миниатюрной живописи этого же периода. Миниатюрная живопись под влиянием тебризской школы миниатюры в это время была развита и в Ширване. Однако, ковер композиционно выткан в подлинно народной манере: симметричность, геометрически четкая передача форм как бы возвращает из древности детали ковроткачества, основанные на орнаментике, созданной еще в период бытования охотничьих племен. Все центральное поле ковра занимает крупная фигура всадника, вытянувшего левую руку по направлению к соколу. Сильное впечатление при этом придает в зеркальной симметрии повторенная фигура птицы по правую сторону всадника. Лицо и тело всадника переданы в фас, ноги — в профиль. Такое искажение законов изобразительного искусства, свойственного народному ковроделию, как бы скрепляет все условные декоративные элементы в единый орнаментальный символ.

Особо нужно подчеркнуть, что одежда охотника намечена весьма схематично: выделен ворот рубахи и небольшой узор на нем. Зато тщательно выткана фигура лошади — роскошная грива, завязанный узлом хвост (чтобы он не пачкался при езде); детально представлена и узорная ковровая попона — «чул», обрамленная разноцветными кистями, нагрудные украшения «синебенд». Своеобразно украшены фигурки соколов: оперенья их переданы «S»-образными элементами (крючкообразные меандровые элементы по своей форме напоминают букву S, их связывают с символом воды. Этот элемент встречается на крыльях и хвостах птиц, изображенных в безворсовых коврах).⁶⁰

Особую выразительность ковра придают изображенные по углам среднего поля в зеркальной симметрии в квадратных медальонах красочные петухи, с многоцветными хвостами, именуемые в народе «лары». Изображение петухов-предвестников утра, света, добра — символично.⁶¹ Фон медальонов украшен растительным мотивом, а также узорами, свойственными ширванским безворсовым коврам-килимам.

Геометрически условными фигурками животных, растительными мотивами, которые зеркально повторяются по обе стороны центральной фигуры, украшено все поле ковра. Бордюр состоит из одной внутренней каймы «медахиль», носящей название «зенджире» (цепочка).⁶² Для большей выразительности кайма с обеих сторон украшена жемчужной полоской — «сичандиши» — мышиные зубки.⁶³

Сила эстетического воздействия этого замечательного произведения народного искусства в его стилевом единстве, органической слитности всех элементов декора, стянутых будто в один узел монументальной фигурой всадника.

Ни одного инородного, заимствованного художественного штриха, никакой попытки к внешнему правдоподобию, столь характерному для живописи; ковер не повествует об охоте, а обозначает ее, передавая не процесс, а атрибутику, символику, уходящую глубоко корнями во времена культовых охотничьих обрядов, в период племенных тотемов и табу. Простота и ясность композиции, строгость ритма, выразительность графических линий придают ковра монументальную, величавую красоту истинно декоративно-орнаментального искусства. В XIX столетии это произведение являет собой классическую форму охотничьего ковра, художественные особенности которого были выработаны тысячелетиями назад. Одновременно это, пожалуй, один из самых последних ковров такого типа, сохранивших стилистическую незамутненность традиционно-народного декоративно-прикладного творчества.

Анализ показывает, что попытки ширванских мастеров ковроткачества обогатить этот классический сюжет выезда на соколиную охоту подробными художественными деталями, усложненным декором хотя и раздвигают тематические рамки ковров, тем не менее ведут к некоторой вычурности и манерности, лишают изделия монументальной простоты и ясности, составляющих основу эстетической привлекательности традиционной орнаменталистики.

Характерен в этом отношении ковер «Овчулуг» из коллекции Государственного музея этнографии народов СССР, датируемый, согласно медальону, 1332 годом хиджры — 1916 г. Ковер содержит тот же мотив, что и рассмотренный выше, однако движение фигуры всадника передано в обратном направлении. Композиционно ковры как будто схожи, но видна измельченность деталей элементов декора, что характерно для охотничьих ковров более позднего времени, особенно современных. Уменьшены и отодвинуты от углов среднего поля и медальоны с петухами, которые на фоне ковра не выделяются и уже не воспринимаются как основные организующие элементы композиции. Среднее поле густо декорировано фигурками птиц, данными параллельными рядами в верхней и нижней частях поля. Измельченность нарушает цельность композиции. Фигурка сокола намного выше своей симметричной пары, причем сокол дан в усеченной форме, без головы. Несмотря на то, что ковер производит своим общим узором красочное впечатление, композиция не воспринимается как единое целое.

Одним из самых замечательных образцов декоративно-прикладного искусства Азербайджана

жана является охотничий ковер, вытканый в Карабахе в 1908 году и хранящийся ныне в Государственном музее азербайджанского ковра (рис. 18).

Наличие его свидетельствует о художественной самобытности ковроделия карабахской школы, которая органически усваивала уроки классической миниатюрной живописи, обогащала их на почве народных традиций. Ковер композиционно решен в стиле композиций «Агаджлы». По обе стороны традиционного изображения дерева вытканы фигуры всадников в зеркальной симметрии. Фигуры охотников, занимающие большую часть центрального поля, даны в традиционно условной позе: лица в фас, корпус — в профиль. Их статичность, геометрическая условность великолепно гармонируют с мягкой окружностью форм в передаче изображения коней, данных в динамичной экспрессивной форме. Замечательно найдена неприемлемая для реалистической живописи, но выразительная в декоративной орнаменталистике художественная деталь: передние копыта коней означают неспешный аллюр, задние — на отлете, словно идет бешеная скачка. Фигурки соколов, охотничьих собак, данные либо в зеркальной симметрии, либо причудливо разбросанные по среднему полю ковра, не загромождают его, а выделяются свежими красочными контурами, составляя изысканный в своей простоте декоративный узор, тем более выразительный, что в нем почти нет орнаментальной флоры. Тонкое чутье законов классической композиции проявилось и в такой художественной детали: пустоты, образованные между деревом и поднятыми копытами лошадей ненавязчиво заполняют два цветка.

Четыре каймы бордюра — два крайних узких и один широкий, средний, ритмически четко организованы по орнаменту и цвету. Красный цвет бордюра четко выделяет интенсивный синий цвет центрального поля, на котором ярко проступают контуры белых лошадей, фигурок животных и светло-красные контуры охотников.

Это подлинный шедевр коврового искусства выявляет неограниченные потенциальные возможности народных традиций декоративно-прикладного искусства, умение мастеров прошлого трактовать мотивы миниатюрной живописи в канонизированных формах древнейшего орнамента.

Утрачивая постепенно жизненно-питательную среду, охотничьи сюжеты, исчерпав себя во всех своих основных элементах, заставляют мастеров ковроделия искать какие-то новые изобразительные средства, находить их в сочетании жизненных подробностей условной охот-

ничьей символикой. Поскольку органического слияния этих двух начал нет, мастера вынуждены прибегать к усилению формальных элементов декора, не связанного с основной темой. Это заметно даже в тех коврах, которые на первый взгляд воспроизводят традиционные сцены охоты.

Примером этого могут служить два ковра типа «овчулуг», хранящиеся — один в частной коллекции в Венеции, другой — в Государственном музее азербайджанского ковра. Датируются эти работы концом XIX и началом XX столетия (рис. 19). Ковры настолько схожи между собой, что есть основание говорить, что они вытканы плеядой одних мастериц. Разница в направлении развертывания сюжета характерна для копирования, которое производится с изнанки. Единственная разница — это близость венецианского ковра к квадратному размеру (144x163), поэтому в нем элементы декора несколько вытянуты по горизонтали. В остальном ковры почти идентичны.

Сцена эта, при всей ее повествовательности, статична и, при отсутствии свойственности ранним ширванским коврам, была бы невыразительной, если бы не решение мастера изобразить ее буквально широким четырехкаймовым бордюром, украшенным орнаментальной флорой. Этим весьма характерным приемом достигалось и декоративное единство ковра, и концентрация сюжета.

Показателен для эволюции сюжетных охотничьих ковров ворсовый ширванский ковер 1900 г., сцены охоты в ковре, содержащем более восьмидесяти изобразительных мотивов, только часть общей композиции, которая чрезвычайно схожа с композицией безворсовых ковров «шадда», о которых речь пойдет ниже.

Десятки изобразительных мотивов, семантически не связанных между собой, пятью горизонтальными рядами расположены на среднем поле, выделяются отдельные фигурки птиц, кошек, вплоть до самовара. Даны и самостоятельные сюжетные сценки: охотники с соколами, мужские и женские фигурки с птицами в руках. Важно, что этот ковер не слепое копирование художественных приемов мастеров безворсового ковроделия. Четкая композиционная завершенность каждого ряда, благодаря зеркальной симметричности крайних мотивов, выводит их из бесконечности горизонтальных лент, характерной для безворсовых ковров «шадда». Все мотивы ясно разделены в свою очередь на три основных: центральный и два боковых. Центральная группа во всех полосах совпадает с центральной осью ковра, а боковые мотивы — с продольными.

Сюжетные охотничьи линии составляют

основу трех композиционных рядов: верхнего, центрального и нижнего. Крупные фигуры охотников на лошадях в зеркальной симметрии обращены лицом к центру и по своим позам в точности скопированы с безворсовых ковров. Это фигурки, стоящие на конях: одна рука на поясе, другая либо просто опущена вниз, либо держит охотничью птицу. Центральная группа представлена разнохарактерными изображениями птиц, верблюда с погонщиками, фигурок людей.

Среднее поле густо заполнено отдельными фигурками птиц, людей, растительными мотивами, крючкообразными элементами, заимствованными из безворсовых ковров. Все это дано в зеркальной и обратной симметрии. Несмотря на плоскостность и некоторый схематизм рисунка, все детали переданы живо, с большой экспрессией. Композиция насыщена динамизмом: вспархивающие птицы, скребущиеся кошки,двигающиеся как бы навстречу зрителю ликующие люди, торжественно гарцующие всадники. Но все эти изобразительные сцены, обладающие и достоверностью и подробностью, не вычлениваются; они объединены общей единой трактовкой, единством пропорции, поз фигур, искусно вплетенных в общую композицию, так что перед нами отличающийся единством стиля декоративный узор яркой выразительности.

Ковер весьма примечателен для предмета нашего исследования. Обращение мастеров ворсового ковроделия к традициям «шадда» в изображении охотничьих сцен подчеркивает, что охотничьи сюжеты, как нечто самостоятельное, со временем исчерпывают себя окончательно. Охотничьи сцены все более и менее становятся частью декора, отдельными мотивами общих композиционных построений, и, наконец, исчезают совсем. В ширванском ковре 1928 года все среднее поле уже заполняют только медальоны с петухами (рис. 20). В Азербайджанском Государственном музее искусств находится ковер, на котором тремя горизонтальными рядами слева направо и справа налево даны фигурки петухов, верблюдов и собак. А в ковре Государственного музея Азербайджанского ковра при аналогичной композиции изменен сюжет: здесь уже не охотник гарцует на лошади, а возлюбленный спешит к своей любимой.

В этом явлении следует выделить две стороны. Во-первых, постепенное вытеснение охотничьих сюжетов из ковроткачества говорит о том, насколько этот вид искусства тесно связан с бытом, реальными интересами народа, его мировоззрением. Во-вторых, исчезновение мотивов охоты в XX столетии характеризует резкий сдвиг в общественной идеологии. Мастера прикладного искусства более пристально

вглядываются в действительность, стараются по возможности сближать традиционные элементы ковроткачества с наиболее характерными чертами народной жизни. В этом отношении поразительна такая деталь. Как мы уже говорили, мастера ковроткачества упорно искали художественные средства обновления охотничьих мотивов, но мы почти не встречаем охотничьих сцен с использованием огнестрельного оружия. Так что не сама охота как вид развлечения изжила себя. Изжила себя культовая идеология, восходящая к древности, к быту охотничьих племен.

Об этом свидетельствует и характер эволюции безворсовых ковров «шадда». Орнаменталистика безворсовых ковров, вытканых в XVII, XVIII веках в Карабахе и хранящихся во многих музейных странах, составляют бесконечно чередующиеся ленты с изображением охотников на лошадях с соколами в руках, охотничьих собак. Вспомним, кстати, о бесконечно повторяющихся фигурках охотников и животных в наскальных рисунках древности, древнейших коврах и тканях, с аналогичными композициями, выделанными в Карабахе и в Нахичевани в XIX и начале XX столетия, находятся сейчас в Государственном музее этнографии народов СССР, в музее истории Грузии, в Азербайджанском Государственном музее искусств, Государственном музее азербайджанского ковра (рис. 21, 22).

Для рассматриваемого периода характерен, например, безворсовый ковер из собрания Ленинградского Государственного музея этнографии народов СССР. Опять же нескончаемые полосы с фигурками охотников, охотничьи соколы и собаки, верблюжьи караваны с предводителем. Ковер отличается изяществом и изысканностью рисунка, стройностью композиции, что и определяет его эстетическую ценность. Однако специалисту при сопоставлении этой работы с безворсовыми коврами более раннего периода сразу заметна тенденция к упрощению как общей композиции, так и трактовки отдельных фигур, удлиненности пропорций. Мастеру уже более интересна строгость линий, общая компоновка изображений, нежели сами эти изображения. В дальнейшем изобразительная сторона «шадда» все более и более упрощается и мотивы охоты исчезают совершенно. В безворсовых коврах, например, Нахичевани, датируемых XX веком, композицию «шадда» представляют только длинные вереницы верблюжьих караванов, воспринимающихся зрителем как один нескончаемый узор.

Интересный тип ковров появился в XIX веке в Карабахе. Сочетание традиционных элементов средневекового ковроткачества, в котором одним из основных мотивов композиции было

изображение животных, с элементами современного быта и заимствованными атрибутами русской культуры, или псевдо-потребительской культуры породило группу ковров с совершенно новыми сюжетными линиями. Эти ковры получили название «Атлы-итли» («Лошадь и собаки»), «Итли-пишикли» («Собаки и кошки»), «Уч падшах» («Три падишаха»), «Марал-джейран» («Олень и лань») и другие. Распространенные, в основном, в Шуше, крупном ковродельческом центре Карабаха, эти ковры создавались под несомненным влиянием образцов изделий русской мануфактуры, которые, конечно же составляли наихудшую часть русской изобразительной культуры. В Карабах проникали русские бархатные ковры с изображением лошадей и собак, кальки с разнообразными сюжетами (букеты цветов, ваз), которые вкладывались в обертки туалетного мыла, рекламные рисунки. Даже русские ассигнации подсаживали мастерам характеры и мотивы композиции ковров⁶⁴.

И все же чрезвычайно важно заметить, что в своеобразном столкновении традиционных инородных элементов в ковроткачестве, которое не могло не порождать художественного эклектизма и в ряде случаев полной безвкусицы, верх все же одержали исконно народные традиции декоративно-прикладного искусства. В лучших работах, характеризующихся высокими декоративными качествами, преобладают изображения животных — лошадей, собак, вытканых с учетом традиций безворсовых ковров с мотивами охоты.

Рассмотрим композицию трех таких ковров с сюжетом «Атлы-итли», находящихся в коллекции Государственного музея Азербайджанского ковра. Вытканы они в Карабахе в начале XX века (рис. 23—25).

Композиции всех трех изделий вытянуты по горизонтали, также по горизонтали делится среднее поле на две части: в верхней — изображение лошади, в нижней — собаки, повторенные трижды. Фигурки животных либо чередуются, либо даются симметрично. Лошади вытканы в профиль с поднятым передним копытом, а собаки с повернутой назад головой. Сюжеты включены в традиционную ковровую композицию, обрамляются бордюром из цветочных мотивов, характерных для карабахских ковров. Традиционен и колорит, строящийся на контрастном сочетании красного, черного и темно-синего цветов, что свойственно карабахским коврам. Однако мы должны заметить, что, хотя эти ковры изображают животных, составляющих главные фигуры в охотничьих коврах — лошадей и собак — в рассмотренных

работах никакого намека на охоту нет. Более того, собаки изображаются в реалистической живописной манере. Это придает изображениям животных некую «одомашненность», бытовую, а не охотничий характер. Это важно для нас, поскольку мы видим, как ковры в рассматриваемый нами период, выражая стремление к сохранению элементов охотничьих сюжетов, даются под иным углом зрения, трактуются иначе.

Таким образом, рассмотренные нами сюжетно-тематические ковры охотничьего типа позволяли сделать краткие выводы об эволюции их идейно-художественных особенностей в XIX и в начале XX столетий.

Ослабление централизованной власти и усиление феодальной раздробленности, сдвиг в господствующей идеологии, вызванный развитием буржуазных отношений и капиталистических форм производства, резко снижают, а затем и сводят на нет значение охоты как одного из видов развлечения и зрелища, демонстрирующих могущество, блеск и величие придворной жизни и феодальной знати. С ростом самосознания масс в народе постепенно вымирает интерес к охоте, как к коллективному культовому обряду. Охота становится сугубо частным явлением, что не могло не отразиться и на искусстве ковроткачества. Охотничьи мотивы в коврах по-прежнему традиционные, разрабатываются они либо в манере миниатюрной живописи средневековья, либо на основе древних культовых и тотемных источников, характерных для народного декоративного искусства. Однако исчезают цельные охотничьи сюжеты повествовательного характера, мотивы коллективной, шахской или придворной охоты. Охотничьи сцены даются фрагментарно, дробятся на мелкие составные части, объединенные общим декором — пейзажем, что особенно характерно для ковров Южного Азербайджана. В коврах Северного Азербайджана сам процесс охоты исключается, а остаются ее атрибуты и символы, данные в статичном виде. К концу первой четверти XX века охотничьи мотивы вытесняются сюжетами другого плана, сохраняя тем не менее отдельные традиционные элементы ковров типа «Овчулуг».

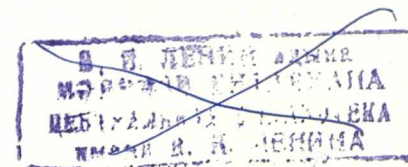
Исключая шедевры, вытканые народными умельцами, немало количеству охотничьих ковров XIX — начала XX столетия свойственен художественный эклектизм, разностильность, а иногда и совершенное отсутствие чувства гармонии. Это объясняется рядом факторов. Усиливается влияние культуры Запада на восточную культуру. Многие ковры того периода являются копией с европейской живописи, содержат наряду с традиционными и инородные элементы изобразительного искусства. Во мно-

гом этому способствует то, что производство ковров становится производством как таковым, то есть работает на обезличенный товарно-денежными отношениями рынок. Заказчиками становятся купцы, главным оценщиком достоинств ковровых произведений — аукционеры. Отсюда и работы, сделанные в угоду европейским покупателям, европейскому рынку, ибо, как отмечал В. И. Ленин: «В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях»⁶⁵.

Важно отметить, что в рассматриваемый период народные массы Азербайджана принимают все более активное участие в социально-политической жизни. Поэтому естественен интерес народных ковроделов к современной действительности, элементы которой они стараются сочетать с традиционными охотничьими мотивами, что не может не привести к разнообразности и разнородности эстетики ковровых изделий. В этом смысле многие ковры по своим идейно-художественным особенностям являются как бы переходными от одной ступени народного ковроткачества к другой.

Тем не менее, охотничьи ковры XIX и начала XX веков, как часть богатого развитого ковродельческого искусства Азербайджана, представляют не только исторический, но и огромный художественный интерес. Лучшие работы того времени, собранные в коллекциях крупных музеев мира, по-прежнему доставляют эстетическое удовольствие жизнеутверждающим характером, яркостью и красочностью декора, мастерством исполнения и совершенством форм. В сложный период перелома двух веков народные ковроделы вновь доказали неисчерпаемые возможности истинно народного декоративно-прикладного искусства, бережно сохранили древние элементы орнаменталистики и привнесли в них новые художественные открытия. Несмотря на то, что для нашего времени охотничьи ковры нетипичны, художники могут и должны использовать лучшие традиционные приемы ковроделия прошлого столетия, органически приспособивая их к новым сюжетам, ибо лишь в продолжении традиций прошлого заложены все художественные открытия в искусстве (рис. 26).

591258



Как было отмечено в первой главе, охотничьи мотивы в декоративно-прикладном искусстве появляются уже в древнейших коврах и тканях значительно раньше растительной орнаментики, знаменующей величайший прогресс в истории человечества — переход от охотничьего промысла к земледелию. Стойкость традиционных охотничьих элементов, берущих начало еще со времен господства охотничьей магии, на протяжении всей богатейшей истории ковроткачества Азербайджана позволяет нам с большей или меньшей определенностью, но с достаточной полнотой судить о наиболее заметных этапах эволюции ковров группы «Овчулуг». В этом смысле с исследованием ковров типа «Дёрд фесл» все обстоит гораздо сложнее.

Затрудненность четкой классификации сюжетных ковров «Дёрд фесл», определение основных тенденций развития их мотивов и идейно-художественных особенностей в XIX и в начале XX столетия объясняется не только отрывочными и нередко противоречивыми сведениями о генетической основе этого жанра и не только недостаточной разработкой темы в научной литературе, но и во многом сложностью социально-политической обстановки в рассматриваемом нами периоде. Развитие и видоизменение главных мотивов в коврах вышеназванного типа могут служить яркой иллюстрацией к одному из основных положений марксистской эстетики, выраженному в следующих словах Ф. Энгельса: «Политическое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга...»⁶⁶

Это как нельзя лучше подтверждается эволюцией ковров «Дёрд фесл». Сюжеты и композиция ковровых изделий на тему четырех времен года отражают взаимопереплетение и наложение политических и религиозных мотивов, литературных и художественных источников, но канонизированные элементы декора, само построение ковров, четко разделяющихся на четыре части с медальоном в центре среднего поля, непосредственно связано или, точнее говоря, основано на культовых представлениях эпохи зарождающегося земледелия, а в более поздние периоды связано с идеологией феодального общества.

Этот фактор не учитывает ряд зарубежных искусствоведов, рассматривающих особенности сюжетных ковров XIX и начала XX столетий, или, как еще их называют, ковров-картинок.

К примеру, в уже упомянутой первой главе статьи «Триумф дурного вкуса» Дональд Вильбар приходит к выводу, что сюжетные ковры (он не выделяет из них специально «Дёрд фесл»), имели слабую связь с традициями раннего ковроткачества и носили заимствованный характер, когда «...европейские сюжеты были персичизированы и высокая покупательская способность живописных ковров вынудила ткачей копировать чисто персидские сюжеты с других источников»⁶⁷.

Это утверждение заманчиво именно своей легкой очевидностью. Характерно, например, замечание Леттенмайера о том, что один из азербайджанских ковров 1900 года, на тему времени года, хранящийся в Азербайджанском Государственном музее искусств, выткан армянскими христианами. Это непродуманное утверждение вызвано тем, что в бордюре ковра вытканы библейские мотивы. Но исследователь прошел мимо того, что и общий идейный замысел, и композиционная его трактовка с характерным членением среднего поля на четыре части с медальоном в центре, картины различных времен года исконно национальная форма ковра, восходящая к древним прототипам, о чем мы подробнее скажем ниже⁶⁸. Действительно, в сюжеты ковров переносились европейские живописные источники, исторические и религиозные мотивы, получившие национальную трактовку, и таким образом, ткачи работали на европейский рынок, что вынудило их приспособляться к его конъюнктуре. Однако вдохновляющим началом, идейной основой сюжетных ковров были все же национальные традиции ковроткачества, восходящие к периоду земледельческих культов, художественные открытия прославленной миниатюрной живописи средневекового Азербайджана.

Все земледельческие народы видели в регулярной смене времен года не просто обыкновенную закономерность, существующую в природе, а проявление высших небесных сил, регулирующих таинственным образом процесс умирания и воскресения, вечный круговорот

жизни и смерти. Символы солнца — верховного божества любого земледельческого общества — проявляются на наскальных рисунках Гобустана начиная со II тысячелетия до н. э.⁶⁹ (Рис. 27-30).

Символы солнца, четыре фазы которого определяют четыре времени года, мы находим запечатленными на росписных сосудах эпохи бронзы, в орнаментике ялойлутепинских и мингечаурских сосудов⁷⁰. В них нашла воплощение древневосточная идея сезонности: смена весенне-летнего цикла осенне-зимним, где четыре фазы солнца, четыре времени года⁷¹. (Рис. 31)

Даже с заметным ростом уровня производительных сил и совершенствованием культуры земледелия человек по-прежнему зависел от погодных условий и видел в чуде весеннего воскрешения посеянного зерна проявление всемогущей над ним небесной воли. Сложная обрядность, особенно культ плодородия, становится неотъемлемой частью идеологических представлений, выражающихся в религии. Не был в этом отношении исключением и зороастризм (религия древних племен Азербайджана)⁷². Культ плодородия всегда были тесно связаны с астральными культами⁷³. Так, в Авесту вошло поклонение звездам Тиштрии (Сириус) и Сатавесе (Канопус), которые почитались мидьянами еще до возникновения зороастризма. Считалось, что именно эти звезды приносят на землю дождь, благодаря им восходят хлебные злаки и поднимается трава на пастбищах⁷⁴. Примечательно, что в Авесте проявляется склонность к логическому делению и классификации явлений природы, а деление земли по Авесте было тесно связано с погодой⁷⁵. В Азербайджане, как и у всех земледельческих народов, год делился на четыре времени: весна, лето, осень и зима⁷⁶.

В религиозных представлениях и обычаях народа самыми святыми и яркими праздниками считались праздники Новруз (Новый год), и Мехрган, означавшие весеннее и осеннее равноденствие. Это были вестники возрождения и конца мира, начала и конца полевых работ.

Такая ритмичность, четкое деление жизни на ее основные периоды, обожествление весеннего воскрешения природы не могли не сказаться на художественном мировоззрении народа. На протяжении долгих веков мотивы времен года вдохновляли не только народных, но и профессиональных мастеров во всех видах искусства.

Сообщение о коврах с изображением времен года, вернее, их символов, мы находим в различных исторических источниках. «Каждый день каждого месяца над знаменитым тронном Тагдис Хосрова-Парвиза развешивался ковер или же четыре ковра, изображающие четыре

времени года⁷⁸. Фирдоуси в «Шахнаме» описывает ковер Хосрова, который назывался «Бахари Хосров» — «Весна Хосрова». На нем было изображено семь светил и семь крашваров. (Описание, которое дает Фирдоуси, также является отражением астрального культа)... Изображено было также подобие небосвода: Бахрам (Марс), Кейван (Сатурн), Ормузд (Юпитер), Михр (Солнце), Анахит (Венера) и Луна. Они словно олицетворяли злое и доброе начала в судьбе шаха. На ковре были вытканы семь крашваров и дехкане, изображения 48 шахов, чьи короны были отделаны золотом⁷⁸.

Примечательно и сообщение арабских историков о существовании сочинения, посвященного чудесным произведениям искусства, которые создавались для этого владыки. Среди них был знаменитый трон с часовым механизмом⁸⁰.

Смена времен года, значение их в жизни человека, философия бытия и смерти, связанная с круговоротом явлений природы — излюбленные мотивы классической азербайджанской литературы. Характерно, что наиболее полно и красочно раскрывалась у классиков тема весны. Гимн зеленому цвету — цвету весны воспевает Низами, весна увядает со смертью Лейли у Физули⁸¹. Во многих литературных произведениях вступительная часть — это часть, восхваляющая весну — «бахарийе». Известны, например, «бахарийе» Хатаи и других поэтов⁸².

Таким образом, представления о временах года, их смене, как о символе вечно торжествующей жизни, периодически воскресающей и угасающей природы, непосредственно влияющих на жизненно важную трудовую деятельность, а вместе с ней на все стороны человеческого существования, пронизывали народное мировоззрение, составляли одну из основ художественного развития, что дает нам право утверждать: даже ковры позднего времени «Дёрд фесл», несмотря на некоторые заимствованные западноевропейские сюжеты и мотивы, известную долю разностильности в трактовке композиции, являются произведениями подлинно народного искусства.

Вплоть до нашего времени сохранилась традиционная композиционная трактовка ковров «Дёрд фесл» с четким разделением поля по осям симметрии на четыре части и с центральным медальоном со знаками Зодиака, являющихся символами солнца и четырех времен года. Эта традиция уходит в глубь веков. Такое деление, например, свойственно известным «садовым» коврам, к которым относится и знаменитый ковер Хосрова.

Происхождение «садовых» композиций в ковровом узоре восходит к сасанидской эпохе. По свидетельству исторических хроник, пол

большого зала дворца в Ктесифоне был накрыт огромным ковром, который называют «Весна Хосрова». Узор этого ковра изображал весенний парк с дорожками и каналами, заполненный зелеными деревьями и цветами. Вытканый из шелка, золота и серебра, украшенный драгоценными камнями сасанидский дворцовый ковер представлял большую художественную ценность⁸³.

Ковер Хосрова изображает сверкающую красотой весну, «плененную во дворце, в то время как непогода преобразила мрачные серые тона мира за его пределами. Почти спустя тысячелетия другой ковродел признал тот же идеал и похвалялся тем, что «тут», в прохладном саду, прекрасная, вечно цветущая весна, недостижимая для осенних ветерков и зимних бурь»⁸⁴. Этот старинный, очень ценный образец ковра, сохранился до наших дней и находится в коллекции Венского музея прикладного искусства.

Превосходный экземпляр «садового ковра», вытканый согласно надписи на нем в 1632 г., хранится в Джайпурском музее в Индии. Нескольким более ранним временем датируется «садовый» ковер в коллекции Венского музея прикладного искусства. Такого типа «садовые» ковры изготавливались в ряде областей Ирана и в Иранском Азербайджане. «Садовые» типы ковров ткались и в последующее время⁸⁵ (Рис. 32).

Как видим, сложная символика, орнаментирующая ковры «Дёрд фесл», выработана и освящена глубоким прошлым. В каждую последующую эпоху мастера народного декоративно-прикладного искусства, оставляя незыблемыми древние традиции, классическую схему построения, сохраняя основные элементы, означающие смену времен года и связанную с ней орнаментику, видоизменяли сюжеты и мотивы ковров, уступая требованию времени и вкусам заказчика, согласуясь с состоянием искусства и культуры в целом.

Отметим характерную для ковров этого типа композиционную особенность — наличие центрального медальона, стягивающего мотивы четырех времен года по чисто формальному признаку и обрамленного знаками Зодиака. Идеологические представления, связанные с астральными культами, восприятием солнечного светила как верховного божества предопределило такую форму построения ковров типа «Дёрд фесл». Это подтверждают памятники искусства древнего Востока, в которых центр композиции весьма важен в смысловом отношении, а все образы, их иконография и место размещения, осмысливались и канонизировались, так как имели определенную религиозную символику⁸⁶. Важно отметить, что именно с возникновением земледелия и развитием феодальной иерархии, на вершине которой стояла царственная фигура

владыки, утверждаются в искусстве Востока догматические художественные формы, символизирующие незыблемость существующего порядка вещей. И не случайно интерес к такой форме ковра, который бы олицетворял стройный порядок мира, подчиненность его обоженному центру, возрастал в эпоху возвышения царственных династий, укрепления феодального правопорядка. Неслучайно в декоративно-прикладном искусстве отразилось остаточное представление о «солнечной сущности царя» (основателя династии)⁸⁷, характерное для всех древневосточных цивилизаций. По этим же представлениям, драгоценные украшения, «...в число их входили золото и драгоценные камни — царские украшения. Считалось, что они обладали магической силой, которая передавалась владеющему им человеку, делая его способным правильно выполнять обязанности правителя»⁸⁸. Потому обилие золота, драгоценности в погребениях свидетельствуют о том, что это царские захоронения.

Отсюда становится понятным необычно богатое убранство исторически знаменитого ковра царя Хосрова, вызывающего восторги современников, очевидцев, и описание которого волнует и сегодня.

Чрезвычайно важно отметить, что в период упрочения феодальной власти канон, четкое разделение всех форм жизни на устойчивые части были требованием времени, определившим идеологией господствующего класса. Характерно, например, своеобразие садово-паркового искусства эпохи сасанидов. В нем четкое членение на четыре части, некогда отражавшее лишь времена года, воплощает уже в себе канонизированность, стойкую иерархию феодального общества, что характерно уже для Востока в целом. Именно в эпоху сасанидского правления широко развивается садово-парковое искусство, четкое и ясное по своим члененным на четыре части формам, в котором одновременно отражены и культовое преклонение перед сменой времен года и воплощена идея стройного порядка, являющаяся идеалом господствующей верхушки феодального общества. «Это типичный восточный чарбаг, т. е. архитектурно организованный парк, расчлененный крест-накрест четырьмя аллеями, с последующей разбивкой каждой четверти еще на 4 части... В пределах этой строго геометрической системы осуществлялись посадки плодовых и декоративных деревьев, кустарников и цветов... с учетом их парк был обведен глинобитной стеной... с выделениями порталного входа, что и описанные феодальные усадьбы Хорезма»⁸⁹.

Появление классических ковров типа «Дёрд фесл» в XVI веке, а именно в этом периоде мы

находим наиболее ранний образец ковров этой группы, обусловлено возвышением династии Сефевидов, которая создала сильное централизованное феодальное государство. И также, как садовые ковры и парковое искусство были официально канонизированы и отображали своей канонизацией незыблемость и четкую иерархию феодального общества, ковры типа «Дёрд фесл» стали признанной господствующей идеологией, разновидностью декоративно-прикладного искусства.

В этом смысле ковры «Дёрд фесл», восходя по своей утраченной уже в первоначальном смысле семантике в сасанидскую эпоху, из культовых превращаются в официально-религиозные ковры. И потому неудивительно, что в эпоху возвышения Сефевидов производство ковров, посвященных четырем временам года, в той традиционно-канонизированной форме, как было прежде, всячески поощрялось и стимулировалось правящей знатью.

Интересна и другая сторона этого вопроса. Древность рода — главная отличительная черта правящих династий, которая дает право утверждать божественное, древнее начало всякой власти вообще. Сасаниды возводили свою генеалогию к легендарным кейанидам. У Сефевидов, поскольку они возвышались в эпоху ислама, не было иного выхода, как придать своему происхождению религиозный характер. Сефевиды, утверждавшие себя могущественной царственной династией, видели в религии шиизма сильное орудие для централизации своего разнплеменного государства. Шиизм был объявлен религией государственной. Согласно главному шиитскому догмату, руководителями мусульманской общины могут быть только потомки Мохаммеда и Али. Поэтому последователи Сефевидов в XVI веке стали возводить свою родословную к седьмому шиитскому пророку Мусе Кязиму, который в свою очередь является прямым потомком пророка Али⁹⁰. Ту же цель укрепления централизованной власти преследовал Шах Аббас I, стремившийся превратить могилу имама Рзы в Мешхеде в шиитскую святыню. Отсюда в искусстве эпохи сефевидов религиозные мотивы становятся одними из самых распространенных. Они стойко держатся в декоративно-прикладном искусстве, вплоть до середины XX столетия. И, наконец, нужно отметить, что в XVI веке наступает расцвет миниатюрной живописи, испытывающий сильное влияние восточной классической литературы. Под ее воздействием в миниатюрах XVI века получает развитие пейзаж «...описание природы, как самостоятельный жанр («бахарийе»), имело богатую традицию». Жанр «бахарийе», как своеобразные очерки, зарисовки природы или отдельных мотивов природы, особен-

но большое развитие получил в XVI веке... Под влиянием классической поэзии мастера кисти, как и мастера слова, воспевая красоту природы, подчас пользовались аналогичными художественными средствами и приемами. Художники, как и поэты, смотрели на природу, как на сферу человеческой деятельности⁹¹. Были выработаны художественные методы воспроизведения природы, как своеобразной соучастницы трудовой деятельности человека. Эта тенденция все резче и резче проступает в коврах «Дёрд фесл». Все эти вышеназванные факторы и определили возникновение, становление и развитие жанра «Дёрд фесл» в сюжетно-тематическом ковроткачестве. Зародившись в прошлых веках, в период земледельческих культов, традиционные мотивы декоративно-прикладного искусства, отображающие характер четырех времен года, в дальнейшем приобретают новую семантическую окраску и формальную организацию.

Если прежде религиозные воззрения определяли художественную сущность и характер композиции ковров с этой тематикой, то начиная с XVI века их вытесняют новые эстетические представления и образы, сложно переплетающие декоративное и реалистическое начала в ковроткачестве. Это очень важно уяснить, поскольку все своеобразие сюжетных ковров XIX и начала XX столетий объясняются как раз сочетанием этих элементов, их эволюцией.

В XVI веке уже намечается реалистически организующее начало в коврах «Дёрд фесл», которое трудно определить в исторической перспективе. «Реализм в искусстве в зависимости от господствующих направлений в мышлении на разных этапах развития человеческого общества воспринимался различно... Некоторые формы в искусстве, которые, будь они созданы в наше время, безусловно считались бы стилизацией, в те отдаленные времена, когда они создавались, воспринимались вполне реалистично»⁹². Весь этот сложный синтез идейно-художественных особенностей мы находим в одном из наиболее ранних вариантов тебризских ковров «Дёрд фесл», датируемого XVI веком. Ковер, подаренный в свое время Шахом Тахмасибом мавзолю Имама Рзы, хранится ныне в Мешхедском музее «Асетане годсе»⁹³. Среднее поле по многовековой традиции разделено на четыре части, каждая из которых олицетворяет одно время года, для чего используются изображения таких явлений природы, как восход солнца, дождь, радуга, снег. В центре среднего поля медальон: мотив его стерт, но прорисовываются контуры куполов минарета-мавзолея, вернее всего это мавзолей деда Шаха Тахмасиба (или Имама Рзы). На ковре многочисленные мотивы религиозного характера,

выткан ряд религиозных сооружений¹.

Это ковровое изделие можно определить, как классический образец трактовки темы четырех времен года, сохранившийся вплоть до середины XX века; четкое деление на четыре части с медальоном в центре среднего поля, религиозные мотивы, интерес к архитектурным памятникам, реалистическая точность в воспроизведении предметов окружающего мира в сочетании с традиционным декором, свойственным пышным узорам садовых ковров, — все это в последующие века составляет основу для разработки и стилизации темы четырех времен года. Ковер содержит все еще изображения явлений природы (радуга, дождь, снег, восход солнца), а не сопутствующий им трудовой процесс, что мы видим в коврах более позднего времени. Отсутствуют и мотивы, перекочевавшие в ковроткачество из европейских источников XIX столетия, но именно этот ковер Шаха Тахмасиба со всей конкретностью ориентирует нас в определении художественных особенностей ковров «Дёрд фесл» последующего периода.

Как бы не изменялась семантическая основа и композиционная трактовка в коврах этого типа — традиционные элементы оставались доминирующими на протяжении веков. Главное, что нужно выделить здесь, — погодные циклы с течением времени выражались не символами, а конкретными сценами трудовой человеческой деятельности, тематика раздвигала свои границы за счет разнородных мотивов, отражающих историю, быт, мировоззрение народа.

Проиллюстрируем сказанное на анализе одного из интереснейших тебризских ковров этой группы; хранящегося в азербайджанском Государственном музее искусств им. Р. Мустафаева и датированного второй половиной XIX века⁹⁴. (Рис. 33). Традиционное членение на среднее поле и бордюр, и разбивка среднего поля осями симметрии на четыре части. Каждая часть композиционно самостоятельна, изображает картины времен года, реалистически воспроизводя крестьянские заботы и деятельность. В нижней части зарисовка осени: полевые работы, сбор плодов, одна крестьянская семья занята пахотой и севом, другая — сбивает орехи, собирает и увозит их. На заднем плане видим развалины «Тахте Джемшида» (трона Джемшида-Персеполя).

На композиции справа картина зимы: деревья голы, всюду белый покров, игра ребятишек в снежки, снеговик. Развернут сюжет зимних забот крестьянина. Счищается с крыш домов снег, гонят навьюченных осликов в дерев-

ню, а на переднем плане работник с лопатой на плечах зазывает люд, предлагая свои услуги для очистки снега. На заднем плане шедевр азербайджанского зодчества XV века «Гей Месчид» — Голубая мечеть, построенная в Тебризе (1437–1467).

Красочно выткан пейзаж весны. Цветущие деревья, пастух с отарой и трепетно прислушивающаяся к звукам его свирели девушка в саду. На переднем плане старец, покуривающий трубку и ведущий беседу с крестьянином, возвращающимся в деревню. Вдали знаменитый архитектурный памятник Азербайджана XIV века «Олджайту-Султанье» (1304–1316).

В левой части среднего поля картина летней поры. Идет жатва, мужчины жнут, женщины и дети связывают снопы и увозят их с поля. Вдали движется верблюжий караван. Картину завершает изображение руин Медина (Ктесифон).

Несмотря на самостоятельность каждой сцены, все они объединены композиционно. Сцены решены в едином стилевом ключе. Это передний план, средний и задний, который в каждой сцене завершается изображением архитектурного памятника. Поскольку вид композиции решен не в живописной манере, а в декоративно-условной, то иллюзия пространства создается мастером благодаря трехплановому воспроизведению сюжетных мотивов.

Не нарушает ровного ритмического строя и бордюр ковра, что достигается равномерным размещением сюжетных мотивов, заключенных в медальон одинаковой формы — «губа».

Колорит ковра решен в золотисто-красных тонах, со множеством оттенков желтого цвета. Желтый цвет, вопреки жизненным представлениям, но вполне соответствуя художественной условности, доминирует даже в картине весны. Завершающе-организующий цвет — красный. Это цвет орнаментальных мотивов бордюра и центрального медальона, которым достигается единый колористический ритм всех сцен и тем самым усиливается воздействие декора на зрителя.

Ковры «Дёрд фесл» в XIX веке и в начале XX столетия содержат в себе сложное сочетание древних элементов декоративного искусства, традиционную символику, восходящую к культовым представлениям эпохи зарождения земледелия, мотивы, широко используемые в миниатюрной живописи, литературные реминисценции, религиозные сюжеты, объединенные тем не менее общей идеей первоосновы трудовой деятельности в человеческой жизни.

Реалистически точно и живо воспроизводит вышеназванный ковер картины трудовой жизни. Широко представлены литературные мотивы, религиозные сцены, в то же время такие

Итак, две особенности, повышенный интерес ткачей к фигуре Дария, к шедевру азербайджанского зодчества, интересного не только как художественный памятник, но объект, воплощающий социально-политический смысл. На это надо обратить особое внимание, поскольку именно такая трактовка четырех времен года становится доминирующей.

Хорошо иллюстрирует вывод о закономерности обращения мастеров ковроткачества к Персеполю, его барельефам и ковер, хранящийся в Государственном Эрмитаже (инв. № 1643), отражающий рудименты земледельческих культов. Все среднее поле ковра занято фигурой Дария, сидящего на троне, за ним стоят сын и наследник трона — Ксеркс. Трон поддерживается представителями тридцати двух подвластных народов. Завершается композиция символом Ахура Мазды.

В разработке сцен со временами года доминируют изображения памятников архитектуры, занимающих большую часть композиции. Развалины Персеполя предстают здесь в виде величественного здания с отчетливыми центральными рельефами лестницы ападаны.

Более реалистичен и прост по своей композиции лишенный центрального медальона ковер, воспроизведенный в книге Кнута Ларсена, и здесь выделены в ткацком рисунке рельефы Персеполя.

Важно отметить, что практически все ковры типа «Дёрд фесл» в своих сюжетах содержат изображения замечательных памятников азербайджанского зодчества, известных восточных поэтов, мотивы классической литературы Востока.

Здесь можно отметить, что рисунки памятников старины мастера снимали не непосредственно с самих объектов, а с европейских источников, живописных, литографических, фотографических. Местным источником, не без оснований замечает Дональд Вильбер, был, например, литографированный том «Реликвии Персии» (Бомбей, 1906 г.)⁹⁷.

Отсюда для нас чрезвычайно важным кажется такой вопрос: почему именно в тот период, характеризующий сравнительно высоким уровнем технического и культурного прогресса, с усилением реалистического направления во всех видах литературы и искусства, более тесными экономическими и идейными связями Востока и Запада, обращение к символам, стилю и идейному содержанию древнего искусства становится яркой чертой ковроткачества.

Здесь не только стойкость традиций, которые в декоративно-прикладном искусстве играют главенствующую роль. Не менее важным фактором является политическая обстановка. Впервые, повышенное внимание к знаменитым памятникам архитектуры, обращение к сюже-

элементы, как например изображение борьбы героя со львом, которые восходят к сюжетам древности и являются глубокими символами идеологических представлений того времени. Четко проступают эти идейно-художественные особенности эволюции ковра «Дёрд фесл» в тебризском ковре, находящемся в музее азербайджанской литературы им. Низами и датированном 1318 годом хиджри — 1900 г.

В центре поля, расчлененного на четыре части, выткан медальон с двенадцатью ромбовидными отростками, со знаками Зодиака, который является не только композиционным ядром, но и элементом, содержащим основную смысловую нагрузку.

Медальон изображает рельеф дверных проемов трипилон в Персеполе⁹⁵, где изображена величественная фигура Дария, его слуг-зонтоносцев. Царь и слуги показаны статично в величавом и спокойном движении вперед. Примечательно, что и царь, и его слуги вытканы в одинаковой одежде: на всех корона. Царь выделяется тем, что его фигура гораздо больше других, а эта, как мы знаем, условность была свойственна искусству древнего Востока. На черном фоне медальона изображены какие-то знаки, напоминающие иероглифы или клинописное письмо. Показательный штрих. Как указывает Луконин «...на статуе Дария, высеченной в память завоевания персами Египта, на складках его одежды сохранилась иероглифическая надпись и строки клинописи».

Поразительная деталь: мастер XIX столетия воскрешает этот элемент спустя несколько тысячелетий.

Над фигурой Дария помещена надпись на фарсидском языке «Джемшид». Вполне вероятно, что это связано со строительством Персеполя, которое приписывается легендарному герою иранского эпоса, первому царю и основателю цивилизации Джемшиду. Многочисленные изображения Персеполя, его фрагментов в коврах «Дёрд фесл» отнюдь не случайны и имеют прямое отношение к древним земледельческим обрядам, культовому осмыслению смен времен года.

«Весь этот ансамбль возведен с единственной целью: весной, в день Новруза, в этот город-храм собирались вельможи государства, гвардия, представители разных народов, чтобы во главе с царем и его двором совершить торжественный ритуал, посвященный... — Новому году...»

Весь комплекс создавался по единому, продуманному до самых мелких деталей плану, где не только каждый дворец, но и каждый рельеф имел определенное, связанное с ритуалом место. Отсюда основополагающая роль символики архитектуры и скульптуры Персеполя⁹⁶.

¹ Описание ковра представлено кандидатом искусствоведения Д. Муджири.

там классической литературы было своеобразной пропагандой богатейшей культуры Востока, в том числе и Азербайджана, который открывал себя европейцам во всем блеске своего культурного наследия. Во-вторых, Восток в XIX столетии уже не играл решающей роли в мировой истории, отставал от сильно развитых западных стран в экономическом и политическом развитии. Отсюда возвращение к эпохам могущества древних правителей, ко временам, когда восточные народы диктовали условия войны и мира, а их культура занимала господствующее положение. И, наконец, символы декора, не исчезающие из композиций ковров, были выражением основополагающего принципа в декоративно-прикладном искусстве, которое должно украшать, а не повествовать, обозначать мир красочными знаками, а не раскрывать его внутреннее содержание в манер реалистической живописи. В ковроткачестве освоение новой техники дается с трудом и является продуктом веков поэтому неудивительно, что даже мастера находившие новые изобразительные средства, охотно применяли те методы составления композиции и декора, которые сложились в течение тысячелетий.

В коврах «Дёрд фесл» XIX-XX столетий мы по-прежнему находим много символов, связанных с древними представлениями о смысле и значении времен года в жизни человека, мотивы единоборства царей-героев, например, это один из элементов ритуальных игр на сезонных празднествах в честь божеств плодородия, восходящих к пласту образов Зивие, изображение орла, когтящего оленя или находящегося над другим каким-нибудь животным, раскрывает астральный символ осеннего равноденствия, праздника урожая»⁹⁸.

Эти мотивы наряду с традиционным членением поля ковра на четыре части, стянутых центральным медальоном с богатой орнаментальной флорой, содержащей религиозные сюжеты, оказались удивительно стойкими в декоративно-прикладном искусстве. Например, к ковро, хранящемуся в музее азербайджанской литературы им. Низами, очень близок по композиции и стилю исполнения тебризский ковер, который демонстрировался в 1967 году на выставке прикладного искусства в Тегеране (экспозицию составляли изделия, вытканые в последние 25 лет). Названный ковер, заслужил очень высокую оценку⁹⁹.

Основу композиции составляют традиционные изображения архитектурных памятников. Центральный медальон выполнен в форме круга, в середине которого — солнце с женским ликом и вокруг расходящиеся от него лучи 12 зодиаковых созвездий. Так, веками спустя, уже в современном мире, характеризующимся вы-

соким уровнем развития науки и техники, ковровое искусство вновь возвращается к символам древности, воскрешает первобытные элементы декоративно-прикладного орнамента. Таким образом, основные черты эволюции художественно-идейных особенностей ковров «Дёрд фесл» в XIX и начале XX столетий следующие. Производство садовых ковров, их идейно-художественные особенности легли в основу ковров типа «Дёрд фесл», начиная от средневекового периода, они ткались, в основном, в северо-западной части Ирана, как было отмечено выше, одним из художественных центров которого был Тебриз. И не случайно, практически все ковры позднего времени с композицией «Дёрд фесл» производились в этом городе¹⁰⁰, что было связано с богатейшими традициями, сложившейся здесь школы миниатюрной живописи. Композиция ковров, посвященных временам года, решается традиционно, членением поля на четыре части, которые, как правило, стянуты к центру медальоном, изображающим тот или иной сюжетный мотив. Традиционно оформляются и каемки бордюра. По-прежнему, в основе идейно-художественной трактовки главной темы четырех времен года находится символика, связанная с культовыми земледельческими обрядами, которые находят свое воплощение еще в садовых коврах.

Одновременно углубляется реалистическая изобразительная манера, разработанная миниатюрной живописью, характерные признаки четырех времен года уже не обозначаются символами, а передаются бытовыми картинками трудовой деятельности земледельцев, вытканными с известной долей точности и экспрессии. Появляются в сюжетах бытовые подробности, детали современной действительности, которые в прошлых веках были чужды ковроткачеству, или приобретают черты крайне декоративной стилизации, повышенное внимание уделяется архитектурным памятникам, шедеврам азербайджанского зодчества. По существу, почти ни один ковер не обходится без изображения архитектурных сооружений прошлого, которые играют в сюжетных коврах либо основную роль либо даются фоном, усиливая сцены трудовой деятельности.

Особенно часто повторяется картина развалин Персеполя, даются изображения его рельефов, отражающих символы и знаки культовой идеологии эпохи земледелия.

Ослабление феодальной власти, сравнительная экономическая, политическая отсталость от стран Западной Европы воскрешают картины далекого прошлого, времен могущества царствующих династий, величественные образы восточных владык, могучего государства, олицетворяет которые чаще всего грозная фигура

Дария и его приспешников.

Более тесные экономические и культурные связи с Западной Европой, видоизменение роли заказчика, которым являются купцы, фабричная организация производства ковров, их высокая покупательская способность на аукционах Европы вынуждают мастеров прибегать к мотивам европейской живописи, другим историческим, политическим и литературным источникам, к сюжетам христианской религии, что не может не сказаться на художественном уровне и эстетической ценности изделий, представляющих собой иногда эклектическую смесь разнородных элементов, пеструю насыщенность механически привнесенными извне сюжетами.

Анализ показывает, что в основе лучших образцов ковров «Дёрд фесл» содержатся элементы богатейшей культуры азербайджанского народа, традиционный стиль декоративно-прикладного искусства, сложившийся на протяжении многих веков. Истинно народная трактовка сюжетов, основополагающие принципы декоратив-

но-прикладного искусства, свойственного искони Азербайджану, делают эти сюжетно-тематические ковры самобытными, отражающими национальный дух и мировоззрение народа.

Все это позволяет сделать вывод о непреходящей эстетической ценности ковров этого типа, хранящихся во многих лучших музеях мира и в частных коллекциях. Ковры «Дёрд фесл» XIX и начала XX столетий показывают, что при учете специфики декоративно-прикладного искусства, умелой организации традиционных и современных элементов ковроткачества, бытовая достоверность, детали современной действительности могут органически входить в ткань орнаментального произведения, не нанося ущерб его художественной цельности и утилитарной роли, потому ковры типа «Дёрд фесл» дают нам богатый материал не только для искусствоведческих работ, но и для развития современной художественной практики художников-ковроделов.

Наиболее характерным эстетическим принципом фольклора, всех форм народного творчества является выработанный на протяжении веков некий стереотип художественного мышления, наличие канонизированных элементов, которые не только не обедняют идейного содержания и выразительности формы произведений, но, напротив, позволяют глубже проникать в сущность явлений и сильнее воздействовать на слушателя, читателя. Здесь, в народном творчестве, в полную силу работает принцип узнавания давно знакомых мотивов, сюжетов, образов, составляя основу эстетического восприятия действительности. В этом смысле декоративно-прикладное искусство представляет собой образец канонизированного и традиционного способа эстетического освоения действительности.

Как мы видели выше, даже при усилении реалистических мотивов стремление мастеров прикладного искусства к выбору сюжета оставалось в рамках традиционных категорий образности и формальной трактовки темы.

Поэтому использование классических литературных мотивов в сюжетно-тематических коврах представляет для нас особый интерес. Вся суть этого художественного явления состоит в том, что из классической литературы Востока мастера ковроделия выбирали наиболее народные по духу, то есть апробированные творчеством масс сюжетно-тематические линии, обогащенные и оплодотворенные мощным гением великих мастеров пера.

Как известно, излюбленными мотивами в декоративно-прикладном искусстве остаются и по сей день сюжеты и образцы великого азербайджанского мыслителя и поэта Низами Гянджеви. Между тем, «...все сюжеты поэм Низами взяты из старинных легенд и преданий, внешне построенных как дополнение к ним или их систематизации. «Хосров и Ширин» как бы дополняет раздел «Шахнаме» Фирдоуси, не повторяя уже сказанного им. «Лейли и Меджнун» — упорядоченная форма легенд арабского племени узра. «Семь красавиц» снова исходит из Шахнаме, по эпосу об Александре Македонском, основанном на Шахнаме, Коране и сведениях об античных философах. Эпизоды, связанные с Бардой и Нушабе, взяты из не дошедших до нас местных азербайджанских хроник»¹⁰¹.

В истории искусства это явление далеко не исключительное. Так, например, известно, что западноевропейские художники уже в XVII веке упорно держатся за систему мифологических образов и библейских преданий. К народным источникам прибегают как к стимулирующему фактору, содержащему неисчерпаемый запас идей, гениальные творцы художественной словесности.

В силу своей народности разработки традиционных мотивов и идей, сформировавшихся в недрах народного сознания, литературные мотивы классической изящной словесности Востока были быстро освоены всеми видами изобразительного искусства и в большом географическом диапазоне — от передней Азии до Индии.

Характерно и другое. Великие поэты средневекового Востока, среди которых возвышаются такие гении, как Фирдоуси, Низами, Хагани, под завесой религиозности учились ставить и разрешать животрепещущие социальные, экономические, философские вопросы своего времени...¹⁰². Естественно, ни миниатюрная живопись, которая была вдохновляющим началом развития семантически замкнутой сюжетики в ковровом искусстве, ни само ковровое искусство в силу своей специфики не могли прямо отразить этого. Но все дело в том, что все эти социальные, экономические и философские проблемы мастера слова выявляли через художественные образы лирического и героического толка, утвержденные в народном сознании как эталон человеческих законов справедливости, равенства и торжества гуманизма. Поэтому, воспроизводя любовную тематику и героические мотивы классической литературы, мастера ковроделия иносказательно и косвенно, через свои приемы отображения действительности выделяли ожидания и чаяния народные, несмотря на панегирический в целом характер своего творчества, свойственный вообще искусству Востока в прошлые века. Взлелеянные, выпестованные образы героев классической литературы в народных преданиях и легендах, независимо от назначения коврового произведения, напоминали о вечных идеях любви, добра и братства, что не могло не определить четкого направления в выборе сюжетно-тематической линии в ковроткачестве.

Важно подчеркнуть еще одно обстоятельство. Классическая литература Востока выделяется как раз таким стилевым принципом, в котором важную роль играют два направления: сложная символика и яркая метафоричность, напоминающая декоративный узор, где сюжет раскрывается не только поступками, речью, мыслями героев, но и вовлечением в действие окружающей природы.

В статье Н. С. Тихонова «Низами» приводится частная беседа с востоковедом Николаем Федоровичем Королевым о творчестве Низами. В ней приводится чрезвычайно яркая метафора великого поэта: «это был бой, когда земля стала шесть, а небо восемь. Это значит, что целый слой земли поднялся к небу и образовал слой неба, а земля уменьшилась на один слой»¹⁰³. Отличная иносказательная символика, напоминающая условность декоративного узора! Сам Низами так определял свое отношение к художественному творчеству: «Мало говори и избранное говори, словно жемчуга, дабы твоим малым наполнился мир. Похвалиться можно тем, что подобно жемчугу»¹⁰⁴.

На сравнительно малом пространстве ковра, в условиях ограниченности неизбежных формальных элементов декоративного искусства, каждый штрих, каждая деталь тоже должны напоминать жемчуг по своей уникальности, красоте, и, если так можно выразиться, условной драгоценности. Такая близость двух совершенно неидентичных сфер искусства характерна для Востока, и не случайно, что, например, первые сведения о сюжетно-тематических коврах Азербайджана мы находим именно в произведениях Низами «Искендер-наме». Описывая поход Александра Македонского в Барду в главе «Пир Искендера с Нушабой», поэт упоминает о ковровом изделии. «В один день уселся он с намерением (взяться за дело), разостлал ковер, словно Ноубехар»¹⁰⁵.

И, наконец, широкое использование литературных мотивов классического Востока в азербайджанском искусстве ковроделия объясняется тем, что между литературой и ковроткачеством стоял гениальный посредник — азербайджанская миниатюрная живопись, «научившая» ковроделов мышлению живыми образами. Высокий технологический уровень, достигнутый азербайджанскими ковроделами, позволял создавать многофигурные композиции, достигая необычайной экспрессивной выразительности в жестких рамках канонизированного коврового искусства.

Весьма широко применены в поэзии и такие художественные средства, как метафора и аллегория. Художественная миниатюра, в зависимости от своих возможностей, еще более толково, лирично и гиперболично изображала тот или

иной предмет. Гипербола употребляется в поэзии для более рельефной и выразительной передачи содержания. Это средство находит свое выражение также и в миниатюрах¹⁰⁶.

Все это вместе взятое и предопределило необычайно широкую популярность в сюжетно-тематических коврах традиционных мотивов классической восточной литературы. К сожалению, до нас не дошли наиболее ранние азербайджанские сюжетно-тематические ковры, отражающие мотивы поэм Фирдоуси, Низами и других поэтов средневековья. Но то, что такие ковры существовали и пользовались большой популярностью, свидетельствуют два изделия (кирманский и кашанский ковры) конца XVI и XVII веков¹⁰⁷.

Сюжеты их, взятые из поэм Низами «Лейли и Меджнун» и «Хосров и Ширин», раскрывают темы — «Посещение Лейли и Меджнуна в пустыне» и «Хосров любит купавшуюся Ширин».

В кирманском ковре XVI века из Парижского музея декоративного искусства в строю симметричной композиции даны две сцены «Хосров любит купавшуюся Ширин» и «Посещение Лейли и Меджнуна в пустыне», каждая из которых в зеркальной симметрии повторяется по обе стороны от продольной оси ковра. В угловых «лечеях» (тимпанах) шелкового кашанского ковра конца XVII века из Лувра также дана сцена посещения Лейли и Меджнуна в пустыне. По выбору и трактовке эти сюжеты имеют свою аналогию в тебризских миниатюрах XVI века, на тканях XVII века и на других видах декоративно-прикладного искусства¹⁰⁸ (Рис. 34-35).

Поскольку господствующий в XVI-XVII веках придворный стиль Сефевидского искусства решительно повлиял на характер художественного развития всех областей Азербайджана, то есть все основания утверждать, что в северных его областях также выделялись ковры с литературной сюжетно-тематической основой. В начале XV в. в результате усиливающихся связей между Тебризом и Ширваном в Шемахе, как было отмечено во введении, развивается искусство миниатюры, которая близка по стилю Тебризской. Однако на Кавказе ковры были «...изделиями народного творчества, так как они не выделялись по рисункам записных художников, как это происходило в придворном ковроделии Ирана, а создавались мастерами на основе народной традиции»¹⁰⁹.

В качестве доказательства можно привести пример: ковер из г. Норт-Голливуда (США), который был выткан в Кубе, а точнее, если судить по колориту, композиционной компоновке, технике исполнения в селении Чичи, в 1972-м году. В центре известной композиции этого ковроткаческого гнезда «Голлу-Чичи» дана сюжет-

ная сцена, которая явно напоминает широко распространенный мотив, основанный на библейской легенде об Иосифе Прекрасном, изложенной в Коране, а впоследствии нашедшей свое литературное воплощение в произведениях Фирдоуси, Джами и других поэтов Востока классического направления.

Прежде чем приступить к исследованию сюжетно-тематического осмысления литературных источников в ковроделии XIX и XX столетий и принципов их художественного воплощения в декоративно-прикладном искусстве, следует сделать существенную оговорку. Речь здесь идет прежде всего о сюжетах цельных по своему замыслу и составляющих ядро композиционного решения, поскольку фрагменты из литературных мотивов мы нередко встречаем и в коврах другого типа, но там они играют подчиненную, служебную роль и являются связывающим элементом декора в целом и главной тематикой, помогающей раскрывать замысел мастера, не относящегося собственно к литературе. Мы рассматривали идейно-художественные особенности ковров, в которых литературные сюжеты представляют собой семантически замкнутую систему, разумеется, решенную приемами, характерными для декоративно-прикладного искусства.

Если говорить о популярности литературных мотивов, силе их влияния на другие виды искусства, в том числе и на ковровое, то здесь, в первую очередь, нужно назвать произведения величайшего мыслителя средневековья, гениального азербайджанского поэта Низами Гянджеви, чьи художественные образы были вдохновляющим началом в искусстве всего Востока, от Турции до Индии. Взяв из народного эпоса, исторических преданий, религиозных легенд узловые сюжетно-тематические линии, Низами обогатил их общечеловеческими идеями борьбы добра и зла, возвел личностные отношения, интимные мотивы до уровня мировой концепции, трагического разлада между естественными стремлениями человека к любви и взаимопониманию и всем укладом общественной жизни, построенном на классовом антагонизме. Оставаясь по духу своему исконным азербайджанцем, Низами охотно пользовался «интернациональной» тематикой, чувствуя себя не поданным той или иной царствующей династии, а гражданином всего Востока...»¹¹⁰.

Наиболее популярными в декоративно-прикладном искусстве на протяжении столетий были мотивы из поэм Низами «Лейли и Меджнун» и «Хосров и Ширин».

«Восток не знал Ромео и Джульетту и познакомился в них только в XIX веке, но у него была своя печальная повесть о Меджнуне и Лейли. Меджнун и Лейли на Востоке известны

лучше, чем Ромео и Джульетта на Западе»¹¹¹.

Как мы уже знаем, этот мотив на протяжении веков трактовался в декоративно-прикладном искусстве: его мы видим на шелковых тканях средневековья, на керамических изделиях; тонкую разработку этот мотив получил в миниатюрной живописи, которая непосредственно влияла на все виды декоративно-прикладного искусства. Объем работы не позволяет дать подробную характеристику трактовки этого классического сюжета в разных видах изобразительного осмысления и характер выразительных средств в коврах позднего времени — XIX и начала XX столетий.

Сдвиг в сторону реалистической трактовки традиционных мотивов, усиление драматизма мы видим уже в коврах начала XIX века. Примечателен в этом отношении ковер, вытканый в 1810 году в Тебризе, и хранящийся в данное время в Музее азербайджанской литературы им. Низами. Организуемая сюжетная сцена традиционна — посещение Лейли и Меджнуна в пустыне. Это кульминационный момент в печальной судьбе возлюбленных, несмотря на всю декоративную условность, передан в достаточной степени экспрессивно. Фигура Меджнуна дана традиционно полуголой, в шароварах, с отрешенным взглядом, устремленным в небо, где в голубизне восходит солнце с девичьим ликом. Однако мастер сшил драматический элемент композиции. Странная неживая поза фигуры Меджнуна, напоминающей человеческий скелет, резко бросается в глаза, поражая одновременно неестественностью изображения и в то же время глубокой правдивостью. Такая манера работы характерна для ковроделов позднего времени, уходивших из под влияния мягкого и изящного стиля средневековой миниатюрной живописи в сторону углубления психологизма и достоверности.

В XV — начале XVI века художники строго придерживались литературного текста. Поэтому их миниатюры носят сугубо иллюстративный характер и отличаются лаконичностью изобразительных форм, ясностью и простотой композиционного построения. Авторы этих миниатюр избегали многословности изобразительных форм, повествовательности, композиционной нагроможденности.

Композиция ковра близка к вышеуказанной миниатюре из рукописи Хосрова Дехлеви «Меджнун и Лейли», выполненной тебризскими мастерами, однако композиция ковра более лаконична, проста, сдержанна и по компоновке, и по колориту. Не условный и опозитизированный образ мучительной своей безысходностью любви, а безыскусное, истинно человеческое горе двух разделенных существ — таков идейный замысел мастера, несмотря на то, что традиция, в силу

законов декоративно-прикладного искусства, доминирует в трактовке композиции.

Это канонизированная ковровая композиция, которая носит название «Биде-Меджнун» (бид — по-фарсидски «ива»), Меджнун-плакучая ива¹¹².

Над влюбленными опустила свои грустные локоны ива, названная народом деревом Меджнуна. По распространенному в Южном Азербайджане преданию, увидев страдания Меджнуна, навсегда склонилась в тоске свои ветви ива и навсегда осталась в преданиях плакучей ивой.

Характерно, что на ковре выткана сценка, не имеющая смыслового отношения к лейтмотиву: изображен пастух со стадом; фауна и флора, представленная мастером, также мало напоминают облик южных пустынь, а дают картины, знакомые именно азербайджанскому ткачу: ива, лисицы, медведь, собака с ошейником и т. д.

Весьма примечательна и типичная для азербайджанцев XIX века одежда персонажей ковра: на Лейли — архалыг, на голове «джут-габагы» — женское головное украшение; на Зейде и мальчике-пастухе архалыг, чарыхи с высокими голенищами. Строгим и лаконичным стилем, соответствующим общему суровому, если выразиться образно, замыслу мастера, отличается и традиционный бордюр, узорное обрамление которого состоит из двух узких «зенджире», двух малых каемок со слабо стилизованным растительным мотивом, черный фон центральной каймы украшен медальоном в форме «кетече» с надписью и ромбовидными, связывающими их медальоном, шестилепестковыми цветами.

Весь ковер в целом резко очерчивает черты нового стиля, проникавшего в ковровое искусство под влиянием сдвига в общественных умонастроениях. В рамках классических образцов миниатюрной живописи мастера усиливают реалистические элементы, стремятся к бытовой достоверности, наделяют литературные персонажи точными социальными и историческими признаками. При отсутствии достаточного опыта это не может не нарушать классических пропорций построения композиции, приводит к некоторому нарушению гармонии, но, искупается величавой простотой, монументальностью, безыскусной поэтичностью, которые являются доминирующими чертами подлинно народного стиля в ковроткачестве.

Чрезвычайно характерна драматизация традиционных сюжетных литературных мотивов. Если миниатюрная классическая живопись выработала приемы, которые позволяли даже трагическую ситуацию облагораживать изяществом декора, эстетизировать дисгармонию конфликта, превращая ее в часть пышного убранства покоев знатных вельмож, то мастера декоративно-прикладного искусства в XIX и XX ве-

ках, более демократичные по своему духу, внесли в литературные источники чувства и мысли обыкновенных людей.

Этот процесс имеет двойственный характер: углубление реалистической основы сюжета, приближение его к душевному миру реального, а не канонизированного человеком — явление, несомненно, прогрессивное, обнаруживающее новые возможности ковроделия; однако это же явление имеет оборотную сторону, нарушая в некоторой степени принципиальную основу декоративно-прикладного искусства. Но это объясняется не чужеродностью реалистических мотивов ковровому искусству, а тем, что, столкнувшись с новым жизненным материалом, мастера того времени еще не могли достичь гармонии содержания и формы, которая была достигнута в классическом XVI веке, органически свести воедино элементы реальной действительности и традиционной орнаменталистики. Это был поиск новых художественных приемов, а такой поиск в переходные эпохи всегда сложен и противоречив.

В этом отношении интересен и шелковый ковер, хранящийся в Картинной галерее в Лондоне, вытканый в конце XIX века. Сюжет — прощальное свидание отца Меджнуна с больным, безумным сыном. В целом в трактовке основного мотива и композиционном решении ковер тяготеет к классическим своим образцам, отличается волнующим лиризмом, глубокой поэтичностью, изяществом форм, свойственным миниатюрной живописи. Традиционна и компоновка. Композиция выдерживается в стиле «Агаджалы», где стержневым мотивом является дерево в центре среднего поля, присутствует и мотив «Биде-Меджнун».

Характерна трактовка фигурок животных и людей, составляющих часть декора: ковер содержит и красочные сказочные элементы: на деревьях на разных уровнях, например, голый мужчина, скорее всего див, на что указывает булавка, перекинутая через плечо, изображение льва с человеческим лицом. Гармонична композиция, где нет четко выраженного центра сюжета, раскрытого в нижней части и «замирающего» в верхней у арки, украшенной орнаментальной флорой.

Но при всей поэтичности, изяществе формы этого изделия и здесь видна драматизация литературного сюжета, тяготение к народному осмыслению лейтмотива, что сказывается, например, в непропорциональности фигурок Меджнуна и отца; в позе отца Меджнуна и в положении тела его сына есть какая-то напряженная неестественность, которая раскрывает замысел мастера, навеянный строками из Низами:

Пред ним нагое, высохшее тело, —
Костяк недвижимый в кожаном чехле¹¹³

Таким видит старик своего безумца и горестно умоляет его отказаться от своей большой мечты:

Но страшно мне, что буду я в дороге,
И ты придешь обнять отцовы ноги,
На тленный прах рыдая упадешь,
Но отклика у праха не найдешь¹¹⁴.

В ковре есть примечательный художественный штрих: неподалеку от согнувшейся в горе фигурке старика выткано изображение могилы, которое усиливает драматизм всей картины и как бы предсказывает трагическую развязку этой печальной истории.

Черты нового стиля трактовки классических литературных мотивов Востока заметны даже в таких коврах, которые наиболее близки по традициям к классическим образцам средневековья. Так, например, тебризский шелковый ковер XIX века из коллекции А. Роубени, раскрывающий канонизированную тему тоскующего вдали от Лейли Меджнуна среди диких зверей, трактуется в стиле «Агаджлы» и «Биде-Меджнун»; однако при сложном переплетении в один декоративный узор мотивов фауны и флоры, высоком мастерстве исполнения, здесь отмечается некоторая сухость линий, графичность ткацкого рисунка, что бросается в глаза особенно при простом и достаточно объемленном по сравнению со средним полем бордюром. Характерен некоторой разнотильностью и ковер, описанный в журнале «Декоративное искусство» с каталожными данными (г. Шеки, К. Ахмедов, 1913 год)¹¹⁵ (Рис. 37). Здесь объединены два сюжета: «Меджнун среди зверей», и «Посещение Меджнуна Лейли в пустыне». По трактовке сюжета он близок к вышеописанному ковру из Музея азербайджанской литературы им. Низами, и здесь ощущается неловкость мастера в изображении некоторых фигур, их некий условный примитивизм, что весьма характерно для переходных ступеней в развитии декоративно-прикладного искусства, когда мастера сталкиваются с неканонизированными элементами, необходимыми для раскрытия их художественного замысла. По стилю и по технике исполнения этот ковер несомненно относится к тебризской школе ковроделия.

Интересно, как меняется трактовка еще одного чрезвычайно популярного и традиционного литературного мотива, связанного с поэмой Низами «Хосров и Ширин». Если для классического века миниатюрной живописи и дворцового коврового искусства были более характерны ковры, раскрывающие тему любви, не лишенной известной доли грациозно спрятанной в изящности форм эротики, о чем, к примеру, свидетельствует упомянутый нами ковер «Хосров любит купавшуюся Ширин», хранящийся в Парижском музее декоративного искусства,

то в позднем период гораздо сильнее звучит трагедия Фархада, и образ его, истинно народного труженика, хотя в поэме он представлен эпизодически. В Музее азербайджанской литературы им. Низами хранится ковер «Фархад и Ширин», центральную сюжетную часть которого составляет эпизод гибели Фархада и оплакивания его возлюбленной.

В арочном проеме богатого декоративного портала изображена Ширин, на коленях которой лежит Фархад. Перед ними уложенные рядами инструменты каменотеса. За главными персонажами даны фигуры сопровождающих Ширин слуг, женщин и мужчин, их лошадей. Задний план занимает величественный дворец, помпезный по своему убранству, очень возможно, символизирующий дворец шаха Хосрова. Перед дворцом изображены фигуры зверей, вытканые статично. Арка богато украшена растительным орнаментом, который заполняет и три каемки бордюра. Выделяется своей яркостью центральная кайма со стилизованной орнаментальной флорой, повторяющей декоративные мотивы арки.

Декоративность композиции достигнута симметричным расположением фигур слуг и лошадей, дерева с винтообразно раскинувшимися ветвями, изображением дворца по центральной оси ковра вплоть до четкого показа инструментов Фархада.

Эмоции передаются при помощи условных жестов, общепринятых и общепонятных поз, которые выразительно передают простоту человеческих отношений.

Изображение Ширин и распростертого на ее коленях Фархада аналогично позе Лейли и Меджнуна на вышеописанном ковре «Посещение Меджнуна Лейли в пустыне».

Это своеобразный художественный прием, выражающий скорбь, отчаяние, несчастие, он тесно связан с народным обычаем оплакивания. Одежда людей соответствует эпохе создания ковра.

Композиция ковра интересна тем, что она была разработана под влиянием миниатюрной живописи, где все сцены, связанные с придворными пиршествами, обычно изображались в арочных проемах порталов. И уже в миниатюрах часто за порталом раскрывается не внутреннее убранство помещения, а возвышались цветущие деревья, кипарисы, перед порталом во дворе собирались почетные гости, представители знати, музыканты. Так, уже здесь портал не только конкретизировал обстановку, условно определял, выделяя место царя, но также использовался и как самостоятельное структурное обрамление всей композиции. Здесь такая композиция была использована в связи с традиционным изображением этого сюжета в ми-

ниатюрах¹¹⁶ (Рис. 38). Примечательно и то, что данная композиция канонизируется мастерами и используется для иллюстрации и других сюжетов в ковроделии, именуясь «Таглы» или «Мехраблы», а в сочетании с колоннами — «Сутунлу».

Весь ковер, в целом, представляет собой сложное сложение традиционных и новых элементов ковроткачества: четкая композиция и неумелый рисунок фигурок людей; современная мастеру одежда персонажей; бережно оформленный декор и четкое изображение рабочего инструмента Фархада. Канон и реалистическая трактовка сюжета, традиционная символика и бытовая достоверность деталей.

Весьма своеобразна трактовка сюжетно-тематических линий гениального и величественного творения Фирдоуси «Шахнаме», которое, хотя и является сказанием о царях, отразило надежды и чаяния низших слоев населения, чьим заступником, выразителем идей и героического духа стал богатырь Рустем — один из центральных образов в произведении Фирдоуси. Этот восточный Геракл, совершивший семь мужественных подвигов, стал в народе символом жизнеутверждающей силы, олицетворением героической борьбы против угнетения. Примечательно, что и по сей день, в Иране, например, изображение Рустема используется в рекламах, как символ необычайной силы¹¹⁷. Вполне естественно, что и в декоративно-прикладном искусстве, в частности, в сюжетно-тематических коврах, тематика, связанная с подвигами народного богатыря, была необычайно популярной.

Ковер в Музее ковра Ирана изображает поле, составленное из 25 прямоугольников, каждый из которых иллюстрирует один из подвигов Рустема, героя «Шахнаме», датируемая 1320 (1902) годом надпись гласит, что он был соткан на фабрике Кохнамуи в Тебризе¹¹⁸.

Особенно повысился интерес у ковроделов к этому величественному эпическому герою в конце XIX и начале XX столетий в связи с растущим национально-освободительным революционным движением масс против господствующего эксплуататорского строя, с пробуждением самосознания народа, все более ощущавшего себя огромной силой, творящей историю. Здесь даже нельзя говорить о прямом использовании непосредственной литературной основы. Как известно, «Шахнаме» разложилась на дастаны: появились даже сказатели — «шахнамечилар», которые пересказывали предания о подвигах народного богатыря; образ Рустема переносился и на настенные росписи. Так что этот популярный мотив великого мастера классической восточной поэзии Фирдоуси был обогащен тем, что прошел сквозь сознание масс,

преломившись в нем и получив истинно народное осмысление.

Отсюда и несколько необычайная в ковровом искусстве стилизованная трактовка этого сюжетно-тематического комплекса. Здесь менее заметна тенденция к реалистическому воспроизведению элементов действительности, больше жизнеутверждающего пафоса, монументальности и яркости изобразительных средств.

Один из популярных в ковровом искусстве мотивов — изображение седьмого подвига Рустема — победы над Белым дивом (Рис. 39). В Государственном музее этнографии народов СССР хранится ковер с сюжетом на эту тему. Ковер определен, как персидский, что является вообще ошибкой, встречающейся не столь уж редко. Даже беглый анализ композиции колорита и орнамента бордюра говорит о принадлежности ковра к тебризской ковровой школе. Реалистическое изображение в нижней части ковра лотосов, заимствованное из стенной росписи, позволяет определить дату ковра — начало XX в. Манера изображения действующих лиц, сюжета, композиционное построение ковра традиционны: белый див и его союзники, неистовые дивы Седже и Бид, а это они по всей вероятности вытканы на ковре, близки по внешнему облику фольклорным представлениям, где обрисовывались чудовищами в человеческом облике, такую же трактовку они получили и в миниатюрах и на изделиях прикладного искусства¹¹⁹.

Ковер разделен по горизонтали на три части. Центр среднего поля занимает мощная фигура Дива во весь рост, а в верхней узкой полоске сцена победы Рустема над Белым дивом, получившее свою разработку в книжных иллюстрациях (Рис. 45)¹²⁰. Однако четкая симметрия и ритм, условно-декоративное решение общего идейного замысла характерны именно для народного ковроткачества, в котором элементы сюжета располагаются по степени их значимости от центра к краю. В традициях ширванских ковров решен колорит ковра. Несмотря на контрастное чередование ярких красок, ощущения пестроты нет, что достигнуто ритмичностью чередования цветов. Красный фон среднего поля как бы успокаивается красными пятнами на теле Белого Дива, а желтый цвет его юбки мягко сочетается с желто-красной окраской щита.

В этом ковре нужно выделить два существенных для нас момента. Над поверженным Дивом изображен Рустем: ухватившись одной рукой за рога Дива, он заносит над ним нож. Справа усеченная фигурка лошади богатыря Рустема-Рехша. Левее изображен маленький див у дерева с цветами. Очевидно, это, согласно тексту поэмы, Авлад, сопровождающий Рустема в походе на дивов, которого богатырь перед началом боя привязывал к дереву, как своего бывшего

противника, кому нельзя было доверять. По рисунку на ковре об этом нельзя судить с полной достоверностью. Здесь сказывается то, что мастера народного ковро ткачества знали поэму не по ее литературному тексту, а из других источников, в частности, по стенной живописи. К примеру, в Кубе в 1935 году художником-архитектором И. П. Шеблыкиным была промыта роспись на сводчатой стене в раздевальном зале кубинской бани, которая являлась одной из композиций, некогда украшавших стены этого зала. Старожилы рассказывают, что все стены бани были расписаны пышными цветочными композициями и сценами из поэмы Фирдоуси. Раскрытое Шеблыкиным большое панно представляло сражение Рустема с дивом¹²¹. Примечательно в этой связи, что в рассмотренном нами ковре изображен свисающий с арки банный светильник. На темы «Шахнаме» выделяется своей художественной выразительностью, тесным единством содержательной и формальной стороны общего декора ковер, повествующий об одном из центральных эпизодов поэмы великого Фирдоуси — поединка Рустема и Пехлевана, пришедшего на помощь туранскому войску Ашхабуса (Рис. 40). Сюжет ковра тесно связан с текстом произведения. Это сложная монофигурная композиция, решенная с удивительным мастерством. Основная тематическая сцена в центре среднего поля: по диагонали друг против друга Рустем и Ашхабус. Диагональная развертка придает картине экспрессивность и динамизм. Рустем изображен в своей традиционной одежде — тигровом кафтане. Запечатлен тот миг, когда Рустем уже выпустил смертоносную стрелу в чужеземца. И напряженность момента великолепно передают изображения полководцев, один из которых предводитель туранских войск Пирам, над ним всадник на слоне «Хаган-Чина», как гласит надпись, еще выше на лошади изображен Афрасиаб верхом на лошади, туранский царь с короной, а в одном ряду с ним следуют друг за другом фигуры иранских богатырей «Тус», «Гударз», «Гив». На кайме, прилегающей к среднему полю, надпись на фарсидском языке, раскрывающая содержание сцены. Удивительно, что при плоскостном методе изображения коврового рисунка мастера достигают предельной живости в передаче выражения лиц, индивидуальности персонажей. Пространственность, необходимая для большей достоверности и экспрессии, умело достигается развернутым пейзажем по принципу пересекающихся диагоналей, что органически соединяет отдельные сцены в единую ритмическую компоновку всего замысла. Три каймы бордюра с растительным узором дают завершенность цельному декору ковра. Особенно гармонирует с центром поля центральная кайма, изысканно украшенная рас-

тительной ветвью в форме «ислими». Это произведение — одно из тех образцов коврового искусства позднего времени, где сюжет органически соединяет в себе семантическую и орнаментальную роль и достигается единством повествовательного метода и общего декора, что не всегда удается мастерам в XIX и XX столетиях.

Интересна еще одна тематическая линия в произведении Фирдоуси «Шахнаме». Это история гибели неузнанного сына Рустема-Сохраба от руки самого же отца во время поединка при состязании иранских и туранских богатырей. Чрезвычайно важно, что интерес к этому дастану в особенной степени проявляется в начале XX века, когда, по словам В. И. Ленина, «мировой капитализм и русское движение 1905 года окончательно разбудили Азию. Сотни миллионов забитого, одичавшего в средневековом застое населения проснулись к новой жизни и к борьбе за азбучные права человека, за демократию»¹²². Этой теме придавал большое значение видный азербайджанский драматург, журналист, демократ Джалил Мамедкулизаде, организовавший перевод и издание дастана в 1908 г., в том же году он отдельным иллюстрированным изданием выходит в Тбилиси, и, наконец, в 1908 г. основоположник азербайджанской классической музыки Узеир-бек Гаджибеков пишет оперу «Рустем и Сохраб».

С социальной точки зрения явление это весьма примечательно, поскольку вся трагедия отца и сына, достойных друг друга, не столько в слепой случайности неузнавания, к стати, мотива, кочующего по всем литературам мира, сколько в нелепости кровопролитных междоусобиц. И не случайно именно в Северном Азербайджане, где сильно ощущалось пробуждение революционного и патриотического сознания масс, в конце прошлого и начале нынешнего столетия широкое распространение получили ковры на тему «Рустем и Сохраб». Производились они в Шуше, входящей в Карабахскую школу ковро ткачества.

Рассмотрим один из таких ковров (Рис. 41). Композиция его представляет собой сочетание двух методов компоновки «Агаджлы» и «Лечекли», относящихся к южной школе ковро ткачества. Однако карабахские ткачи внесли новизну: арку они повторили и в нижней части центрального поля и, таким образом, арки настолько стилизовались, что, раздвоившись с центра у самой верхней точки среднего поля, получили вид треугольников «лечеклов» и знакомых ей по классической ковровой композиции «Лечек-турундж». В результате сюжет ушел вглубь, остался как бы в медальоне на заднем плане. Однако трактовка их обогащена. Интересно изображение традиционного для этого рода композиции дерева. Оно не доминирует, и, пре-

дельно стилизуясь, уменьшаясь в размере, уступает «первенство» сюжету.

Сам сюжет мало связан непосредственно с текстом, что и характерно для ковро деления северных областей Азербайджана. Мастер избегает изображения динамики действия, а лишь обозначает его, показывая статично расположенные друг против друга фигуры отца и сына. Композиция развернута в традиционной симметрии, причем используются два вида: и горизонтальная, и вертикальная. Справа и слева в зеркальном повторении даны фигуры Рустема и Сохраба. Замечательная деталь: по одежде, позе, отец с сыном не отличаются друг от друга, единственный отличительный признак Рустема — более длинная борода, которая внизу раздваивается. Это чрезвычайно тонкий и точный прием для создания общего образа пехлевана, народного героя и заступника угнетенных. Прием, чрезвычайно интересный в декоративно-прикладном искусстве, где важен типически осмысленный, символический образ, а не индивидуальность личности, не психологическая основа сюжета, а его внешняя обрисовка. Монументальность и величественность образов в конце как раз подчеркнута схематичностью, хрупкостью дерева в центре композиции. В традиционной народной манере вытканы и изображения птиц, обращенных друг к другу.

Строгая симметричность в расположении фигур и в композиционном решении декора, изобразительный ритм, сочетающийся с колористическим, основанном на повторении состоящих из приглушенных коричнево-охристых тонов, геометрическая трактовка образов — все это создает оригинальнейшее произведение коврового искусства, традиционное по идейному замыслу и художественному стилю. Серия таких ковров, незначительно отличающихся друг от друга, говорит о стойких ковровых традициях в северных областях Азербайджана (Рис. 42). Наряду с этим великолепным образцом были ковры, трактующие тот же сюжет, который не выделялся ни оригинальностью композиции, ни новизной художественной формы. Именно в этих коврах особо остро ощущается неудачная попытка мастеров XIX в. слить органически реалистический, навеянный западно-европейской живописью стиль с традиционной декоративной основой.

Представляет интерес для выявления эволюции сюжетных ковров рассматриваемый нами период и краткий обзор двух ковров из Музея истории Азербайджана и из музея им. Низами на излюбленную тему Юсифа и Зулейхи, восходящую к библейской легенде и к Корану и вдохновляющую великих поэтов Востока Фирдоуси и Джами. Как мы уже упоминали, в Кубе в начале XVII столетия был выткан

ковер на этот мотив. И вот почти через два столетия в конце XIX века производится ковер с почти идентичным сюжетом и чрезвычайно похожей композицией. В другом ковре из Тебриза, датируемом началом XX века (размер 140x213) ощущается явное влияние западно-европейской живописи, хотя, как говорилось выше, при всей разностильности разработки литературных источников Востока, сюжетные ковры этого типа менее всего были подвержены вторжению элементов чужой культуры, так как отражали национальный дух, выраженной классической поэзией мирового значения.

Достойным внимания образцом сюжетно-тематического ковра на литературные мотивы XIX начала XX столетий можно считать и ковер «Юсиф и Зулейха», датируемый концом прошлого века и находящийся сейчас в коллекции Музея азербайджанской литературы им. Низами. Говоря об этом ковре, как об образцовом, надо иметь в виду не просто его эстетическую ценность, высокий уровень исполнения, яркость колористического решения. Это произведение образцово именно для позднего периода по трактовке идейного замысла, выбору изобразительных средств; сочетанию элементов многофигурной композиции, блестяще разработанной миниатюрной живописью средних веков, с истинно народными принципами изображения.

Повествовательный сюжет легенды раскрывается в трех горизонтальных поясах. Каждый эпизод уточняется надписью заголовков в медальонах. Раскрытию содержания помогают и стихи на фарсидском языке, данные в медальоне-кетобе, на малой кайме ковра: Юсиф уговаривает отца и уезжает с братьями, братья осуществляют коварный замысел (но именно в этом среднем поясе показано и освобождение Юсифа из колодца), царствование Юсифа в Египте и приход к нему братьев. Раскрытию содержания помогают и стихи на фарсидском языке, данные в медальоне-кетобе, на малой кайме ковра.

Выдвижение основного мотива на передний план, раскрывающегося на фоне четкого ряда мужских фигур, которые выглядят очевидцами разыгрывающихся событий как хор в греческом театре, создает цельность композиции, единый ритм. Фигурки мужчин, изображенные статично, создают напряженность сюжета и усиливают эмоциональное воздействие в силу своего контраста: динамика внутреннего повествования, о котором зритель хорошо знает, словно оттеняется застывшими позами персонажей. Этот прием передачи многофигурных композиций повествовательного характера с выдвижением основных лиц на передний план, выделением изображения главных действующих лиц — одна из наиболее ярких находок мастеров

позднего периода.

Эмоциональному восприятию композиции содействует и красочный колорит ковра.

Цветовая гамма ковра ярка, отчетлива и лаконична: чередование красного, голубого, кирпичного, зеленого цветов в обрисовке одежды людей, шатров усиливает динамизм композиции и создает единый цветовой ритм ковра. Цвет положен как бы ровным слоем, в результате фигуры смотрятся более четко и кажутся как будто не вытканными, а раскрашенными.

В гармоническом единстве со средним полем смотрится и бордюр ковра. Средняя его кайма насыщена сценами из соколиной охоты, традиционным изображением льва, терзающего оленя, что как бы подчеркивает извечный закон жизни — борьбу. Сюжет раскрывается в горизонтальной развертке — снизу вверх. Это надо особо выделить, поскольку ковер представляет собой многогоризонтальную композицию. Здесь органически сочетаются элементы миниатюрной живописи и связанного с ней ковроделия с характером народной трактовки сюжетных мотивов. Бордюр по колориту прост, изыскан, подчеркивает суровую простоту разнообразного сюжета. Этот ковер еще одно подтверждение того, что реалистические мотивы и повествовательные сюжеты, какими бы сложными по идейному замыслу они не были, при хорошем художественном уровне исполнения не нарушают декоративную основу ковра, а, напротив, становятся его сущностью.

Здесь нельзя обойти молчанием и проблему трактовки образа Омара Хайяма в декоративно-прикладном искусстве.

Личность Омара Хайяма принадлежит к той плеяде великих художников, которые из собственной биографии творят легенду, сами становятся героями своих произведений. Образ поэта уже сам по себе цельный литературный мотив, который трактуется на разные лады.

«В литературе интеллигентнейшим представителем этого направления был известный математик и философ Омар Хайям (род. около 1040, ум. 1123), или вернее не столько подлинный Хайям, сколько сборный поэтический образ...» замечает А. Е. Крымский в книге «Низами и его современники»¹²³.

Вино, возлюбленная, радости и утехи земной жизни, скептическое отношение к религиозному ханжеству и политическому тщеславию — таков антураж образа. Поэтому в ковровом искусстве столь нередко на протяжении многих веков, в течение которых интерес к личности великого мыслителя «персидского Вольтера» — используется этот каноничный мотив «Омар Хайям со своей возлюбленной».

В Государственном музее азербайджанского ковра хранится ковер XIX века, вытканый в

Тебризе на эту тему (Рис. 43).

На спокойном, нежном, светло-охристом фоне сада в уединенном уголке под цветущими деревьями у водоема сидит Омар Хайям со своей возлюбленной. В спокойной позе Хайяма, изображенного здесь зрелым мужчиной, переданы богатство, утонченность и изысканность внутреннего мира поэта. В левой руке поэта книга с надписью «Омар Хайям со своей возлюбленной».

Особое обаяние исходит от грациозной фигуры молодой девушки, которая склонившись в сторону поэта, наливает ему вино в пиалу из кувшина (кюзя). На девушке нарядный костюм, богато украшенный ювелирными изделиями.

Перед возлюбленными на подносе тарелка с чашей для шербета (налбеки, финджан). Кругом цветы, птицы, воркующие на дереве, спокойно плывущие облака по типу китайских «чи».

Верхнюю часть композиции украшает фигурная арка, на растительном фоне которой симметрично по углам в «кетебе» даны рубаи, раскрывающие содержание сюжета: «Если иметь пшеничный хлеб, вино и баранью ляжку и со всем уединиться с луноликой, то это такое удовольствие, какое не имеет шах».

Бордюр ковра состоит из трех каемок с растительным орнаментом. На пересечении диагональных осей, по углам ковра в ромбовидных медальонах, охватывающих весь бордюр, изображены портреты великих поэтов Востока: это — Фирдоуси, Хафиз, Шейх Аттар, Шейх Сади.

На витиевато-растительном фоне центральной каймы в восьми кетебе даны рубаи, прославляющие величие и красоту человека, его разум, чувства.

Несмотря на любовную лирику сюжета, сцена наводит чувство нежной грусти, сознание недолговечности бытия, что чувствует во внутренней взволнованности поэта, подчеркнутой грустно-запрокинутой назад головой, мечтательно вдаль устремленным взглядом, двумя складками на лбу.

Композиционное построение здесь традиционно. Это уже известная нам композиция «Таглы». Одной из излюбленных композиций в основных приемах портретного жанра миниатюрной живописи как средневековья, так и XIX в. было изображение шахов, принцев под арочным проемом портала, как уже сказано выше, но здесь, как это свойственно ковровому искусству, она превратилась в декоративную, богато орнаментированную часть декора.

В отличие от сюжетной части, орнаментальная строится на строгой симметрии, четком рит-

ме. Однако они соединены в общей композиции, в гармоничном единстве с помощью удачно найденного витиевато-растительного орнаментального мотива, который по форме и содержанию гармонирует с пейзажным мотивом и изобразительной частью композиции.

Несмотря на условность пейзажа, растительный мотив здесь не превращен в плоский орнамент, он тонко передает пленительную красоту и лиричность уединенного сада.

Раскрытие общего настроения сцены содействует также изысканно-красочный колорит ковра. Весь колорит ковра представлен основными тремя цветами: красным, синим, охристым. Красный фон бордюра, синие арки как бы успокаиваются на охристом фоне среднего поля, повторяясь завершаются в фигурах на среднем поле. Эти же тона — в одежде Хайяма, это же сочетание — в костюме молодой девушки.

Такое строгое сочетание цветов, четкое разделение трех цветов в трех частях композиции, а также их взаимосочетание в каждой, способствует гармоничному слиянию орнаментальной и сюжетной частей, усиливает декоративность изображения.

В образном и композиционном строе ковра, в гармоничном единстве сюжетной части с орнаментальным убранством чувствуется высокий профессионализм мастеров, которые умело использовали достижения миниатюрной живописи с традициями искусства ковроделия.

Анализ ряда наиболее характерных ковров в данной главе позволяет сделать следующие выводы. Одним из наиболее устойчивых элементов сюжетно-тематического комплекса в декоративно-прикладном искусстве в XIX и начале XX столетий, как и в предыдущие века, остаются мотивы классической литературы Востока. В силу своего народного характера, канонизированности, широкого распространения в массах, литературные мотивы из произведений гениальных классиков восточной литературы Фирдоуси, Низами, Джами и других получают некоторого рода самостоятельность, символизируя извечные человеческие категории любви, добра, красоты.

В классических коврах на литературную тему в XIX веке по-прежнему наиболее популярны мотивы произведений великого азербайджанского поэта Низами «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», гениального творца эпопеи «Шахнаме» Фирдоуси о подвигах народного богатыря Рустема общепризнанного всеми народами Востока, «Шейх Санан» Джами, мотивы сказок (Рис. 44-45).

Оставаясь по трактовке сюжетов, композиционному решению традиционными, эти ковры тем не менее содержат уже черты позднего стиля. В каноничных типах композиции «Агад-

жлы» и «Биде-Меджнун», «Таглы» или «Мехраблы» мастера усиливают элементы драматизма раскрываемых в сюжетах событий, ощущается их стремление придать жизненную достоверность и бытовую подробность литературным мотивам, наделить персонажей конкретными историческими и социальными признаками.

Все это раздвигает тематические границы ковров этого типа, обогащает идейный замысел ковроделия, приближая его к чувствам и понятиям среднего человека. Освоение нового материала ставит перед художниками-ковроделами сложную задачу органического слияния реалистической трактовки мотивов с традиционно условными элементами декоративно-прикладного искусства. Эта задача решается не всегда с достаточной художественной убедительностью, ковровые изделия порой несут отпечаток несоответствия идейно-тематического содержания и декоративной формы (Рис. 46-49).

Но в целом, именно ковры на литературные мотивы меньше всего поддаются влиянию западноевропейской живописи в силу своего глубокого национального характера. Некоторая сухость и графичность исполнения объясняется широким распространением черно-белой литографии, тенденциями миниатюрной живописи XIX в. к точному реалистическому рисунку.

Замечательные образцы поистине народной трактовки литературных сюжетов находим мы в коврах Северного Азербайджана, особенно пос-

вященных подвигам народного героя Рустема. Четкие геометрические пропорции, монументальная общность образов лишенных (нарочно) нарочитой усложненности, гармония сюжетного поля с общим декором, использование законов зеркальной симметрии и колористического ритма ставят эти ковры в один ряд с лучшими образцами коврового искусства.

Однако по своей общедоступности, традиционности и глубине заложенного в литературных мотивах классического Востока смысла, ковры этого типа представляют собой наиболее благодатную почву для развития сюжетной линии в декоративно-прикладном искусстве, таят в себе неисчерпаемые возможности произведений на высоком художественном уровне (Рис. 50-51). Это целиком относится и к нашему времени, когда художники-ковроделы ищут пути наиболее органического сочетания идейного замысла, отражающего гуманизм нашего строя, с общими закономерностями и спецификой декоративно-прикладного искусства. В этом и состоит научный и практический интерес изучения вопросов трактовки классических литературных мотивов в переходный период развития коврового искусства на рубеже XIX и XX столетий. (Рис. 51-56)

В декоративно-прикладном искусстве, в силу его специфичности, идейно-художественная основа менее всего подвержена резким переходам от одной ступени развития к другой в зависимости от изменения социально-политической обстановки. Во всяком случае качественная новизна идейного замысла и художественного его оформления ощущается иногда только после кропотливого анализа, хотя в других видах искусства социальные контрасты чередующихся эпох порождают нередко переломы в художественном развитии вплоть до полного отрицания предшествующих эстетических традиций. Декоративно-прикладное искусство не терпит таких катаклизмов, обновление его идейно-художественной основы идет незаметно на протяжении многих столетий, к тому же новые мотивы быстро стилизуют и воспринимаются уже как канонизированные элементы. И тем не менее каждая историческая эпоха меняет характер идейно-художественной основы декоративно-прикладного искусства более решительно, чем это может показаться на первый взгляд. Этот процесс наглядно представлен в коврах позднего периода конца XIX и начала XX столетий.

После того, как государство династии Сефевидов миновало период наивысшего расцвета, в XVII веке ощущается ослабление централизованной власти, обострение классовых противоречий и феодальных междоусобиц. Усиливается колониальная экспансия Запада на Востоке.

Появление нового в социально-экономическом базисе находило отражение в культуре: архитектуре (исфаганский ансамбль), изобразительном искусстве, особенно прикладном. Именно в этих областях с наибольшей очевидностью (XVII-XVIII) сказываются сдвиги, происходящие под влиянием кризиса феодализма и сопротивления с Западом... Так, появление библейской, евангелической, античной (римской) и светской сюжетики как бы вело за собой для Востока принципы изображения предмета красоты — человека¹²⁴. Этот процесс не мог не повлиять и на искусство ковроткачества, в котором усиливаются реалистические тенденции и в выборе сюжетно-тематического направления, и в его трактовке, хотя, как мы увидим ниже, жизненная достоверность мотивов и ху-

дожественных деталей остается по-прежнему в плоскости декоративной орнаменталистики, не разрушая окончательно канонов ткацкого рисунка.

Еще более сложная социально-политическая обстановка сложилась в Азербайджане в XIX веке с углублением кризиса феодализма. Колониальная политика Запада, тормозящего развитие местных буржуазных отношений, обостряли и без того острые классовые отношения, что одновременно вело к становлению общенародного самосознания национальной буржуазии, зарождению протеста в ее рядах против засилья развитых европейских стран, усилению политической активности масс, начинающих осознавать свою историческую миссию. Это привело к ярко выраженному сдвигу в искусстве. «Традиционное искусство миниатюры приобрело черты реалистического изображения человека. Таковы портреты государственных деятелей, которые отличаются яркой психологической характеристикой, акцентом на подаче лица при контурной обрисовке портретируемого. Миниатюра вбирает в себя новые сюжеты из повседневной жизни... Утвердившаяся на рубеже XIX и XX вв. фотография на деле окончательно снимает запрет ислама на изображение живых существ»¹²⁵.

В начале XIX века, когда северные области Азербайджана вошли в состав России, произошло решительное размежевание художественных локальных школ ковроткачества, стал очевидным сдвиг в стилиевой ориентации ковроделов Южного Азербайджана, влияние на которых по-прежнему оказывал Тебриз с его классическими эстетическими традициями и мастеров Северного Азербайджана, чьи усилия, как мы видели в предыдущих главах, были направлены на возрождение исконно народных элементов декоративно-прикладного искусства, свободного от канонов миниатюрной живописи. Это тем более необходимо выделить, поскольку многие западноевропейские исследователи по сей день все декоративно-прикладное искусство Востока рассматривают как персидское, не умея или не желая истолковывать национальную самобытность истинно азербайджанских ковров. Между тем именно национальные народные традиции в ковроткачестве давали возможность мастерам создавать в сложной исторической обстановке,

характеризующейся столкновением множества противоречащих друг другу явлений, образцы самобытного декоративно-прикладного искусства. Это ярко выражается в эволюции сюжетно-тематических ковров, так как конкретизированные художественные образы в декоративной орнаменталистике наиболее полно отражают и силу традиций, и влияние новых течений в искусстве вообще.

В XIX столетии, особенно во второй его половине, иным становится социальный заказ, и мастера ковроделия получают известную долю свободы в выборе сюжета, а вместе с нею перед ними возникает и острая проблема выбора сюжета, от методов решения которой меняется и изобразительный стиль трактовки традиционных декоративных мотивов. Процесс освоения новых пластов сюжетно-тематического комплекса, будучи процессом весьма прогрессивным и перспективным, раздвигающим рамки коврового искусства и приближавшим его к эстетическим потребностям масс, отличался необыкновенной сложностью, противоречивостью, и, видимо, был до известной степени мучительным для ковроткачей того времени, пытавшихся в рамках канонизированного стиля дать новое истолкование сложившейся в древности системы художественных образов.

«Орнаментальное искусство, уходящее своими корнями в отдаленное прошлое, в XIX веке продолжало развиваться в новых формах соответственно запросам нового времени»¹²⁶. Нужно добавить, что новые формы мастера постигали в сложных и противоречивых условиях.

Наиболее существенным и важным в этот период является настоящее проникновение в ковровое искусство элементов реальной действительности, сюжетов, продиктованных жизнью и реалистическим отношением к ней.

Черты реализма в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана мы находим уже в XVI веке, о чем было сказано выше. Однако реалистические мотивы позднего времени отличаются иной трактовкой, качественно новой семантикой художественных образов. Анализ ковров красноречиво говорит о том, что реалистическое осмысление элементов действительности в XIX и начале XX веков получает ярко выраженную социальную окраску. В коврах «Дёрд фесл» времена года обозначаются изображением конкретной действительности крестьянского сословия; в коврах на мотивы классической восточной литературы герои сюжета одеты в современную, для того периода одежду; даже охотничьи ковры «Овчулуг», наиболее традиционные по трактовке, отражают тенденцию к воспроизведению самого духа времени и исторической обстановки.

Если в средние века человек в миниатюрной

живописи и в ковровом искусстве был просто олицетворением качеств вообще присущих ему, то в XIX столетии подчеркивается принадлежность того или иного персонажа к тому или иному классу, к той или иной среде. Не случайно развит жанр портретного ковра с изображением конкретных исторических деятелей, не случайно возникают пояснительные записи, весьма прозрачные комментарии. В этом чувствуется ощущение историзма каждого жизненного явления, повышенный интерес к политическим событиям, связанным с более активным участием масс в общественной жизни, которое в средние века было немыслимым.

В рассматриваемый период выделяется еще одно направление в развитии сюжетного ковроткачества: копирование тематики европейской живописи, копирование книжной иллюстрации и книжной графики. Это вовсе не означает упадок мастерства или отсутствие вкуса у художников. Дело обстоит здесь гораздо сложнее.

Классическая азербайджанская школа миниатюрной живописи, традиции ковроткачества, оставаясь питательной средой в декоративном искусстве, тем не менее суживали границы поиска художественного осмысления реалий, и мастера вынуждены были учиться этому по далеко не лучшим образцам европейского рисунка, проникавшего на Восток. Процесс этот усугублялся тем, что европейские заказчики требовали знакомых мотивов, ждали сюжетов, которые в силу европейских традиций обладали на Западе самостоятельной художественной и идейной ценностью. Отсюда мотивы христианской религии, библейские предания, живописные и исторические европейские источники, причудливо видоизмененные на восточный лад, трактованные в традиционном восточном духе. Здесь не должно быть и речи о том, что слепое копирование западноевропейских источников было стимулирующим началом в ковровом искусстве. Ковры, вытканые в этот период в Тебризе, по своей идейно-художественной сути оставались истинно национальными, азербайджанскими.

В характере выбора сюжетно-тематического объекта азербайджанскими ковроткачами сказался еще один весьма существенный общественный фактор, о котором было уже упомянуто во второй главе данного исследования. Как видно, особенно в коврах «Дёрд фесл», наиболее часто повторяется изображение исторических памятников азербайджанского зодчества прошлых веков, воспроизводят образы восточных владык и святых мусульманской религии-имамов. Такую тематическую направленность мы видим и в ковроткаческом искусстве прошлых веков, но в рассматриваемый нами период для большинства ковроделов она становится стерж-

невой, составляет основу тематического комплекса.

Интенсивное вторжение реалистических элементов в ковровое искусство Южного Азербайджана, тяга к точному воспроизведению подробностей реальной действительности частично разрушали канонично-классические сюжеты прошлых эпох, разрывали их замкнутую, завершенную в самой себе семантическую систему, что не могло не привести к некоторой стилевой эклектичности, вычурности и нередко просто к безвкусице. Но сам процесс обогащения, или лучше сказать, насыщения сюжетов жизненной достоверностью оставался в границах художественных традиций ковроткачества, в рамках не просто формальной эстетики, но идейной сути декоративно-прикладного искусства в его классическом выражении. По-прежнему система символических образов и традиционный семантический ряд сюжетных линий оставались организующим и формирующим началом лучших образцов ковроделия. «В XVI-XVII вв. сюжетные ковры Азербайджана, в зависимости от значения, имели множество вариаций. Среди многочисленных вариантов сюжетных ковров были постоянно повторяющиеся, которые изготавлялись вплоть до XIX века, лишь иногда изменяясь в деталях композиции, в самом стиле трактовки орнаментальных форм»¹²⁷.

Для мастеров традиционные тематические элементы мифического и символического характера никогда не были формальной условностью, каноном чисто изобразительной стороны ковра; они воспринимались как данная реальность, как сама суть художественного освоения действительности. И если нельзя говорить в данном случае о классической и органической слитности традиционных идейно-художественных установок с мотивами бытовой достоверности, то можно утверждать о равновесии этих элементов, достигнутом в лучших ковровых изделиях. Равновесие не всегда устойчиво, но перспективным: в столкновении и взаимопроникновении двух начал в ковроткачестве — традиционной идейно-художественной установки со стихийным и еще неоформленным материалом нового времени рождались принципиально новые линии в декоративно-прикладном искусстве.

Парадоксальным, на первый взгляд, кажется эволюция сюжетно-тематических ковров в XIX и начале XX веков Северного Азербайджана. За весьма редкими исключениями явного подражания образцам миниатюрной живописи, копирования образцов русской, так называемой мануфактурной культуры, процесс сближения с жизнью, ее реалистического осмысления шел как бы в обратном направлении, к истокам истинно народного ковроткачества, зародившегося в глубокой древности. Не в попытках осво-

ить реалистическую живописную манеру, а в очищении первообразующего стиля ковроткачества от наносных элементов, отказе от пышных многофигурных композиций, в возрождении простоты и ясности видим мы стихию крепнущего народного самосознания. Сюжет с течением времени теряет свою экспрессивность, он напоминает плотно сжатую пружину, готовую освободиться. Не сам жизненный процесс, а его обозначение, извлечение из него наиболее существенного, как в древних наскальных рисунках, становится главным, жизнь как бы раскладывается на свои простейшие элементы, которые важны не сами по себе, а только в совокупности, в определенном ритмическом сочетании. Об этих коврах можно сказать словами Т. Арманд: «Творчество орнамента никогда не исходит у них из одной только красивой формы. Это есть запись мира, или познание мира, и прекрасная форма рождается как следствие переполненного восприятия»¹²⁸. Но идейную основу такого сдвига нужно искать прежде всего в бережном отношении ковроделов к исконно народным традициям. Ковры Северного Азербайджана по сути своей, по идейно-художественной установке демократичны, то есть практически нет мотивов возвышения господствующих классов, нет персонификации божественного начала в персонажах сюжетов. И несмотря на то, что ковры и в Северном Азербайджане ткались несомненно для определенного заказчика и на внешний рынок, они мало подвержены капризам моды, вкусов и конъюнктуры; в них больше цельности и чистоты стиля, которая, впрочем, переходит иногда в излишнюю сухость. Но в целом ковры Северного Азербайджана необыкновенно напоминают народные песни с безыскусным мотивом, нехитрыми словами, которые человек напевает сам для себя в минуты радости и печали.

Спрос на закавказские ковры со стороны внешнего рынка обуславливался, главным образом, их художественными достоинствами, своеобразной, глубоко примитивной орнаментировкой...¹²⁹

Трансформация сюжетно-тематических линий в коврах XIX и XX столетий, сдвиг в идейном осмыслении жизненного материала не мог не натолкнуть мастеров ковроделия на поиск новых изобразительных средств. Разумеется, такое толкование — новое содержание диктует новую форму — чересчур упрощенное, и если в данном исследовании идейное содержание и художественное его воплощение поставлено в причинно-следственную связь, то единственно ради ясности изложения и более четкого выделения основных признаков эволюции сюжетно-тематических ковров.

В декоративно-прикладном искусстве, как

ни в одной другой области, форма произведения является одновременно содержанием и наоборот. Это хорошо знали ковроделы Азербайджана на всем протяжении развития декоративно-прикладного искусства.

Несмотря на явный стилевой сдвиг в сторону реального осмысления действительности в XIX и начале XX столетий приемы «...художественного оформления ковра основаны на классических традициях декоративного искусства Востока...»¹³⁰.

Правда, мы выше говорили о наличии художественного эклектизма, встречающемся в механическом сочетании реальных мотивов с элементами плоскостной трактовки общей композиции. Однако в лучших ковровых изделиях идейная реалистическая основа сюжета тесно связана с формальной идеей плоскости тканья. Мастера ковроделия, даже отображая реалистические мотивы, никогда не стремились к натурализму, копировать природу на живописный манер, как это делалось, например, европейцами в гобеленах и обюссонах¹³¹, а всегда учитывали специфику ковра, своеобразие этого вида искусства.

Среднее поле и бордюр являются по-прежнему главными элементами композиции, которые неотделимы друг от друга и составляют завершенную систему единого художественного образа. Основные принципы компоновки ковров традиционны, несмотря на большое количество различных вариантов декора. Это — использование непрерывного раппорта малого размера, при отсутствии четко выраженного композиционного центра; симметричный раппорт, при котором ось симметрии составляет ядро композиции. Часто встречаются композиции, составленные из медальонов, расположенных друг над другом, и замкнутая компоновка, где формальным организующим началом служит центральный медальон.

Большую роль в развитии сюжетно-тематических ковров сыграло распространение книжного дела, развитие литографии, возродившей традиции миниатюрной живописи. Но в отличие от яркой красочной средневековой миниатюры в этот период — это, в основном, карандашные иллюстрации рукописей, одноцветные рисунки для литографических изделий. Литературные источники — сборники литературных произведений Фирдоуси, Низами и других, иллюстрации к которым отличались тенденцией ко все усиливающемуся развитию реализма¹³².

Однако следует выделить, что, если для передачи традиционных сюжетов мастера пользовались уже разработанными, установившимися композициями («Овчулуг», «Дерд фесл», «Лячек-турундж» и др.), то на новые сюжеты создавались оригинальные композиции.

Ковровые композиции этого периода — это композиции, основу которых заложила миниатюрная живопись XIX в.

Если сюжеты средневековых ковров раскрывались в рамках традиционных медальонов ковровых композиций «Лячек-турундж», «Афшан», «Шахаббаси», то в XIX начале XX веков они в основном занимают центральное поле ковров, организуясь в декоративные формы, которые уже являются вспомогательным элементом по отношению к сюжету. Это композиции «Агаджлы», «Биде-Меджнун», «Мехраблы» или «Таглы», их сочетание и другие, заимствованные из миниатюрной живописи книжных иллюстраций. Однако они настолько перерабатывались, органично вплетаясь в общий декоративный строй ковра, что считать их скопированными нет никаких оснований.

С усилением реалистических тенденций в искусстве ковроткачества меняется функциональное взаимоотношение сюжета и общего декора. Сюжетно-тематический комплекс занимает уже не часть среднего поля ковра, а заполняет его. Орнаментальный декор не растворяет в себе сюжетные мотивы, а продолжает их, развивает сложной системой символов, смотря по характеру общего замысла, либо четко объединяет их первым, крупным планом, что характерно, например, для ковров Северного Азербайджана. Мастера средневековья, как известно, решали композицию сюжетных ковров так, что весь смысл темы передавался орнаментальными средствами, а чтобы выразительнее и полнее передать идею, привлекались отдельные сюжетные мотивы. Это помогало раскрытию мысли произведения, усиливало его эмоциональное воздействие и художественное значение. Сюжетный мотив наталкивает зрителя на мысль, которую подчеркивал весь орнаментальный декор. Порою эти сюжетные мотивы имели символическое значение и несли основную смысловую нагрузку.

Сохраняя эту тенденцию ковроделы позднего периода усиливают семантическую основу сюжета, что не всегда гармонически укладывается в систему декора.

Характерны для ковров XIX и XX вв. многочисленные изображения портретов исторических и религиозных деятелей, памятников азербайджанского зодчества. Это объясняется не только тем, что на искусство ковроткачества оказали влияние литографии и начинавший получать широкое распространение фотографический снимок, хотя очевидное стремление ковроделов усилить реалистические мотивы приводит их к копированию всех видов натуралистического изображения действительности. Как отмечено выше, рассматриваемый период характерен ростом национального самосознания

и потому мастера воскрешали в виде изображений памятников старины, исторических и религиозных деятелей богатейшую историю культуры Востока.

Как уже было сказано, в коврах группы Северного Азербайджана прослеживается иная тенденция: ослабление сюжетной динамики и напряженности, возвышение роли декоративной символики, которая раскрывала тематический замысел мастера. Отсюда и своеобразие композиционной трактовки, идущей в самую глубь народных традиций. Сюжеты разворачиваются в горизонтальном направлении, фигуры движутся, если они все же в движении, вдоль ковра, но не на прорыв его. Мастера раскрывают свой идейный замысел в символах, имеющих в народе свое толкование, свой древний и многозначительный смысл. Зеркально параллельная и инверсионная симметрия изображений фигурок животных, людей, причудливо выполненные знаки орнаментальной флоры, не покрывающей своей густотой все центральное поле, а свободно размещенной в свободном пространстве, создают впечатление монументальной простоты, величавого спокойствия, в котором заложена убедительная сила эстетического воздействия.

Во многом это объясняется тем, что, «...оставаясь занятием деревенским, ковроткачество Закавказья, благодаря ряду специфических условий, сохранило еще в значительной своей массе характер домашнего производства, связанного с сельским хозяйством. Хотя в таких небольших городах как Куба, Шемаха и Шуша, производство ковров получило некогда распространение в виде ремесла и мелкого товарного производства, тем не менее в этих городских центрах формы организации ковроткачества ничем не отличались от аналогичного производства сельских местностей. Лишь один сравнительно небольшой процесс коврового производства — красивое дело вылился в форму городского мелкого ремесла самого примитивного типа, обслуживающего наряду с ковроткачеством также и другие виды ткацкого и прядильного производств»¹³³.

На первый взгляд этот вывод в сильной степени противоречит нашему предыдущему утверждению о том, что в рассматриваемый период локальные школы ковроткачества в Северном Азербайджане имели мировое значение. Однако именно здесь и содержится узловая проблематика развития декоративно-прикладного искусства. Вовсе не парадоксально, что кустарное сельское производство ковров в отличие от четко организованных условий фабричного потока даст нам образцы подлинных мастеров народного творчества. Художественные традиции в ковроткачестве это не традиции

вообще, а передаваемые из поколения в поколение секреты мастерства, характерные для данной местности и для определенного клана мастеров, и потому наш интерес должен быть сосредоточен на том, чтобы тщательнейшим образом исследовать своеобразие каждой ковровой школы, изучить наиболее ценное с тем, чтобы сохранить те приемы ткацкого ремесла, которые позволили создавать в примитивных условиях общепризнанные по художественной ценности ковровые изделия.

Главной эстетической ценностью в рассматриваемый период для ковров Северного Азербайджана является развернутая по горизонтальной симметрии композиция, условно геометрическое изображение фигур людей, животных, предметов действительности, воспроизведение красочных символов, утеравших свою семантическую суть. Не низкий уровень, не характер материала и отсутствие мастерства, а стихия народной памяти диктовали такой способ создания образцов декоративно-прикладного искусства. Горизонтальная симметрия, как известно, древнее вертикальной на много веков, именно в ней достигается предельно четкая ритмизация жизненных явлений, значение которых выявляется не семантической определенностью элементов, а их совокупностью. В этом смысле сюжетные ковры Северного Азербайджана XIX и начала XX столетия как бы утверждали право ковров оставаться декоративно-прикладным искусством в подлинном смысле этого определения, что в особенной степени характерно для сюжетно-тематических ковров. И совершенно закономерно, что в рассматриваемый период на композицию, трактовку тех ворсовых ковров сильнейшее влияние оказывают древние по своему происхождению безворсовые ковры «шадда», строящиеся на предельно четком развертывании горизонтальных полос с изображениями однотипных фигурок людей и животных, идентичных сцен охотничьей жизни.

Разумеется, это не означает того, что ковры Южного Азербайджана были в художественном отношении слабее или искусственнее изделий северных частей. Речь идет о том, что декоративно-прикладное искусство Южного Азербайджана, представленное в основном тебризскими изделиями, прославленными на весь мир, испытало на протяжении столетий сильнейшее влияние миниатюры, добившейся согласно классическим законам композиции оригинальной композиции сюжетов по вертикальной симметрии с использованием законов пропорций. Были определены основные принципы построения сюжетно-тематических ковров, основанные на принципе членения целого, которые служили нахождению единства элементов композиции, определению связи больших масс и деталей.

«Когда набросашь рисунок по любой основе, — говорится в трактате XVI века «Ганун ос-совар», должны быть у тебя равными (пропорциональными) как узор, так и фон»¹³⁴. Для мастеров Северного Азербайджана был гораздо ближе ритм, а не пропорция, непрерывность в чередовании одинаковых элементов, а не четкое их размещение, согласно классическим законам композиции изобразительных искусств и архитектуры. Это следует подчеркнуть особо, поскольку как раз эти исконно народные элементы композиции и трактовки мотивов слабее всего ощущаются в современном жанровом ковроткачестве, не находят своего развития в силу недостаточной их изученности.

В сюжетно-тематических коврах Азербайджана позднего времени бордюр по-прежнему не воспринимается как формальное оформление мотива. Он выполняет две функции: чисто орнаментальную и в то же время семантическую, раскрывая своим метафорическим и сюжетным оформлением основную тему ковра при сохранении этой художественной традиции. Однако ощущаются черты нового стиля: Бордюры традиционно состоят из нескольких каемок. Это широкая средняя, две боковые малые и одна узкая кайма «зенджире», служащая обрамлением всего ковра. В лучших образцах сюжетно-тематических ковров в рассматриваемый нами период выдерживается четкая стилевая связь среднего поля и бордюра, их цветовая гармония и ритмическое единство.

Но анализ показывает, что бордюры в XIX и XX веках приобретают большую семантическую и декоративную самостоятельность. Это видно даже по формальным признакам: кайма «зенджире», например, становится шире, несет в себе большую смысловую нагрузку, увеличиваются по своей ширине и другие каймы. В коврах Южного Азербайджана бордюры обладают дополнительным смысловым значением, раскрывающим тематику или содержащим в медальонах «кетебе» на центральной или внутренней кайме побочные мотивы, изображения лиц, надписи подчеркивающие соотнесенность темы с определенным историческим периодом. Четко условная и яркая острота бордюров в коврах Северного Азербайджана как бы выдвигает на первый план сюжетный мотив и перекликается с ним не столько семантически, сколько по колориту и ритму, образующими декор.

Одним из основных факторов высоких декоративных качеств азербайджанских ковров является колорит. Принципы колористического оформления ковров также древни, как и их композиционная основа. Сущность любого ковра в том, что он служит украшением, предметом быта, хоть и эстетизированным, потому все искусство ковродела в том и состоит, чтобы дать

такое цветовое решение, которое постоянно, а не временно оказывало бы художественное влияние на человека, радовало, успокаивало его. Это прекрасно знали мастера прошлого, которые «учитывали эмоциональные особенности цвета, умело пользовались им для выявления декоративных качеств ковровой ткани, обогащения фактуры материала и максимальной выразительности сюжетной сцены»¹³⁵.

Характер колорита азербайджанских ковров издревле определялся символикой цвета. Древние культы и верования народа стали основополагающими в его становлении. В этой связи хотелось бы отметить устойчивость трех цветов: красный, белый, синий и основные цвета фона, их сочетание в коврах, которые являются доминирующими и по сегодняшний день. По древним анималистическим представлениям народа доброжелательные духи представлялись именно этими цветами: красным, белым, синим¹³⁶.

Священным цветом издревле считался красный цвет — символ солнца. «Красный цвет у всех тюркских народов, в том числе и азербайджанцев обозначал цвет покровительствующего духа — Ал и поэтому имел оберегающее значение»¹³⁷.

Утерав свое магическое и символическое значение, эти цвета и их сочетания стали традиционными в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана, став ведущими и в ковроделии.

Эти традиции сохраняются и в коврах рассматриваемого периода, однако сами цвета и их оттенки варьируются несколько иначе, согласно видоизменению идейного замысла и роли заказчика.

Для ковров Южного Азербайджана, практикующих реалистические мотивы в более живописной и приближенной к жизненной манере, характерно использование мягких приглушенных тонов и применение белого цвета не контрастно, а нейтрально сводится к светлым тонам. Ковроделы Азербайджана достигают эстетической выразительности на контрасте красного и синего цветов. Они очень тонко чувствуют, что в отличие от живописи в ковровом искусстве колорит держится на ритме и контрасте цветовых элементов.

Для ковров позднего периода характерны ряд отличительных признаков, о которых весьма точно написал А. Казиев «...В цветовом отношении для азербайджанских ковров («халиче», «намазлык» и др.) характерны: а) полихромия (многоцветность), б) сочетание ярких и контрастных цветов, в) отсутствие мутных тонов и сочетаний «малого интервала» и г) высокое колористическое качество»¹³⁸.

Это свойственно практически всем сюжетно-тематическим коврам наряду с социальной традиционной обусловленностью применения дан-

ных цветов и оттенков мастера интуитивно учитывают характер зрительных явлений, связанных с восприятием цвета на расстоянии.

Оптические, физиологические явления, лежащие в основе восприятия цветов, дают некоторое объяснение достигнутым художественным результатам. Об этом свидетельствуют ажурность и дробность больших форм, применение черного и белого контуров в орнаментах разного цвета, сопоставление «теплого» цвета с «холодным» и темного со светлым и, наконец, использование темного фона на среднем поле и средних каймах.

Рассмотрим традиционные приемы колористического решения ковровых композиций, характерные и для позднего времени. Из множества цветовых сочетаний, выявленных при анализе, можно сделать один общий вывод: колорит решается либо чередующимся повтором идентичных цветов, либо их резким контрастом, а в целом лучшие образцы ковровых изделий представляют синтез этих приемов. Характерна еще одна особенность колористического строя сюжетно-тематических ковров: цвет в нем условен, он не только не разрушает при этом идейного замысла, а наоборот, выявляет главные его элементы. Единство цветового стиля достигается колористической гармонией среднего поля с бордюром. При медальонной композиции, как правило, бордюр приглушен в цвете, так что медальон, контрастный по цвету и фону, выделяется, но если компановка не медальонная, тогда центральная кайма составляет контраст среднему полю, а боковые гармонируют с ним по цвету. Реже, но используется и обратный метод построения.

Богаче и гармоничней в цветовом и декоративном отношении ковры Южного Азербайджана. В зависимости от сюжетных мотивов колорит ковра содержит чередование широкого диапазона цветов. Любая тематика решена в мягких, говоря иносказательно, пастельных тонах, героические сюжеты строятся на ярком контрасте, отличительны и красочны по колориту охотничьи ковры. Многоцветные фигуры на однотонном фоне центрального поля ковров — красные, синие, зеленые, желтые представляют собой красочный неразрывный фон, организованный четким колористическим ритмом. Такое традиционное цветовое решение свойственно для ковров Южного Азербайджана XIX и начала XX столетий. Однако в то же время заметна попытка мастеров уйти от канонов классической школы средневековья, которые уже не удовлетворяли своим несоответствием реалистической тенденции изображения живой и современной ковроделам действительности. Колористическую основу составляют мягкие переходы от золотистой охры к коричневым тонам, сочетание синей гаммы со светло-кремовым оттенком.

Сцены, изображающие бытовые мотивы, даны в более холодных и сдержанных гаммах, в которых ощущается стремление придать фигурам жизненную достоверность. По-прежнему на ярких контрастах ткются орнаментальные мотивы охотничьей жизни, воспроизводятся мифологические образы, что в сочетании с реалистическими методами в изображении приводит порой к разностильности колористического решения композиции.

Самобытна цветовая гамма ковров Северного Азербайджана. Как уже говорилось, условная символика, строгая симметрия в композиции и ритм стали главной стилиевой линией развития ковров в рассматриваемый период. Вся задача ковроделов северной области заключалась в том, чтобы любое изображение, какими бы достоверными деталями жизни оно не отличалось, превратить в четкий геометрически условный узор, выявить символическую сторону композиции. Сущность колорита здесь составляет ритм и контраст цветов. Большую роль в декоративности колористического построения композиций играет и контур. Цветные контуры обычно противоположны фону, однако яркая контрастность фона и основных мотивов смягчается «примиряющим» элементом цвета контуров, которые не позволяют композиции разрушаться на взаимоисключающие друг друга своей пестротой элементы. В этом легко убедиться, рассмотрев палитру ковров различных широт Северного Азербайджана. В карабахских коврах: фон — черный, мотив — кофейный, контур — темно-коричневый; фон — красный, мотив — синий, контур — белый или светло-кремовый.

Палитра безворсовых ковров «шада» составляет: фон — красный, мотив — бордовый, оранжевый, черный, синий, коричневый, голубовато-серый; группа ширванских ковров: фон — красный, мотив — желто-оранжевый, контур — черный.

Таким образом, мы видим, что контраст цветов имеет нейтральную середину, как бы объединяющую колорит в одно неделимое целое, что создает простую, безыскусную и вместе с тем необыкновенно поэтичную цветовую гармонию.

Естественно сдержанными по тону цветами представлены контуры в коврах Южного Азербайджана, в колористическом строе которых чувствуется тенденция к реальной действительности.

Из того нового, что привнесли в ковровое искусство XIX и начала XX столетий, одно из самых важных — более простое и приближенное к жизни решение колорита, сохранившего тем не менее свою эстетическую привлекательность. Декоративно-прикладное искусство, особенно в эпоху возвышения царственных династий, отличалось необыкновенной пышностью, великолепием. Золотые и серебряные нити, драгоцен-

ные камни, высокосортные виды шелка, составляющие материал ковра, уже сами по себе представляли огромную ценность. С демократизацией роли заказчика, возникновением более массового производства ковров мастера декоративно-прикладного искусства делали исключительный акцент на эстетике форм, а не самого материала, выявляли свой идейный замысел не через пышное убранство ковра, а искусным сочетанием колористических элементов, что особенно важно в настоящее время, когда остро стоит вопрос удешевления производства образцов декоративно-прикладного искусства, увеличения производительности труда при сохранении высокого художественного уровня.

В любую эпоху изобразительное искусство оставалось в большом долгу у технических навыков, и это в наибольшей степени относится к декоративной орнаменталистике.

Зависимость художественного качества ковров не только от дарования и особенностей художника-специалиста, но и от определенных технических производственных факторов (плотности вязания узлов, толщины утка и основы, качества пряжи, необходимой для ворса) диктовала необходимость тесной связи художника с производством.

Важное значение это имело при создании многофигурных сюжетных ковров, малейшее искажение изображений которых приводило бы к появлению недоброкачественной в художественном отношении продукции¹³⁹.

Зависимость художника от технически — производственных факторов особенно остро стала ощущаться к концу XIX и в начале XX веков, поскольку производство ковров имело уже мануфактурный характер, и спрос на рынке требовал поточного метода выделки ковровых изделий. В средние века почти каждый сюжетно-тематический ковер, выполнялся по заказу определенного высокопоставленного лица, ткался как произведение уникальное и потому, как правило отличался при всей канонизированности элементов, неповторимостью. Поздние эпохи чрезвычайно остро поставили перед ковроделами проблему сохранения высокого художественного уровня при минимальных затратах времени, предельном удешевлении материала.

В наше время благодаря заботе партии о развитии народных художественных промыслов, развитию декоративно-прикладного искусства, ковры вошли в обиход практически каждой советской семьи, но рост покупательской способности населения не снимает с повестки дня эту важнейшую проблему уравнивания массового производства ковров с высокими художественными достоинствами каждого экземпляра. Поэтому анализ эволюции технологических приемов в ковроткачестве на рубеже прош-

лого и нынешнего столетий представляет собой особый интерес.

Как известно, азербайджанское искусство ковра дало миру уникальные по художественной ценности изделия, и это объясняется не только хорошим художественным вкусом мастеров, их технической выучкой, но и самими технологическими принципами в ткацком производстве, выработанными на протяжении веков. Развитие ковроткачества постоянно ставило перед художниками новые эстетические задачи, которые вынуждали искать и новые технологические приемы, а найденные методы технологии позволяли в свою очередь блестяще решать эти задачи. Таков был процесс взаимного стимулирования художественных и технологических принципов.

Поэтому, исторически сложилось так, что широчайший диапазон идейно-художественной основы коврового искусства Азербайджана породил и несколько видов технического исполнения, применявшихся в разных вариациях. Принципиальным является то, что в отличие от ковроделия ряда стран, где нить, образующая ворсовую поверхность, именуемая как лицевая или ворсовая, не завязывается на нитях основы, а процесс ткачества завершается продеванием ее через нити основы. В азербайджанском ковроделии ворсовая нить образуется в процессе узловязания — нить завязывается на нитях основы, причем приемы узловязания разные.

К примеру, завязывание одного узла на двух нитях основы делает рисунок четким, что особенно важно для ковров сюжетно-тематических. Своими преимуществами обладает и завязывание одного узла на трех или четырех нитях основы: облегчается работа ткача, что ведет к повышению производительности труда, само изделие становится мягче и легче, но это оборачивается большей рыхлостью ковровой ткани — на таких коврах быстрее выпадают узлы, и изделия распадаются, не дожив до стадии естественного изнашивания.

Сюжетные азербайджанские ковры чаще всего ткались методом «тюркбаф», при котором узел проводится между двумя нитями основы и закрепляется на них, что обеспечивает высокую прочность и точное воспроизведение требуемого рисунка. «Тюркбаф» — метод универсальный, к нему охотно прибегали и в прошлом, при ручном узловязании, и сейчас, когда применяется специальный ткацкий инструмент. Этот метод дает возможность использовать и «полуузел» («йарым илме»), для воспроизведения мелких деталей рисунка, частей человеческого лица, позволяет добиваться мягких переходов от одной формы узора к другой.

Точность художественного штриха, особенно в работе над шелком, обеспечивает и техника «тюркбаф» или именуемый в народе «Арадансалма» (завязывание между двумя нитями основы) своей прочностью узла, чьи концы точно можно расположить по заданному эскизу, насколько не исказив его рисунка. Особый интерес для нашего времени представляет прием «йандансалма» (завязывание вокруг двух нитей). Как мы уже говорили, чем больше нитей захватывает узел, тем выше производительность ткача. Названный метод представляет именно ту золотую середину, при которой сохраняется достаточная прочность изделия при довольно высокой скорости тканья.

Для сюжетных ковров особую важность имеет такая, если можно так сказать, техническая характеристика: параметры плотности, то есть, количество узлов на каждом квадратном дециметре. Высокая плотность позволяет ткать с наибольшей точностью все элементы сюжета. В азербайджанском ковроделии низкой плотностью считается 40x40 — 50x50, средней до 60x60, в дальнейшем по мере возрастания этих цифр начинается зона повышенной плотности.

Для азербайджанского ковроделия наиболее характерна такая технологическая особенность, как равная концентрация плотности узлов по длине и ширине. Это один из факторов «...обеспечения изящества рисунка»... Там, где нет этого единства невозможно говорить и об изяществе¹⁴⁰.

Плотность ворса неразрывно связана с его толщиной. Ворс называют тонким при его высоте 3-5 миллиметров, средним при 5-7 миллиметрах, а далее — толстым. Сюжетные ковры наиболее выразительны в художественном отношении при тонком ворсе. Характерно, что в коврах прошлых веков, дошедших до стадии изнашивания, четкость рисунка достигает предельной тонкости.

Сюжетные ковры выделяясь сложностью декора, изяществом исполнения, тонкостью выделки во все периоды высоко ценились. Использовались они, в основном, как настенные ковры, занавески, и покрывала. Особенно своеобразны ковровые занавески, именуемые «шадорванами», «парде»¹⁴¹. Так называются ковры большие по размерам, нежели все указанные выше. «Парде» отличаются своей тонкой выработкой и обладают сложной композицией и красивой расцветкой. Производятся они обычно из шерсти высокого качества, по особым заказам и употребляются для занавешивания дверей и украшения стен, а также ими покрывают ниши для постельных принадлежностей. Иногда ими пользуются как покрывалами на седло лошади¹⁴².

Эти изделия выделялись как безворсовой техникой «килим», «джеджим», так и ворсовой.

Форма «парде» диктовалась своеобразием архитектуры жилищ (интерьера) и обычно была продолговатой: 130x250, 140x280, 180x300 и т.д.

Из вышеизложенного можно сделать такие краткие выводы. Перемены в социально-политической обстановке на Востоке, проникновение элементов буржуазных отношений и капиталистического производства в южные и северные области Азербайджана, более активное участие широких слоев населения в общественной жизни вызвали вторжение реалистических мотивов в традиционные сюжетно-тематические комплексы коврового искусства. Этот процесс, который не мог не породить стиливой раздробленности и художественного эклектизма, был в целом явлением прогрессивным. Обогадилась идейная связь мастеров с жизнью, актуальными запросами. В коврах Южного Азербайджана идейную основу художественного поиска составил повышенный интерес к новым изобразительным средствам художественной трактовки мотивов миниатюрной живописи. В коврах Северного Азербайджана сближение с жизнью шло по линии воспроизведения древних семантических и канонизированных элементов.

Несмотря на некоторую стилевую дробность в коврах Южного Азербайджана на рубеже прошлого и нынешнего веков наиболее талантливые ковроделы, не разрушая традиционных композиционных канонов, не отказываясь от системы условно-символических образов, восходящих ко временам культовых обрядов сумели подчинить весь художественный комплекс, созданный в ковроткачестве, новым идейным установкам. Определенное влияние на развитие сюжетного ковроделия оказала европейская живопись и другие западные источники, а также образцы русской культуры. Истинно народные традиционные элементы вытесняют наносные и чужеродные мотивы. Это особенно ярко видно на примере становления всемирно прославленных локальных школ ковроткачества: Кубинской, Ширванской, Бакинской, Гянджинской, Казахской, Карабахской, представляющих Северный Азербайджан и знаменитого центра коврового искусства в Южном Азербайджане — Тебриза.

Ковры, вытканые в указанных местностях, характеризовались высоким художественным и технологическим уровнем. Это прославленные тщательностью выделки, высокоплотностью тканья, гармонией линий и цвета кубинские ковры; большим композиционным мастерством,

изобразительной фантазией — ширванские; многоцветные и красочные с более низкой плотностью, выделяющиеся большими размерами и разнообразием ковры Карабаха; богатые, со сложным декоративным узором, наивысокой плотностью тканья, изысканностью рисунка и цвета ковры Тебриза.

В художественном отношении в ковроткачестве XIX и начала XX столетий были периодами революционными и перспективными. Лучшие образцы коврового искусства показывают, что при высоком мастерстве художников и бережным использованием народных традиций сюжеты и мотивы реальной жизни, детали бытовой обстановки, характерные подробности органически вплетаются в декоративно-орнаментальную композицию, не нарушая цельности и эстетической ценности прикладного искусства.

Эволюция идейно-художественных особенностей сюжетно-тематических ковров того периода создала прототипы тех организующих

элементов, которые впоследствии вошли в тематику, «узнаваемую» уже современным человеком, раздвинули границы декоративно-прикладного искусства до размеров современных представлений о мире и человеке.

Все это делает идейно-художественную основу ковров того периода необыкновенно ценным материалом для изучения коврового искусства, представляет собой ценные практические уроки мастерства для нынешних ковроделов, работающих в современном ковровом производстве.

Если этот этап в ковроткачестве был и переходным, то он ни в идейном, ни в художественном отношении не должен восприниматься как упадочный, а напротив, это был процесс углубления идейного смысла и художественных методов декоративно-прикладного искусства, процесс противоречивый, неровный, но необходимый, как звено, соединяющее две художественные эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждый этап в художественном развитии человечества представляет собой сложный синтез традиций, многовекового опыта, новых эстетических достижений и несет в себе конкретные социально-исторические признаки данного времени. В результате этого сложного, диалектического процесса складываются новые идейные течения и формообразующие элементы эстетики, которые неосознанно или сознательно усваиваются художниками последующих поколений. Принципы марксистско-ленинской эстетики и методологии позволяют нам осмысленно и научно подойти к художественным явлениям прошлого, вывести закономерности их эволюции, обогащая не только теоретическое искусствознание, но и художественную практику советского искусства, социалистического по содержанию и глубоко национального по форме. Сближение искусства Советского Азербайджана с жизнью, формирование новых принципов отражения действительности вызвали в последние годы особый интерес к сюжетно-тематическим коврам, как к своеобразному художественному явлению, позволяющему сочетать тенденции реалистического отражения жизни с функциями декоративно-орнаментального оформления социально-бытовых объектов. Это интерес не только теоретический, но и практический.

К разработке конкретных сюжетно-тематических комплексов в ковровом искусстве обращаются все чаще профессиональные художники-прикладники. В сельских центрах народного ковроткачества мы встречаем работы, связанные с конкретными мотивами, отражающими традиционные сюжеты народных легенд и преданий, черты современной действительности. Сближение декоративно-прикладного искусства с приметами и признаками социалистического образа жизни, освоение элементов эстетики, близкой и понятной современному человеку — процесс закономерный, отражающий жизнеутверждающий пафос созидания, новую трактовку национальных традиций ков-

роткачества. Поэтому представляется необходимым в заключении данной работы выделить основные закономерности эволюции сюжетно-тематических ковров в азербайджанском декоративно-прикладном искусстве, особенно в поздний период XIX начала XX столетий, предвосхитивший разработку новых художественных принципов в ковроделии в эпоху социализма.

Вся история декоративно-прикладного искусства Азербайджана, внесшего свой значительный вклад в общую культуру всего человечества, получившего в силу своей самобытности и неповторимой художественной ценности мировую известность, доказывает, что реалистическое отображение элементов бытия не противоречит общим принципам орнаментального освоения действительности, составляет его органическую часть, генетически восходя к древнейшим наскальным рисункам, тканям и коврам, отражающим культово-магическую идеологию первых охотничьих племен, земледельческих и эстетических функций.

В разные социально-исторические этапы при сохранении незыблемых канонизированных принципов декоративно-прикладного искусства, тесной преемственности в истории развития художественных методов шел непрерывный процесс обновления характера трактовки мифологических преданий, легенд, классических литературных мотивов, составляющих основу сюжетно-тематического комплекса в рассмотренных нами коврах. Классического своего слияния в принципах разработки конкретной темы и абстрактно-символических элементов декоративно-прикладного искусства художники ковроделы достигли в XVI веке в период наивысшего подъема азербайджанской культуры, называемого золотым. С точки зрения характера и функций сюжета в ковровом искусстве, этот период может считаться образцовым на том основании, что именно здесь тема и общий декор, идейный замысел и формообразующие принципы получили органическое ра-

вновесие, что позволило мастерам создать под непосредственным влиянием миниатюрной живописи, переживавшей пору наивысшего расцвета, непревзойденные образцы декоративной орнаменталистики.

Однако принимая все это во внимание нельзя забывать о том, что оставаясь по своему духу истинно народным, ковровое искусство в XVI веке по своим идейным направлениям, стилевому характеру было дворцовым, придворным, отражающим идеи господствующего класса, призванным служить укреплению мощи феодального сословия, выражать величие и блеск его жизни, украшать его быт.

Поэтому в последующем, с обострением классовых противоречий, возникновением ростков буржуазных отношений прежняя трактовка сюжетов должна была измениться и она изменилась. В связи с этим важно отметить, что оставаясь образцовыми по своей эстетической ценности, ковры «золотого периода» не могут быть в наше время источником прямого копирования и подражания. В них самое ценное — национальные, истинно народные традиции ковроткачества, уходящие своими корнями вглубь веков.

Чрезвычайно важным в становлении нового стиля в ковроткачестве был сложный в социально-политическом отношении период XVII-XVIII веков. Острые классовые противоречия, усиление колониальной экспансии со стороны Западной Европы привели к частичному упадку в ковровом искусстве и одновременно подготавливали новый его подъем. Здесь важно отметить, что присоединение областей Северного Азербайджана к России, которое в той обстановке, несмотря на колониальную политику русского царизма, было явлением прогрессивным. С того времени идет размежевание в основных направлениях развития культуры Южного и Северного Азербайджана. Оставаясь по-прежнему по своим основным принципам, традициям, художественным приемам, по духу истинно азербайджанскими, искусство южных и северных областей расслаивается на несколько стилевых направлений и школ. Такой принцип имеет важное значение, поскольку ни одного из направлений в декоративно-прикладном искусстве нельзя рассматривать отдельно друг от друга, а необходимо выявлять наиболее сильные и перспективные течения. С этой точки зрения для нас особый интерес представляют XIX и начало XX вв. В XIX-XX столетиях социальные противоречия обостряются. Восток оказывается втянутым в орбиту международных социально-экономических и политических связей, крепнет демократическое движение. Это предопределяет эволюцию искусства в целом: меня-

ется характер миниатюрной живописи, меняется архитектура и все прикладное искусство в целом.

Для этого времени наиболее характерна тенденция усиления реалистических мотивов в трактовке исконных сюжетов. Сюжетно-тематические композиции приобретают конкретные исторические и социальные признаки, мастера стремятся расширить тематические рамки, пристальнее вглядываются в действительность, поднимают в своем идейном замысле роль и общественную ценность людей труда. Это прогрессивное течение, несмотря на его сложность и противоречивость, позволяет нам глубже проникнуть в процесс сочетания в декоративном искусстве реалистических элементов и формальных принципов декоративной орнаменталистики.

Декоративно-прикладное искусство стало более демократичным по своему характеру, приблизилось к эстетическим потребностям людей, составляющих массу трудового народа. Это мы ярко видим на примере ковра «Дёрд фесл», изображающих конкретную трудовую деятельность крестьян, в коврах, трактующих канонизированные литературные мотивы в более реалистической манере и с большей бытовой достоверностью, даже в наиболее стойких по традиционным своим элементам коврах типа «Овчуг» заметна тенденция к реальному осмыслению действительности.

Наиболее ценным в ковровом искусстве того периода остается стойкое сохранение вековых художественных традиций. Мастера нового времени, несмотря на трудности в освоении новой тематики, изменении запросов и взглядов заказчика, которым отныне становится рынок, влияние образцов западноевропейской живописи и мануфактурной культуры, фабричную организацию производства ковровых изделий, тем не менее сохраняют наиболее сильные художественные принципы азербайджанского ковроделия в трактовке композиции.

Высокая художественная ценность ковровых изделий того периода обусловлена тем, что основу композиционной трактовки сюжетных мотивов, получивших конкретную реалистическую основу, составляли традиционные, выработанные на протяжении веков принципы организации декоративного орнамента. Азербайджанские ковроделы, в силу своего высокого мастерства, художественного вкуса, богатейшего опыта сумели реализовать новые мотивы, не нарушая идеи плоскостного решения декоративной орнаменталистики.

По-прежнему сочетание главных композиционных элементов среднего поля и бордюра представляли собой единый художественный образ,

сочетающий как эстетические, так и утилитарные функции, свойственные декоративно-прикладному искусству. Новаторство мастеров коврового искусства проявилось в бережном использовании традиций для освоения новых изобразительных средств. Так, наряду с традиционными медальонами и орнаментальными композициями «Лячек турундж», «Афшан», «Шах-аббаси», «Ачма-Юмма», вырабатываются новые типы компановки сюжетно-декоративных элементов. Это композиции «Агаджлы», «Биде-Меджнун», «Мехраблы» или «Таглы», основанные на книжной иллюстрации, однако лишены каких-либо признаков копирования, поскольку заимствованные композиции органически входили в декоративный строй ковров.

Традиционно в колористическом решении сочетание основных цветов в азербайджанском ковровом искусстве — красного, синего, белого, которого по древним поверьям олицетворяли доброжелательные духи. Однако и здесь мастера предыдущего и начала нынешнего столетия новаторски использовали сочетание этих цветов, углубляя их роль в общем декоре, подчиняя своему идейному замыслу, приближая их к жизненно-цветовому решению. Особое значение для исследования сюжетно-тематических ковров данного времени имеет возрастание роли и четкое размежевание локальных школ декоративно-прикладного искусства, образовавшихся на территориях Южного и Северного Азербайджана.

Классические школы ковроткачества Тебриза успешно разрабатывали приемы и методы классической миниатюрной живописи, обогащая их новой трактовкой традиционных мотивов, добиваясь точности и изящества ткацкого рисунка, богатого декора, гармонично сочетающегося пропорцию, колорит и композицию.

Особого внимания заслуживают художественные достижения локальных школ ковроткачества Северного Азербайджана. Возрождение исконных элементов народного декоративно-прикладного искусства, использование различных видов горизонтальной симметрии, ритмическое оформление композиции, в которой ритм цвета играл одну из главных ролей, традиционное, уходящее в глубь веков, плоскостное, геометрически условное изображение человеческих фигур и предметов действительности характерно, в целом, для северных областей Азербайджана. Однако каждая из локальных школ внесла в эти художественные принципы определенную новизну, так или иначе переосмысливая художественное наследие прошлого.

В рассматриваемый период ковроткачество, по многим свидетельствам, находилось в Азербайджане на подъеме. Однако ни рост покупательской способности ковров на западноевропейских рынках, ни великолепные образцы коврового искусства, хранящиеся во многих музеях мира, не должны затемнять того факта, что в конце XIX и начале XX столетий декоративно-прикладное искусство переживало сложный и противоречивый процесс, который наряду с прогрессивными элементами привнес и некоторую стилевую неустойчивость, художественный эклектизм. Копирование литографических изданий, фотографий, западноевропейских мотивов живописи не могло исказить характера сюжета в декоративно-прикладном искусстве, обладающим ярко выраженной спецификой и сочетающей как утилитарную, так и эстетическую функции. К сожалению, эта чуждая ковровому искусству тенденция нашла свое продолжение. Она встречается и по сей день, что позволяет ряду искусствоведов утверждать о неприемлемости конкретной тематики в декоративной орнаменталистике вообще.

Тем не менее тщательное изучение идейно-художественных особенностей сюжетно-тематических ковров в XIX и XX столетиях дает нам право говорить, что этот этап в развитии декоративно-прикладного искусства был в целом плодотворен. Он раздвинул границы тематики. Мастера нашли новые изобразительные приемы, позволяющие сочетать конкретные мотивы действительности с традиционными элементами коврового искусства. Приспособление ковроткачества к новым фабричным условиям, демократизации заказчика, необходимость удешевления материала для сохранения его высоких художественных и технологических качеств — все это предвосхитило развитие ковроткачества именно в том направлении, в каком оно мыслится сейчас и в последующем, поскольку массовое производство и высокий исполнительный уровень, сравнительная дешевизна, доступность ковров, их долговечность, реалистичность и современность эстетических компонентов в сочетании с традиционной народной эстетикой орнамента являются определяющими факторами в дальнейшем подъеме коврового искусства.

Азербайджанские ковроделы, непрерывно обогащая традиции богатейшего художественного наследия своего народа, и сегодня создают блестящие образцы, достойные духовного облика советского человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. С. И. Руденко. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани; М., 1968, стр. 51.
2. R. Neugebauer und Troll S. Handbuch der Orientalischen tappichkunde Leipzig, 1930, p. 3
3. Б. П. Денике. Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и востока в XV-XVII вв. (на азербайджанском языке). Сборник «Низами», IV, Баку, 1947, стр. 109.
4. Низами, Искендер-наме, Баку, 1940, стр. 233.
5. А. В. Салам-заде, К. Л. Керимов. Тебризская школа миниатюры XVI в. и художник Султан Мухаммед (на азербайджанском языке), «Известия АН Азерб. ССР», 1959, №5 стр. 81.
6. A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present. Ed. A. I. Pope, London — New-York, vol. III, 1939, p. 2262
7. К. Керимов, Султан Мухаммед и его школа, М., 1970, стр. 12.
8. М. Е. Бех-азин. Ковры Ирана (на фарсидском языке), Тегеран, 1965, стр. 24.
9. Н. А. Абдуллаева. Ковровое искусство Азербайджана, Баку, 1971, стр. 78.
10. Ф. В. Гогель. Ковры, М., 1950, стр. 43.
11. Худуд-Ал-Алем. рукопись Туманского. Ленинград, 1930, стр. 32, б. 33а.—Цит. по кн.: Ляtif Керимов, Азербайджанский ковер, т. 1, Баку — Ленинград, 1961, стр. 17.
12. Riegl A. Altorientalische Teppiche. Leipzig, 1891.
13. Neugebauer R. und Orendl L. Handbuch der orientalischen. Leipzig, 1923.
14. R. Neugebauer und S. Troll. Op. cit.
15. A. U. Dille Oriental rugs and carpets. New York. 1959.
16. W. Bode. Vorderasiatische knupfteppiche Leipzig.
17. Survey of Persian Art...
18. Ch. F. Kelley. M. O. Gentles. An exhibition of antique oriental Rugs. Chicago. 1947.
19. G. G. Lewis. The mistery of the oriental rug. 1914.
20. K. Erdmann. Der orientalische kwupfteppich. Germany. 1955.
21. I. Chabari. Le Taris Persan. Geneve — Paris. 1957.
22. M. Ropers. Morgenlandische teppiche. Germany 1958
23. I. A. Milhofer. Das goldene Buch der Orien — Teppichs Dermany, 1962.
24. U. Schurmann. Terpi aus dem Kaukasus. Munchen 1965
25. М. Е. Бех-азин. Ковры Ирана. Тегеран, 1965 (на фарс. яз.).
26. F. G. Lettenmair. Das Grosse orientteppichbuch Munchen. 1974.
27. E. Gans-Ruedin. Le Tapis de LAuteur. Fribourg, 1975, Ibid. Connaissance du Tapus. Fribourg, 1974.
28. K. Larson. Ori entaleska mattor. Stockholm, 1976.
29. J. D. May Now to identify Persian Rugs and other oriental Rugs. London. 1962.
30. Э. К. Кверфельд. Черты реализма в рисунках на тканях и коврах времени Сефевидов. «Труды отдела истории, культуры и искусства Востока», т. III, Ленинград, 1940.
31. Б. П. Денике. Ук. раб.
32. Ф. В. Гогель, Ковры, М., 1950.
33. Л. С. Бретаницкий, Б. В. Веймарн. Искусство Азербайджана, М., 1976.
34. Ляtif Керимов. Азербайджанский Ковер, т. 1, Баку — Ленинград, 1961.
35. Н. Абдуллаева. Сюжетные ковры Азербайджана, Журн. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 8, Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
36. Р. Эфенди. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана, Баку, 1976.
37. Д. Муджири. Дорд фесл (на азербайджанском языке), Журн. «Элм ве хаят», 1970, № 12.
38. Ана-ханум Алиева. Ворсовые ковры Азербайджана XIX — начала XX века. Баку, 1987.
39. Азербайджанско-русский словарь, Баку, 1965, стр. 270.
40. Цитируется по кн.: Литературные наследия Г. В. Плеханова. СОЦЭКГИЗ, М., 1936, стр. 102.
41. С. И. Руденко. Ук. соч., стр. 51.
42. И. М. Джафарзаде. Гобустан, Баку, 1973, стр. 18.
43. Я. И. Гуммель. Археологические очерки, Баку, 1940, ст. 29, 31, 43, 48.
44. Низами. Пять поэм, М., 1968, с. с. 34, 385, 396, 397.
45. Китаби Деде-Горгуд. Баку, 1962, стр. 223. Г. А. Гулиев, А. С. Бахтияров. Древние религиозные культы в Азербайджане и их пережитки в быту (на азербайджанском языке). Баку, 1968, стр. 19.
46. С. Казиев. Обычаи и обряды среди азербайджанцев населения Варташенского района. Научный архив Института истории АН Азерб. ССР. инв. № 392, 1937, стр. 4.
47. Р. С. Эфендиев. Говорят камни (на азербайджанском языке), Баку, 1980, стр. 20.
48. Кабуснаме. Баку, 1963, стр. 103 (на азербайджанском языке)
49. Махмуд Кашгар. Диван лугат-ат-тюрк, Раздел «сыгыр» т. 1, Анкара, 1941, стр. 303 (на турецком языке).
50. Путешественники об Азербайджане, Баку, 1961, с.с. 110, 394, 398.
51. Обозрение российских владений за Кавказом, часть II, СПб., 1836, стр. 246.
52. С. Броневский. Новейшие географические и исторические известия о Кавказе, Часть II. М., 1823, стр. 387.
53. К. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 45.
54. R. Hubel. Ullstein teppichbuch. Germany, 1965 s. IBB
55. D. N. Wilber. The Triumph of Bad Taste: Persian Pictorial Rugs — 'Hali', London, 1979, vol. II, № 3, p. 192, 193, 196.
56. A. U. Dieley. Op. cit., p. 94, 105.
57. Kostbarkeiten orientalische, Knupkunst. Gebetsbrücke [Isphahan?] aus Seide — «Heimtex» Herford. 1979, B 10, s. 67.
58. D. N. Wilber Op cit., p. 193.
59. Низами. Ук. соч., стр. 386.
60. «Heimtex», Herford, 1976, № 9, стр. 926.
61. Л. Керимов. Азербайджанский ковер, т. 1, Баку, 1961, стр. 21.
62. А. О. Маковельский. Авеста, Баку, 1960, стр. 124. И. Р. Рзаев. Искусство Кавказской Албании, Баку, 1976 стр. 14.
63. Л. Керимов. Ук. раб., табл. 138, рис. 9.
64. Там же, табл. 134, рис. 10.
65. Н. А. Абдуллаева. Ук. раб., стр. 80—83.
66. В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 392—393.
67. К. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., т. XXIX, стр. 243.

67. D. N. Wilber. Op. cit., p. 193.
68. J. G. Lettenmair. Op cit., s. 314.
69. **Формозов А. А.** Памятники первобытного искусства, М., 1966, стр. 69.
70. **Асланов Г. М., Вайдов Р. М., Ионе Г. И., Древний Мингечаур**, Баку, 1959, стр. 89, Рзаев Н. и. Ук. раб., стр. 75, 112.
71. **Даркевич В. П.** Художественный металл Востока. М., 1976, с.с. 60, 61.
72. История Азербайджана, Баку, 1958, т. 1, стр. 40.
73. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии, М., 1975, сс. 289—290.
- Рзаев Н. И. Ук. раб., стр. 28.
74. **А. О. Маковельский.** Ук. раб., с.с. 69, 70.
75. Там же, стр. 122, 66.
76. **Г. А. Гулиев, Ш. Гулиев,** Народный календарь, Журн. «Элм ве хаят», Баку, 1974, № 7, с.с. 12, 13.
77. Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии, М., 1975, стр. 184.
78. **Д. Муджири.** Дорд фесл, (на азерб. яз.), Журн. «Элм ве хаят», Баку, 1970, № 12, стр. 20.
79. **К. В. Тревер.** Сасанидский Иран в «Шах-намэ? — Сб. «Фердоуси», Л., 1934, стр. 193.
80. **В. Г. Луконин,** Искусство древнего Ирана, 1977, с.с. 186, 187.
81. **Низами.** Ук. соч., стр. 452, Физули. Лейли и Меджнун (на азерб. яз.), Баку, 1958, с.с. 250, 251.
82. **Шах Исмаил Хатаи.** Дехнаме (на азербайджанском языке), Баку, 1982, с.с. 20.
83. A Survey of Persian..., vol. III. p. 2287; H. Hildebrand. Der persische teppich und Seine. Heimat, Zurich, 1951, s. 8. Э. К. Кверфельдт, Черты реализма в рисунках на тканях и коврах времени сефевидов, Труды отдела истории культуры и искусства Востока, т. III, Л., 1940, стр. 270.
84. A Survey of Persian Art..., vol III, p. 2287.
85. Ibid, p. 2263.
- Neugebauer R. und Troll S. Handbuch der orientalischen teppichkunde, leipzig, 1930, s. 3.
- Беймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана XII—XVII вв., М., Искусство, 1974, с. 148, 149.
86. **В. Г. Луконин.** Ук. раб., стр. 21.
87. **Б. А. Литвинский.** «Золотые люди» в древних погребениях Центральной Азии, Советская этнография, М., 1982, № 4, стр. 36.
88. Там же, стр. 36.
89. **Г. А. Пугаченкова.** Искусство Туркменистана, М., 1967, стр. 104.
90. **М. С. Иванов.** Очерк истории Ирана, М., 1952, стр. 59.
91. **К. Керимов.** Султан Мухаммед и его школа, М., 1970, стр. 47.
92. Э. К. Кверфельдт. Ук. раб., стр. 263.
93. A Survey of Persian Art..., vol III p. 2266.
- Д. Муджири. Ук. раб., стр. 20. Газета «Иттелаат» № 11841 Тегеран, 25 ноября 1965 (на фарсидском языке).
94. **Н. А. Абдуллаева.** Сюжетные ковры Азербайджана, Журн. «Декоративное искусство» М., 1959, № 8.
95. Искусство древнего Востока. М., 1968, Иллюстрация 290.
96. **Луконин В. Г.** Ук. раб., с.с. 67, 71.
97. D. N. Wilber. op cit., p. 194.
98. **В. Г. Луконин.** Ук. раб., стр. 19.
- В. П. Даркевич.** Ук. раб., с.с. 57, 25.
99. Журн. Сепид и сиях, Тегеран, № 13(735), 1967, стр. 11. (на фарсидском языке).
100. D. N. Wilber. Op. cit., p. 194.
101. **Низами.** Ук. соч. М., 1968, Вступительная статья А. Бертельса, стр. 11.
102. **М. Шагинян.** Этюды о жизни. В кн. «Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви», Баку, 1981, стр. 411.
103. **Н. С. Тихонов, Низами.** В кн. «Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви», Баку, стр. 429.
104. Там же, стр. 307.
105. **Низами.** Искендер-наме, Баку, 1940, стр. 233.
106. **Али Минаи.** Претворение поэтических образов в современном графическом искусстве Ирана. Автореферат кандидата искусствоведения. Баку, 1964, стр. 21.
107. A Survey of Persian Art, vol. VI., pl. 1214.
108. **Керимов К.** Ук. раб., стр. 33, Хосров Дехлеви; Избранное Ташкент. 1980, стр. 120.
109. **Ф. Г. Гогель.** Ук. раб., Баку, МЗ, стр. 190.
110. Антология азербайджанской поэзии. т. 1, М., 1939, Вступительная статья, стр. 17.
111. **И. Ю. Крачковский.** Ранняя история повести о Меджнуне и Лейле в арабской литературе. Статья в кн.: «Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами». Баку, 1980, стр. 183.
112. Персидско-русский словарь, М., 1970, т. 1, стр. 240.
113. **Низами.** Ук. соч., стр. 321.
114. Там же, стр. 324.
115. Журн. «Декоративное искусство», М., 1981, № 6, стр. 11.
116. **А. Ю. Казиев,** Миниатюры рукописи «Хамсэ» Низами, Баку, 1964, стр. 65, 66, 73, рис. 3, 4, 11.
117. Газета «Иттелаат». Тегеран, 20 марта, № 125—39, 1964. (на фарсидском языке).
118. D. N. Wilber. Op. cit., p. 195.
119. Азербайджанские сказки. Баку, 1955, с.с. 52—55.
- К. Керимов, Азербайджанские миниатюры, Баку, 1980, илл. 61.
120. **Фирдоуси.** Шах-наме, Тебриз, 1308 г. хиджри—1890, Литографированное издание (на фарс. яз.).
121. **Н. М. Миклашевская.** Стенные росписи Азербайджана т. IV. Баку, 1954, с.с. 81, 82.
122. **В. И. Ленин,** Полн. собр. соч. т. 23, с. 146.
123. **Крымский А. Е.** Низами и его современники, Баку, 1981, стр. 250.
124. Литература Востока в новое челя, М., 1975, стр. 166.
125. Там же, стр. 201.
126. **А. Казиев.** Новые материалы по азербайджанскому искусству XIX века. «Известия Академии наук Азербайджанской ССР», Серия общественных наук, Баку, 1958, стр. 100, № 5.
127. **Р. Эфендиев,** Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (XII — начало XIX вв.) Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Баку, 1972, стр. 21.
128. **Т. Арманд.** «Орнаментация ткани», М., Л., 1931, стр. 21.
129. **М. Д. Исаев.** Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932, стр. 31.
130. **А. Ю. Казиев.** Цвет и композиция азербайджанских стенных ковров, Доклады АН Азербайджанской ССР, Баку, 1976, стр. 75.
131. Э. К. Кверфельдт. Ук. раб., с.с. 269—273.
132. **А. Казиев.** Новые материалы по азербайджанскому искусству XIX века, «Известия АН Азерб. ССР», Серия общественных наук, 1958, № 5, стр. 102. Мамедали Муседдиг, Азербайджанские художники XIX века и «Шах-наме», Журн. «Гобустан», Баку, 1982, № 2, стр. 68 (на азербайджанском языке).
133. **М. Д. Исаев.** Ук. раб., стр. 1.
134. **Садик-бек Афшар.** Ганун ос-совар (трактат о живописи), Баку, 1963, стр. 73.
135. **Н. А. Абдуллаева.** Ук. раб., стр. 79.
136. **Н. И. Рзаев.** Голос веков, Баку, 1974, с.с. 46, 47 (на азербайджанском языке).
137. **Н. И. Рзаев.** Искусство Кавказской Албании, Баку, 1976, стр. 10.
138. **А. Ю. Казиев.** Цвет и композиция азербайджанских стенных ковров, Доклады АН Азерб. ССР, Баку, 1946, № 7, стр. 317.
139. **Н. Абдуллаева,** Ук. раб., стр. 78.
140. **Д. Муджири.** Технологические приемы азербайджанского ковроделия, Баку, 1977, стр. 15 (на азербайджанском языке).
141. Бурхане — Гате, Магомед Гусейн Тебризи, 1062 хиджри — 1651 г. II часть, стр. 73 (на фарс. яз.).
142. **Л. Керимов.** Ук. раб., стр. 20.

АЗЕРБАЙДЖАН СҮЖЕТЛИ ХАЛЧАЛАРЫ

Азербайджан инчәсәнәтиндә сүжетли — тематик халча хүсуси рол ойнайыр. Нүмүнәләри дүнјанын ән јахшы музејләриндә сахланылан декоратив сәнәтин бу нөвүнүн чохәсрлик төкамүлү олдуғча зәнкин бәди ән'әнәләр јаратмышдыр. Тарихи инкишафын һәр бир мәрһәләсиндә Азербайджанын халча усталары заманын руһуну, күтләләрин әһвал-руһијјәсини јүксәк бәди сәвијјәдә ифадә етмиш, өз нијјәтини, гәјәсини парлаг, кәзохшар естетик формаларда төчәссүм етдирмишләр. Сүжетли — тематик халчанын бүтүн тарихи реалист мотивләрин тәдричән дәринләшмәси, һәјата јахынлашмасы, башланғычыны чох гәдимләрдән алан милли ән'әнәләрин инкишафыдыр.

Азербайджанын декоратив-тәтбиги сәнәти бүтүн бәшәријјәтин тарихи инкишафында мүһүм мәрһәлә кими чохәсрлик инкишаф тарихинә, она дүнја шөһрәти газандыран зәнкин ән'әнәләрә маликдир. Совет Азербайджанында декоратив орнаменталистиканын вә онун үзви һиссәсинин — халча чылыг сәнәтинин даһа да инкишаф етдирилмәси мәдәни ирси дәриндән өјрәнмәдән, кечмишин ән јахшы наилијјәтләриндән мүасир бәди практикада истифадә етмәдән мүмкүн дејилдир.

Сүжетли — тематик халчаларын спесифик бәди һадисә кими инкишаф вә идеја-бәди хүсусијјәтләринин төкамүл тарихи декоратив-тәтбиги сәнәтдә овчу мәишәтинин гәдим дөврләриндән, әкинчилик култунун төкамүл тарихиндән башламыш мәдәнијјәтин инкишаф формалары дөврүнәдәк, хүсусән классик шәрг әдәбијјатынын парлаг инкишафынадәк сүжетли-тематик комплексләрин кенетик характери, мејдана кәлмә ардычыллығы илә әлағәдардыр. Бүтүн бу сүжет мотивләринин төкамүлүнүн тәһлили кәстәрмишдир ки, онларын һамысы семантик мүхтәлифликләринә баһмајараг халгын дүнјакөрүшүнү вә онун бәди инкишаф дәрәчәсини әкс етдирир. Бу исә декоратив-тәтбиги сәнәтдә үстүн башланғыч олараг галмыш вә галачагдыр.

Тарихи, археоложи вә әдәби мә'хәзләр, Азербайджанын сүжетли-тематик халчаларынын нүмүнә

ләри декоратив-тәтбиги сәнәтин бүтүн инкишаф дөврүндә сүжетли-тематик халчаларын төкамүлүнү елми чәһәтдән дөврләшдирмәјә имкан верир: 1) һејванларын вә овчуларын примитив фигурлары тәсвир едилмиш ән гәдим халчалар вә парчалар. Бу фигурлар овчу тајфаларын ајинләриндән доған вә мәһсулдар гүввәләрин илк инкишаф сәвијјәсиндә дуран бүтүн халглара хас овсунлама адәтләринин символикасына аиддир; 2) әкинчилијин инкишаф етдији, феодал социал-игтисади формасијанын бәргәрар олдуғу дөврүн халчалары; һәмин дөврдә, әдәби вә тарихи мә'хәзләрә керә, декоратив-тәтбиги сәнәтдә ов, һејванларын изләnmәси вә һејванларын туташмасы сәһнәләри илә јанашы, әкинчилик култларыны әкс етдирән битки мотивләри кениш инкишаф етмишдир; халчаларын бәди тәртибаты хүсуси тәмтәраг вә јарашыг алмышдыр; декоратив-тәтбиги сәнәтин ән јахшы нүмүнәләри дөвләт әһәмијјәти вә сијаси характер кәсб едир; 3) орта әсрләрин еркән классик дөврүндән әввәлки дөвр—һәјатын даһа реалист тәрз-дә әкс етдирилмәси илә, халча чылыг сәнәтинин миниатүр рәнккарлығына јахынлашдырылмасы илә фәргләнән дөвр; 4) XVI әсрин классик дөврү. Адәтән «гызыл дөвр» адландырылан һәмин дөвр миниатүр рәнккарлығын тохучулуг иши илә һармоник бирләшдирилмәси, ән'әнәви-халг естетик категоријалары чәрчивәсиндә инчиләр јаратмыш, реалист вә декоратив элементләри үзви сурәтдә әлағәләндирмиш тәтбиги сәнәт усталары вә халча чылыларын јүксәк усталығы сәјәсиндә дүнја шөһрәти газанмыш декоратив-тәтбиги сәнәтин парлаг инкишафы илә сәчијјәләнир; 5) XVII вә XVIII әсрләри әһатә едән дөвр. һәмин дөврдә мәркәзләшдирилмиш феодал һакимијјәтинин зәифләмәси нәтичәсиндә декоратив-тәтбиги сәнәтдә мүәјјән тәнәззүл мүшаһидә олунур, реализм әләмәтләринин күчләнмәсинә баһмајараг классик дөвр ганунларынын мөһкәм горунуб сахланмасы тенденсијасы габарыг көрүнүр.; бу дөврдә Чәнуби вә Шимали Азербайджанда јерли халча чылыг мөһтәбләри мүһүм рол ойнамаға башлајыр вә јени

үслүб чөрөянлары төшөккүл тапыр; 6) нөһәјәт, XIX әсрин лап ахырлары вә XX әсрин әввәлләри; бу дөврләрдә конкрет тарихи эпоха илә бағлы олан реалист мотивләр сүжетли-тематик комплексә кетдикчә даһа мөһкәм нүфуз едир, јени тәсвири васитәләр ахтарылып, декоратив сәнәтин инкишафында јерли халчачылыг мәктәбләринин бәдii ролу артыр.

Декоратив-тәтбиги сәнәтин чохәсрлик төкамүл просесиндә мүстәгил естетик дәјәр кәсб едән мүчәррәд-символик элементләриндән фәргли олараг, сүжетли мотивләр вә онларын орнаменталистикада тәсфири халгын һәјәт тәрзи, мәишәти илә, социал-тарихи просесләрлә сых бағлыдыр. Бу, бизә Азәрбајҗан халгынын гәдим тарихини вә мәдәнијјәтини, онун бәдii инкишафынын мәрһәләләрини өјрәнмәк үчүн чох зәнкин материал верир.

XIX әср XX әсрин башланғычындан овчулуг сүжетли-тематик халчалары фәслиндә, өз семантикасына көрә цивилизасиянын биринчи пилләсинә овчу гәбиләләрә аид олан даһа гәдим типли халчалар төһлил едилир.

Мә'лум олдуғу кими, декоратив-тәтбиги сәнәтдә һејванлар аләминин вә овчулуг һәјатынын мотивләри даһа сабит вә ән'әнәви үнсүрдүр. Мәһсулдар гүввәләрин инкишафынын мөһз биринчи пилләсиндә овчу тајфалары керчәклијин график — рәннкарлыг чәһәтдән мәнимсәнилмәсинин илк нүмунәләрини — әмәли вә мәдәни-макија мә'насы олан нүмунәләр јаратмышлар. Овчу тајфалары орнаменталистикасынын мотивләри анчаг һејван вә инсан формаларындан ибарәт иди. Биз цивилизасиялы халгларын декоратив сәнәтиндә зәнкин инкишаф етмиш нәбати мотивләрә, демәк олар, раст кәлмирик.

Биз бунун сәјсыз-һесабыз вә инандырычы дәлилләрини овчу тајфаларын мәскунлашдығы әразидә археоложи тапынтыларын, чох гәдим халча вә парчаларын тәдгиги заманы көрүрүк. Азәрбајҗанда һејван чарпышмалары вә овчулуг мотивләринин чох гәдим мәншәјинә Бақы јахынлығында — Гобустанда ашһара чыхарылмыш гәјәүстү тәсвирләр, еркән неолит эпохасындан тунч эпохасынадәк олан дөврә аид керамика мә'мулаты вә кечмиш заманларын декоратив-тәтбиги сәнәтинин диһәр нүмунәләри сүбүтдүр.

Декоратив орнаменталистикада овчулуг мотивләри вә символларынын үстүн әһәмијјәтә малик олмаса бир чох халглар үчүн сәчијјәвидир. Лакин һәмин мотивләр өз макија-тәтбиги вә култ әһәмијјәтини итирәрәк естетик категоријаларда гануниләшмишдир ки, бу категоријалар да әсрләрлә Азәрбајҗанын декоратив-тәтбиги сәнәтиндә, нечә дәјәрләр, гйда мүһити олмушдур. Бу, халгын ичтимай һәјәт тәрзи, социал-сијаси шәраитлә билаваситә бағлы иди.

Зәнкин мә'хәзләр әсасында кәстәрилик ки,

Азәрбајҗанда овчулуг инкишаф етмиш әкинчилиг дөврүндә әсас игтисади әһәмијјәтини итирәрәк, гәдим заманлардан халгын шүүрунда дәрин көк салмыш күтләви култ әјинләринин шүүрсүз ичрасына чеврилмишдир.

Лакин Азәрбајҗанын декоратив-тәтбиги сәнәтиндә ән'әнәви сүжетли-тематик овчулуг комплексинин давамлылығыны һеч дә тәкчә онунла изаһ етмәк олмаз. Феодал ә'јанларынын сијаси чәһәтдән мөһкәмләндији дөврләрдә онлар үчүн ов һеч дә садәчә әјләнчә дејилди, һәм дә бу ә'јанларын гүдрәтинин, күчүнүн рәмзи иди, онларын мүстәгиллијини тәчәссүм етдирирди. Буна көрә дә тәсадүфи дејилдир ки, шаһларын, сарај ә'јанларынын ову орта әсрләрдә гејри-ади тәмтәраг вә әзәмәт хүсусијјәтләри алмышды.

Декоратив-тәтбиги сәнәтдә көк салан вә орнаменталистиканын ән'әнәви әйрилмаз тәркиб һиссәсинә чеврилән овчулуг мотивләри сонралар шаһлар зүмрәси, сарај ә'јанлары тәрәфиндән инкишаф етдирилмишдир. Белә ки, XVI әсрин мәшһүр овчулуг халылары онларын сифариши илә тохунурду.

Овчулуг мөвзулары XIX вә XX әсрләрин сүжетли халыларында да кениш јер тутур. Лакин бурада овчулуг мотивләринин тәфсириндә (трактовкасында) үслүб инкишафы ашһар дујулур. Мәркәзләшдирилмиш феодал һакимијјәтинин зәифләмәси, феодалларын ара чәкишмәләринин вә синфи зиддијјәтләрин, Гәрби мүстәмләкә гәсбкарлығынын кәскинләшмәси вә буржуа мүнәсибәтләринин күчләнмәси илә әлагәдәр олараг истәр халг арасында, истәрсә дә һаким тәбәгәләр арасында овчулуға мараг хејли азалыр. Буна көрә дә овчулуг мотивләри халчаларда парлаг ифадә олунмуш семантик чәһәтини итирир вә әсәр һалда формал сурәтдә тәфсир едилир, кечмишдә гануниләшдирилмиш естетик үнсүрләр халгларын үмуми декоруну әмәлә кәтирән үнсүрләр кими баша дүшүлүр.

Өз композисија тәртибатына, сүжетләрин тәфсиринә, парчанын колоритинә вә технологијасына көрә Чәнуби Азәрбајҗан халчалары XVI әсрдә Тәбриз мәктәбинин јүксәк тәрәггиси дөврүндә декоратив-тәтбиги сәнәтин һәмин мәктәбә хас ән'әнәләринин инкишафына дәләләт едир. Бу халчаларда классик дөврүн миниатүр рәннкарлығынын күчлү тә'сири һәлә дә дујулур. Лакин әввәлки үсуллардан узағлашма нәзәрә чарпыр. Сүжетләр санки әјры-әјры фрагментләрә парчаланыр вә бу фрагментләр үмуми декорун даһа чох формал-тәшкиледичи үнсүрләринә чеврилир, артыг рәвәјәт характерли вә һадисәләрин мә'насыны ачыб кәстәрән мотивләр кими баша дүшүлмүр. Бир гәјда олараг овчуларын фигурлары, ов мотивләри нахышларла әвәз едилир.

Гәрб мәдәнијјәтинин тә'сири библија рәвәјәтләринә, тарихи мә'хәзләрә кен-бол јер верилән

Авропа мотивләринин сүжетли-тематик овчулуг композисијаларына мүдахиләси илә ифадә едилир.

Шимали Азәрбајҗан халчаларында ов сүжетләринин тәфсириндә ирәлиләјиш илк бахышдан парадоксал көрүнүр, бу сүжетләр санки кечмиш дөврләрин мотивләринә гәјыдыр. Шимали Азәрбајҗанын халчачылыг мәркәзләриндә тохунан «Овчулуг» типли халчалар декоратив-тәтбиги сәнәтин әзәли халг үнсүрләринин дирчәлдилмәси илә сәчијјәвидир. Бу мејл Ширванын «Овчулуг» типли халчалар группунда хүсусилә әјдын нәзәрә чарпыр.

Онлардан ән характерик оланлары овчулуг сәһнәләринин гәдим рәмзи тәсвириндән башланан классик ичра тәрзи (һејрәтамиз вә вәләһедичи садәлик, мүтәнасиблик, формаларын тәсвиринин һәндәси шәртилији) илә фәргләнир. Шаһинлә ова кедән тәнһа атлы фигурунун тәсвири миниатүр рәннкарлығы үчүн дә сәчијјәвидир. Лакин о, халг ән'әнәләриндә, һәтта ән хырда деталларла ишләнир. Овчунун үзү өн тәрәфдән, әјаглары јән тәрәфдән кәстәрилмишдир. Халчалар кечмишдә култ вә тотем әһәмијјәти олан үнсүрләрә зәнкин бәзәдилмишдир: квадрат шәкилли медалјонларда орта сәһәнин күнчләриндә рәннкарәк гүјруглары олан ал-әлван хоружлар — сәһәрин ачылмасынын, дүнјанын нура гәрг олмасынын, хејрин тәнтәнәсинин рәмзи олан «лар» хоружлары тәсвир едилмишдир. Шаһинләрин фигурлары «S» шәкилли үнсүрләрә бәзәдилмишдир ки, бу да кечмишдә су рәмзи сәјылырды.

Гарабағ халчаларынын овчулуг мотивләри өз бәдii дәјәринә вә тәфсиринин орижиналлығына көрә бәнзәрсиздир. Бу халчалар үфги симметрия принципи үзрә, мөвзунун декоратив чәһәтдән мәнимсәнилмәсинин әсл халг манерасында гурулмушдур.

Лакин һәмин халчаларда халчачыларын овчулуг сүжетләринә марағынын хејли азалдығы әјдын көрүнүр. Онларда динамик ов сәһнәләри, демәк олар ки, јохдур, овчулуғун анчаг атрибутлары, символлары кәстәрилмишдир. Сонралар һәмин просес кетдикчә дәринләшир вә XX әсрин илк рүбүндә овчулуг бир мөвзу кими тамамилә јох олур, өз јерини бир-бирилә анчаг композисија бахымындан әлагәли һејван тәсвирләринә верир. «Шәддә» типли халчаларын ховлу халчалара күчлү тә'сири мөһз бунунла изаһ едилир.

Гәдим ховсуз «Шәддә» халчалары композисија чәһәтдән ибтидаи үфги симметриянын принципи үзрә гурулур вә биртипли адам вә һејван фигурчуглары паралел бөлкүдә интәһасыз тәкрар едилир. Биткин овчулуг мотивләринә марағы итирән ховлу халча усталары һәмин бәдii принципдән истифадә едилрәр.

Мәсәлән, XIX әсрин ахырларында Гарабағда «Атлы-итли», «Итли-пишикли», «Мараллы-һејран-

лы» вә с. ховлу халчалар тохунмушдур. Бу, композисија бахымындан һејван тәсвирләри олан үфги золағлардыр. һәмин мөһмәр халчаларда рус мануфактура истәһсалынын реклам характерли рәсмләр кими нүмунәләринин тә'сири дујулур.

Азәрбајҗанын зәнкин инкишаф тапан халчачылыг сәнәтинин бир һиссәси олан XIX әсрә вә XX јүзиллијин әввәләринә аид овчулуг халчалары нәинки тәкчә тарихи, һәм дә чох бөјүк бәдii әһәмијјәтә маликдир.

Тәбриздә тохунмуш «Овчулуг» типли халчалар өз рәннкарәк, зәнкин нахышлары, зәриф рәсмләри, јүксәк тохучулуг мөһарәти илә бу күн дә гәлби риггәтә кәтирир, адамы һејран гојур. Гәдим бәдii мотивләрин халга мөһсүс үслубуну, декоратив-тәтбиги сәнәтин илк әсасыны әмәлә кәтирән естетик үнсүрләри дирчәлтмиш олан Шимали Азәрбајҗан халчалары хүсуси мараг доғурур.

Заман е'тибарилә нисбәтән сонралар мејдана кәлән «Дөрд фәсил» типли сүжетли-тематик халчалар зәнкин фактик материаллар әсасында әсәрин икинчи фәслиндә нәзәрдән кечирилир, һәмин нөвдән олан халчаларын идеја-бәдii хүсусијјәтләри кенетик зәминдә ачыб кәстәрилир. Бу мәсәләнин принципал әһәмијјәти вардыр, белә ки, бир сыра харичи тәдгигатчылар XIX әсрә вә XX јүзиллијин әввәлләринә аид халчаларын мә'на вә композисија төкамүлүнү анчаг Гәрб мәдәнијјәтинин тә'сири илә изаһ едилрәр.

Сонракы дөврә аид «Дөрд фәсил» халчаларында сүжетли мотивләрин бә'зи бәдii тәмтәрағы, үслүб мүхтәлифлији вә игтибасы һәгигәтән дујулур, лакин онларын ән јахшы нүмунәләри идеја мәзмуну илә формаларын үзви вәһдәтини тәшкил едир ки, бунларын да көкләри Азәрбајҗан халгынын мәдәнијјәти тарихинин дәринликләринә кедиб чыхыр.

Тәдгигатымыз үчүн бунун хүсусилә бөјүк әһәмијјәти вардыр ки, илк XVI әсрин ән еркән нүмунәсиндән башлајараг та чари әсрин орталарында тохунмуш мә'мулатадәк «Дөрд фәсил» типли Тәбриз халчалары илин дөрд фәслинә даир мөвзуларын ачыб кәстәрилмәсинин ваһид идеја-бәдii зәмининә маликдир вә бу мөвзулар дәгиг бәдii формаларла ишләнилир. Композисијасына көрә орта сәһә ән'әнәјә үјгүн олараг дөрд һиссәјә бөлүнүр вә онлардан һәр бири илин бир фәслинин рәмзидир. Дөрд фәслин тематикасы көкләри әкинчилијә вә мистик култлара кедиб чыхан рәмзләри, Зодиак бүрчләрини вә Шәргин мифоложи образларыны тәчәссүм етдирир. Мәркәзи медалјонда вә ја медалјонлар бојунча Азәрбајҗан ме'марлығынын кечмишдә рәсми-сијаси әһәмијјәти олмуш абидәләринин тәсвири, тарихи вә дини һадимләрин образларынын верилмәси тәглидчилик характери дашымыр, ән'әнәви Шәрг мәдәнијјәтинә әсасланан мүстәгил характерә маликдир.

Дөрд дәгиг һиссәјә бөлкү Шәргин дүнја шөһрәтли «бағ халчалары» үчүн сәчијјәви чәһәтдир.

Бу халчалар һагында XII әср мәнбәләриндә мә'лумат верилир. Әрәб истилачылары 637-чи илдә Ктесифонда сасаниләрин игәмәткаһыны әлә кечирәркән «Хосровун баһары» адлы халчаны гәнимәт кими көтүрмүш вә ону мисилсиз бир сәрвәт кими гиймәтләндирмишләр. Халчанын фонунда шәләләли ирмаглар, архлы, күллү-чичәкли бағ тәсвир едилмишдир.

Мүхтәлиф мә'хәзләрин вердији мә'лумата көрә, шаһ сүләләләри һөкмранлығынын күчләндији дөврдә бағ халчалары нәинки тәкчә әкинчилик куллары илә бағлы рәмзләри, һәм дә феодал гурулушунун сарсылмазлығыны, онун тәбәгәләрә дәгиг бөлүндүјүнү әкс етдириди. Мәсәлән, сасаниләрин һакимијјәти дөврүндә Шәргдә өзүнүн чидди гурулушу, тәртибаты илә көз охшајан бағ-парк сәнәти кениш инкишаф етмишди. Архитектура ганунлары әсасында парклар салынырды вә онлар чал-чарпаз формасында олан хијабанларла дөрд һиссәјә бөлүнүрдү, онлар да өз нөвбәсиндә даһа дөрд һиссәјә ајрылырды. Белә чидди һәндәси систем һүдудунда мейвә вә бәзәк ағачлары, коллар вә күл-чичәк әкилирди вә бу заман онларың бәди-декоратив кејфијјәтләри һөкмән нәзәрә алынырды. Бағ халчалары кими, бағ-парк сәнәти дә бәди јадачылығын мүгәддәс нөвләри сајылырды вә феодал чәмијјәтинин ијерархијасыны әкс етдириди.

Буна көрә дә ганунаујғун һалдыр ки «Дөрд фәсил» типли халчалар XVI әсрә, мәркәзләшдирлимиш күчлү дөвләт јадаң Сәфәвиләр сүләләсинин гүдрәтли дөврүнә аид едилир. Бағ халчаларының бәди гурулуш принципләринин формалары заманын тәләбләринә вә һаким синфин сијаси тәләбләринә ујғун оларағ дәјиширди. Дөрд фәсил мөвзусу башга бәди формада кәстәрилирди.

Бу, XVI әсрә аид едилән вә һазырда Мәшһәд музејиндә сахланылан Тәбриз халчасының тәһлилиндән дә көрүнүр. Бурада ән әввәл халчанын орта сәһәсиндә дөрд һиссәдә фәсилләрин рәмзләри; гар, көј гуршағы, јағыш тәсвирләри, мәркәздә медалјон нәзәрә чарпыр. Медалјонда чох күман Тәһмасиб шаһын бабасы Имам Рзанын мәгбәрәсинин минарәләри, бир сыра дини абидәләр вә мотивләр әкс олунмушдур. Халчанын орта сәһәсинин дөрд бәрәбәр һиссәјә бөлүндүјү, фәсилләрин символларының, ме'марлыг абидәләринин тәсвиринин вердији бу чүр бәди тәфсир сонракы бүтүн әсрләр әрзиндә бу типә аид халчаларда үстүнлүк тәшкил едән естетик принципдир. һәммин принцип тарихи вә ичтимаи шәраитә мұвафиг сурәтдә дәјиширди.

Һазырда Р. Мустафајев адына Азәрбајҗан Дөвләт Инчәсәнәт музејиндә, Низами адына Дөвләт Әдәбијјат музејиндә сахланылан XIX вә XX әсрләрә аид «Дөрд фәсил» халчаларының тәһлиликәстәрир ки, сонракы дөвләрин халчаларында ән'әнәви композисија гурулушу заманы реализм мотивләри хејли дәринләшмишдир. Инди илин

фәсилләри кәндлиләрин билаваситә әмәк фәалијјәти сәһнәси васитәсилә чанландырылыр. һисс олунур ки, сәнәткарлар конкрет фәалијјәти әкс етдирән рәсмләри даһа рәнкарәнк сурәтдә ишләмәјә чалышырлар.

Шәргдә мејдана кәлән литографија нәшрләринин һәммин дөвр халчаларына тә'сирини гејд етмәмәк олмаз. Бу, инсанын тәсвириндә миниатүр рәнкарлығын мәнимсәдији јени реалист принципләри иди. Христиан дининин, библија рәвәјәтләринин мотивләри «Дөрд фәсил» халчаларының ән'әнәви тематикасы илә чулғашыр. Бу, бир чох чәһәтдән онунла изаһ едилир ки, халчаларың сифаришчиләри тачирләр, халча мә'мулатының бәди дәјәрини гиймәтләндирәнләр исә Авропа базары вә европалы алычы иди. Буна бахмајарағ, мәшһур Тәбриз халчачылыг сәнәти мәктәбинин усталары Авропа мәнбәләрини һеч вахт кор-корәнә тәглид етмирдиләр.

Тәдгиг едилән дөврә аид «Дөрд фәсил» халчаларының ән сәчијјәви әләмәтләриндән бири Азәрбајҗан ме'марлығының «Көј мәсчид», «Олчагто Султанијјә» кими абидәләринин тәсвир олунмасыдыр. һәммин абидәләрин, еләчә дә бир сыра дијәр абидәләрин кечмишдә бөјүк дини вә рәсмсијаси әһәмијјәти варды. Чох вахт халча рәсмләриндә әһәмәниләр сүләләси дөврүнүн әфсанәви сарај комплексинин — Тәхти-Чәмшидин харабалыглары, һабелә дин хадимләринин, классик Шәрг әдәбијјаты даһиләринин портретләри верилирди. Бу, мүәјјән бәди еклектизмә кәтириб чыхарырды, лакин өз семантикасына көрә чох зәнкин олан үнсүрләр тәсадүфи характер дашымырды.

Гәрбин мүстәмләкәчилик мүдахиләси күчләндикчә Шәрг әһалисинин габагчыл һиссәси арасында милли мәнлик шүүру, Шәрг мәдәнијјәтинин европалашдырылмасына гаршы е'тиразы күчләнирди. Азәрбајҗан ме'марлығы инчиләринин тәсвир олунмасы тәблиғат характери дашыјыр, өз мәдәнијјәти үчүн милли ифтихар һиссини ифадә едирди. Тәхти-Чәмшид харабалыглары вә онун барелјефләри тәсвирләринин интәһасыз тәкрарында тәсадүфи һеч бир шеј јохдур. Мә'лум олдуғу кими, бу сарај комплекси дини мәрасим характеринә малик иди вә Новруз бајрамына һәср едилән тәнтәнәли шәнликләр үчүн нәзәрдә тутулмушду. Бу сарај ансамблы фрагментләринин тәсвир олунмасы фәсилләр мөвзусуну даһа долғун шәкилдә ачыб кәстәрмәјә вә һәммин мөвзуну мәһсулдарлыг, бәрәкәт, тәбиәтин чанланмасы, јашылыға гәрг олмасы култуну үлвиләшдирмәјин ваһид гајәси илә ашыламаға көмәк едирди.

Беләликлә, Авропа мәнбәләриндән көтүрүлән реалист үнсүрләрин, мотивләрин «Дөрд фәсил» халчаларының ән'әнәви композисијасына мүдахиләсинә бахмајарағ, халчаларың ән јахшы нүмунәләри Азәрбајҗан халгының чох зәнкин тәчрүбәсини, онун декоратив-тәтбиги сәнәтдәки ән диггәтәләјиг чәһәтләрини өзүндә тәчәссүм етдириди. Композисијаның көзәллији, нәфис колорит,

зәриф рәсмләр, технолокијаның јүксәк сәвијјәси реалист мотивләри ән'әнәви формаларда мәһарәтлә чанландырмаға имкан верирди. Мәһз бу сәчијјәви хүсусијәтләр сәјәсиндә «Дөрд фәсил» Тәбриз халчалары мисилсиз естетик вә тәрихи дәјәри олан бәди әсәрләр кими гиймәтләндирилир.

Классик Шәрг әдәбијјатының мотивләрини тәфсир едән XIX әсрә — XX әсрин әввәлләринә аид сүжетли-тематик халчалар үчүнчү фәсилдә нәзәрдән кечирилир. Шәргин классик әдәбијјаты сүжетләринин халча усталары арасында кениш шөһрәт газанмасы ән әввәл онунла изаһ едилир ки, орта әсрләрин даһи шаирләри өз идејаларыны, образларыны халг әфсанәләриндән вә рәвәјәтләриндән алыр вә өз дүһасы илә зәнжинләшдирәрәк халгын өзүнә гајтарырдылар. Мә'лум олдуғу кими, бөјүк Азәрбајҗан мүтәфәккири вә шаири Низами Кәнәвинин јаратдығы сүжетләр вә образлар сүжетли-тематик халча сәнәтиндә бу күнәдәк ән севимли мотивләр оларағ галыр. Чүнки Низами өз поемаларының, демәк олар, бүтүн сүжетләрини гәдим әфсанәләрдән вә рәвәјәтләрдән көтүрмүшдур.

Башга бир чәһәт дә характерикдир. Шәргин орта әсрләрдә јашајыб јаратмыш бөјүк шаирләри Фирдовси, Низами, Хагани, Чами ме'минлик пәрдәси алтында ән мүһүм социал вә фәлсәфи мәсәләләри бачарыгла галдырыр вә һәлл едирдиләр. Нә халчачылыг усталарыны руһландыран миниатүр усталары, нә дә халча тохујанлар декоратив-тәтбиги сәнәтин хүсусијәтләринә көрә һәммин мәсәләләри билаваситә галдыра билмәздиләр, лакин онлар бу мәсәләләрин актуаллығыны дүјурдулар. Буна көрә дә онлар әдәбијјат классикләринин әсәрләринә мүрачиәт едирдиләр. Бу да әһәмијјәтлидир ки, классик әдәбијјат декоратив нахышлара охшајан парлаг метафориклији (мәчазилији) вә һиперболик символикасы илә фәргләнир. Бу исә әдәбијјат илә халчачылыг сәнәти арасында күчлү васитәчијә чеврилән миниатүр рәнкарлығындан көтүрүлмүшдур.

Классик Шәрг әдәбијјатының ән'әнәви әдәби мотивләрини тәфсир едән халчаларың идеја-бәди хүсусијәтләринин тәкамүлүнүн тәһлили үчүн әсәрин мүәллифи «Лејли вә Мәчнун», «Хосров вә Ширин», «Јусиф вә Зүләјха», «Рүстәм вә Сәһраб», «Рүстәм ағ дивин өлдүрәркән», «Шејх Сә'нан» мөвзуларында вә дијәр мөвзуларда халчаларың ән характерик нүмунәләрини арашдырмышдыр.

Халчаларың идеја-бәди хүсусијәтләринин тәкамүлүндә ашағыдакы ганунаујғунлуғлар ашкара чыхарылмышдыр. Орта әсрләрдә халчачылыг сәнәти сарајла бағлы олдуғуна көрә бу сәнәтдә әдәби мотивләрин инчә зөвлә үслублашдырылмасы, сүжетләрин сон дәрәчә естетик маһијјәт кәсб етмәси үстүнлүк тәшкил едирди. Мүәллифин нәзәрдән кечирдији дөврдә усталарың онлара даһа мө'тәбәр вә нәфис көркәм вермәјә, һәгиги

вә үлви инсан һиссләрини ифадә етмәјә сә'ј кәстәрдикләри көздән гачмыр. «Бид'е-Мәчнун» типин үзрә ән'әнәви композисија үсулуна бахмајарағ, Низами адына Әдәбијјат музеји коллексијасында олан «Лејли вә Мәчнун» мөвзусунда Тәбриз халчасында, мәсәлән, реал һадисәләри реал шәкилдә тәсвир етмәк мејли ајдын нәзәрә чарпыр. Усталар персонажлара мүасир палтар кејиндирмишләр, һәрчәнд Мәчнун илә Лејлинин позалары өз дөврүнә хас шәкилдә кәстәрилмишдир. Јени үслубун чизкиләри Мәчнунун атасының сәһраја ешг дәлиси олан оғлунун јанына кәлмәси сәһнәсинин тәсвири ајдын көрүнүр. Гочаның да, оғлунун да көркәминдә үмидсизлик, гүссә-кәдәр дүјулур. «Декорун реалист деталлары һадисәнин драматизмини, көркинлијини күчләндирир. Лакин, халчачының гүдрәтинә, усталығына бах ки, сүжети инкишаф етдирәрәк, она әсл орнаментал характер — поетиклији, јумшаг вә дәрин колорити илә көз охшајан, үрәк ачан хүсусијәт верә билмишдир.

Низаминин «Хосров вә Ширин» поемасы илә бағлы популјар вә ән'әнәви әдәби мотивин тәфсиринин нечә дәјишдији дә марағ доғурур. Мәһәббәт мөвзусундан бәһс едән халчалар миниатүр рәнкарлығын вә сарај халча сәнәтинин классик әсри үчүн даһа сәчијјәви иди. Парис декоратив сәнәт музејиндә сахланылан «Ширин чимәркән Хосровун тамаша етмәси» халчасы дејиләнләрә сүбутдур. Сонракы дөврдә зәһмәтсәвәр, әсл халг әмәкчиси Фәрһадын фәһиәси даһа күчлү сәсләнир, һәрчәнд поемада о, эпизодик тәмсил олунмушдур. Низами музејиндә сахланылан «Фәрһад вә Ширин» адлы Тәбриз халчасында мәркәзи сүжет һиссәни Фәрһадын һәлак олмасы вә севкилисинин онун чәназәси үстүндә көз јашлары ахытмасы эпизоду тәшкил едир.

Халг дастанының гәһрәманы, Шәргин бөјүк шаири Фирдовсинин «Шаһнамә» поемасында баш гәһрәман Рүстәмә һәср едилмиш Гарабағ вә Ширван халчалары олдуғча сәчијјәвидир. «Рүстәм вә Сәһраб» халчалар серијасы миниатүр рәнкарлығы үчүн ән'әнәви олан композисија принципләринин халг руһунда тәфсири илә диггәтәләјигдир. Бунлар өз идеја-бәди хүсусијәтләринә көрә халг халчачылыг сәнәтинин сөзүн әсл мә'насында тајыбәрәбәри олмајан инчиләридир.

Беләликлә, сүжетләрин тәфсиринә, композисија үсулуна көрә ән'әнәви олан әдәби мөвзуларда тохунмуш халчаларда јени үслубун чизкиләри ајдын нәзәрә чарпыр. «Ағачлы» вә «Бид'е-Мәчнун», «Тағлы» вә ја «Мәһраблы» типли халчаларың тәртибатында әдәби образларың сематикасы башга сәпкидә тәфсир едилир. һадисәләрин сүжетиндә кәстәрилән драматизм үнсүрләри күчләндирилир, халча усталарының онлара һәјати мө'тәбәрлик, персонажлара конкрет мәишәт вә социал әләмәтләр вермәк чәһди дүјулур. Лакин Чәнуби Азәрбајҗан халчаларында декорун аһәңдарлығы, рәсмләрин, рәнкләрин зәрифлији, бир рәнк чала-

рындан башгасына мөһарәтлә кечилмәси вә онларын уярлыгы реалист зәминли халчачылыгын гәдим ән'әнәви, шәрти формаларында тәчәссүм етдирмәје имкан верир.

Шимали Азәрбајҗан халчалары әдәби сүжетләрин халг руһунда тәфсиринин көзәл нүмунәләридир. Персонажларын шәрти һәндәси тәсвири, күзкү симметриясы ганунларындан истифадә едилмәси вә бојаларын дәгиг дүзүмү бу халчалары декоратив-тәтбиги сәнәтин ән јахшы нүмунәләри илә бир сыраја гојур.

Өзүнүн сәдәлији вә аңлашыгына, классик Шәрг әдәбијатынын мотивләриндәки мәнәнин ән'әнәвилијинә вә дәринлијинә көрә Шимали Азәрбајҗан халчалары сүжетли-тематик халчанын инкишафы үчүн сон дәрәчә әлверишли зәмин ја-радыр, түкәнмәз бәди имканлар ачыр. Бу мәнз инди, халча усталары чәмијјәтимизин һуманизми-ни декоратив сәнәтин сәлис формаларында әкс етдирән реал гәјәни, нијјәти үзви шәкилдә тәчәс-сүм етдирмәје чалышдыглары дөврдә хүсусилә вачибдир. XIX вә XX әсрләрин говушугунда халчачылыг сәнәтинин инкишафынын кечид дөврүндә классик әдәби мотивләрин тәфсири мәсәләсинин өјрәнилмәсинин елми вә әмәли марағы мәнз бурадан ирәли кәлир.

Дөрдүнчү фәсилдә әввәлки үч фәсил үмумиләшдирилир вә мүүллиф тәдгиг едилән дөврә аид халчаларын идеја-бәди вә техноложи хүсусијәтләринин һәммин фәсилләрдә бәһс олунан халчаларын әтрафлы тәһлили әсасында нәзәрдән кечи-рир.

XIX әсрдә Шәргдә сон дәрәчә мүрәккәб сәси-ал-сијәси вәзијјәт јаранмышды. Чәнуби вә Шимали Азәрбајҗанын бәди мәктәпләри мәнз һәммин дөврдә бир-бириндән тамамилә ајры дүшмүшдү, һәрчәнд онлар өз руһуна, өз ән'әнәләринә көрә әсл Азәрбајҗан мәктәпләри олараг галырды.

Азәрбајҗанын халчачылыг сәнәтиндә јерли мәктәпләрин ролунун күчләнмәси һәммин дөврә тәсадүф едир. Чәнуби Азәрбајҗанда Тәбриз шәһәри ири вә дүнја шәһрәтли халчачылыг мәркәзи кими галырды. Гәрб мэдәнијјәтинин, јад мэдәниј-јәтин үнсүрләринин мүдахиләсинә бахмајараг, јени шәраитдә Азәрбајҗан халгынын декоратив-тәтбиги сәнәтинин чох зәнкин ән'әнәләринин инкишафында Тәбриз әввәлkitәк мүһүм рол ојна-јыр. Гәрб мэдәнијјәтинин тәсириндән азад олан Шимали Азәрбајҗанда Губа, Ширван, Бакы, Кәнчә, Газак, Гарабаг кими бәнзәрсиз халчачылыг мәктәпләри башгаларындан сечилир вә миниатүр рәнкарлыгын ән'әнәви үнсүрләринин, үмүмән са-рај характерини тамамилә итирән декоратив-тәтбиги сәнәтин орижинал тәфсири илә фәрглә-нирләр.

Мүүллиф әввәлки фәсилләрдә тәсвир едилән халча нүмунәләринин тәдгигинә әсасланараг белә бир нәтичә чыхарыр ки, о дөврүн сүжетли-те-матик халчаларынын тәкамүлүндә башлыча чәһәт

реалист мотивләрин интенсив мүдахиләси олмуш-дур. Азәрбајҗанын декоратив — тәтбиги сәнә-тиндә реализм чизкиләри өзүнү һәлә XVI әсрдә бүрүзә вермишдир. Лакин мүүллифин нәзәрдән кечирдији дөврдә реалист үнсүрләр нәзәрә чар-пачаг сәсиал маһијјәт кәсб едир. Бир гәдәр үслуб дағыныгылыгы илә сәчијјәләнән һәммин кечид дө-врүндә истәр тохучулуг техникасы, истәрсә дә халчачыларын бәди усталыгы һәлә дә дүнја сә-вијјәсиндә галмагда иди. Лакин јени сифаришчи-ләрин — Авропа тачирләринин вә һәррач базар-ларынын (ауксионларынын) тәләбләри дәјишмәје башлајырды. Одур ки, халча усталары христиан мотивләринә, библија рәвәјәтләринә, Авропанын рәнкарлыг вә литографија мәнбәләринә үз тут-малы олурдулар. Буна бахмајараг, Гәрб мэдәниј-јәтинин тәсиринә даһа чох мәрүз галан Чәнуби Азәрбајҗан усталары јад мэдәнијјәтин мәнбәлә-рини һеч вахт кор-корәнә тәглид етмәмиш, әксинә онлары ән'әнәви Шәрг үслубунда ишләмишләр. Бу исә Тәбриз халчачылыг мәктәби үчүн хүсусилә сәчијјәвидир.

Нәзәрдән кечирилән дөврдә халчачыларын гә-дим заманларын абидәләринин, кечмишин әјан-ларынын тәсиринә мејл кәстәрдикләри дујулур. Бу, өз бәнзәрсиз мэдәнијјәтинин авропалашды-рылмасы әлејһинә чыхан Шәрг халгларынын мән-лик шүүрунун күчләнмәси илә бағлыдыр. Әввәл-ләр бу чүр мотивләр сарај характери вә тәмтәра-гы характер дашыјыр, кәстәрилән дөврдә онлар тәблиғат характери алмышды.

Шимали Азәрбајҗанда сүжетли халчачылыг сәнәти өзүнәмәхсус үслубда инкишаф етмишдир. Гәрби Авропа рәнкарлыгынын тәсириндән азад олан бу халчачылыг сәнәти көкләри әсрләрин дәр-инликләринә, халгын психоложијасына кедиб чы-хан декоратив-тәтбиги сәнәтин тәшкилинин әзәли бәди принципләрини бәргәрар едирди. Чохфи-гурлу композијалардан, мотивләрин нәгл шәк-линдә тәфсириндән шүүрлу сурәтдә имтина едил-мәси, символиканын вә һәјәт һадисәләринин гра-фик шәрһинин күчләнмәси — бунлар Шимали Азәрбајҗан халчаларында ән характерик чизки-ләрдир. Харици базарын Загафгазија халчаларына тәләбатынын артмасы онларын естетик дәјәрини, мәзијјәтини тәшкил едән бәзәк-нахышларын фү-сункарлыгы вә өзүнәмәхсуслуғу илә изаһ едилир.

Керчәклијин реал сурәтдә дәрк едилмәсинә доғру ашкар үслуб мејли олмасына бахмајараг, халчаларын бәди тәртибаты нүмунәләри Азәр-бајҗан декоратив сәнәтинин классик ән'әнәләринә әсасланыр. Усталар халчанын әмәли әһәмијјәти идејаларыны позмур, авропалыларын гобелен-ләрдә вә оббүсонларда етдикләри кими, тәбиәти рәнкарлыг тәрзиндә тәглид етмәје чан атмыр-лар. Әкс һалда орнаментләрин естетик принцип-ләри позуларды.

Сонрақы дөврләрин халчаларында компози-сијанын башлыча үнсүрләри әввәлkitәк орта саһә

вә бордјурдур (һашија). Онлар табло вә чәрчивә кими ејни нисбәтдә дејилдир, семантик вә мәрча-зи мәрнада бир-бирини тамамлајыр, биткин вә долғун бәди образ әмәлә кәтирир. Үмуми де-корда вариасијалара бахмајараг, халча компози-сијасынын дијәр принципләри дә ән'әнәви шәклә салынмышдыр. Гејд етмәк лазымдыр ки, Чәнуби вә Шимали Азәрбајҗанын јерли халчачылыг мәк-тәбләриндә орта саһә вә һашијәнин орнаментал үнсүрләрини әләгәләндирмәјин орижинал үсул-лары јарадылмышдыр. Чәнуб мәктәбләриндә һа-шијәнин бәзәкләри сүжет мотивини бир нөв тәк-рарлајыр вә давам етдирир. Шимал мәктәбләрин-дә исә бордјур халчанын мәркәзи һиссәсини тәзадлы шәкилдә фәргләндирмәк ролуну ојнајыр, јәни сүжети нәзәрә чарпдырага, ону ән сыраја чәкир.

Тәһлил кәстәрмишдир ки, сүжетин тәшкилин-дә ән'әнәви композисија типләриндән савајы, һә-мин дөврдә кејфијјәтчә јени композисијалар да јарадылыр ки, онларын да бүнөврәсини XIX әср миниатүр рәнкарлыгы гојмушдур. Орта әсрләрә аид халчаларда сүжет мотивләри «Ләчәк-тү-рүнч», «Әфшан», «Шаһ Аббаси», «Ачма-јумма» кими ән'әнәви медалјонлу вә орнаментал компо-зисијалар кәстәрилир. XIX әсрдә вә XX јүзилли-јин әввәлләриндә исә онлар бүтүн мәркәзи саһә-ни тутараг декоратив формалар әмәлә кәтирир ки, бунлар да сүжетин семантикасы барәдә јар-дымчы функсијаны јеринә јетирир. Онлар «Ағач-лы», «Бид'е-Мәчнун», «Меһраблы» вә ја «Тағлы» композисијалар вә китаб иллүстрасијаларына әсасланан композисијалардыр. Лакин бурада кор-корәнә тәглидчилик јохдур, чүнки әкс едилмиш композисија схемләри халчаларын декоратив гу-рулушу илә үзви шәкилдә чулғашмышдыр вә бу декоратив гурулуш да һәр бир јерли мәктәбин ән'әнәләринә әсасланыр.

Чәнуби вә Шимали Азәрбајҗан халчаларында сүжет мотивләри тәшкилинин композисија прин-ципләринин тәһлили кәстәрмишдир ки, Чәнуби Азәрбајҗан халчачылары рәнкарлыға јахын олан бәди нисбәт ганунларына әмәл едәрәк халчала-рын үфги вә шагули параметрләриндә аһәңдар-лыға наил олурлар. Азәрбајҗанын Шимал вилајәт-ләринин мәрмулатында бәди тәсирлик, сәлислик мүстәсна олараг үфги мүтәнасиблик саһәсиндә јарадылыр. Бу о демәк дејилдир ки, техниканын сәвијјәси ашағыдыр вә халчачылар мүтәнасиблик ганунларындан бихәбәрдириләр. Мәсәлә бурасын-дадыр ки, мүтәнасиблијин гәдим нөвү мәнз үфги-дир, сүжет мотивләриндә декор үнсүрләринин, фигурларын аһәңдар шәкилдә нөвбәләшдирил-мәси исә халг орнаменталистикасынын әсасыны тәшкил едир. Шимали Азәрбајҗан усталары мәнз бу илкин үнсүрләрдән истифадә етдикләри һалда, Чәнуби Азәрбајҗанда пешәкар рәссамларын јаратдыглары миниатүр рәнкарлыгын ән'әнәлә-ри халчачылыға һәлә дә чидди тәсир кәстәрир. Азәрбајҗан халчаларында композисијаларын

рәнж һәлли принципләри ән'әнәвидир. Сәһбәт үч рәнкин — гырмызы, ағ вә көј рәнкләрин вә он-ларын чаларларынын ујарлашдырылмасындан кедир. Гәдим анималист тәсәввүрләринә көрә, хејрхәһ гүввәләри мәнз һәммин рәнкләр тәчәс-сүм етдирир. Сон дөвр халчаларынын композиси-јасыны мәнз бу рәнкләр әмәлә кәтирир вә онла-рын сүжетләринин семантикасыны ачыб кәстәрир. Лакин әкәр Чәнуби Азәрбајҗан халчаларында ре-алист мејлләрин күчләнмәси илә әләгәдар олараг битәрәф, тәбиилија јахын ачыг фондан тез-тез истифадә едилирсә, Шимали Азәрбајҗан халча-ларында гырмызы вә көј рәнкләр әввәлkitәк үс-түнлүк тәшкил едир.

Халчачылыгын XIX вә XX әсрләр халчачылыг сәнәтинә кәтирдији ән мүһүм јениликләрдән бири рәнкләри, онларын ритмини мөһарәтлә ујғунлаш-дырмагдан ибарәтдир, бунунла белә гәдим колоритин ән'әнәви чизкиләри горунуб сахлан-мышдыр. Сонрақы дөвр халчаларынын көзәллији, бәнзәрсизлији рәнкли нахышларын дүзүмүндә, јерләшдирилмәсиндә бәди тәсир күчү сајәсин-дә јарадылыр. Орта әсрләрдә халчалар күмүш вә гызыл саплардан тохунурду, онлар надир, баһалы даш-гашларла бәзадилирди ки, елә бунун өзү дә халчанын гијмәтини гат-гат артырырды. Халча ус-талары XIX әсрин ахырларындан башлајараг әсас диггәти рәнкләрин сечилмәси вә ујғунлашдырыл-масынын бәди принципләринә, јәни материалын дәјәриндән асылы олмајараг мәрмулатын естетик дәјәринә јөнәлтмәје башламышлар ки, бу да де-коратив-тәтбиги сәнәт нүмунәләринә күтләви тә-ләбәт дујулмасы вә бу нүмунәләрин истәһсалынын даһа да кенишләнмәси илә әләгәдар олараг инди дә бөјүк әһәмијјәтә маликдир.

Мәрлум олдуғу кими, Азәрбајҗанын халчачы-лыг сәнәти дүнја бәди дәјәринә көрә надир нүмунәләр вермишдир. Бу исә онунла изаһ еди-лир ки, јени тәсирли вәситләр ахтарылмасы, тохума үслубларынын даим тәзәләнмәси вә мү-рәккәбләшдирилмәси усталары даһа мүкәммәл техноложи үсуллар ахтарыб тапмаға истигамәт-ләндирмишдир.

Азәрбајҗан халчачылыг сәнәтиндә мүхтәлиф вариантларда тәтбиг едилмиш техники ичранын гәдимдән бир нечә нөвү мөвмуддур. Сүжетли халчалар әксәр һалларда «Түркбаф» методу илә тохунмушдур, бу заман илмә чилләнин ики сапы арасындан кечирилир вә ашағы бәнд едилир ки, бу да јүксәк мөһкәмлији вә рәсмин дәгиг тәсви-рини тәмин едир. Бу метод универсал методдур вә ондан халча усталары һәвәслә истифадә етмиш-ләр. Сөзләримиз еләчә дә мүасир усталара аид-дир. Үстәлик, «Түркбаф» методу рәсмин хырда деталларыны габарыг шәкилдә вермәк үчүн јарым илмәдән дә истифадә етмәје имкан јарадыр ки, бу да сүжетли халчаларда чох вачибдир.

Азәрбајҗан халчалары үчүн мәрмулатын истәр ени, истәрсә дә узуну бојунча илмәләрин ејни дә-

рәчәдә сых олмасы сәчијјәвидир. Бу, рәсмин зәрифлијини тә'мин едән амилләрдән биридир.

Беләликлә, XIX вә XX әсрләрин усталары классик халчачылыг мәктәбинин ән'әнәләрин позмајараг, култ мәрәсимләри дөвләриндән башлајан мифоложи вә рәмзи образлар системиндән имтина етмәјәрәк декоратив-тәтбиги сәнәтдә јарадылмыш бүтүн бәдиин комплексини јени идејаларын әмәли тәчәссүмүнә, керчәклик үнсүрләринин даһа реалистчәсинә тәтбиг олунмасына јөнәлдә билмишләр.

Сүжетли халча тохумаг сәнәтинин инкишаф просеси сүбүт етмишдир ки, һәгигәтән халга мәхсус ән'әнәви үнсүрләр тәсадүфи, кәнардан кәтирилмиш вә јад мотивләри һөкмән сыхышдырыб арадан чыхарыр вә јени тәсвир үсуллары илә зәнкинләшир. Бу мүддәә дүнја шөһрәтли Азәрбајҗан халчачылыг мәркәзләриндә — Шимали Азәрбајҗаны тәмсил едән Губа, Ширван, Баки, Гарабағ мәктәбләриндә вә Чәнуби Азәрбајҗанда, ән әввәл Тәбриздә тохунмуш халчаларын тимсалында сүбүт едилир.

XIX әср — XX јүзиллијин әввәлләри декоратив-тәтбиги сәнәтдә бир чох чәһәтдән ингилаби вә перспективли дөвр олмушдур. Халчачылыг сәнәтинин ән јахшы нүмунәләри кәстәрир ки, халчачылыг мәһарәти јүксәк сәвијјәдә оларса реал һәјат сүжетләри вә мотивләри, һәјат тәфәррүаты декоратив-тәтбиги комплекс тәрәфиндән үзви шәкилдә мәнимсәнилә биләр вә үстәлик, онун биткинлијинә вә естетик дәјәринә һеч бир хәләл кәлмәз.

Сонраки дөвр — XIX әср вә XX әсрин әввәлләри үчүн сәчијјәви олан сүжетли мотивләрин тәфсиринин үмуми принципләри сүжетли-тематик халчаларын мүхтәлиф нөвләринин тәһлили әсасында ашкара чыхыр. һәммин мәрһәләдә сүжетли-тематик халчаларын идеја-бәдиин хүсусијјәтләринин төкамүл просеси хүсуси бир әјаниликлә тәсдиг едир ки, декоратив-тәтбиги сәнәтдә сүжетли-тематик хәтт реалист мотивләри, әһәтә олундуғумуз керчәклијин үнсүрләрини әкс етдирәрәк бу сәнәтин спесификасы илә тәзад әмәлә кәтирмир, әксинә, онун характерик чизкиләриндән биридир, бу исә мүхтәлиф тарихи дөвләрдә мүхтәлиф тәфсирдә тәзаһүр едиб јүксәлиш вә дүрғунлуғ дөвләри кечирсә дә үмумән ардычыл инкишаф едир.

XIX вә XX әсрләрдә мүрәккәб ичтимай-сијаси вәзијјәт, мәркәзләшдирилмиш феодал һакимијјәтинин зәифләмәси вә дахили игтишашлар, синфи зиддијјәтләр, Гәрбин мүстәмләкәчилик сијасәти вә ејни заманда күтләләрин тарихи вә милли мәнлик шүүрунун јүксәлиши инчәсәнәтдә вә әдәбијјәтдә јени-јени чәрәјанлар мејдана кәлмәсинә сәбәб олмушдур. Дәрин ичтимай-сијаси просесләр декоратив-тәтбиги сәнәтин характеринә дә тәсир кәстәрмишдир ки, бу да сүжетли-тематик халчаларын идеја-бәдиин хүсусијјәтләринин төкамү-

лү просесинә күчлү төкан вермишдир.

Һәммин мәрһәлә реалист мотивләрин халчачылыг сәнәтинә күчлү мүдахиләси илә, ән'әнәви сүжетли-тематик комплексләрә Европанын әдәбијјәт, рәнкарлыг, тарих вә дин мәхәзләринин јол тапмасы илә характерикдир. Халчачылыг мануфактура, фабрик характери алыр, сифаришчиләр ролуну тачирләр, Гәрби Европанын һәррач базарлары ојнајырлар ки, онлар да халча мә'мулатынын мотивләринә вә сүжетләринә тәсир кәстәрирләр. Нәтичәдә бәдиин еклектизм, үслуб пәрәкәндәлији чизкиләри өзүнү ајдын бүрүзә вермәјә башлајыр.

Лакин бу мүрәккәб вә зиддијјәтли просес үмумән мүтәрәгги иди. Сүжетли-тематик халчаларда мөвзу даирәси кенишләнмиш, јени тәсвир үсуллары тапылмыш, ән'әнәви композисијанын әсас типләри зәнкинләшмишди. Декоратив-тәтбиги сәнәт өз характери е'тибарилә даһа демократик олмуш, адамларын естетик зөвгүнү охшамышдыр. Биз буну кәндлиләрин конкрет әмәк фәалијјәтини чанландыран «Дөрд фәсил» халчаларынын тимсалында, ән'әнәви әдәби мотивләри даһа реалист тәрздә вә мө'тәбәр сүрәтдә тәфсир едән халчаларда ајдын көрүрүк. һәтта, өзүнүн ән'әнәви үнсүрләри илә даһа сабит олан «Овчулуғ» типли халчаларда керчәклији-реал сүрәтдә дәрк етмәк мејли әјани шәкилдә нәзәрә чарпыр. Сүжетли-тематик халчаларын инкишафында кедән бу просес бизә декоратив орнаменталистикада реалист мотивләрин дәјишмәсинин үмуми ганунаујғунлуғларыны нәзәри чәһәтдән тәдгиг етмәк үчүн зәнкин материал верир.

Һәммин дөврүн халча мә'мулатынын бәдиин дәјәринин јүксәк олмасына сәбәб будур ки, реалист зәмин тапан сүжетли мотивләрин композисија тәфсиринин әсасыны декоратив орнаментин тәшкилинин әсрләр боју јаранмыш ән'әнәви принципләри тәшкил едирди. Јүксәк усталыға, инчә бәдиин зөвгә, чох зәнкин тәҗрүбәјә малик олан Азәрбајҗан халчачылары јени мотивләри ән'әнәви формаларда тәчәссүм етдирә билирдиләр.

Орта сәһәнин вә бордјурун әсас композисија үнсүрләринин ујғунлашдырылмасы әввәлкитәк вәһид метафорик образ сајылыр. Елә образ ки, декоратив-тәтбиги сәнәтә хас олан һәм естетик, һәм дә әмәли функцијалары өзүндә вәһдәт шәкилдә бирләшдирир. Халчачылыг сәнәти усталарынын новаторлуғу кечмишин ән'әнәләринин дәринләшдирилмәсиндә, јени композисија үсулларынын һазырланмасында тәзаһүр етмишдир. «Ләчәк-түрүнчә», «Әфшан», «Шаһ-Аббаси», «Ачма-јумма» кими ән'әнәви медалјонлу вә орнаментал композисијаларла јанашы сүжетли декоратив үнсүрләрин гурулмасынын јени типләри јарадылмышдыр.

Бунлар китаб иллүстрасијасына әсасланан, лакин һеч бир тәғлидчилик әләмәти олмајан «Ағачлы», «Бид'е-Мәчнун», «Меһраблы» вә «Тағлы» композисијаларыдыр. Бурада алынма компози-

сијалар халчаларын декоратив гурулушуна үзви шәкилдә дахил олмушдур. Кечмишдә вә чари әсрин әввәлләриндә јашајыб-јаратмыш усталар Азәрбајҗан халчачылыг сәнәтинин ән'әнәви рәнкләриндән — гырмызы, көј, ағ рәнкләрдән новаторлуғла истифадә едәрәк, үмуми декорда онларын ролуну дәринләшдирмиш, онлары һәјат чаларларына, реалист чаларларә јахынлашдырмышлар.

Тәдгиг етдијимиз дөврдә Тәбризин классик халчачылыг мәктәбләри классик миниатүр рәнкарлығын үсул вә методларыны мүвәффәгијјәтлә јарадараг, онлары ән'әнәви мотивләрин јени тәрздә тәфсири илә зәнкинләшдирир, тохучулуг рәсмләринин дәгиглијинә вә зәрифлијинә, композисијаны вә колорити аһәнкдар ујғунлашдыран декорун зәнкинлијинә наил олурдулар.

Шимали Азәрбајҗанын јерли халчачылыг мәк-

тәбләринин бәдиин наилијјәтләри хүсусилә диггәтәләјигдир. Онлар бу гәдим халг сәнәтинин ән'әнәләрини гајғы илә јашадыр, инкишаф етдир, даһа да зәнкинләшдирир. Буна көрәдир ки, онларын бир чох нүмунәләри дилләр әзбәридир, дүнја базарларында јүксәк гијмәтләндирилир.

XIX әсрә-XX әсрин әввәлләринә аид сүжетли тематик халчаларын ән јахшы нүмунәләринин тәһлили әјани сүрәтдә кәстәрир ки, халчачылыг сәнәтиндә чох зәнкин мотивләрин нечә һејрәтамыз вә вәһедичи үзви вәһдәтинә наил олунмушдур. О дөврүн бир чох композисија үсуллары, реалист үнсүрләрин орнаментал тәфсир методлары бу күн дә олдугча перспективлидир. Классик әдәбијјәт образлары васитәсилә ифадә едилән үлви мөһәббәт вә һуманизм мотивләри башға социал мә'на кәсб етсә дә, мүасир инсан үчүн дә анлашыглы вә әзиздир.

As an important stage in the artistic development of the mankind the decorative and applied art of Azerbaijan has a century-old history of development, splendid traditions which have brought it world fame. A further development of decorative ornamental art, the art of carpet-making being its integral part, in Soviet Azerbaijan is inconceivable without a thorough study of the cultural heritage and without making the most of the achievements of the past in the artistic creative activity of today.

The history of development and evolution of the moral and artistic peculiarities of the plot and subject carpet as a specific phenomenon is stipulated by the genetic nature and the sequence of origin of plot and subject compositions in the decorative and applied art starting from the most ancient times of hunting life, the formation period of landownership cults and to the period of advanced cultural forms — a brilliant development of classical oriental literature, in particular. An analysis of the evolution of all the subject motifs has proved that despite the semantic heterogeneity all of them reflect the peoples outlook and the degree of their artistic development which has remained and will be a dominating factor in the decorative and applied art.

Historical archeological and literary sources, samples of the Azerbaijani plot and subject carpets make it possible to determine the scientific division of the evolution of the plot and subject carpet into periods throughout the development of the decorative and applied art, namely — 1) most ancient carpets and textiles depicting primitive figures of animals and hunters taking origin in the symbolics of magic rites given birth to by hunting tribes, cults and typical of practically all peoples at the first stage of development of productive forces; 2) carpets of the period of agricultural development and establishment of the feudal social and economic structure when judging from literary and historical sources, along with hunting scenes, chasing of beasts and

beast-to-beast fights, vegetable life motifs reflecting agricultural cults were widely developed in the decorative and applied art; the artistic designing of carpets becomes especially splendid and bright; the best samples of the decorative and applied art acquire a state and political character; 3) pre-classical period of the Early Middle Ages distinguished by a more realistic manner of depicting life and a closer approach of the art of carpet-making to miniature painting; 4) The classical or, as one would call it, the golden period of the 16th century which is characterized by an unusually bright flourishing of the decorative and applied art to win the world recognition by a vivid harmonious blending of miniature painting and weaving, due to the high skill of professional painters of applied art and that of carpet-makers creating master-pieces within the framework of traditional and folk esthetic categories and organically combining realistic and decorative elements; 5) the period including the 17th and the 18th centuries when the weakening of the centralized feudal rule caused a certain decline in the decorative and applied art and the tendency to a steady observation of the classical epoch canons is clearly seen though the realistic trends gain strength, this period witnessed a greater part played by the local carpet-making schools in South and North Azerbaijan and the establishment of new trends of style; 6) and, finally, the later period of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries when the realistic motifs related to a specific historical epoch penetrate the plot and subject complex in a more powerful way, when a search for novel artistic means is underway and the artistic importance of local carpet-making schools for the development of decorative art begins to prevail.

In contrast to the abstract and symbolic elements in the decorative and applied art which, in the course of a century-long evolution, acquired an individual esthetic value the plot motifs and their interpretation in the ornamental art are closely

related to the tenor and people's mode of life and to the social and historical processes. It gives us rich material to study the ancient history and culture of the Azerbaijani people and the stages of their artistic development.

As to the plot and subject carpets 'Ovchoulug' ('Hunters,') of the 19th and early 20th centuries an analysis is made of the carpets of the most ancient type taking its semantic origin from the first stage of civilization — the hunters, tribes.

The motifs of fauna and hunting life are known to be the steadiest and most traditional element in the decorative and applied art. It was at the first stage of development of productive forces that hunting tribes created the rudiments of perceiving the reality by means of drawing and painting which were of utilitarian and cult and magic meaning. Ornamental motifs of hunting tribes consisted exclusively of animal and human forms. They practically lack vegetable motifs which were widely developed in the decorative art of civilized peoples.

We find abundant and convincing evidence to it in the investigation of the most ancient carpets and textiles which have survived up to now and in the archeological finds on the territory formerly populated by hunting tribes. The ancient origin of the motifs of beasts, fights and hunting in Azerbaijan is testified to by the rock drawings discovered in the vicinity of Baku in Gobustan, by the earthen-ware dating back to the period from the epoch from the early neolith to the bronze epoch and other specimens of the decorative and applied art of the past.

A prevailing importance of hunting motifs and symbols in the decorative ornamental art was typical of other nations too. But, having lost their magic and utilitarian idea and cult meaning, these motifs had been canonized as esthetic categories to remain for centuries to come a nutrient medium for the decorative and applied art in Azerbaijan. It was directly related to the social mode of peoples life and to the social and political atmosphere.

Numerous and abundant sources prove that having lost its fundamental economic importance in the epoch of advanced agriculture and developed forms of feudalism, hunting in Azerbaijan remained to be an unconscious performance of religious rites which had deeply rooted in people's minds since ancient times.

However, the steadiness of the traditional hunting plot and subject complex in the decorative and applied art of Azerbaijan should not be accounted for by this sole interpretation. For the feudal nobility, especially in the periods of its political consolidation, hunting was far from a mere entertainment, it symbolized its power, strength and personified its independence. It's not by mere coincidence that in the Middle Ages the shahs'

royal hunting acquires the traits of unusual splendour and magnificence.

Having taken root in the decorative and applied art and become a traditionally integral part of ornament designing, the hunting motifs were later cultivated by the shahs estate and court nobility to whose orders the famous hunters, carpets of the 16th century were made.

The hunting themes occupy a considerable place in the plot carpets of the 19th and the 20th centuries too. But here one will easily discern a style shift in the interpretation of hunting motifs. With weakening of the centralized feudal rule, aggravation of feudal intestine wars and class contradictions, the colonial expansion of the West and a growth of bourgeois relations both common people and the ruling strata of society show much less interest for hunting. Therefore the hunting motifs in the carpets lose the vividly expressed semantic trend and are in greater part interpreted formally and perceived as esthetic elements canonized in the past and creating the general decor of the carpets.

In their compositional arrangement, interpretation of plots, colouring and technology of making the carpets of South Azerbaijan are basically a further development of the traditions of the Tabriz school of the decorative and applied art in the epoch of its flourishing in the 16th century. They still betray a great influence of the miniature painting in the classical period. But there is a deviation from the former canons. The plots appear to fall into separable fragments representing to a greater extent the formal and organizing elements of the general decor and not perceived as narrative motifs exposing the idea of the events. The hunters, figures and the hunting motifs are reduced to patterned fragments.

The influence of Western culture is seen in the penetration of European motifs brought about by biblical legends and historical sources into the plot and subject hunting carpet compositions.

Paradoxical at first sight is the shift in the interpretation of hunting plots in the carpets of North Azerbaijan as if going back to the motifs of most ancient times. The 'Ovchoulug' type carpets produced in the carpet-making centres of North Azerbaijan are characterized by the revival of genuine folk elements in the decorative and applied art. This tendency is most vividly revealed in a group of the Shirvan 'Ovchoulug' carpets.

The most typical of them are distinguished by the classical manner of making going back to the ancient symbolic pictures of hunting scenes: a charming primitive simplicity, symmetry and geometrically conditional reproduction of the form. The picture of the figure of a lone horseman out for falconry is also typical of the miniature painting. But it is interpreted up to the most insignificant details in folk traditions. The hunters

face is shown full and his legs are shown in profile. The carpets are richly decorated with the elements which were of cult and totemic meaning in the past: in the middle part corners in square medallions picturesque cocks 'Lary' with many-coloured tails are woven to symbolize the heralds of morning, light and kindness. The falcons, figures are decorated with 'S'-shaped elements which symbolized water in ancient times. Remarkable in their artistic value and peculiar in the interpretation of hunting are the Karabakh carpets designed to the horizontal principle and in the genuine folk manner of the decorative interpretation of the subject.

However, it's already in those carpets that a considerably less interest of carpet-makers for hunting plots is clearly seen. There are practically no dynamic hunting scenes, and only hunting attributes and symbols are shown. In future this process is deepened, and in the first quarter of the 20th century hunting as a subject completely disappears giving way to the pictures of animals interrelated in the compositional form only. It is the very factor that accounts for the great influence of the 'Shadda' type pileless carpets on the piled ones.

The ancient pileless carpets of 'Shadda' type are compositionally designed on the ancient and primitive principle of horizontal symmetry, endlessly repeated single-type figures of people and animals presented in a parallel development. This artistic principle is made use of by the skilled makers of piled carpets with the loss of interest for integral hunting motifs.

At the end of the 19th century in Karabakh, for instance, piled carpets were made to be named 'Atly-Itly' ('A Horse with a Dog'), 'Itli-Pishikli' ('A Dog with Cats'), 'Maral-Jeiran' ('A Doe with a Doe') and others. As to the compositional design it's a development of horizontal stripes with pictures of animals. These carpets noticeably reflect the influence of the Russian manufactory exerted by velvet carpets and pictures of advertising nature.

Hunting carpets of the 19th and the beginning of the 20th centuries, as part of richly developed carpet-making art of Azerbaijan, are of both historical and great artistic interest.

Up to now the 'Ovchoulug' type carpets made in Tabriz impress by their colourful decor, refinement of design and high level of makers' skill. Of special interest are carpets of North Azerbaijan which have revived the folk style in interpreting ancient artistic motifs, esthetic elements which constitute the basic foundation of the decorative and applied art.

As the plot and subject carpets of the type 'Dyord Fasli' ('Four Seasons of the Year') appeared later they are dwelt upon farther below. The gene-

tic source of the moral and artistic peculiarities of the carpets of this type are analyzed on the basis of abundant actual material. This problem is of principled significance because a number of foreign research workers account for the semantic and compositional evolution of carpets in the 19th and the beginning of the 20th centuries exclusively by the influence of western culture.

One will really feel some artistic mannerism, diversified style and borrowed plot motifs in the carpets 'Dyord Fasli' of the later period, but their best samples represent an integral whole of the idea content and form deeply rooted in the cultural history of the Azerbaijanian people.

What is most important for our study is the fact that the Tabriz carpets 'dyord Fasli' beginning with the first, the earliest sample of the 16th century and ending with the articles made in the middle of the current century have a single moral and artistic basis, and the subject of the four seasons of the year is achieved by means of distinct artistic forms. As far as the composition is concerned it is a traditional division of the middle part into four parts, each symbolising a season of the year. The subject of the four seasons of the year is expressed by symbols taking origin from the agricultural and astral cults, the signs of zodiac and mythological images of the East. Pictures of memorials of the Azerbaijanian architecture which were of an official and political character in the past, images of historical and religious figures in the central medallion or, in the border medallions are of an independent, not imitative, character based on the Oriental cultural traditions.

The distinct division into four parts had been typical of the world-famous oriental 'Garden Carpets' mentioned in the sources of the 7th century. When capturing the Sasanid residence in Ctesyphone in 637 the Arab conquerors seized for a trophy a carpet named 'Hosrofs Spring' and praised it as a highest value. The background of the carpet represented a garden with running streams, flowers and trees.

In the epoch of rise of royal dynasties the garden carpets, judging by numerous sources, reproduced not only symbols taking origin from agricultural cults, but also reflected the stability of the feudal system and its distinct subdivision into estates. Thus, in the period of the Sasanid rule in the East widely developed was the garden and park art notable for its strict arrangement. Parks with planned architecture and subdivided into four parts with intercrossing avenues, with each of the four parts divided further on into four more parts, were created. Within this strict geometrical system fruit trees and decorative trees, bushes and flowers were planted with regard for their artistic and decorative merits. Garden

and park art, as well as garden carpets, were officially sanctified kinds of artistic work reflecting the hierarchy of the feudal society.

It is natural therefore that the earliest group of the Tabriz carpets 'Dyord Fasli' dates from the 16th century — the period of the rise of the Sefevids' dynasty which created a mighty centralized state. According to the time demands and political requirements of the ruling class the artistic principles of designing garden carpets undergo changes. The subject of the four seasons of the year is interpreted in a new artistic form.

It is testified to by the study of the Tabriz carpet dated from the 16th century and now preserved in the Meshhed museum. What can mainly be pointed out here are the symbols of the seasons of the year in the four parts of the middle part, pictures of snow, rainbow and rain, a central medallion with a visible outline of a mausoleum minaret which is most probably devoted to Shah Tahmasib's grandfather Imam Rza, and a number of religious structures and motifs in it. Such an artistic interpretation with a distinct compositional division of the middle part into four parts with the symbols of the four seasons, pictures of architectural memorials remain a dominating esthetic principle in the carpets of the type, throughout all the subsequent centuries undergoing changes according to historical and social conditions.

A study of the samples of the 'Dyord Fasli' carpets of the 19th and 20th centuries now preserved at the R. Mustafayev State Arts Museum of Azerbaijan and the Nizami State Literature Museum has proved that a considerable deepening of realistic motifs is discerned in the traditional compositional design of later periods. The seasons of the year are represented now directly by way of peasants' labour activity. One feels the maker's striving for a more artistic manner of the woven pattern reflecting a specific reality. In the carpets of this period we can't but point out the influence of lithographs which appeared in the East, the new principles of a realistic picturing of man mastered by the miniature painting. Motifs of the Christian religion and biblical legends run through the traditional subjects of the 'Dyord Fasli'. It is mainly accounted for by the fact that merchants became the customers ordering the carpets, and the European market and western purchasers were those evaluating the artistic merits of the carpets. Nevertheless, the master-makers of the famous Tabriz school of carpet-making had never copied blindfold the European sources which acquired oriental colouring and are interpreted in the traditional oriental style.

One of the most characteristic features of the 'Dyord Fasli' carpets in the period under study is picturing of architectural memorials of Azer-

baijan, such masterpieces as 'Gei Mosque', Oljaito Sultaniya' and others, which were of great religious and official and political importance in the past; the carpet pictures often reproduce some ruins of a legendary palace complex of Persepolis at the time of the achemenid dynasty's rule, they depict portraits of religious figures and leading figures of the classical oriental literature. This leads to a certain artistic eclecticism, but such abundance of semantically heterogeneous elements is of no chance character.

With the expansion of the colonial invasion of the West a violent rise of national self-consciousness and a protest against europeanization of oriental culture had started among the progressive part of the eastern population. Reproduction of masterpieces of the Azerbaijanian architecture was of propaganda nature and expressed the feeling of national pride for native culture. It's on no account a chance that ruins of Persepolis and its bas-reliefs were repeatedly pictured in great numbers. This palace complex is known to be of ritual character and was meant for solemn rites devoted to Novrouz — the Holiday of Spring, the New Year. Reproduction of the palace complex fragments contributed to a deeper interpretation of the subject of the four seasons of the year and to penetrating it with a single idea of praising the cult of fertility and the revival of nature in spring.

Thus, despite the intrusion of realistic elements and motifs borrowed from European sources upon the traditional composition of the carpets 'Dyord Fasli', the best samples of the carpets embodied the vast experience of the Azerbaijanian people and the strongest points of the decorative and applied art. The beauty of composition, delicate colouring, refinement of pictures and a high level of technology enabling to skilfully interpret realistic motifs in the traditional forms. These specific features distinguish the group of the Tabriz carpets 'Dyord Fasli' as artistic creations of everlasting esthetic and historical value.

In due time we shall consider the plot and subject carpets of the 19th to the beginning of the 20th centuries interpreting the motifs of the oriental classical literature. The subjects of the oriental classical literature are popular with carpet-making artists first of all due to the fact that the great poets of the Middle Ages drew their ideas and images from folk legends and tales to return them back to the people having enriched and engendered them with their gift. The most favourite motifs in the plot and subject carpet-making art are known to remain up to now the plots and images created by the prominent Azerbaijanian thinker and poet Nizami Ganjavi. Anyhow, nearly all the plots of Nizami's poems had been borrowed from ancient legends and tales.

Another factor is typical too. Great poets of

the Medieval East, such as Firdousi, Nizami, Khagani, Jami could raise and solve vital and urgent social and philosophical problems under the veil of piety. Neither miniature painters inspiring master-carpet-makers, nor the carpet-makers due to the specific nature of the decorative and applied art could raise these issues straightforwardly, but they felt their urgency. It was for this reason that they turned to the subjects inspired by the great pieces of classical literature.

It's rather important that classical literature is notable for its vivid metaphores and hyperbolic symbolics reminding of a decorative pattern which was integrally borrowed by miniature painting to become an ideal mediator between literature and the carpet-making art.

To study the evolution of the moral and artistic peculiarities of the carpets interpreting the traditional literary motifs of the oriental classical literature the most typical samples of carpet-making art on the subjects of 'Leila' and Majnoun', 'Hosrof and Shirin', 'Yusif and Zuleikha', 'Rustam and Zohrab', 'Rustam killing a white monster', 'Sheikh-Sanan' and others have been investigated.

The following regularities in the evolution of their moral and artistic peculiarities have been determined. Refined stylization of literary motifs and esthetising of plots to the utmost prevail in the carpet-making art of the Middle Ages due to its court character. In the period under consideration one will discern the master-makers attempts to make the plots more reliable and unsophisticated and to express the genuine feelings of people. Despite the traditional compositional solution as in type 'Bid'a Majnoun', in a Tabriz carpet from the collection at the Nizami Literature Museum on the subject of 'Leili and Majnoun', for instance, there's a tendency for a realistic reproduction of real details. The characters are dressed in the way contemporary to the carpet-makers, though the postures of Majnoun and Leili are canonized. The features of the new style are clearly seen in a carpet which pictures Majnouns father visiting his insane son in the desert. The postures of the father and his son are symbols of inconsolable grief. The realistic details of the decor aggravate the dramatic events. And yet, the more wonderful is the makers skill who in developing the plot, managed to add a genuine ornamental character to it gladdening the eye with its poetics and a soft and deep colouring.

It is of interest to follow the way the interpretation of the popular and traditional literary motif related to Nizami's poem 'Khosrof and Shirin' undergoes changes. More typical of the classical epoch in the miniature painting and court carpet-making art were carpets revealing the subject of love which is not deprived of a certain shade of erotic trends graciously hidden in refined

forms and which is for instance testified to by the carpet 'Khosrof marvels at the bathing Shirin' which is kept in the Decorative Art Museum in Paris. Much stronger in the later period is the tragedy of Farhad and the image of this great toiler and a genuine hard worker, though in the poem he is represented but incidentally. The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature preserves a Tabriz carpet 'Farhad and Shirin' with the plot central part being the episode of Farhad's death and his sweet-heart's mourning.

Rather remarkable are the carpets of the Karabakh and Shirvan schools dedicated to Rustam, a folk epos hero, the central character in the poem 'Shahnama' by the prominent oriental poet Firdousi. A series of carpets 'Rustam and Sohrab' is remarkable for its folk interpretation transforming the composition principles traditional for the miniature painting. These are genuine masterpieces of folk carpet-making due to their moral and artistic peculiarities, i. e. a geometrically conditional and plane picturing of peoples' figures by developing the plot to the horizontal symmetry, the presence of folk symbols of the decorative art.

Thus remaining to be traditional in the plot interpretation and compositional solution, carpets on literary motifs contain features of a new style. Within the framework of the canonized arrangement according to the types 'Aghajly', 'Bid'a Majnoun', 'Taghly' or 'Mehrably' the semantics of literary images are interpreted in a different way. Elements of dramatization increase in the events reflected in the plot, one feels the striving of the carpet-makers to add real reliability to them and to endow the characters with specific everyday life and social traits. But in the carpets of South Azerbaijan the harmony of decor, refinement of picture, a colouring combining soft transitions of colour shades enable to intergally embody the realistic basis in the genuinely traditional conditional forms of carpet-making.

Carpets of North Azerbaijan are remarkable samples of folk interpretation of literary plots. The geometrically conditional picturing of images, application of laws of mirror symmetry and a distinct colouring rhythm rate these carpets in one line with the best samples of the decorative and applied art.

In their simplicity, traditional trends and depth of literary motifs of the oriental classical idea they yield an abundant source for the development of the subject and plots carpet and harbour inexhaustible artistic opportunities. It's especially important nowadays when carpet-making painters search for the ways of integral embodiment of the real sense reflecting the humanism of our society in the distinct forms of decorative art. It is in this that the scientific and practical interest for studying the problem of interpreting classical literary motifs in the transitional period

in the development of the carpet-making art at the border-line between the 19th and 20th centuries consists in.

The moral and artistic and technological peculiarities of subject and plot carpets in the period in question are analysed on the basis of the detailed study of carpets made above with an attempt to make conclusions on the evolution of interpretation of realistic plots, on their artistic arrangements, and with a study of the new esthetic elements introduced by the carpet-makers into the decorative and applied art.

The social and political situation in the East of the 19th century was extremely complicated. It was at this stage that the artistic schools of South and North Azerbaijan were once and for all delimited, though in their spirit and traditions they have always remained genuinely Azerbaijanian.

In this period the importance of the local schools in the carpet-making of Azerbaijan gains strength. In South Azerbaijan Tabriz continued to be a big and world-famous centre of carpet-making which played a significant part in the development of rich traditions of the decorative and applied art of the Azerbaijanian people under new conditions despite the intrusion of the elements of the alien western culture. In North Azerbaijan, free from the influence of the western culture, there are such individual carpet-making schools as those of Kuba, Shirvan, Baku, Gyanja, Kazakh and Karabagh which differ in the principles of an original interpretation of the traditional elements of miniature art and the decorative and applied art at large, the interpretation having completely lost its court character.

On the basis of the previously done investigation of the carpet samples we draw a conclusion that the main aspect in the evolution of the plot and subject carpets of the period was an intensified intrusion of realistic motifs. The realistic trends in the decorative and applied art of Azerbaijan were first outlined as early as in the 16th century. But during the period under consideration realistic elements obtain a considerable social colouring and features of the historical reality contemporary for the carpet-makers. Nevertheless, in the transitional period characterized by some style fractioning both the weaving technology and the artistic skill of the carpet-makers continue to remain at a world standard level. But the requirements of the customers who are now merchants and European auctions undergo changes. The carpet-making painters have to resort to Christian motifs, biblical legends, European painting and lithograph sources. Anyhow, the skilled makers of South Azerbaijan who experienced the influence of the western culture to the greatest extent had never degraded to a blind copying of it, but reinter-

preted these sources in a traditional oriental manner which was especially typical of the Tabriz carpet-making school.

The period under discussion witnessed the carpet-makers' resorting to the pictures of the memorials of ancient times and those of regal persons of the past. It's a result of the growth of national self-consciousness of oriental peoples opposing the europeization of their original culture. If such motifs had been formerly of the court and pompous nature, in the period in question they acquire a propaganda character.

An original style trend was adopted by the development of plot carpets in North Azerbaijan. Free from the influence of the West European painting, the carpet-making art established and reinforced primordial artistic principles of organizing the decorative and applied art deeply rooted in the past and in the peoples psychology. The most typical features in the carpets of North Azerbaijan are a conscious refusal from manyfigured compositions, from a narrative interpretation of motifs, strengthening of symbolics and graphical comprehension of the life phenomena. The demand for transcaucasian carpets at the outside market was preconditioned by this very peculiar and highly primitive ornament design building up the basis of their esthetic value.

Despite a visible style shift to a real comprehension of reality the devices of artistic designing of carpets are based on the classical traditions of the Azerbaijanian decorative art. The master-makers do not violate the idea of the carpet plane, they do not strive to make an artistic copy of nature which was done, for instance, by Europeans in their tapestries and obussons that violated the esthetic principles of ornament designing.

In the carpets of the later period, as before, the main composition elements are the middle part and the border which aren't interrelated like the picture and the frame, but semantically and metaphorically supplement each other to form a complete artistic image. Despite the variations in the general decor other principles of carpet composition were also canonized. It should be pointed out that original methods of combining ornamental elements of the middle part and border were developed in local schools of South and North Azerbaijan. For the Southern schools the typical composition is such when the border patterns as if repeat and continue the plot motif, whereas in the northern schools the border serves the purpose of a contrast distinguishing of the carpet central part, that is to underline the plot by bringing it to the foreground.

An analysis reveals that apart from the traditional composition types of the plot arrangement, qualitatively new compositions based on the minia-

ture painting of the 19th century were created in the period in question. The plot motifs in the medieval carpets were developed within the framework of traditional medallion and ornamental compositions, such as 'Lyachek-turunj', 'Afshan', 'Shahabbasi', 'Achma-Yumma', and in the 19th and the beginning of the 20th centuries they increasingly occupy the whole of the central part arranged in decorative forms that are now auxiliary as related to the plot semantics. Here belong compositions 'Aghajly', 'Bida Majnoun', 'Mehrably' or 'Taghly' and those based on book illustrations. But there is no blind imitation as the borrowed compositional designs were integrally interlaced with the carpet decorative system based on the traditions of every local school.

An analysis of the compositional principles of arrangement of plot motifs in the carpets of South and North Azerbaijan has proved that the carpet-makers of South Azerbaijan follow the laws of artistic proportion close to that of painting to achieve harmony along the vertical and horizontal carpet parameters. In the articles made in the northern regions of Azerbaijan the artistic expressiveness is achieved exclusively by horizontal symmetry. This does not imply a low level technique or a lack of knowledge of the proportionality laws. The matter is that the original ancient type of symmetry is horizontal, and a rhythmic alternation of the decor elements and figures in the plot motifs form the basis of folk ornamental art. It is these basic elements that master-makers of North Azerbaijan make use of, whereas in South Azerbaijan carpet-making continues experiencing a considerable influence of the miniature painting traditions developed by professional painters.

The principles of the colouring solution of compositions in Azerbaijanian carpets are traditional, i. e. a combination of three colours-red, white and blue and their shades. According to the ancient animalistic ideas these colours personify good spirits. The same colours form the carpet composition and their plot semantics in later times. But while in the carpets of South Azerbaijan, with the establishment of stronger realistic trends, a neutral, closer to natural, light background is more often used, in the carpets of North Azerbaijan red and blue colours continue to prevail.

Of the new carpet-making introduced into the carpet art in the 19th and 20th centuries one of the most important aspects is a more realistic combination of colours and their rhythm preserving, nevertheless, the traditional features of ancient colouring. The magnificence of the carpets of later times is exclusively achieved owing to the artistic force in arranging colour patterns. In the Middle Ages there were carpets woven

through with gold and silver threads and decorated with precious valuables which in themselves were of exclusive value. Beginning with the end of the 19th century master-makers lay the main stress on the artistic principles of an exclusive choice and combination of colours, that is on the esthetic value of articles irrespective of the value of the material, which is of extreme importance today due to the appearance of a mass demand for samples of the decorative and applied art and a further expansion of their industrial production.

The carpet-making art of Azerbaijan is known to have given the world valuable articles of unique artistic merit, which is accounted for by the fact that a search for novel expressive means, a constant renovation and complication of graphic solutions encouraged the master-makers to search for more perfect technological techniques in carpet-making.

Long since there have been a few types of technical implementation in the Azerbaijanian carpet-making which were applied in different variations. Plot carpets were more often made following the technique of 'turkbuf' when the knot is drawn between two warp threads and fixed onto the bottom to provide a high strength and an exact reproduction of the design. This method is universal and it was willingly followed by carpet-makers in the past and is followed today. Besides, it makes it possible to use semi-knots ('Yarym ilma') to reproduce the smaller details of the design which is of great importance in plot carpets.

The Azerbaijanian carpet-making is also characterized by such a specific feature as an equal concentration of the knot density lengthwise and breadthwise. It is this that enables to achieve the artistic perfection of carpets.

Thus, without violating the traditional canons of the classical carpet-making school and without rejecting the system of mythological and symbolic images dating from the times of cult rites, master-makers of the 19th and 20th centuries were able to apply all the artistic complexes created in the decorative and applied art to the new moral purposes and a more realistic reproduction of the elements of real life. A certain influence on the carpet-making art was exerted by the European painting and other western sources, book graphics and samples of Russian textiles included. It could not lead to a certain artistic eclecticism and style instability.

The process of development of plot carpet-making proved that really folk traditional elements inevitably oust superficial and alien motifs and are enriched with novel imitative methods. This thesis is confirmed by the instance of carpets made in the worldfamous centres of carpet-

making in Azerbaijan, namely in Kuba, Shirvan, Baku and Karabagh representing North Azerbaijan, and South Azerbaijan, in Tabriz in particular.

In the decorative and applied art the 19th and the beginning of the 20th centuries were in many respects revolutionary and far-reaching periods. The best samples of the carpet-making art prove that in case of a high level of skilfulness in carpet-making plots and motifs of the real life, minor details of life may be integrally assimilated by the decorative and applied complex without interfering with its integrity and esthetic value.

The most general principles of interpreting plot motifs typical of the later period, i. e. the 19th and early 20th centuries, are to be singled out on the basis of an analysis of various types of plot and subject carpets. The evolution of the moral and artistic peculiarities of plot and subject carpets at the given stage confirms with every visual proof that the plot and subject line in the decorative and applied art reflecting realistic motifs and the elements of the surrounding reality does not contradict the specific nature of this art, but is one of its typical features manifesting itself in different historical epochs and in a different interpretation more or less convincingly, and experiencing rises and falls, but on the whole undergoing progressive development.

A complicated social and political atmosphere in the 19th and 20th centuries, weakening of the centralized feudal rule and intensification of princes' intestine wars, class contradictions, the colonial policy of the West and simultaneous rise of historical and national self-consciousness of the masses gave birth to new trends in arts and literature. Deep social and political processes influenced the nature of the decorative and applied arts too, which especially told upon the evolution of the moral and artistic peculiarities of plot and subject carpets.

This stage is characterized by a stronger intrusion of realistic motifs into the carpet-making art, penetration of European literary, painting, historical and religious sources into the traditional plot and subject complexes. Carpet-making acquires a manufactory industrial character, now the customers are merchants and West European auctions influencing the plot and its artistic embodiment in the carpets. One can't but feel features of artistic eclecticism and style fractioning.

And yet, on the whole this complicated and contradictory process was progressive. Subject frames in the plot and subject carpets were moved apart, new imitative methods were found, and the main types of traditional composition were enriched. The nature of the decorative and applied art became more democratic approaching the esthetic demands of people constituting the masses

of working people. It is vividly seen in the instance of carpets 'Dyord Fasl' reflecting the specific labour activity of peasants; and in the carpets interpreting the canonized literary motifs in a decorative ornamental art.

A high artistic value of the carpet articles of the period is stipulated by the fact that the basis of the compositional interpretation of plot motifs having a realistic foundation consisted of traditional principles of arranging a decorative ornament which had been developing in the course of centuries. Thanks to their high skill, artistic taste and rich experience the Azerbaijanian carpet-makers managed to embody new motifs within traditional forms.

As before, the combination of main compositional elements of the middle part and the border is a single metaphorical image comprising both esthetic and utilitarian functions typical of decorative and applied art. The innovation of the master-makers' skill also manifested itself in deepening the traditions of the past and development of new compositional methods. New types of arranging plot and decorative elements were formed along with traditional medallion and ornamental compositions 'Lyachek-turunj', 'Afshan', 'Shahabbasi' and 'Achma-Yumma'.

These are compositions 'Aghajly', 'Bid'a Majnoun', 'Mehrably' or 'Taghly' based on book illustrations, but devoid of any signs of copying, as the borrowed compositions integrally joined the carpet decorative design. In the colouring solution traditional for the Azerbaijanian carpet-making art is the combination of basic colours-red, blue and white which according to ancient superstitions personified good spirits. Yet, here as well the master-makers of the previous and the early current century were innovators to make use of the combination of these colours deepening their importance in the general decor, making them serve their idea content and bringing them nearer to the real shades of life.

Classical schools of carpet-making in Tabriz in the period in question succeeded in developing techniques and methods of classical miniature painting enriching them with a new interpretation of traditional motifs aiming at exactness and refinement of the woven design and at a rich decor for a harmonious combination of composition and colouring.

Special attention should be paid to the artistic achievements of the local carpet-making schools of North Azerbaijan. Here belong the revival of original elements of folk decorative and applied art, use of the main types of horizontal symmetry, rhythmic shaping of composition and going back deep into ancient centuries plane geometrical conditional reproduction of human figures and objects of real life. These are the basic principles

of the idea and form arrangement in decorative and applied art disregarding which it loses its esthetic individuality and purpose. And using them each of the local schools of North Azerbaijan introduced its own novelty into these artistic principles reinterpreting the artistic heritage of the past in some way or other.

An analysis of the best samples of plot and subject carpets of the 19th and early 20th centuries has vividly demonstrated what integral

fusion of richest motifs can be achieved in the carpetmaking art. Many compositional solutions, methods of ornamental interpretation of realistic elements of the period are still extremely promising.

The eternal change of the seasons of the year, motifs of love and humanism expressed through the characters of classical literature which acquired a social colouring still remain close and memorable to the man nowadays.

ЛИТЕРАТУРА

- Маркс К., Энгельс Ф. Соч.-М.: Госполитиздат. т. XXIX. Маркс К., Энгельс Ф. «Немецкая идеология», М.: Госполитиздат. Т. III. 1955.
- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М.: Искусство 1957. Т. I, II.
- Ленин В. И. О культуре и искусстве. М.: Госполитиздат. 1949.
- Ленин В. И. О литературе и искусстве. М.: Госполитиздат. 1960.
- Ленин В. И. Развитие капитализма в России. Полн. собр. соч. Т. III.
- Материалы XXVI съезда КПСС, М., Политиздат, 1981.
- Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах».
- Газ. Правда. 1975, 27 февраля.
- Абдуллаева Н. А. Ковровое искусство Azerbaijan, Баку, ЭЛМ, 1971.
- Абдуллаева Н. А. Сюжетные ковры Azerbaijan. — Декоративное искусство СССР, 1959, № 8.
- Azerbaijanские сказки. Баку: Изд-во АИ Аз. ССР, 1953.
- Azerbaijanско-русский словарь. Баку: Azerbaijanское государственное издательство, 1965.
- Антология Azerbaijanской поэзии Т. I. М.: Художественная литература, 1939.
- Арманд Т. Орнаментация ткани. М. — Л.: Академия, 1931.
- Асланов Г. М., Ваидов Р. М., Ионе Г. И. Древний Мингечаур. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР 1959.
- Бех-азин М. Б. Халиче — и Иран. Тегеран. 1965 (на фарс. яз.)
- Бретаницкий Л. С., Веймарн Б. В. Искусство Azerbaijan. М.: Искусство, 1976 г.
- Броневский С. Новейшие географические и исторические известия с Кавказа. М. 1823, ч. II.
- Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана XII-XVII вв. М.: Искусство, 1974.
- Всесоюзная выставка самодеятельного творчества. — Декоративное искусство СССР, 1981, № 6.
- Газ. Италаат Тегерана, 1964, 20 марта, № 125-41; 1965, 25 ноября, № 11841 (на фарс. яз.).
- Газ. Тюменская правда 1982, 15 июня.
- Гогель Ф. В. Ковры. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950.
- Гулиев Г. А., Бахтияров А. С. Древние религиозные культы в Azerbaijanе и их пережитки в быту. Баку: Коммунист, 1968. (на азерб. яз.)
- Гулиев Г., Гулиев Ш. Народный календарь — Элм ве хайат, 1974, № 7 (на азерб. яз.).
- Гуммель Я. И. Археологические очерки. Баку: Аз. ФАН, 1940.
- Даркевич В. П. Художественный металл Востока. М.: Наука, 1976.
- Денике Б. П. Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Azerbaijan и Востока в XV-XVII вв. сб. Низами. В. IV. Баку: Азернешр, 1947.
- Джафарзаде И. М. Гобустан. Баку: Элм, 1973.
- Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975.
- Иванов М. С. Очерк истории Ирана. М.: Изд-во политической литературы, 1952.
- Исаев М. Д. Ковровое производство Закавказья. Тифлис:

- Изд-во НИИ Кавказоведения АН СССР 1932.
- Искусство древнего Востока. М.: Искусство, 1968.
- История Azerbaijan. Т. I. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1953.
- Кабуснаме. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1963 (на азерб. яз.).
- Казиев А. Ю. Миниатюры рукописи «Хамса» Низами 1539-1543 гг. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1964.
- Казиев А. Ю. Новые материалы по азербайджанскому искусству XIX века.
- Известия АН Азерб. ССР, серия обществ. наук. 1958, № 5.
- Казиев А. Ю. Цвет и композиция азербайджанских стеновых ковров. Доклады АН Азерб. ССР, 1976, № 7.
- Казиев С. Обычаи и обряды азербайджанцев Варташенского района.
- Научный архив Института истории АН Азерб. ССР, инв. № 392, 1937.
- Каталог ковры Azerbaijanской ССР. М.: Центропросвет, 1962.
- Кверфельдт Э. К. Черты реализма в рисунках на тканях и коврах.
- Сефевидов. Гос. Эрмитаж. Труды отдела истории культуры и искусства Востока. Т. III. Л. 1940.
- Керимов К. Д. Султан Мухамед и его школа. М.: Искусство, 1970.
- Ишыг, 1980.
- Керимов Л. Г. Azerbaijanский ковер. Баку. — Л.: АН Азерб. ССР, 1961.
- Керимов Л. Г. К изучению азербайджанского коврового искусства. — Искусство Azerbaijan. В. VI. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1959.
- Китабе Деде Горгуд. Баку: Азернешр, 1962. (на азерб. яз.).
- Крачковский И. Ю. Ранняя история повести о Меджнуне и Лейли в арабской литературе. — кн. «Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви. Баку: Языки, 1980.
- Крымский А. Б. Низами и его современники, Баку: Элм, 1981.
- Литвинский Б. А. «Золотые люди» в деревнях повенимах Центральной Азии — Советская этнография, 1982. № 4.
- Литература Востока в новое время. М., Изд-во МГУ, 1975.
- Литературные наследия Г. В. Плеханова М.: Соцэкгиз, 1936.
- Луконин В. Г. Искусство древнего Востока. М.: Искусство древнего Востока. М.: Искусство, 1977.
- Магомед Гусейн Тебризи. Бурхане-ате (толковый словарь Ч. П. Тебриз. 1062 хаджи. (на фарс. яз.).
- Маковельский А. Д. Авеста. Бакф: АН Азерб. ССР, 1960.
- Мамелали Мусадиг. Azerbaijanские художники XIX в. и «Шахнаме». Гобустан, 1982, № 2 (на азерб. яз.).
- масленицына С. П. Искусство Ирана. Л.: Аврора, 1975.
- Махмуд Кашгари. Дивани-лугат-ат-тюрк. Т. I. 1941. (На турец. яз.).
- Миклашевская Н. М. Стенные росписи Azerbaijan XVIII-XIX вв. — Искусство Azerbaijan. В. IV. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1954.
- Миклашевская Н. М. О наследии и традициях в азербайджанском изобразительном искусстве. — Искусство Azerbaijan. В. IV. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1959.

- Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. М., Наука, 1979.
- Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX вв. Ташкент, ФАН Уз. ССР, 1970.
- Муджири Д. Дорд фесл. — Елм ве хайат, 1970, № 12 (на азерб. яз.).
- Муджири Д. Технологические приемы азербайджанского ковроделия. Баку, Азернешр, 1977 (на азерб. яз.).
- Низами. Искендернаме. Баку, АзФАН. 1940.
- Низами. Пять поэм. М., Изд-во Художественная литература, 1968.
- Обозрение российских владений за Кавказом СПб., Ч. II. 1886
- Омар Хайам. Рубайат. М., Наука, 192.
- Парвиз Танаволи. Халиче шире фарс. Тегеран. 1969 (на фарс. яз.).
- Персидско-русский словарь. Т. 1. М. «Советская энциклопедия». 1970.
- Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., Искусство, 1970.
- Путешественники об Азербайджане. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1961.
- Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., Наука, 1970.
- Рзаев Н. И. Голос веков. Баку: Азернешр, 1974 (на азерб. яз.).
- Рзаев Н. И. Искусство Кавказской Албании IV в. до н. э. Баку: Элм, 1976.
- Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М., Искусство, 1968.
- Садиг-бек Афшар. Ганун ос-совар (Трактат о живописи). Баку, Изд-во АН Азерб. ССР, 1963.
- Салам-заде А. В. Керимов К. Д. Тебризская школа миниатюры XVI в. и художник Султан Мухамед. «Известия АН Азерб. ССР», Серия обществ. наук, 1959, № 5 (на азерб. яз.).

- Салтыков А. Б. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. М., Искусство, 1958.
- Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. 1934.
- Струве В. В. История древнего Востока Л., Госполитиздат, 1941.
- Тихонов Н. С. Низами — В кн.: Выдающиеся ученые и писатели о Низами. Гянджеви. Баку; Язычи, 1981.
- Тревер К. В. Сасанидский Иран в «Шах-наме». — сб. «Фирдоуси». Л., Изд-во Ин-та Востоковедения АН СССР и Гос. Эрмитаж. 1934.
- Физули. Лейли и Меджнун. Баку. Детская литература, 1958 (на азерб. яз.).
- Фирдоуси. «Шах-наме». Литографическое издание. Тебриз, 1908 (на фарс. яз.).
- Фирдоуси «Шах-наме». М., Художественная литература, 1972.
- Формозов А. А. Памятники первобытного искусства. М., Наука, 1966.
- Хосров Дехлеви. Избранное. Ташкент. Изд-во ЦК КП Узбекистана, 1980
- Шагинян М. С. Этюды о Низами. — В кн.: Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви. Баку, Язычи 1961.
- Шах Исмаил Хатаи. Дехнаме. Баку: Гянджлик, 1982 (на азерб. яз.).
- Эфенди Расим. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана. Баку, Ишыг, 1976.
- Эфендиев Р. С. Говорят камни Баку: Гянджлик, 1980, (на азерб. яз.).
- Эфендиев Р. С. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (XII — начало XX вв.). Авт. докт. дисс. Баку, 1972.

- W. Bode. Vorderasiatische Knupfteppiche. Leipzig.
- I. Chabari. Le Tapis Persan Geneve — Paris, 1957.
- A. U. Dilley. Oriental rugs and carpets. New York, 1959.
- K. Erdmann Der Orientalische Knupfteppich Germany.
- E. Gans-Ruedin. Le Tapis de l'Amateur 1955 Fribourg, 1975
- R. Hubel, Ullstein teppichbuch. Germany, 1965.
- Ch. F. Kelley M. O. Gentles. An exhibition of antique oriental Rugs. Chicago, 1947.
- Kostbarkeiten orientalische. Knupkunst, Gebetsbrücke [Isphahan?] aus Seide — 'Heimtex'. Herford, 1979, № 10.
- G. G. Lewis. The mystery of the oriental rug, 1914.
- K. Larson. Orientaleska mattor. Stockholm, 1976.
- I. G. Lettenmair. Das Grosse orientteppichbuch. Munchen, 1974.
- S. A. Milhofer. Das goldene Buch des Orien — Teppichs. Germany, 1962.
- I. D. May How to identify Persian Rugs and other oriental Rugs London, 1962.
- R. Neugebauer und S. Troll Op. cit.
- Neugebauer R. und Oriendi; L. Handbuchen orientalischen, Leipzig, 1923.
- H. Ropers. Morgenlandische teppiche. Germany, 1958.
- Riegl. A Altorientalische Teppiche. Leipzig, 1891.
- U. Schurmann. Teppiche aus dem Kaukasus. Munchen, 1965.
- Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present. Ed, A. U. Pope, London — New-York, vol III 1939.
- D. N. Wilber The Triumph of bad Taste: Persian Pictorial Rugs—



Ковер «Овчуг». Тебриз. 1522-23 гг. — 929 г. хиджры. Музей Польди-Пеццоли. Милан.



Ковер «Звериный», Тебриз. Середина XVI века. Музей искусства Метрополитен. Нью-Йорк.

Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Музей Виктории и Альберта. Лондон.





Сюжетный ковер. Тебриз. XVI век. Музей прикладного искусства. Будапешт.



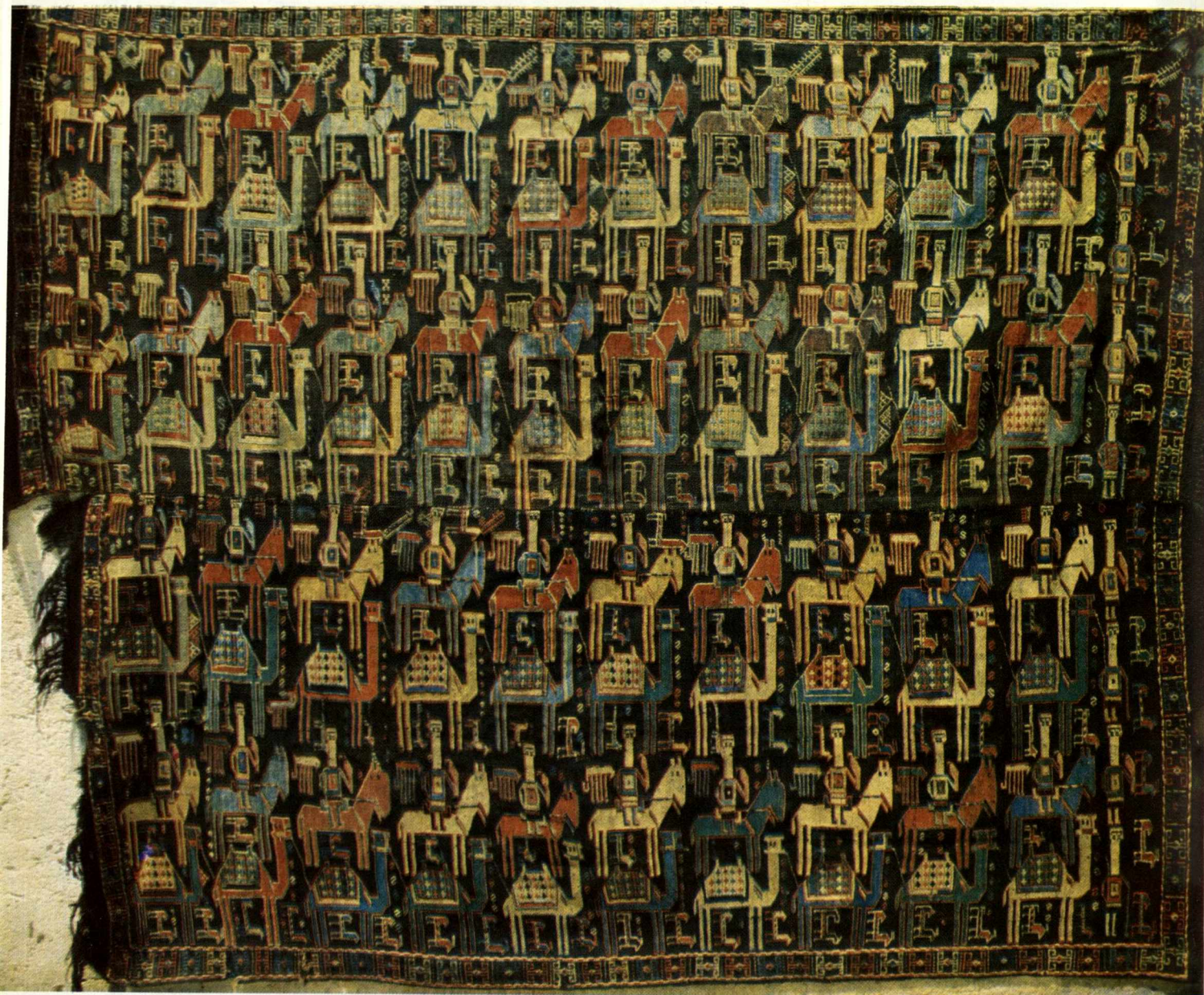
Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Музей декоративного искусства. Париж.



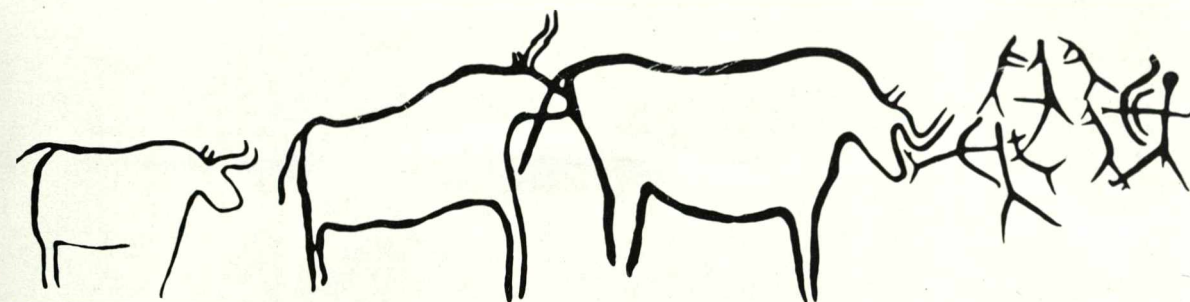
Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Коллекция Кларенса Моски.

Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Частное собрание.

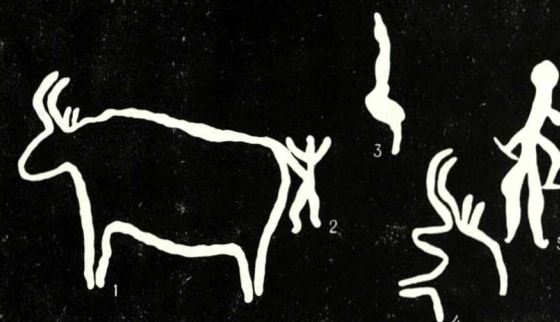




Безворсовый ковер — Шадда. Карабах. XVII век.
Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси.

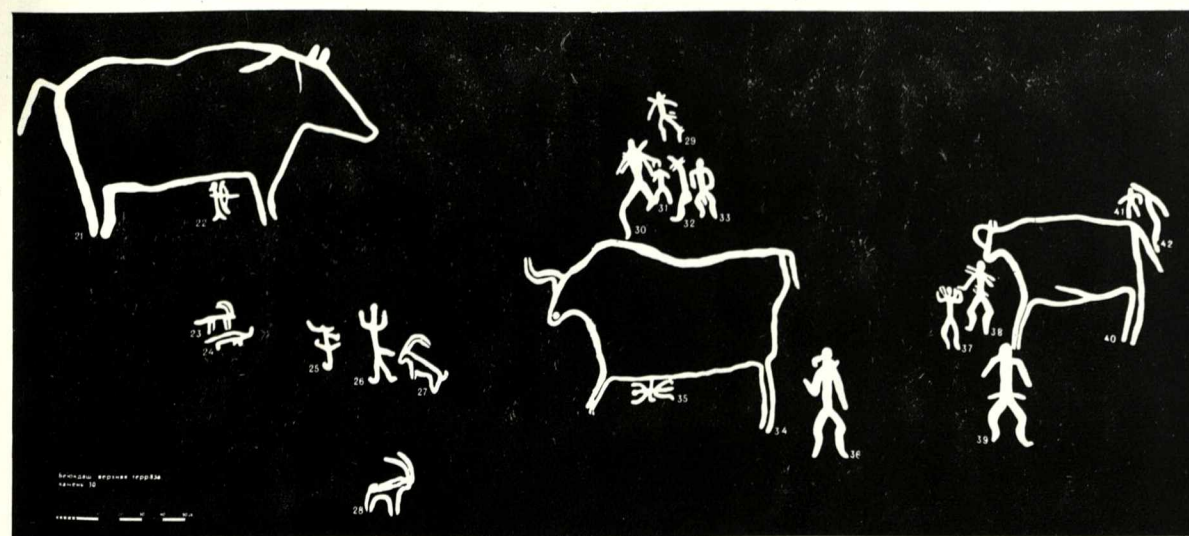


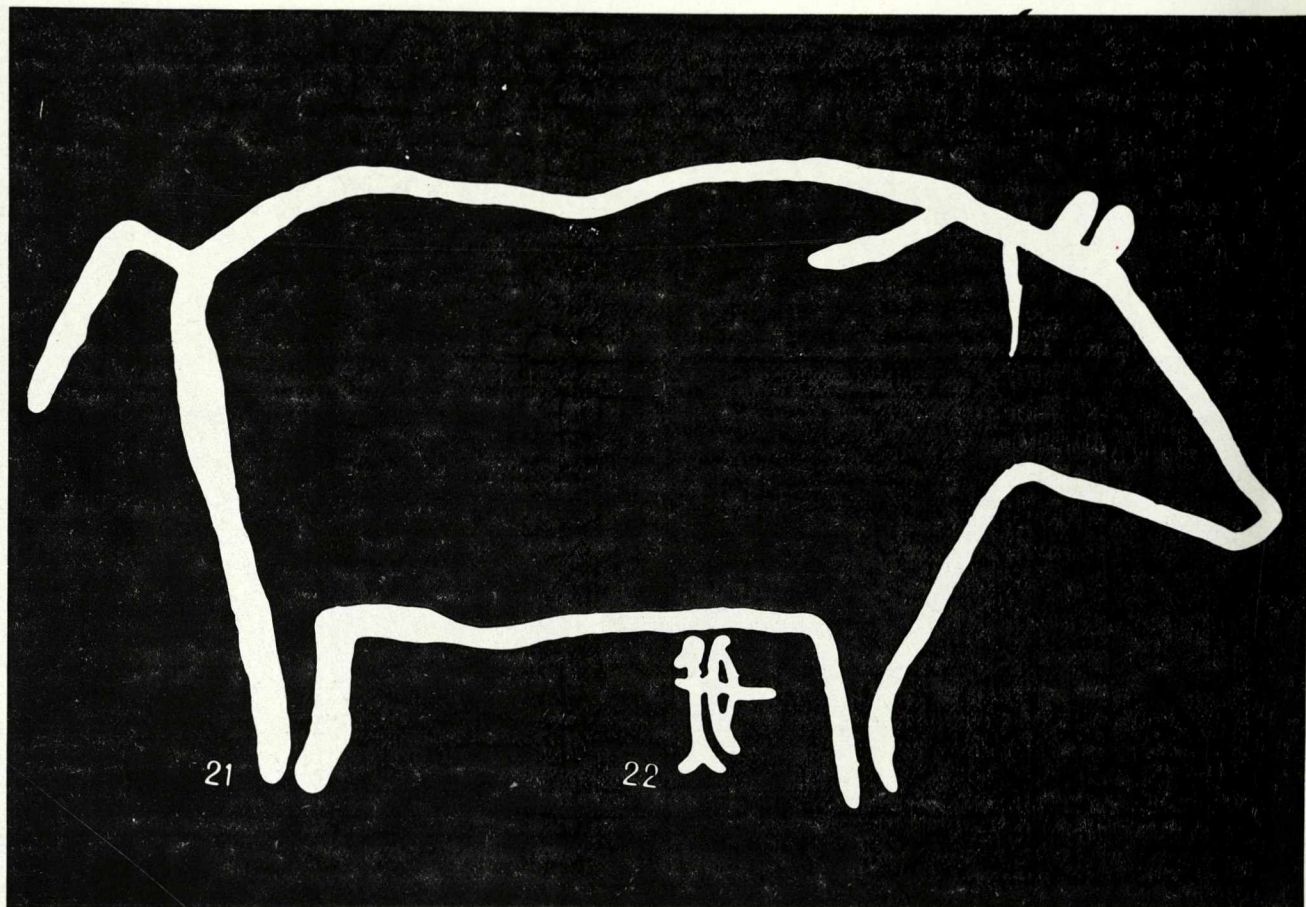
Бекюдаш, верхняя терраса,
камень. 45. Вверху — фрагмент
рисунков северной стороны,
внизу — западная сторона



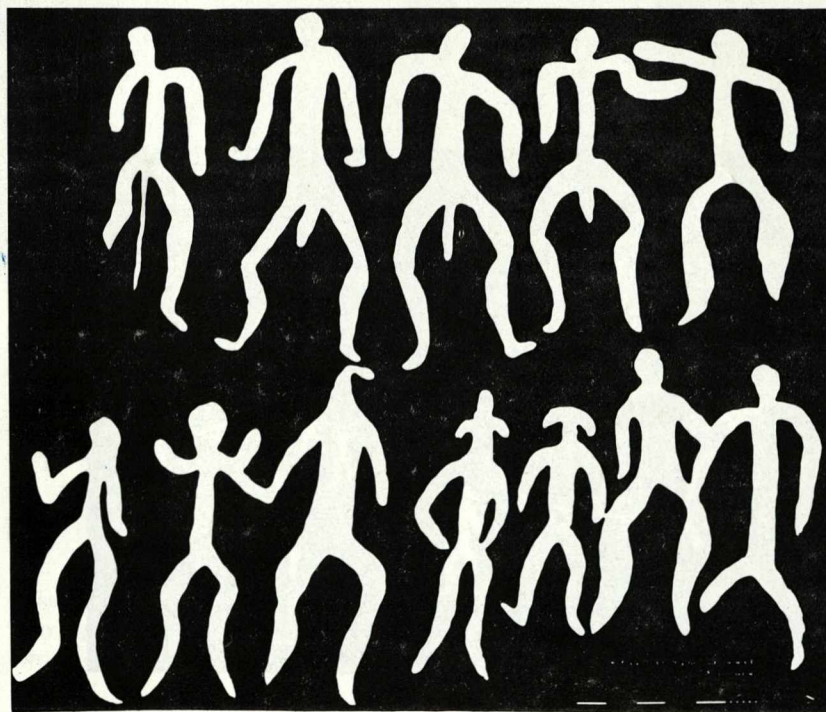
Гобустан. Бекюдаш, верхняя терраса, камень, 45.

Гобустан. Бекюдаш, верхняя терраса, камень 30.

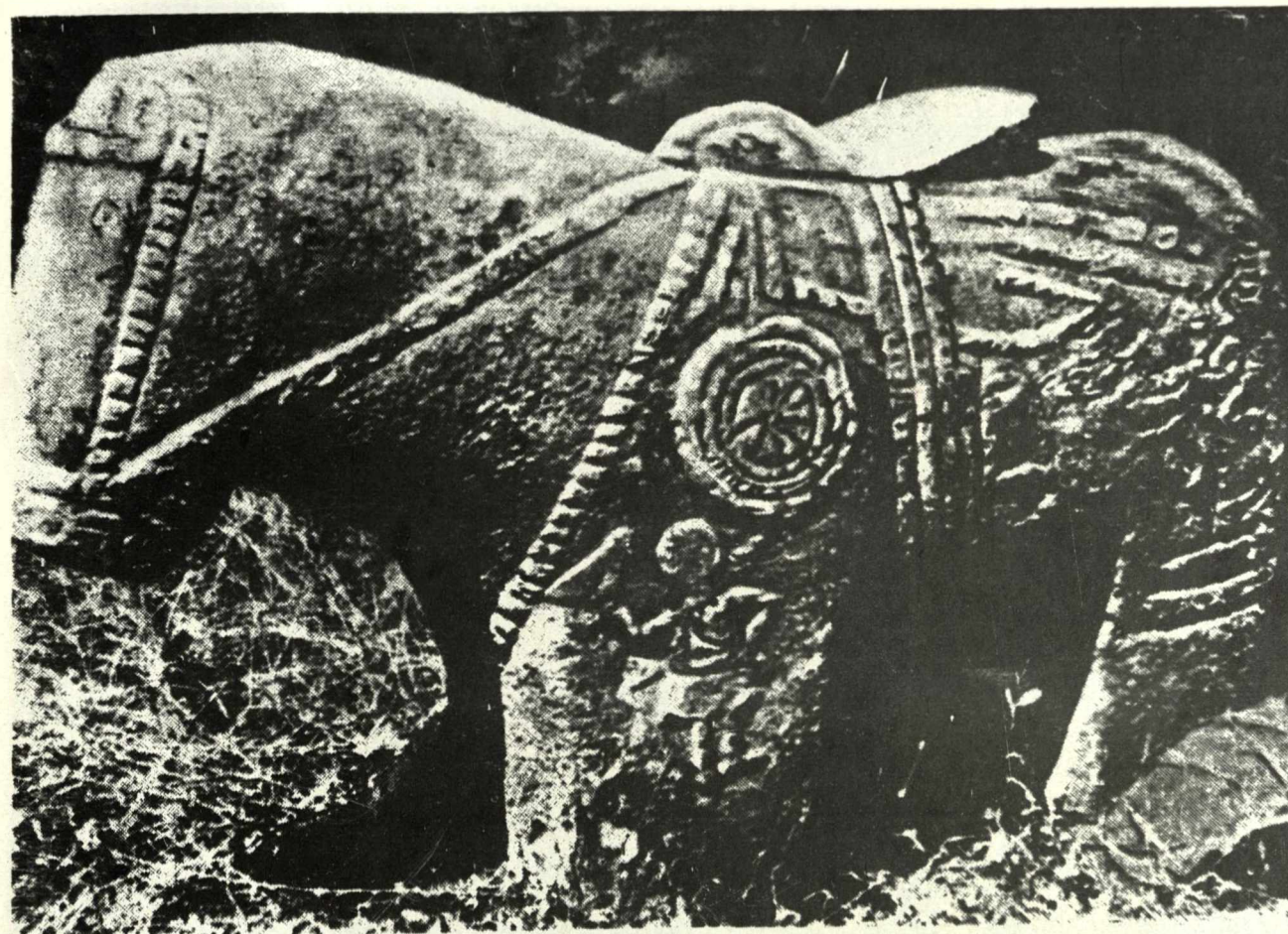




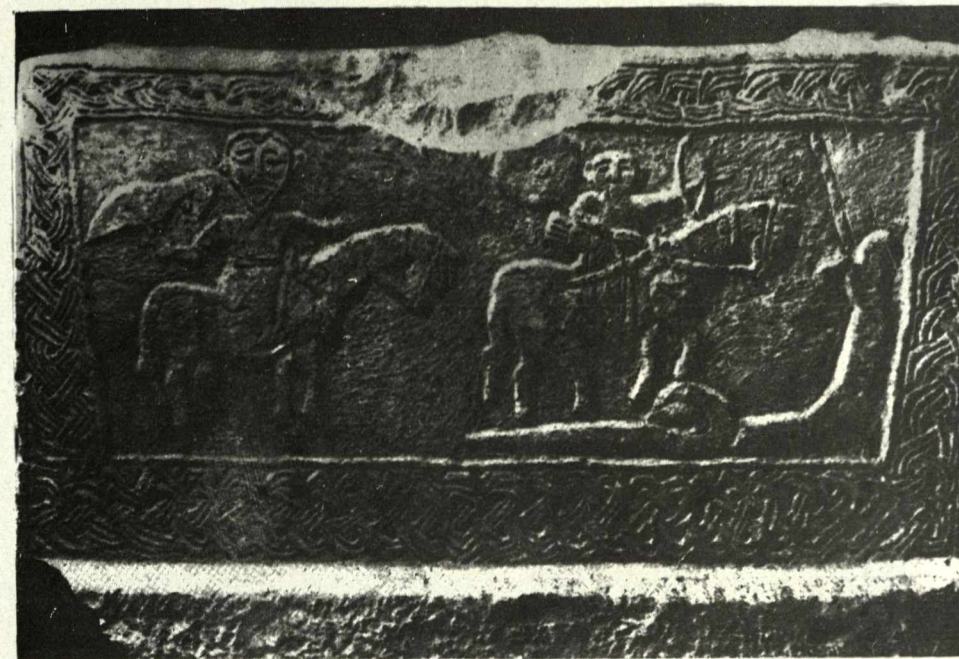
Гобустан. Беюкдаш, верхняя терраса,
камень 30.



Гобустан. Беюкдаш, верхняя терраса,
камень 67.



Надгробный камень. Ла-
чинский район. XVI век.



Надгробная плита. Мин-
гечаурский район. 1576 г.



Ковер «Овчулуг». Ширван. Конец XIX века.
ное собрание.

Ковер «Овчулуг». Карабах XVI век. Частное со-
брание.



Ковер «Овчулуг». Карабах. 1908 г. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства, Баку.

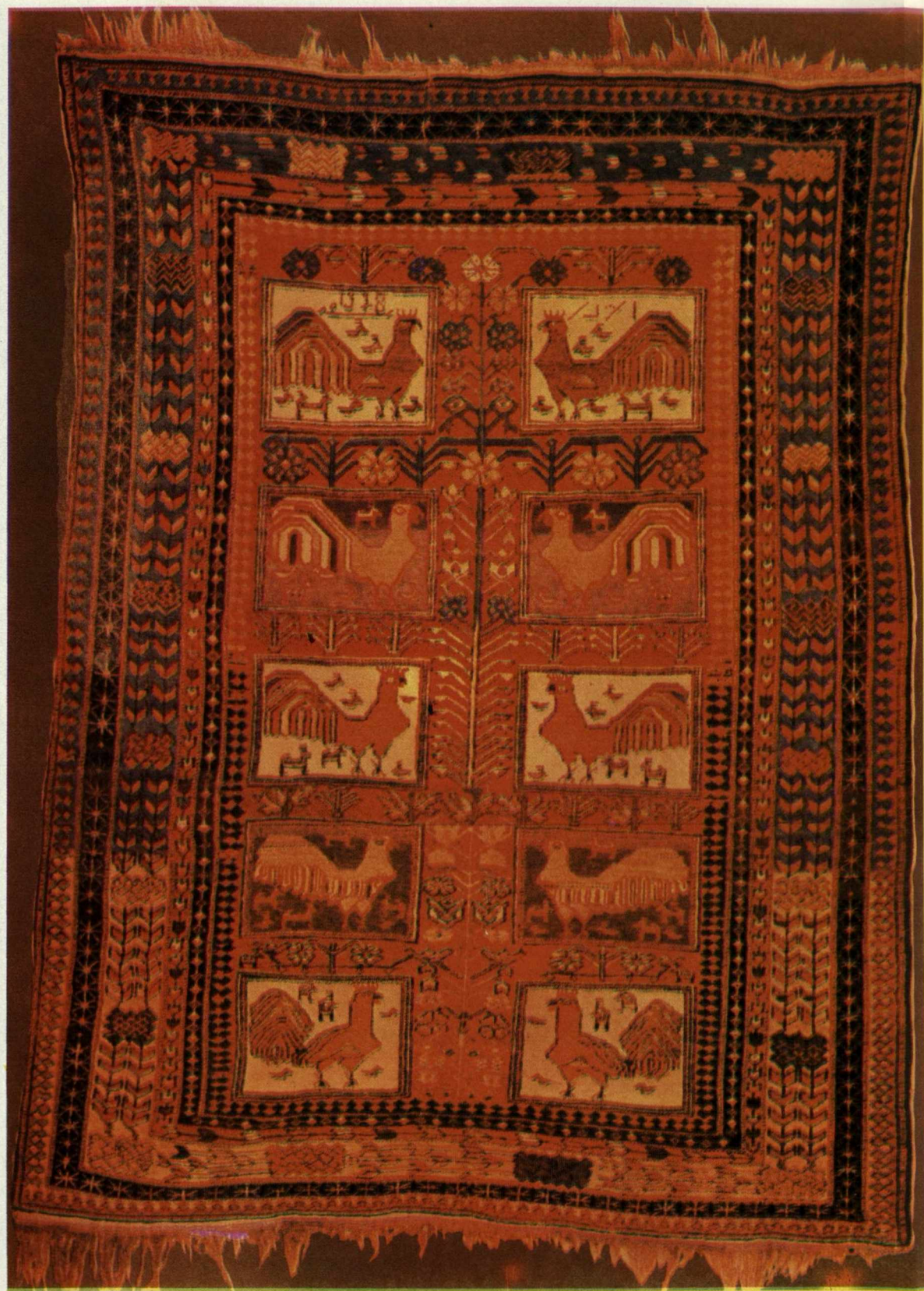
Ковер «Овчулуг», Ширван. XIX век. Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева, Баку.



Ковер «Овчулуг». Ширван. 1944 г. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства, Баку.



Сюжетный ковер. Ширван. 1928 г. Частное собрание.

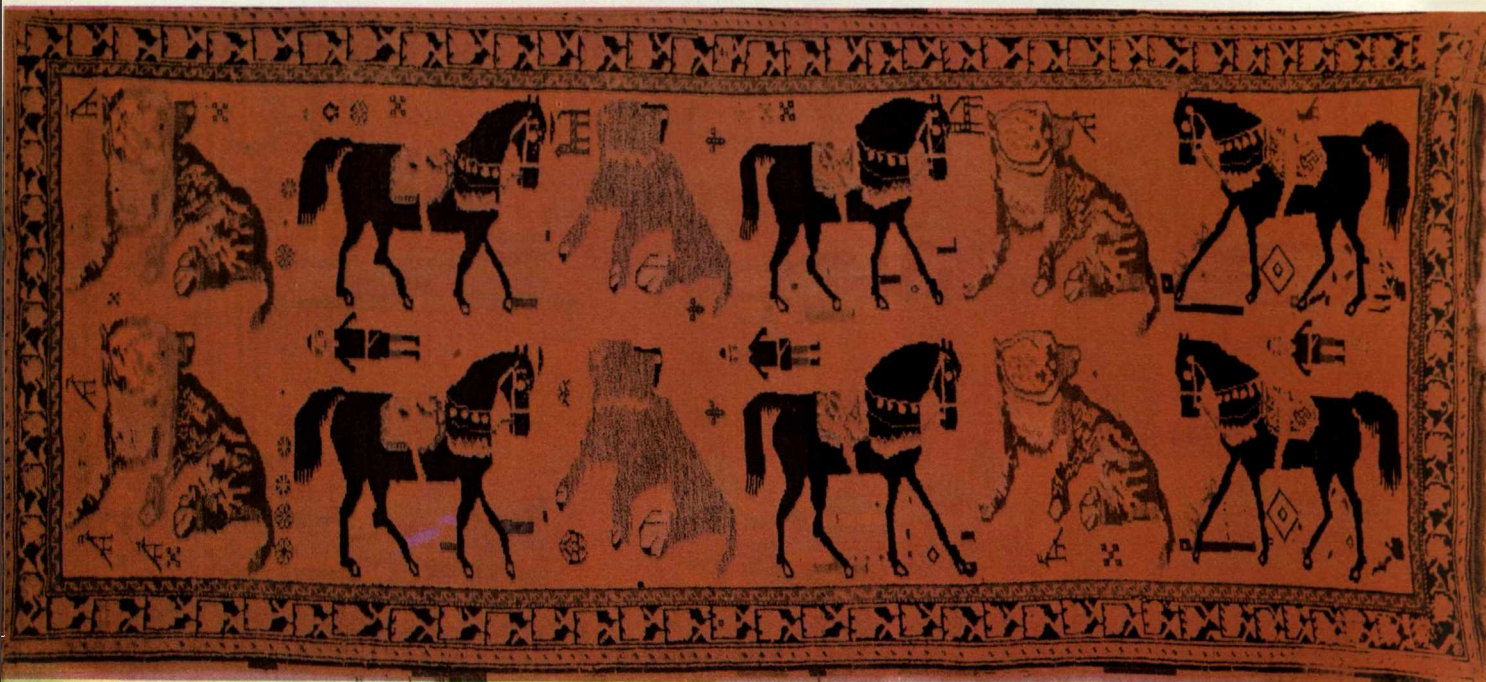


Безворсовый ковер — Шадда. Нахичевань. XX век.
Государственный музей азербайджанского ковра
и народно-прикладного искусства. Баку.

Ковер безворсовый — Шадда. Карабах. XX век.
Государственный музей азербайджанского ковра
и народно-прикладного искусства, Баку.



Ковер «Атлы-итли». Карабах. 1924 г. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



Ковер «Атлы-итли». Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.

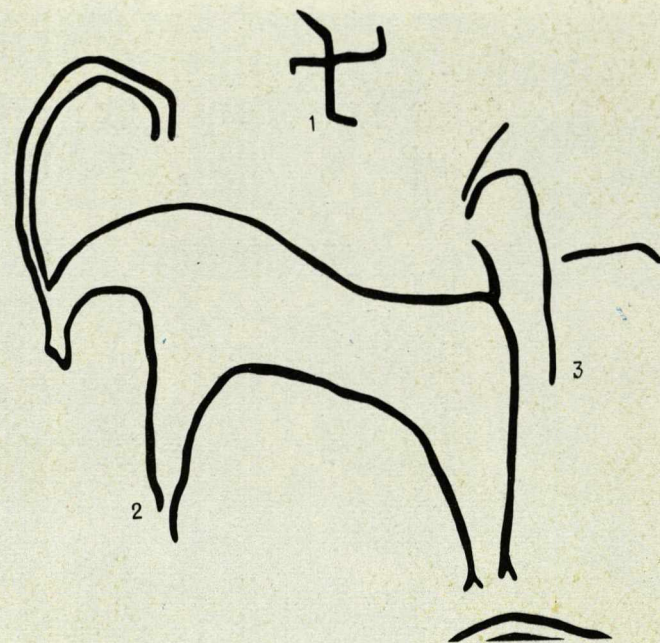
Ковер «Атлы-итли». Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



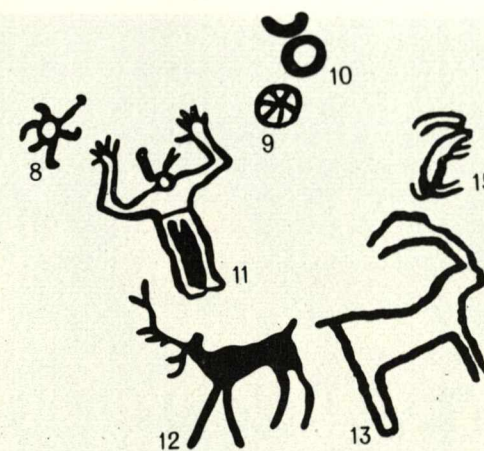
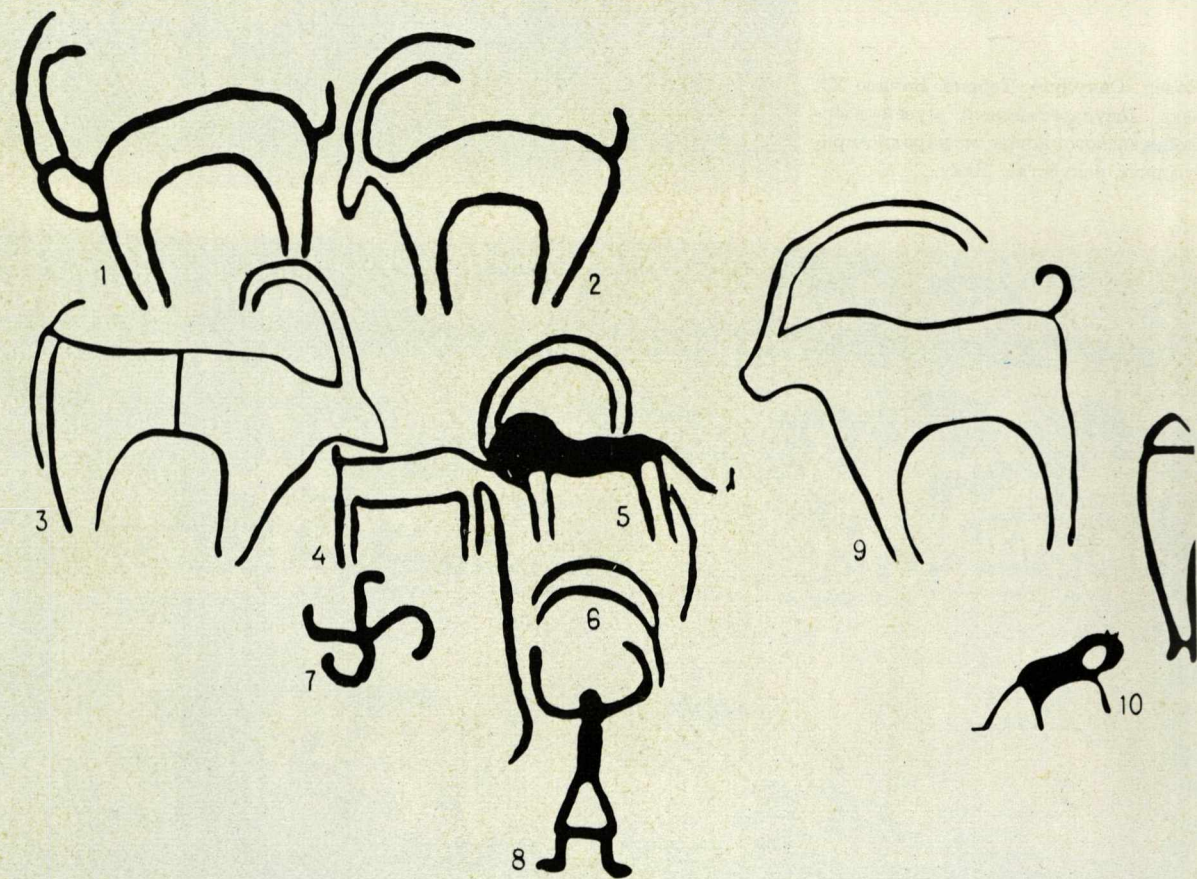
Ковер «Овчулуг». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



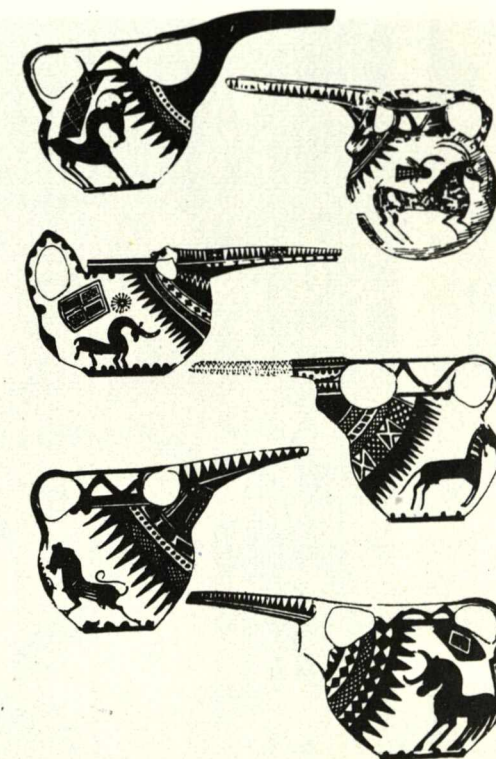
Гобустан. Холм Язылы, камень 35.



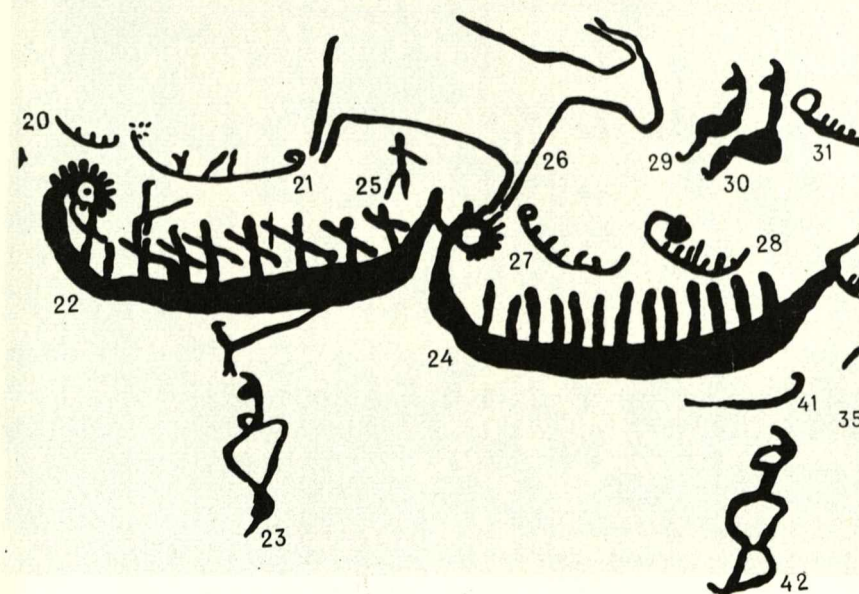
Гобустан. Холм Язылы, камень 47.



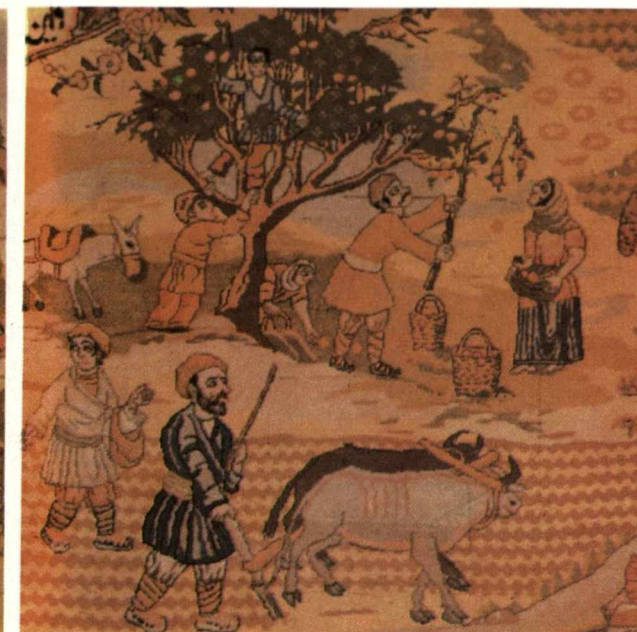
Гобустан. Холм Язылы, камень 14.



Гобустан. Беюкдаш, нижняя терраса, камень 8.



Находки новобронзового века Тальша.



Ковер «Садовый». Тебриз. XX век. Частное собрание.



Ковер «Дёрд фесл». Тебриз. Вторая половина XIX в. Азербайджанский государственный музей им. Р. Мустафаева, Баку.

Султан Мухаммед.
«Хосров встречает
купающуюся Ши-
рин». Миниатюра
из рукописи «Хам-
са». Низами. 1539-
1543 гг.





Ковер на тему поэм Низами Гянджеви «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин». Кирман, XVI век. Музей декоративного искусства, Париж.



Ковер «Агаджлы». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



Ковер «Лейли и Меджнун». Тебриз. 1330 г. хидж-
ры — 1913 г. Частное собрание.

Мирза Али. «Хосров
слушает музыку Бар-
беда». Миниатюра из
«Хамсэ» Низами 1539-
1543 гг.



Ковер «Рустем убивает белого дива». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства, Баку.



Ковер «Бой Рустема с Ашкабусом». Тебриз. Начало XX в. Государственный музей искусств народов Востока. Москва.





Ковер «Рустем и Сохраб». Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



Ковер «Рустем и Сохраб». Карабах. 1913. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



Ковер «Омар Хайям со своей возлюбленной». Тебриз. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



Ковер «Шейх-Санан». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.

Ковер «Мелик-Мамед». Тебриз. Начало XX века. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.





Ковер с изображением сцены быта. Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.

Ковер с изображением пирующих вельмож. Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.





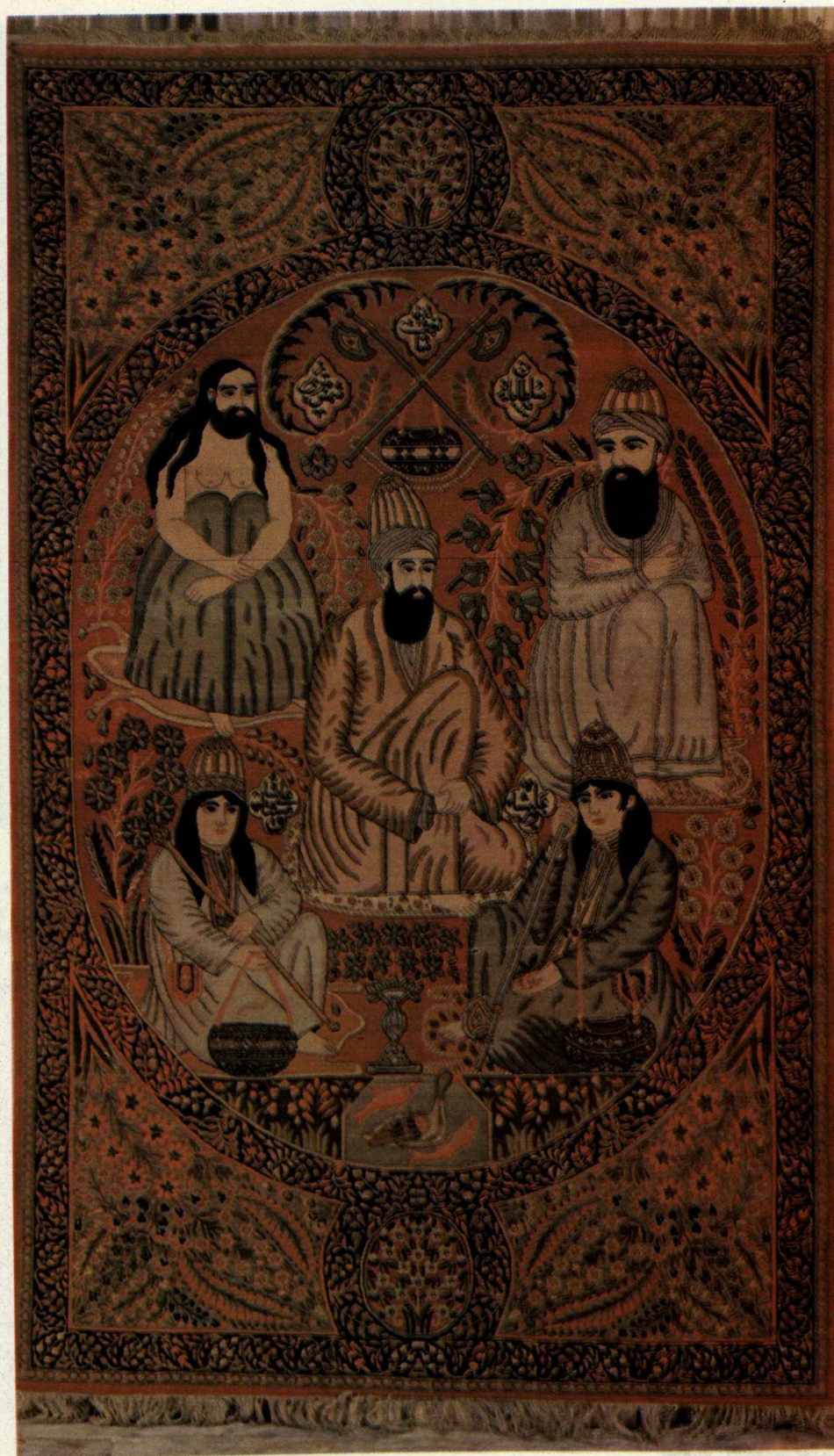
Ковер с изображением тигра. Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



Чанта — сумка. Ширван. XIX век. Государственный музей азербайджанского ювра и народно-прикладного искусства. Баку.



Ковер с изображением дервиша. Тебриз. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.



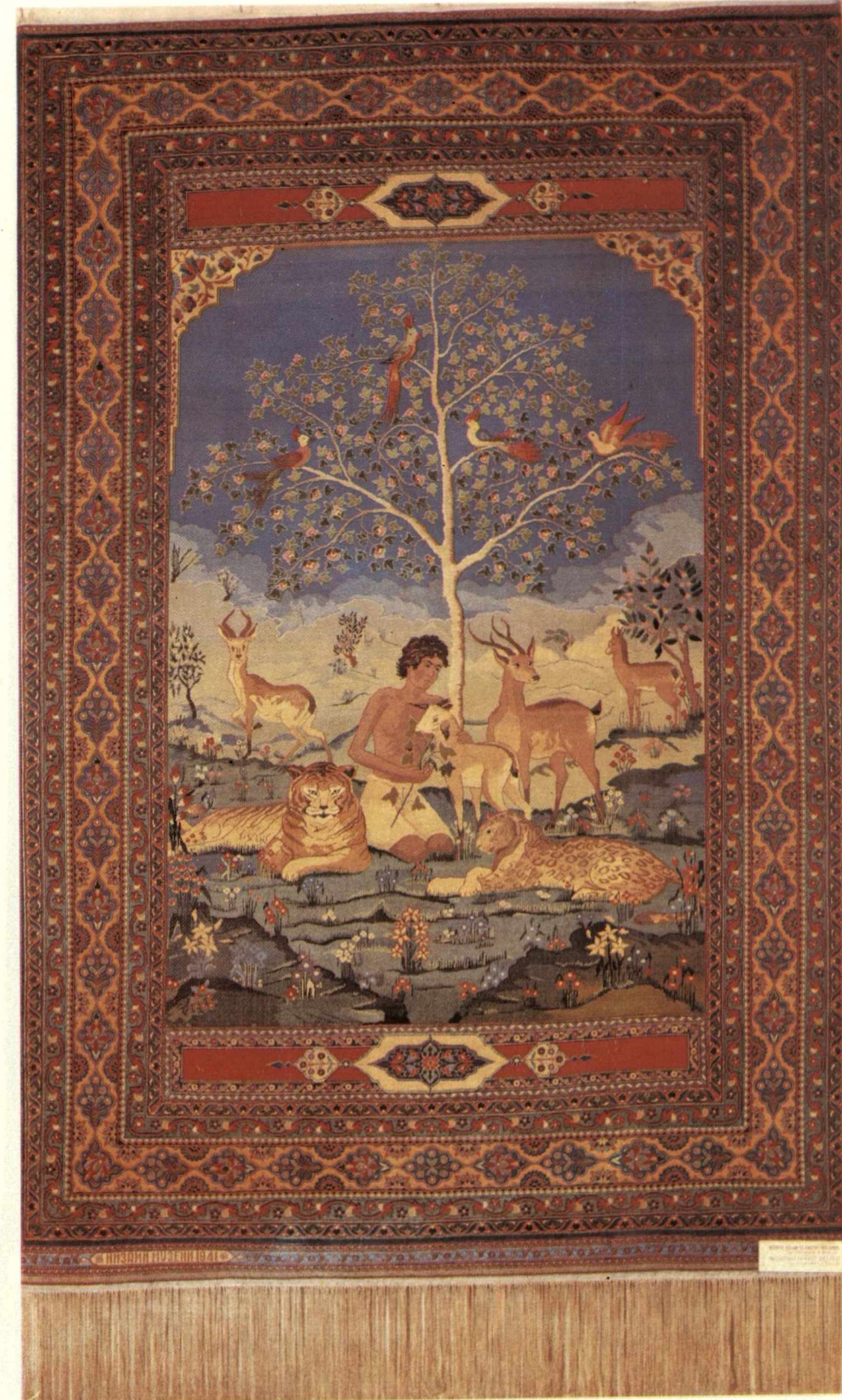
Ковер с изображением дервишей. Тебриз. XIX век. Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку.



Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Сокровищница тайн». Лятиф Керимов, Кязим Кязимзаде. 1939. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.



Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Хосров и Ширин». Ляtif Керимов, Газанфар Халыгов. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.



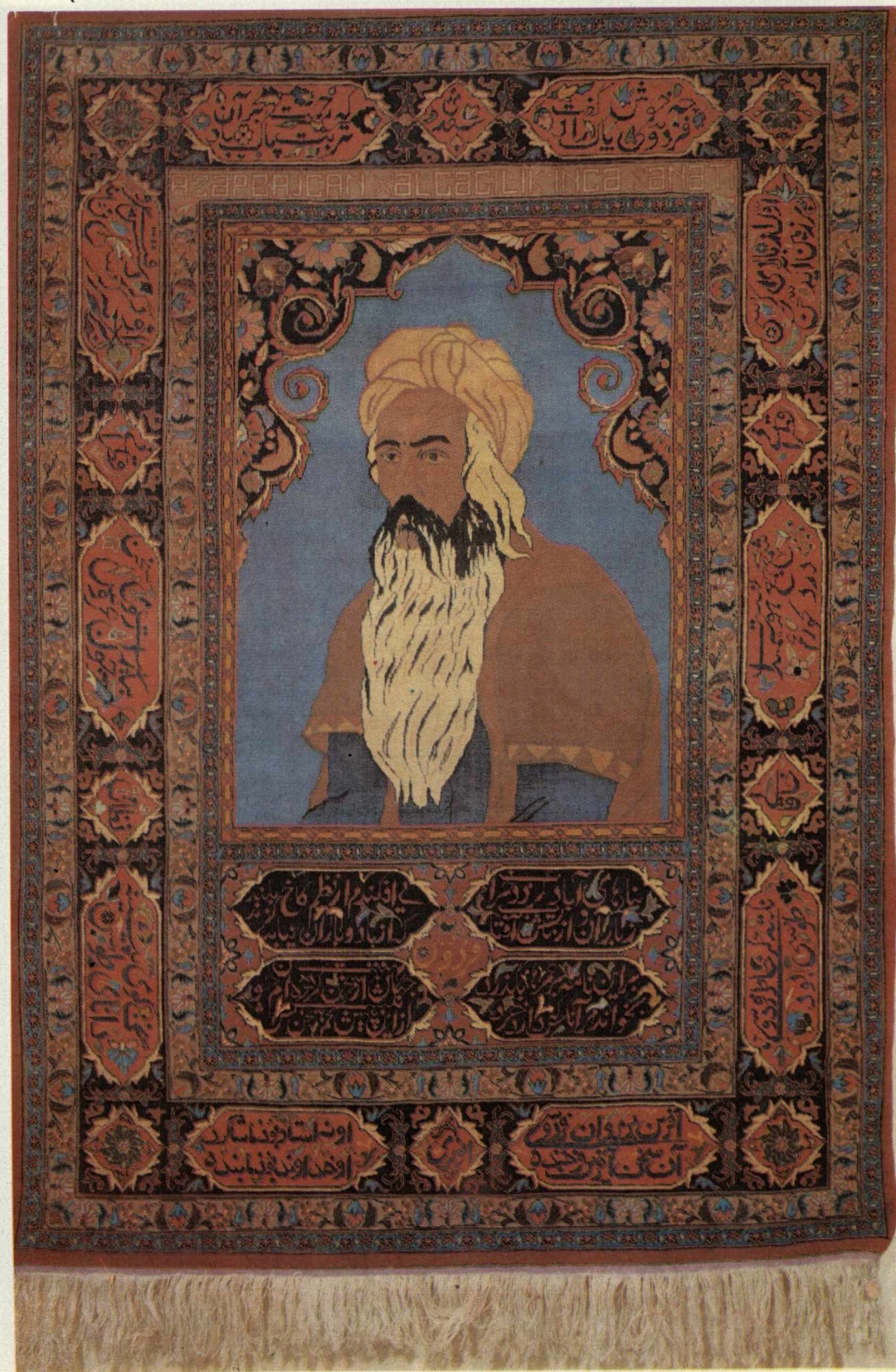
Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Лейли и Меджнун». Ляtif Керимов, 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку



Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Семь красавиц», Амир Гаджиев. 1939. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.



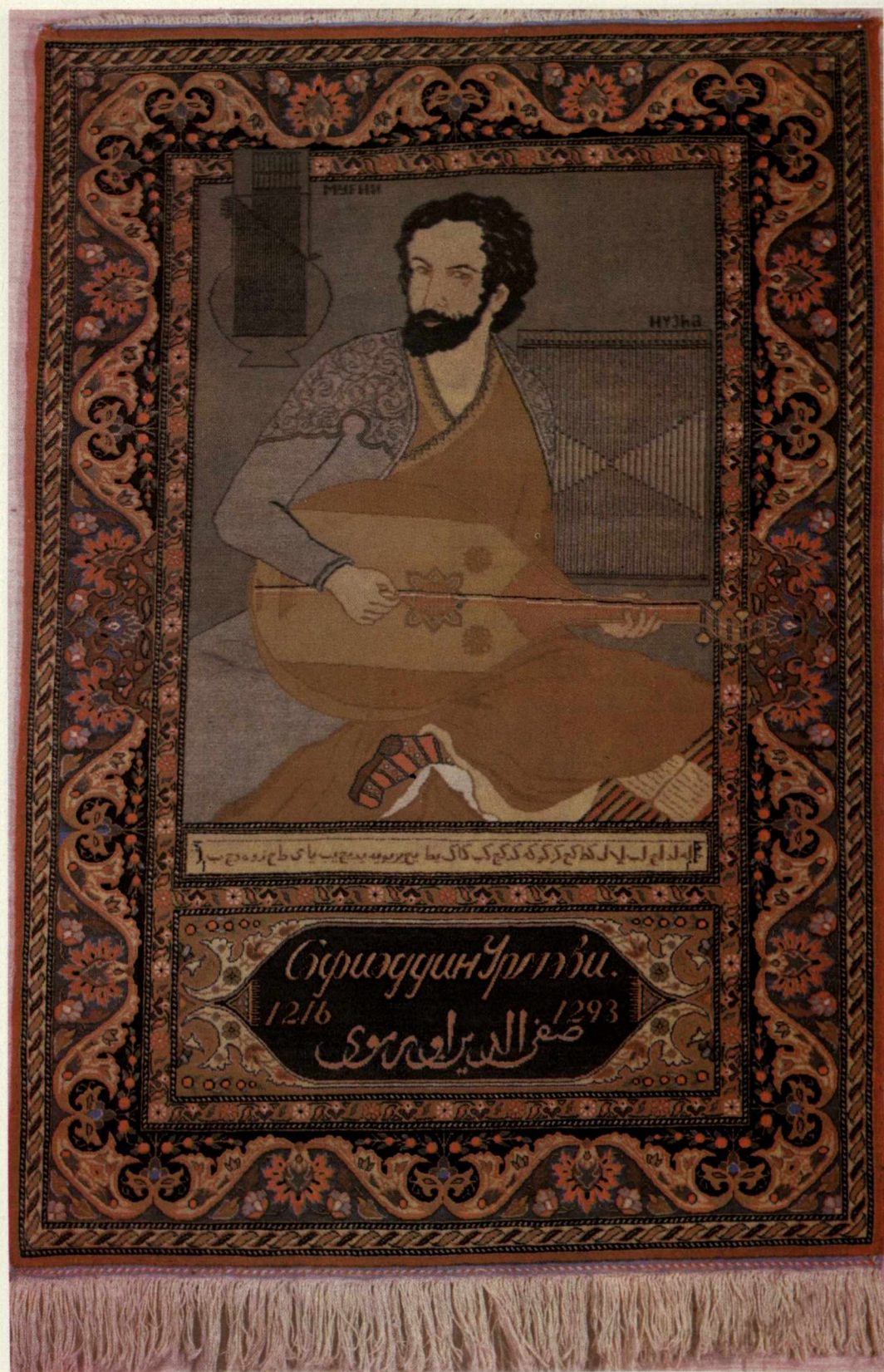
Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Искендер-наме». Ляtif Керимов, Мамед-али Ширинов. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.



Ковер с портретом великого иранского поэта XI в. Абульгасима Фирдоуси. Ляtif Керимов. 1934 г.

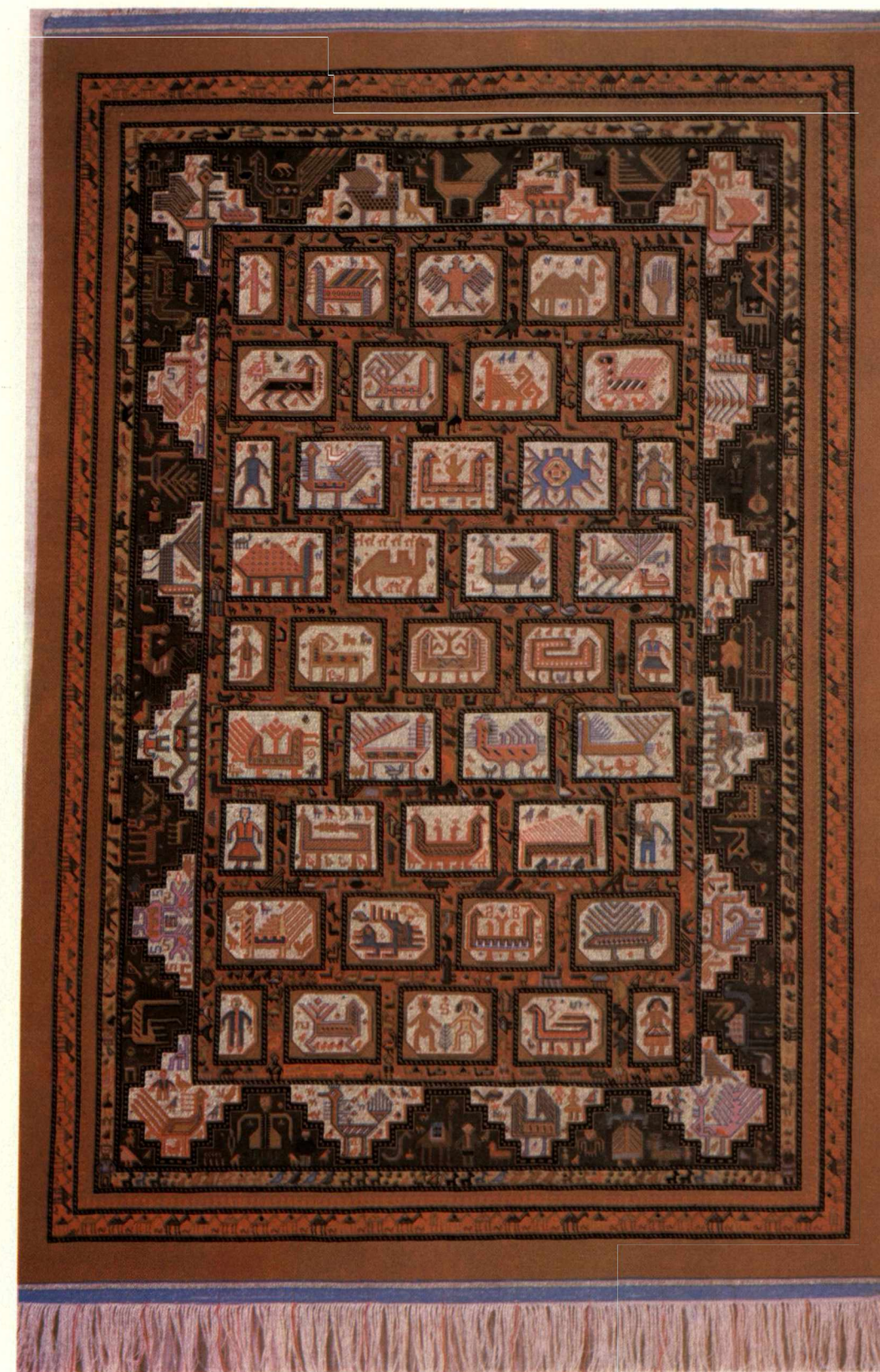


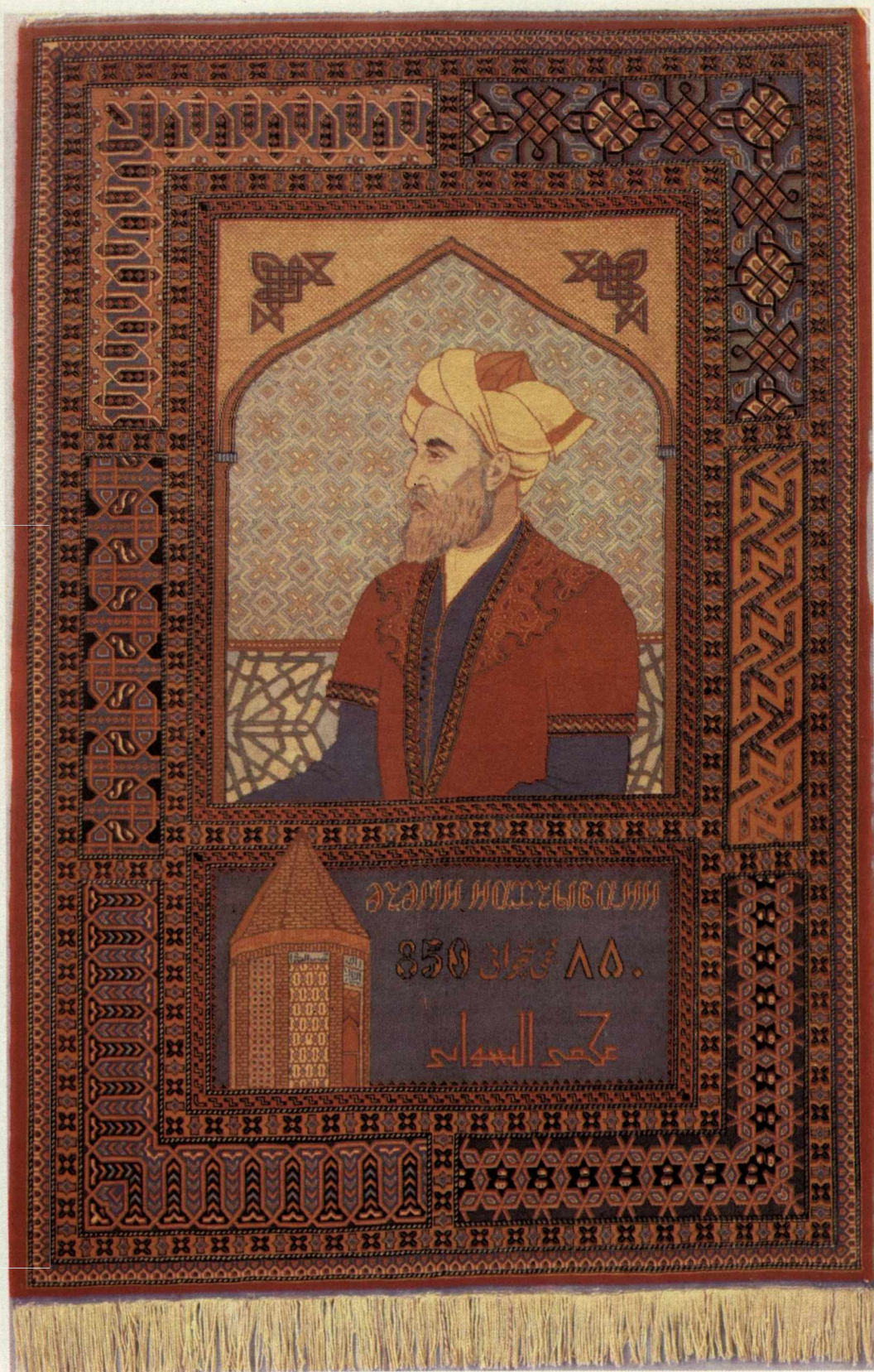
Эскиз ковра «Агаджлы». Ляtif Керимов. 1974 г.



Ковер с портретом выдающегося азербайджанского музыковеда XIII в. Сефиаддина Урмеви. Ляtif Керимов.

Ковер «Асрлерин нагмеси». Ляtif Керимов. 1985.

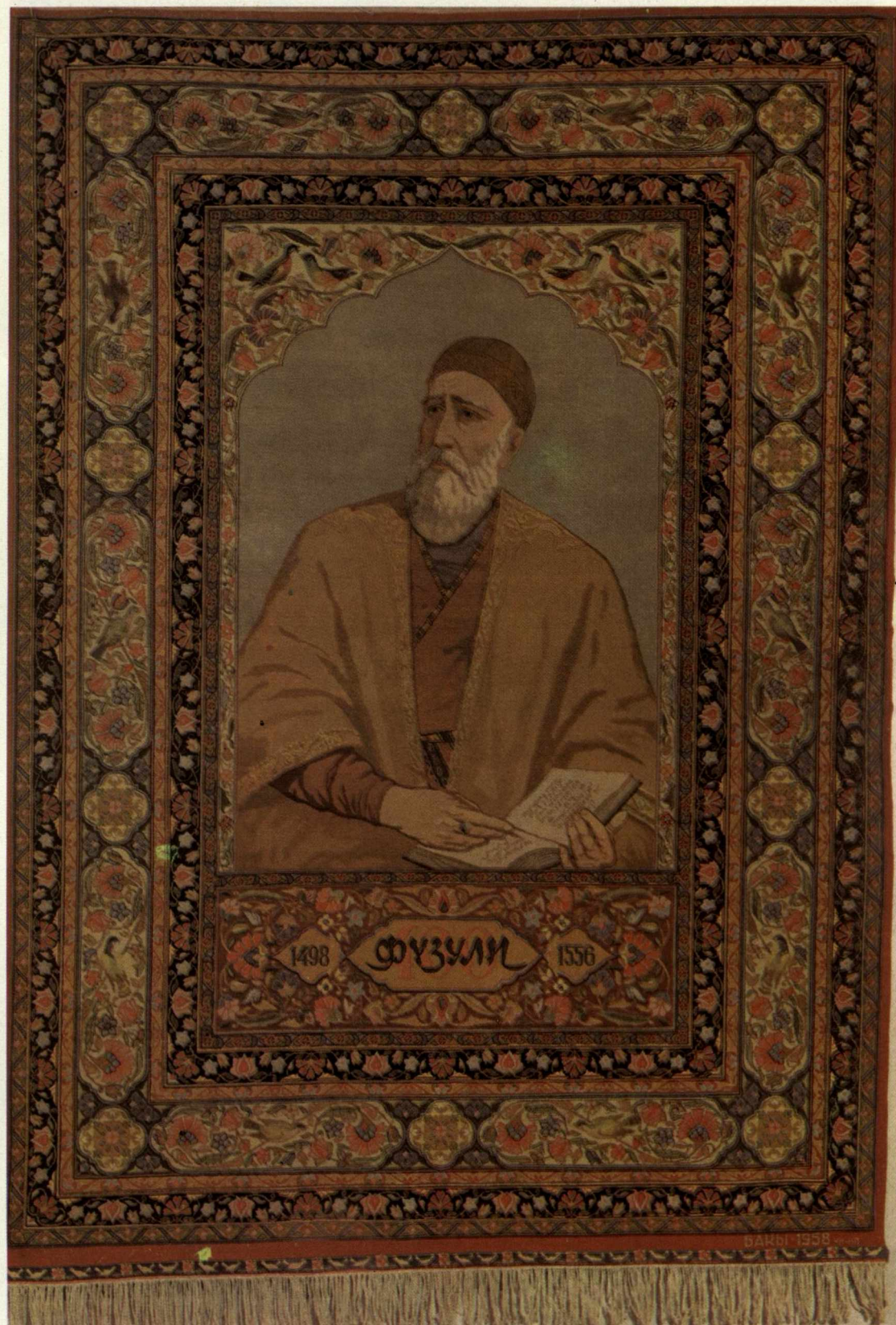




Ковер с портретом выдающегося азербайджанского зодчего XII века Аджеми Нахичевани.

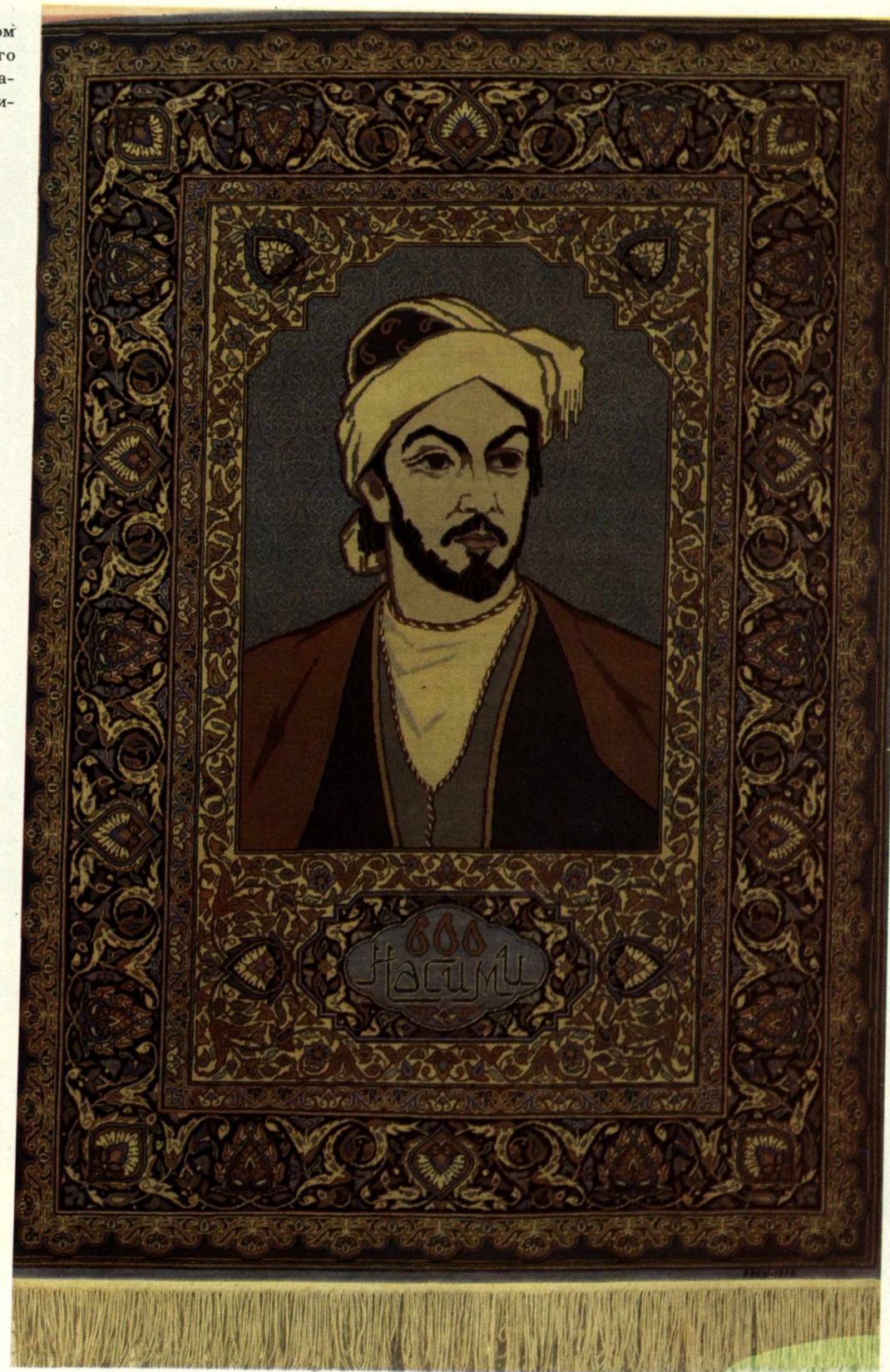
Ковер с портретом азербайджанского поэта Молла Панах Вагифа. Ляtif Керимов. 1970, г.

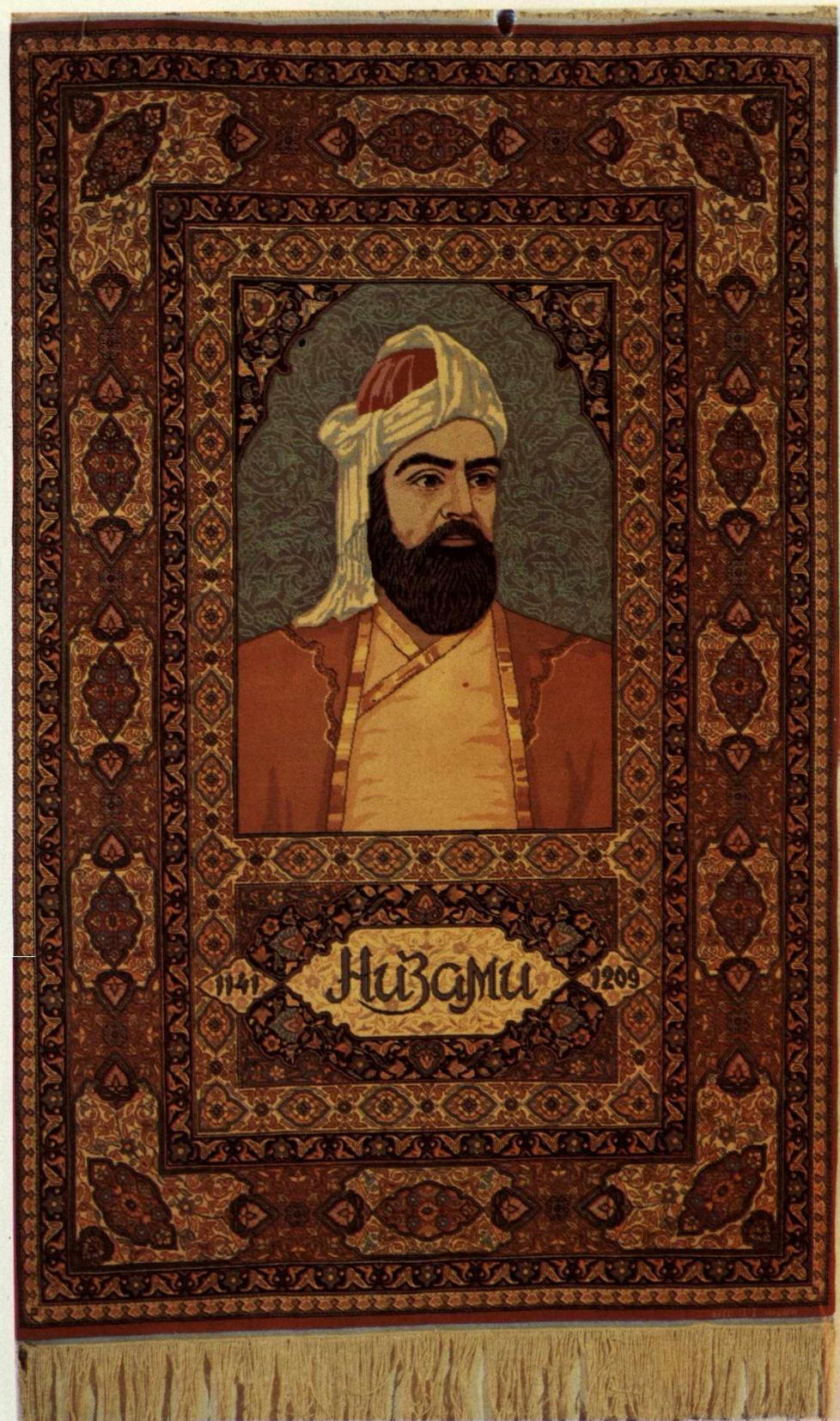




Ковер с портретом
великого азербай-
джанского поэта-
лирика XVI в. Фи-
зули. Кямилъ Али-
ев. 1958 .

Ковер с портретом
азербайджанского
поэта XIV века На-
сими. Кямилъ Али-
ев. 1973.





Ковер с портретом великого азербайджанского поэта XII века Низами Гянджеви. Камиль Алиев. 1978.



Ковер «Октябрьское веселье». Ариф Исмаилов. 1978.



Ковер «Творчество народного художника Азербайджанской ССР Лятифа Керимова». Эльдар Микаилов. 1986.



Четен-циновка с портретом народного художника Азербайджанской ССР Лятифа Керимова. Таризель Баширов. 1986.



Автор эскиза — Кямилъ Алиев. 1985.



Автор эскиза — Кямилъ Алиев 1985.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ковер «Овчулуг». Тебриз. 1522-23 гг. — 929 г. хиджры. Музей Польди-Пеццоли. Милан.
2. Ковер «Звериный». Тебриз. Середина XVI века. Музей искусства Метрополитен. Нью-Йорк.
3. Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Музей Виктории и Альберта. Лондон.
4. Сюжетный ковер. Тебриз. XVI век. Музей прикладного искусства. Будапешт.
5. Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Музей декоративного искусства. Париж.
6. Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Коллекция Кларенса Моски.
7. Ковер «Звериный». Тебриз. XVI век. Частное собрание.
8. Безворсовый ковер — Шадда. Карабах. XVII век. Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси.
9. Гобустан. Беюкдаш, верхняя терраса, камень, 45.
10. Гобустан. Беюкдаш, верхняя терраса, камень 30.
11. Гобустан. Беюкдаш, верхняя терраса, камень 30.
12. Гобустан. Беюкдаш, верхняя терраса, камень 67.
13. Надгробный камень. Лачинский район. XVI век.
14. Надгробная плита. Мингечаурский район. 1576 г.
15. Ковер «Овчулуг». Карабах. XVI век. Частное собрание.
16. Ковер «Овчулуг». Ширван. Конец XIX века. Частное собрание.
17. Ковер «Овчулуг». Ширван. XIX век. Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева, Баку.
18. Ковер «Овчулуг». Карабах. 1908 г. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства, Баку.
19. Ковер «Овчулуг». Ширван. 1944 г. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства, Баку.
20. Ковер безворсовый — Шадда. Карабах. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
21. Сюжетный ковер. Ширван. 1928 г. Частное собрание.
22. Безворсовый ковер — Шадда. Нахичевань. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
23. Ковер «Атлы-итли». Карабах. 1924 г. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
24. Ковер «Атлы-итли». Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
25. Ковер «Овчулуг». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
26. Ковер «Атлы-итли». Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.

27. Гобустан. Холм Язылы, камень, 35
28. Гобустан. Холм Язылы, камень 47.
29. Гобустан, Холм Язылы, камень 14.
30. Находки новобронзового века Талыша.
31. Гобустан. Беюкдаш, нижняя терраса, камень 8.
32. Ковер «Дёрд фесл». Тебриз. Вторая половина XIX в. Азербайджанский государственный музей им. Р. Мустафаева, Баку.
33. Ковер «Садовый». Тебриз XX век. Частное собрание.
34. Султан Мухаммед. «Хосров встречается купающуюся Ширин». Миниатюра из рукописи «Хамсэ» Низами. 1539-1543 гг.
35. Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин». Кирман, XVI век. Музей декоративного искусства, Париж.
36. Ковер «Агаджлы». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
37. Ковер «Лейли и Меджнун». Тебриз. 1330 г. хиджры — 1913 г. Частное собрание.
38. Мирза Али. «Хосров слушает музыку Барбеда». Миниатюра из «Хамсэ» Низами. 1539-1543 гг.
39. Ковер «Рустем убивает белого дива». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
40. Ковер «Бой Рустема с Ашкabusом». Тебриз. Начало XX в. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.
41. Ковер «Рустем и Сохраб». Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
42. Ковер «Рустем и Сохраб». Карабах. 1913. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
43. Ковер «Омар Хайям со своей возлюбленной». Тебриз. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
44. Ковер «Шейх-Санан». Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
45. Ковер «Мелик-Мамед». Тебриз. Начало XX века. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
46. Ковер с изображением сцены быта. Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
47. Ковер с изображением пирующих вельмож. Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
48. Ковер с изображением тигра. Карабах. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
49. Чанта — сумка. Ширван. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
50. Ковер с изображением дервиша. Тебриз. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку.
51. Ковер с изображением дервишей. Тебриз. XIX век. Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку.
52. Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Сокровищница тайн», 1939. Лятиф Керимов, 1939 г. Кязим Кязимзаде. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
53. Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Хосров и Ширин». Лятиф Керимов, Газанфар Халыгов. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
54. Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Лейли и Меджнун», 1939 г. Лятиф Керимов. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
55. Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Семь красавиц», Амир Гаджиев. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
56. Ковер на тему поэмы Низами Гянджеви «Искендер-наме». Лятиф Керимов, Мамед-али Ширин. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами, Баку.

57. Ковер с портретом великого иранского поэта XI в. Абульгасима Фирдоуси. Лятиф Керимов. 1934 г.
58. Эскиз ковра «Агаджлы». Лятиф Керимов. 1974 г.
59. Ковер с портретом выдающегося азербайджанского музыковеда XIII в. Сефиаддина Урмеви. Лятиф Керимов. 1975 г.
60. Ковер «Асрлерин нагмеси». Лятиф Керимов. 1985 г.
61. Ковер с портретом выдающегося азербайджанского зодчего XII века Аджеми Нахичевани. Лятиф Керимов.
62. Ковер с портретом азербайджанского поэта Молла Панах Вагифа. Лятиф Керимов. 1970 г.
63. Ковер с портретом великого азербайджанского поэта — лирика XVI в. Физули. Кямил Алиев. 1958.
64. Ковер с портретом азербайджанского поэта XIV века Насими. Кямил Алиев. 1973.
65. Ковер с портретом великого азербайджанского поэта XII века Низами Гянджеви. Кямил Алиев. 1978.
66. Ковер «Октябрьское веселье». Ариф Исмаилов. 1978.
67. Ковер «Творчество народного художника Азербайджанской ССР Лятифа Керимова». Эльдар Микаилов. 1986.
68. Четен-циновка с портретом народного художника Азербайджанской ССР Лятифа Керимова. Таризль Баширов. 1986.
69. Автор эскиза — Кямил Алиев. 1985.
70. Автор эскиза — Кямил Алиев. 1985.

ИЛЛУСТРАСИЈАЛАРЫН СИЈАНЫСЫ

1. «Овчулуг» халчасы. Тэбриз. ничри 929-чу ил [1522-23-чу иллэр]. Полди-Петсоли музеји. Милан.
2. «Һејванат» халчасы. Тэбриз. XVI эсрин орталары. Метрополитен инчэсэнэт музеји. Нју-Йорк.
3. «Һејванат» халчасы. Тэбриз. XVI эср. Викторија вә Алберт музеји. Лондон.
4. Сүжетли халча. Тэбриз, XVI эср. Тәтбиги сәнәт музеји. Бүдапешт.
5. «Һејванат» халчасы. Тэбриз. XVI эср. Декоратив сәнәт музеји. Парис.
6. «Һејванат» халчасы. Тэбриз. XVI эср. Кларенс Москинин коллексијасы.
7. «Һејванат» халчасы. Тэбриз. XVI эср. Шәхси коллексијада сахланылып.
8. Ховсуз Шәддә халчасы. Гарабағ. XVII эср. Мүрчүстан Дөвләт Инчэсэнәт Музеји. Тбилиси.
9. Гобустан. Бөјүкдаш, јухары террас. Даш 45.
10. Гобустан. Бөјүкдаш, јухары террас. Даш 30.
11. Гобустан. Бөјүкдаш, јухары террас. Даш 30.
12. Гобустан. Бөјүкдаш, јухары террас. Даш 67.
13. Синәдашы. Минкәчевир рајону. 1576-чы ил.
14. Синәдашы. Лачын рајону. XVI эср.
15. «Овчулуг» халчасы. Гарабағ. XVI эср. Шәхси коллексијада сахланылып.
16. «Овчулуг» халчасы. Ширван. XIX эср. Шәхси коллесијада сахланылып.
17. «Овчулуг» халчасы. Ширван. XIX эср. Р. Мустафајев адына Азәрбајчан Дөвләт инчэсэнәт музеји. Бақы.
18. «Овчулуг» халчасы. Гарабағ. 1908-чи ил. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
19. «Овчулуг» халчасы. Ширван. 1944-чү ил. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
20. Ховсуз Шәддә халчасы. Гарабағ. XX эср. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
21. Халча. Ширван. 1928-чү ил. Шәхси коллексијада сахланылып.
22. Ховсуз Шәддә халчасы. Нахчыван. XX эср. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
23. «Атлы-итли» халчасы. Гарабағ. 1924-чү ил. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
24. «Атлы-итли» халчасы. Гарабағ. XX эср. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
25. «Овчулуг» халчасы. Тэбриз. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
26. «Атлы-итли» халчасы. Гарабағ. XX эср. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.

27. Гобустан. Јазылы тәпәси, даш 35.
28. Гобустан. Јазылы тәпәси, даш 47.
29. Гобустан. Јазылы тәпәси, даш 14.
31. Гобустан. Бөјүкдаш, ашағы террас, даш 8.
30. Талышда јени тунч дөврүнә аид тапынтылар.
33. «Бағча» халчасы. Тэбриз. XX эср. Шәхси коллексијада сахланылып.
32. «Дөрд фәсил» халчасы. Тэбриз, XIX эсрин икинчи јарысы. Р. Мустафајев адына Азәрбајчан Дөвләт музеји. Бақы.
34. Султан Мәһәммәд «Ширин чимәркән Хосровун она тамаша етмәси». Низами Кәнчәвинин «Хәмсә»синин әлјазмасындан миниатүрләр. 1539-1543-чү илләр.
35. Низаминин «Лејли вә Мәчнун», «Хосров вә Ширин» поемаларынын мөвзусу үзрә халча. Кирман, XVI эср. Декоратив сәнәт музеји. Парис.
36. «Ағачлы» халчасы. Тэбриз. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји, Бақы.
37. «Лејли вә Мәчнун» халчасы. Тэбриз. ничри 1330-чу ил. [1913-чү ил]. Шәхси коллексијада сахланылып.
38. Мирзә Әли «Хосров Барбәдин мүсигисини динләјәркән». Низами Кәнчәвинин «Хәмсә»синдән миниатүр. 1539-1943чү илләр.
39. «Рүстәм ағ дивн өлдүрәркән» халчасы. Тэбриз. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
40. «Рүстәмнн һашкабусла дөјүшү» халчасы. Тэбриз. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Шәрг халчаларынын инчэсэнәти музеји. Москва.
41. «Рүстәм вә Сөһраб» халчасы. Гарабағ. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
42. «Рүстәм вә Сөһраб» халчасы. Гарабағ. 1913-чү ил. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
43. «Өмәр Хәјјам севјилиси илә» халчасы. Тэбриз. XIX эсрин ахырлары. Дөвләт Азәрбајчан халчасы вә тәтбиги халг сәнәти музеји. Бақы.
44. «Шејх Сә'нан» халчасы. Тэбриз. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
45. «Мәликмәммәд» халчасы. Тэбриз. XX эсрин әвәлләри. Низами адына Азәрбајчан әдәбијаты музеји. Бақы.
46. Мәишәт сәһнәләри тәсвир олуномуш халча. Гарабағ. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
47. Кеф чәкән ә'јанлар тәсвир олуномуш халча. Гарабағ. XX эсрин әвәлләри. Дөвләт Азәрбајчан халча музеји. Бақы.
48. Пәләнк тәсвири олуномуш халча. Гарабағ. XX эср. Дөвләт Азәрбајчан халчасы вә тәтбиги халг сәнәти музеји. Бақы.
49. Чанта. Ширван. XIX эср. Дөвләт Азәрбајчан халчасы вә тәтбиги халг сәнәти музеји. Бақы.
50. Дәрвиш тәсвир олуномуш халча. Тэбриз. XIX эср. Дөвләт Азәрбајчан халчасы вә тәтбиги халг сәнәти музеји. Бақы.
51. Дәрвишләр тәсвир олуномуш халча. Тэбриз. XIX эср. Р. Мустафајев адына Азәрбајчан Дөвләт инчэсэнәт музеји. Бақы.
52. Низами Кәнчәвинин «Сирләр хәзинәси» поемасынын мөвзусу үзрә халча. Ләтиф Кәримов, Казым Казымзадә. Низами адына Азәрбајчан әдәбијаты музеји. 1939-чу ил. Бақы.
53. Низами Кәнчәвинин «Хосров вә Ширин» поемасынын мөвзусу үзрә халча. Ләтиф Кәримов, Гәзәнфәр Халыгов. Низами адына Азәрбајчан әдәбијаты музеји. 1939-чу ил. Бақы.
54. Низами Кәнчәвинин «Лејли вә Мәчнун» поемасынын мөвзусу үзрә халча. Ләтиф Кәримов. Низами адына Азәрбајчан әдәбијаты музеји. 1939-чү ил. Бақы.
55. Низами Кәнчәвинин «Једди кәзәл» поемасынын мөвзусу үзрә халча. Низами адына Азәрбајчан әдәбијаты музеји. 1939-чу ил. Бақы.

56. Низами Кенчевинин «Искандарнаме» поемасынын мөзүсү үзрө халча. Ләтиф Кәримов, Мәммәдәли Ширинов. Низами адына Азәрбајчан әдәбијәти музееи. 1939-чү ил. Бақы.
57. XI әср бөјүк Иран шаири Фирдовсинин портрети тохунмуш халча. Ләтиф Кәримов. 1934-чү ил.
58. «Ағачлы» халчасынын ескизи. Ләтиф Кәримов. 1974-чү ил.
59. XIII әср көркәмли Азәрбајчан мүсигишүнасы Сәфиәддин Урмәвинин портрети тохунмуш халча. Ләтиф Кәримов.
60. «Әсрләрин нәғмәси» халчасы. Ләтиф Кәримов. 1985-чи ил.
61. XII әср көркәмли Азәрбајчан ме'мары Әчәми Нахчыванинин портрети тохунмуш халча. Ләтиф Кәримов.
62. Азәрбајчан шаири Молла Пәнаһ Вагифин портрети тохунмуш халча. Ләтиф Кәримов. 1970-чи ил.
63. XVI әср бөјүк Азәрбајчан лирик шаири Фүзулинин портрети тохунмуш халча. Камил Әлијев. 1958-чи ил.
64. XIV әср Азәрбајчан шаири Нәсиминин портрети тохунмуш халча. Камил Әлијев — 1973-чи ил.
65. XII әср даһи Азәрбајчан шаири Низами Кенчевинин портрети тохунмуш халча. Камил Әлијев. 1978-чи ил.
66. «Октәбр шәнликләри» халчасы. Ариф Исмајлов. 1978-чи ил.
67. «Азәрбајчан халг рәссамы Ләтиф Кәримовун јарадычылығы» халчасы. Елдар Микајлов. 1986-чы ил.
68. Азәрбајчан халг рәссамы Ләтиф Кәримовун портрети тохунмуш чәтән. Тарияел Бәширов. 1986-чы ил.
69. Ескиз. Камил Әлијев. 1985-чи ил.
70. Ескиз. Камил Әлијев. 1985-чи ил.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. 'Ovchoulug' carpet. Tabriz. 1522—1523. 929 by Hijra. Poldi-Petzzoli museum. Milan.
2. 'Zverinnyi' ('Beast') carpet. Tabriz. Middle of the 16th cent. The Metropolitan Art Museum. New York.
3. 'Zverinnyi' carpet. Tabriz. 16th cent. Victoria and Albert Museum. London.
4. Carpet with a plot. Tabriz. 16th cent. Applied Art Museum. Budapest.
5. 'Zverinnyi' carpet. Tabriz. 16th cent. Decorative Art Museum. Paris.
6. 'Zverinnyi' carpet. Tabriz, 16th. cent. Clarence Moskys collection.
7. 'Zverinnyi' carpet. Tabriz. 16th cent. Private collection.
8. Pileless carpet — Shadda. Karabakh. 17th cent. State Arts Museum. Tbilisi.
9. Gobustan. Bejoukdash, upper terrace, stone 45. Bejoukdash, upper terrace.
10. Gobustan. Bejoukdash, upper terrace, stone 30.
11. Gobustan. Bejoukdash, upper terrace, stone 30.
12. Gobustan. Bejoukdash, upper terrace, stone 67.
13. Tombstone. Mingechevir area. 1576.
14. Tombstone. Lachin area. 16th cent.
15. 'Ovchoulug' carpet. Karabakh. 16th cent. Private collection.
16. 'Ovchoulug' carpet. Shirvan. Late 19th cent.
17. 'Ovchoulug' carpet. The R. Mustafayev state Art Museum of Azerbaijan. Baku.
18. 'Ovchoulug' carpet. Karabakh. 1908. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
19. 'Ovchoulug' carpet. Shirvan, 1944. State Museum of Azerbaijanian carpet. Baku.
20. Pileless carpet — shadda. Karabakh. 20th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
21. Carpet with a plot. Shirvan, 1928. Private collection.
22. Pileless carpet — shadda. Nakhichevan. 20th cent. State Museum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Art. Baku.
23. Carpet 'Atly-itly'. Karabakh. 1924. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Art. Baku.
24. Ditto.
24. Carpet 'Atly-itly'. Karabakh. Early 20th. cent. State Mu-

- seum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Art. Baku.
26. Carpet 'Atly-itly'. Karabakh. Early 20 th. cent.
 25. 'Ovchoulug' carpet. Tabriz. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Art. Baku.
 27. Gobustan. Yazyly Hill, stone 35.
 28. Gobustan. Yazyly Hill stone 47.
 29. Gobustan. Yazyly Hill, stone 14.
 31. Gobustan Beioukdash, lower terrace, stone 8.
 30. Finds in the new bronze age in Talysh.
 33. 'Garden' carpet. Tabriz, 20th cent. Private collection.
 32. 'Dyord Fasl' carpet. Tabriz. And half of the 19th cent. The R. Mustafayev State Museum of Azerbaijan. Baku.
 34. Sultan Muhamed, 'Khosrof meets the bathing Shirin'. A miniature from the manuscript 'Khamse' by Nizami Ganjevi. 1539—1543.
 35. Carpet on a literary plot of 'Leili and Majnoun', 'Khosrof and Shirin' by Nizami Ganjevi. Kirman, 16th cent. Decorative Art Museum. Paris.
 36. 'Aghajly' carpet. Tabriz. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Art Baku.
 37. 'Leili and Majnoun' carpet Tabriz. 1330 by Hijra. 1913. Private collection
 38. Mirza Ali 'Khosrof listening to Barbads' music'. Miniature from 'Khamse' by Nizami Ganjevi. 1539—1543.
 39. 'Rustam killing a white monster' carpet. Tabriz. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Art. Baku.
 40. 'Rustam fighting with Ashkabus' carpet. Tabriz. Early 20th cent. State Museum of Oriental arts. Moscow.
 41. 'Rustam and Sohrab' carpet. Karabakh. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
 42. 'Rustam and Sohrab' carpet 1913. State Museum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Art. Baku.
 43. 'Omar Khayam with his sweetheart' carpet. Tabriz. Late 19th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
 44. 'Sheikh-Sanan' carpet. Tebriz. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Art, Baku.
 45. 'Malik-Mammad' carpet. Tabriz. Early 20th cent. The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku.
 46. A carpet with a scene from everyday life. Karabkh. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijanian Carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
 47. A carpet with a picture of feasting noblemen. Karabakh. Early 20th cent. State Museum of Azerbaijan: an carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
 48. A carpet with the picture of a tiger. Karabakh. Early 20th. cent. State Museum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Arts. Baku.

49. Chanta-bag. Shirvan. 19th cent. State Museum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
50. A carpet with the picture of a darvish. Tabriz, 19th cent. State Museum of Azerbaijanian carpet and Folk and Applied Arts. Baku.
51. A carpet with the picture of a darvishes. Tabriz. 19th. cent. The R. Mustafayev State Arts Museum.
52. A carpet on a subject from Nizamis Ganjevis poem 'Treasury of Mysteries', 1939. Latif Kerimov, Kazim Karimzade, The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku.
53. A carpet on a subject from 'Khosrof and Shirin'. Latif Kerimov. Gazanfar Khalikov. 1939. The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature, Baku.
54. A carpet on a subject from the poem 'Leili and Majnoun', by Nizami Ganjevi 1939. Latif Kerimov. The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku.
55. A carpet on a subject from the poem 'The Seven Beauties' by Nizami Ganjevi, 1939. Amir Hajiyeu. The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku.
56. A carpet on Nisami Ganjevis subject from 'Iskander-nama Latif Kerimov, Mammadali Shirinov. 1939. The Nizami Museum of Azerbaijanian Literature. Baku.
57. A carpet with the portrait of the prominent Irani poet of the 11th cent. Abduglasim Firdousi. Latif Kerimov, 1934.
58. A sketch for the carpet 'Aghajly' Latif Kerimow, 1974.
59. A carpet with the portrait of the great Azerbaijanian music expert of the 13th cent. Sefiaddin Urmevi. Latif Kerimov. 1975.
60. A carpet 'Asrlarin Naghmesi'. Latif Kerimov. 1985.
61. A carpet with the portrait of the great Azerbaijanian architect of the 12th century Ajemi Nakhichevani. Latif Kerimov. 1975
62. A carpet with the portrait of the Azerbaijanian poet Molla Panah Vagif. Latif Kerimow.
63. A carpet with the portrait of the great Azerbaijanian lyrical poet of the 16th century Fizouli. Kamil Aliyev. 1958.
64. A carpet with the portrait of the Azerbaijanian poet of the 16th century Nasimi. Kamil Aliyev, 1973.
65. A carpet with the portrait of the great Azerbaijanian poet of the 12th century Nizami Gyanjevi. Kamil Aliyev, 1978.
66. Carpet 'Feast in October'. Arif Ismailov, 1978.
67. A carpet 'Creative work of the Peoples' Artist of the Azerb. SSR. Latif Kerimov. Eldar Michailov, 1986.
68. Cheten-rag with the portrait of the Peoples' Artist of the Azerb. SSR Latif Kerimov. Taniel Bashirov, 1986.
- 69—70. The author of a sketch. Kamil Aliyev. 1985.

Рә'ја Сәйфәддин ғызы Тағыјева

АЗӘРБАЙҖАН СҮЖЕТЛИ ХАЛЧЛАРЫ
(рус, Азәрбајҗан, инкилис дил.)

Ройя Сейфатдин ғызы Тагиева

СЮЖЕТНЫЕ КОВРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

(на русск., азерб., англ. языках)

Ба ку — И шы г—1988

Редакторы *С. Кулиев, М. Амирова*
Художественный редактор *Ш. Керимов*
Технический редактор *М. Мамедов*
Корректоры *Т. Гаджиева, А. Халидова*

Сдано в фотонабор 08.04.88. Подписано к печати 07.05.88 ФГ 031 86 Формат
бумаги 84 x 108/16. Бумага каубелатная. Гарнитура Жури-рубл. Печать офсет-
ная. Усл. печ. л. 15,12. Учетн. изд. л. 15,93. Усл. кр. от. 40,96. Зак. 219. Тираж 5000.
Цена 4 руб. 30 коп.

Государственный комитет Азербайджанской ССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли
Издательство «Ишыг», Баку, 370601, ул. Гоголя, 6.
Типография им. 26 Бакинских комиссаров. 370005, Баку, ул. Али Байрамова, 3.