

The image shows a close-up of a traditional Azerbaijani rug. The central field is a deep navy blue, densely packed with small, repeating floral and geometric motifs in shades of gold, red, and white. Larger, more complex medallion-like patterns are scattered across the field. A wide, ornate border runs along the edges, featuring a repeating pattern of stylized flowers and scrolls in red, gold, and white. The overall texture appears fine and intricate.

Ройя Тагиева

**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ
КОВЁР**

Ройя Тагиева

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ КОВЁР

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	1
Глава I. Роль естественно - географического и исторического факторов в развитии ковроткачества и его место в быту азербайджанского народа	24
Глава II. Исторические центры ковроткачества в Азербайджане, виды и типы ковров и основные технологические процессы их производства	51
Глава III. Художественные особенности азербайджанского ковра:	
Композиция	2
Орнамент	3
Колорит	4
Заключение	215
Библиография	200
Список иллюстраций	221
Технические данные ковров	223



Илл. 1. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы.
Азербайджан. 1996 год.

Введение

В истории культуры каждого народа имеется область искусства, где отражён его богатый духовный мир, воплощены коренные, присущие ему черты характера, интеллекта, мировоззрения, эстетики и жизненной философии. Для азербайджанского народа таким видом искусства является искусство ковроделия. На протяжении тысячелетий земледельцы и скотоводы Азербайджана, жители городов и сёл, можно сказать без преувеличения, рождались, жили и умирали на коврах, а ковровые изделия были неизменным атрибутом быта. И это не случайно. Ткачество и ковроткачество известны многим народам и, будучи утилитарными по своему назначению, наряду с этим уже с глубокой древности воплощали эстетику гармонии, ритма и цвета. Однако был необходим своего рода синтез определённых географических, экономических и социальных условий, чтобы художественное начало в ковроделии стало доминирующим и обрело эстетическую ценность, превратилось в подлинное искусство, всесторонне отразившее суть народной философии, национального характера. Таким краем, счастливо сочетающим все эти условия, является Азербайджан, где величественные горы, альпийские луга, лесные массивы, просторы степей, долины рек и морское дыхание Каспия сосредоточены на сравнительно небольшой территории и создают в совокупности яркую природно-климатическую палитру, со своеобразными ландшафтами, богатую разнообразной фауной и флорой. В этой уникальной среде формировалось художественное мышление народа, благодаря которому ковроделие выделилось из среды других видов декоративно-прикладного искусства и превратилось в одну из важнейших сторон творческой деятельности населения Азербайджана. Ковровое искусство гуманно по своей сути и многофункционально по применению в быту. Ковёр создаёт человеку удобства, его согревает, обеспечивает уют и оживляет интерьер помещений, является источником эстетического наслаждения, а портативность ковра и ковровых изделий (чувалов, мафрашей, хурджинов и т. д.) делали их незаменимыми при подвижном образе жизни. К азербайджанским коврам уже давно прикованы взоры специалистов-ковроведов из многих стран мира. Разнообразие формы, техники ткачества, сюжетов, орнамента, цвета и композиции этих ковров открывали широкий простор для исследований. В азербайджанском ковре органически сочетаются устойчивость вековых традиций и разнообразие реалий действительности. Ковёр тысячами нитей связан с литературой, архитектурой, художественной миниатюрой



Илл. 2. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

и другими областями декоративно-прикладного искусства азербайджанского народа. В этом и заключается неисчерпаемость азербайджанского ковра как объекта исследования. И сегодня тайна многих шедевров коврового искусства азербайджанского народа всё ещё остаётся неразгаданной, не поддаётся узкотеоретическому толкованию: стихия народного духа, воплощённая в творчестве мастеров-ковроделов, оказалась шире и глубже чисто научного анализа и не вмещается в его рамки. Исследования азербайджанских ковров опираются на широкую источниковедческую базу. Здесь и данные археологических памятников, начиная с энеолита [16, с. 223], и сообщения античных и средневековых авторов и путешественников, и эпиграфические памятники, фольклор и классическая литература, миниатюрная живопись, полотна европейских художников, исторические документы, отчёты чиновников, научные исследования европейских, русских, американских и, конечно же, азербайджанских учёных.

Найдены остатки примитивных ткацких станков периода энеолита [16, с. 223], а в более поздних памятниках – и остатки самих ковровых тканей. Наличие красителей [15, с. 80–81] подтвердили сообщения Геродота о существовании на Кавказе обычая крашения тканей [127, с. 7]. По мнению исследователей, шерстяные ковры уже существовали в эпоху бронзы во II тыс. до н. э. [115, с. 10]. Так, в г. Маку¹ обнаружена глиняная статуэтка коня, украшенная ковровой попоной с растительным орнаментом [40, с. 3; 115, с. 10]. Греческий историк Ксенофонт (V в. до н. э.) [124, с. 216] сообщает, что персы научились пользоваться коврами у мидян².

Албанский историк VII в. Моисей Каланкатуйский сообщает о производстве ковров в Албании³ [99, с. 5] и их использовании в быту знати [99, с. 158, 161]. Армянский историк Себеос, сообщая о добыче, захваченной в 628 г. византийским императором Гераклиусом в Нахчыване, упоминает о множестве ковров, сотканных серебряными и золотыми нитями [115, с. 12].

Много сведений о ковроткачестве в Азербайджане можно найти у средневековых восточных авторов. Китайский путешественник VII в. Хуан-Тес-анк называет Азербайд-

жан крупным центром производства ковров [115, с. 12]. Об этом же говорят и данные археологии. В катакомбах VII в. найдены остатки ткацкого станка, орудия труда ковроткача, остатки шерстяных ниток, куски войлока, истлевших ковров и паласов [95, с. 74].

В раннем Средневековье (III–VII вв.) всё Закавказье испытывало сильное влияние утончённой культуры Сасанидского Ирана. Ковёр шахиншаха Хосрова I (531–579 гг.) под названием «Весна Хосрова» описывается практически всеми исследователями восточных ковров, и это не случайно, потому что его сюжет, получив в последующие века своё развитие, стал традиционным для большого числа тебризских ковров под названием «Дорд фясил» («Четыре времени года») [182, с. 18–25]. Нередко средневековые источники сообщают об особенностях и типах азербайджанских ковров. Так, анонимный источник X в. «Худуд аль-Алем» отмечает, что в азербайджанских городах Маранд, Гянджа и Шамкир производили высококачественные шерстяные изделия, а ковры и паласы, сотканные в Нахчыване, Хойе, Мугани, Салмасае и Ардебиле, завоевали большую известность [199, с. 45]. Арабский историк IX–X вв. Табари также сообщает о высококачественных коврах Азербайджана [114, с. 17]. То же говорит в X в. арабский путешественник Аль-Масуди, сообщая, что в Маранде, Тебризе, Ардебиле производят ковры под названием «махфур» [109, с. 94–95]. О прекрасных коврах Гарабаха, в частности Барды, «...которым нет равных», сообщает арабский автор X в. аль-Мукаддаси [110, с. 15]. Об экспорте красителя марены из Барды в Индию упоминает арабский автор аль-Истахри (X в.) [109, с. 25], а другие авторы – Ибн Хаукаль (X в.), Говхаль (X в.) – сообщают об особых червях, из которых получали тёмно-красную краску «гырмыз», экспортировавшуюся даже в Европу [40, с. 22; 115, с. 17, 18; 109; 110]. Орнаменты, аналогичные ковровым, мы часто встречаем на эпиграфических памятниках, в частности на надгробных камнях [90, с. 227]. На некоторых даже встречаются изображения ткацких станков, инструментов, используемых в ковроткачестве [156, с. 8]. Они известны из Лачинского района, из села Уруд⁴ и Апшерона [68, с. 20–21; 34, с. 83–88; 115, с. 32]. Несколько таких надгробных плит имеются в собрании Государственного музея азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства⁵ и датируются XV–XVI вв. [63, № 1113, 1114], **[илл. 3]**.

Сведения о коврах часто встречаются в фольклоре, дастанах и, в частности, в знаменитом эпосе XI в. «Китаби Деде Коркуд».

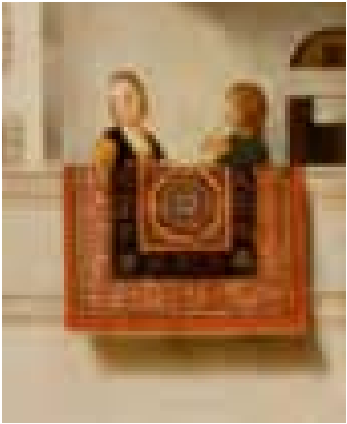
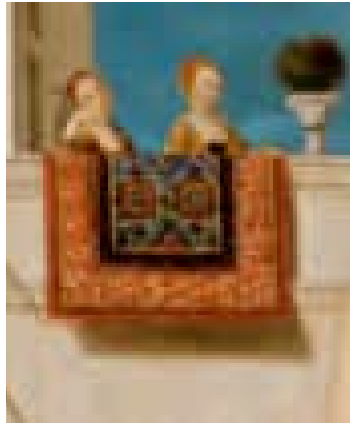
Много ценных сведений об азербайджанских коврах можно найти в классической азербайджанской литерату-



Илл. 3. Надгробная плита. Село Уруд. XV–XVI века.

ре. Так, Низами и Хагани упоминают о коврах, вытканых шёлком с использованием драгоценных нитей [3а; 7; 8; 12]. Вообще XI–XII вв. в истории азербайджанского народа занимают особое место. Это было время расцвета экономики и культуры Азербайджана [95, с. 153–172], время так называемого «азербайджанского ренессанса». Интересные сведения о высоком уровне ткачества ковров Азербайджана имеются и у средневековых европейских путешественников. Об уникальных тканях, производившихся в Тебризе, сообщает в XIII в. Марко Поло [163, с. 34]. Эти ткани вывозили в Европу венецианские и генуэзские купцы [163, с. 34]. В это же время француз Рубрук посетил Дербент, Шемаху, Нахчыван и другие города и отметил, что здесь производят много хороших ковров [19, с. 9]. О прекрасных коврах во дворце Узун Гасана, правителя азербайджанского государства Ак-Коюнлу (XV в.), сообщает венецианец Амброзио Контарини [163, с. 83]. Текандер, посланник германского императора Рудольфа II, прибывший ко двору сефевидского шаха Аббаса I, описывая Тебриз [163, с. 181], отмечает, что здесь много мечетей и полы в них устланы прекрасными коврами [163, с. 180]. О таких коврах он говорит, описывая и приём во дворце шаха Аббаса I [163, с. 181]. Но не только жизнь представителей высших слоёв средневекового общества в Азербайджане протекала в окружении ковров. Так, англичане Баннистер и Дукет, побывавшие в Ширване в XVI в., сообщают, что в домах жителей мало утвари, за исключением ковров и

медных изделий. «Они сидят на полу, на ковре, поджав ноги, как портные. Нет такого человека, даже из самых простых, который не сидел бы на ковре (хорошем или плохом); весь дом или вся комната, в которой они сидят, устлана коврами» [163, с. 157]. Из сказанного очевидно, что все слои населения средневекового Азербайджана широко использовали в быту ковры и ковровые изделия. В XVI в. в Азербайджан, в частности Ширван, по волжско-каспийскому пути добрались английские купцы – агенты английской «Московской компании» [214]. Англичане А. Дженкинсон, Р. Чини, А. Эдвардс, Т. Баннистер, Е. Дукет оставили ценные сведения об Азербайджане середины XVI в. В частности, А. Дженкинсон, описывая приём у беглярбека (правителя) Ширвана – Абдулла-хана, сообщает, что «...весь пол в его шатре был покрыт прекрасными богатыми коврами, а под ним был постлан квадратный ковёр, шитый золотом и серебром, на котором были положены две подушки соответственного достоинства» [176, с. 203]. Ценные сведения о коврах мы встречаем и у путешественников XVII–XVIII вв. Так, немец А. Олеарий, проехавший от Дербента до Баку, а затем и до Шемахи, отмечает, что дома крестьян очень опрятны, а полы в домах устланы коврами [163, с. 109, 260]. Аналогичные сведения мы находим у шотландского врача Бела, который, будучи на службе в России в 1715–1718 гг., побывал в Дербенте, Баку, Шемахе и Тебризе [163, с. 391]. Описывая быт жителей Ширвана, он отмечал, что полы там покрываются



Илл. 4. Ковёр. «Мугань». Гарабахская группа. Азербайджан. XV век. Картина Ганса Мемлинга «Мария с младенцем». 1485 год. Вена. Исторический музей.

Илл. 5. Ковёр. «Казак». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Картина Ганса Гольбейна «Послы». Национальная галерея. Лондон.

Илл. 6. Ковёр. «Казак». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Картина Карло Кривелли «Возвешение» 1486 год. Национальная галерея. Лондон.

Илл. 7. Ковёр «Куба». Кубинская группа. Азербайджан. XV век. Антонелло да Мессина. Святой Себастьян. 1474–1476 гг. Дрезденская галерея. Берлин.

Илл. 8. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа. Азербайджан. XV век. Гобелен «Дама с единорогом». Конец XV века.

коврами и циновками [163, с. 401]. Он также сообщает, что в Тебризе ведут обширную торговлю тканями и коврами [163, с. 402]. И в XIX в. практически у всех путешественников, чиновников, специалистов-этнографов и других исследователей, посещавших Азербайджан, мы находим неизменно сообщения о большом количестве прекрасных ковров, бывших в употреблении у всех слоёв населения. Анализ письменных источников позволяет утверждать, что на протяжении всего Средневековья, а затем и в последующий период восточные ковры были предметом экспорта. Вывозились в другие страны и азербайджанские ковры, причём не только в близлежащие страны Востока, но и в Европу, где быстро вошли в быт европейцев. В массовом количестве азербайджанские ковры стали попадать в Европу уже с XIV в. И это не случайное явление. В это время находившаяся после разрушительного монгольского завоевания XIII в. в упадке экономика и культура Азербайджана возрождается и устанавливаются тесные торговые связи с Европой. Азербайджанский рынок быстро осваивают венецианские и генуэзские купцы, контролировавшие в тот период всю торговлю Европы с Востоком. Проникнув в быт европейцев, азербайджанские ковры попали на полотна многих европейских художников XV–XVI вв. Так, ковёр «Мугань» Гарабахской группы мы видим на картинах Ганса Мемлинга (XV в.) «Мария с младенцем» [39, с. 84] [илл. 4] и «Портрет молодого человека» [19, с. 10]. Азербайджанские ковры Гянджа-Газахского типа запечатлены на картине немецкого художника Ганса Гольбейна (XVI в.) «Послы» [илл. 5], венецианского художника Карло Кривелли (XV в.) «Возвешение» [115, с. 17, 24] [илл. 6] и другого итальянского художника, Антонелло да Мессина (XV в.), «Святой Себастьян» [илл. 7]. Азербайджанские ковры мы видим на фреске собора Санта-Мария в городе Сиене («Свадьба Финдлинга») художника Доменико

де Бартоло, на картине Доменико Мороне – «Рождение святого Фомы», на гобелене «Дама с единорогом» (XV в.) из Франции [185] [илл. 8] и на многих других картинах европейских художников [68а, с. 89–91]. Несомненно, превращение азербайджанского ковра в важный экспортируемый товар дало дополнительный импульс развитию ковроткачества, причём особое внимание при этом уделялось качеству и художественному оформлению ковров, предназначенных на экспорт. Массовый вывоз азербайджанских ковров в Европу совпал с началом европейского Ренессанса в культуре, с проснувшимся в Европе интересом к античной и вообще древней культуре и искусству человечества. Поэтому европейцы особенно интересовались коврами, орнаментация которых была связана с древними художественными традициями. Несомненно, высокая популярность азербайджанских ковров связана с их эстетикой, с их способностью оказывать сильное эмоциональное воздействие. Это мы видим уже на азербайджанских коврах XIII в., хранящихся в Стамбульском музее Türk ve İslam Eserleri («Тюрк вэ ислам эсерляри») [илл. 9, 10, 11]. Эта высокая эстетика азербайджанского ковра была оценена не только европейскими художниками, но и ещё раньше художниками-миниатюристами Азербайджана, и изображения азербайджанских ковров мы встречаем на тебризских миниатюрах XIII–XIV вв. [илл. 12, 13]. Миниатюрная живопись представляет интерес и в том плане, что имеет твёрдую датировку и даёт возможность проанализировать изображённые на них ковры, бытовавшие в XIII–XIV вв. и не сохранившиеся до наших дней. Они показывают развитие орнамента, стиля композиции, демонстрируют преемственность в ковровом искусстве Азербайджана. Мы видим, что зафиксированные на миниатюрах орнаменты, композиционные принципы и цветовые решения



Илл. 9. Ковёр. «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 681.

Илл. 10. Ковёр. «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул.

Илл. 11. Ковёр. «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 678.

и сегодня составляют основу многих ширванских, карабахских, кубинских и тебризских ковров. В то же время миниатюрная живопись показывает, что ковровое искусство уже в той эпохе, наряду с сохранением древних традиций, отражало и все те новые веяния, которые появились в искусстве Азербайджана в связи с формированием и развитием исламской культуры. И если европейцев больше интересовали древние доисламские орнаментальные мотивы азербайджанских ковров и именно ковры с такими орнаментами в итоге попали на полотна европейских художников, то миниатюрная живопись фиксирует чаще всего ковры с новыми орнаментальными мотивами. Это говорит о непрерывной линии развития азербайджанского ковра, в котором гармонично сочетались новые и традиционные начала.

Миниатюрная живопись XIII–XIV вв. отражает и привнесённые в искусство Азербайджана тюрками-уйгурами элементы дальневосточного искусства, такие как изображения драконов, облака, фантастических образов китайско-уйгурского мифологического круга. Многие из этого впоследствии войдёт в изобразительное искусство Азербайджана, в том числе и в ковроделие, и будет творчески переработано в духе местных традиций.

Классическим, или, как его принято называть, «золотым», периодом развития ковроделия и всего декоративно-прикладного искусства Азербайджана считаются XV–XVI вв. Наивысшего расцвета в эту эпоху достигает тебризская миниатюрная живопись, оказавшая на ковровое искусство могучее влияние.

В Тебризе действовали большие по тем временам придворные мастерские, где в тесном контакте с мастерами-ковроделами трудились и профессиональные художники-миниатюристы, которые составляли эскизы сложных по композиции ковров [240, р. 2262; 113, с. 58] [илл. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20]. Так, художники-миниатюристы внесли в ковровое искусство свежую струю развития, сами в конечном итоге пришли к коврам. Это ещё раз подтверждает, что и быт, и высокое искусство во все эпохи в Азербайджане непрерывно связаны с ковром.

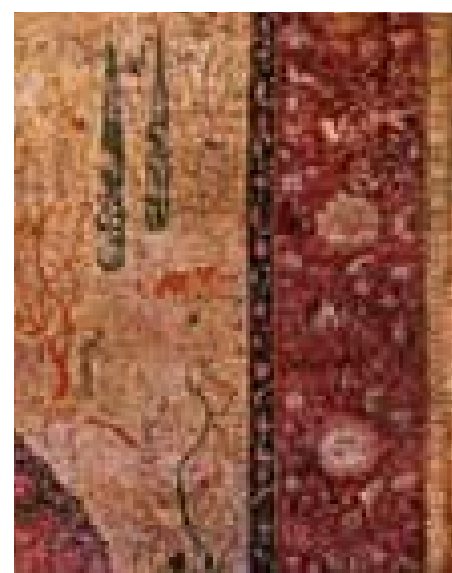
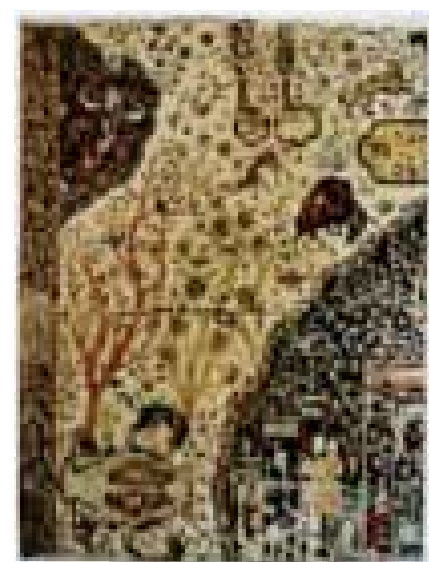
Не случайно, из 3 тысяч образцов коврового искусства этого периода, дошедших до нас, 200 по крайней мере считаются подлинными шедеврами [42, с. 24]. Это могло быть только при массовом высокопрофессиональном производстве при участии государства. Правители азербайджанского государства Сефевидов в XVI в. сразу оценили экспорт ковров как важный для казны источник доходов [36, с. 235; 218а, с. 330]. Население стало уплачивать налоги высокохудожественными коврами, а шах Аббас I (конец XVI – начало XVII в.), которого считали самым богатым монархом в мире [95, с. 272; 1а, с. 352; 92, с. 23], не только сам любил ткать ковры, но и велел, чтобы во многих центрах были созданы государственные ковроткаческие мастерские, в которых ковры изготавливали по утверждённым эскизам и композициям [222, р. 11; 115, с. 447] [илл. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29].

Такое производство можно было поддерживать в провинциальных центрах только при наличии жёсткого контроля. Степень товарности в ковроделии Азербайджана



Илл. 12. Миниатюра. «Ильхан, диктующий визирию указ». Тебриз. 1290 год. «Тарихи-Джахан-гюшей». Двойная миниатюра фронтисписа стр. 1а, 2а. (f IV – 2z). Национальная библиотека. Париж.

Илл. 13. Сцена «Эйд аль-Кадир аль-Гумм» – сцена инициации имама Али около озера Гумм. Тебриз. 1307 год. «Аль-Аттар аль-Бакийя» Бируни. 1307. Библиотека Эдинбургского университета. Эдинбург



Илл. 14. Шёлковый ковер «Намазлыг». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XV века. Частная коллекция. Е. Паравичини.

Илл. 15. Ковёр «Дорд-фесл». Намазлыг. Тебризская группа. Азербайджан. XVI век.

Илл. 16. Шёлковый ковер. Тебризская группа. Азербайджан. XVI век. Национальный музей. Тегеран

Илл. 17. Ковёр «Овчулуг». Тебризская группа. Азербайджан. 929 год хиджри – 1522–1523 годы. «Старанием Гияс ад-Дин Джамии». Польди-Пеццолли. Милан.

Илл. 18. Сюжетный ковер. Тебризская группа. Азербайджан. Вторая половина XVI века. Музей декоративного искусства. Будапешт.

Илл. 19. Фрагмент ковра «Хейванат». Тебризская группа. Азербайджан. XVI век. Музей декоративного искусства. Париж.

Илл. 20. Ковёр «Хейванат». Тебризская группа. Азербайджан. Вторая половина XVI века. Частная коллекция. Джозеф Виденер.



неизменно повышалась. В работавших на заказ (на рынок) мастерских изготавливаются ковры в соответствии с модой и требованиями рынка, а в деревенских, отдалённых от центральных торговых магистралей, очагах ковроделия, производящих изделия для личного потребления или же местного регионального рынка, продолжают сохраняться традиционные элементы декора, подбора цветов и т. п. Центры ковроткачества почти не меняются и в XVIII в., когда в связи с освобождением из-под власти Ирана в Азербайджане образуются самостоятельные ханства. Местные правители-ханы быстро монополизировали всю внешнюю торговлю, в том числе и торговлю коврами на внешнем рынке. В Гарабахе, как отмечает М.Д. Исаев, получивший информацию в начале XX в. от старейших ковроделов края, ханы старались в своих резиденциях наладить производство ковров по лучшим образцам. Нередко для этого из других ханств и даже из Персии (Южного Азербайджана, который оказался в составе Иранского

Илл. 21. Ковёр. «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. XVI век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 841.

Илл. 22. Ковёр «Хатаи». Ширванская группа. Азербайджан. XVII–XVIII века. Музей искусств Филадельфии. Филадельфия. 48-83-1.

Илл. 23. Ковёр. «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 1036.

Илл. 24. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XVII век. Музей Мевляна. Конья. 859.

Илл. 25. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. XVII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 835.

Илл. 26. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. XVIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 742.

Илл. 27. Ковёр «Карабах». Карабахская группа. Азербайджан. XVIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 283.

Илл. 28. Ковёр «Хила-афшан». Бакинская группа. Азербайджан. XVII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 943.

Илл. 29. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XVII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 352.

государства) выписывались специалисты-мастера, обучавшие местных ковроделов созданию этих композиций и ковровых сюжетов [92, с. 13]. Во многих местах в Азербайджане ещё в начале XIX в. сохранялись ковровые рисунки и эскизы, которые местные мастера называют «ханчешни», что означает ханский рисунок [92, с. 13]. Нет сомнения, что традиция продолжала существовать и даже ещё больше распространялась в XIX в. Так, в Государственном историческом музее г. Москвы имеется ковёр, изготовленный в селе Хила, недалеко от Баку. На ковре подпись и дата «1801. Карханлы Хиля»⁶. Быстрый рост товарного производства ковров в Ширване, Гарабахе, Кубе, Баку детально изучен М.Д. Исаевым, который приходит к выводу, что ханы взимали с населения налоги ворсовыми коврами и паласами, учитывая их возможность последующей реализации за пределами своих ханств [92, с. 14].

Россия, завоевав Закавказье (начало XIX в.), также стала быстро осваивать местный ковровый рынок. Рост производства ковров на экспорт в течение всего XIX в. отмечает С.И. Гулишамбаров [69]. Основными потребителями азербайджанских ковров в XIX в., помимо России, куда, естественно, шла большая часть экспорта, были Англия, Турция, Германия, Франция, США и ряд стран Востока. Экспортная ценность азербайджанского ковра сохраняется на протяжении XX в. и по сегодняшний день.

Непрерывно возраставший интерес к восточным, в том числе азербайджанским, коврам обусловил необходимость их серьёзного научного изучения и систематизации. Пальма первенства в этом вопросе принадлежит западноевропейским учёным. Заслуга первых зарубежных исследователей в том, что именно они пробудили всеобщий интерес к азербайджанским коврам, открыли Европе удивительный мир ковра, его эстетику и сложную философию.

Другой неоспоримой заслугой зарубежных исследователей коврового искусства Востока является то, что они впервые выделили основные ковровые зоны Азербайджана (Тебриз, Ардебиль, Гянджа, Газах, Куба, Ширван, Баку), и это деление легло в основу типов классификации азербайджанских ковров.

Многими западноевропейскими ковроделами были выявлены из различных коллекций и представлены на обозрение широкой общественности ценные образцы азербайджанского коврового искусства, начиная с XIII в. и вплоть до настоящего времени.

Среди работ зарубежных учёных можно отметить таких исследователей, как А. Ригль [243], Р. Нойгебауэр и Дж. Орендли [237], Р. Нойгебауэр и З. Тролл [238], А. Дилли [221], В. Боде [216], А. Поуп [241], Ч.Ф. Келли и М.О. Джентлс [232], Дж.Г. Льюис [228], К. Эрдманн [224].

В работах всех перечисленных авторов при анализе восточных ковров часто речь идёт и об азербайджанских коврах. Особое место по своей значимости среди перечис-

⁶ Кархана – общее название любой ремесленной мастерской.

ленных трудов занимает фундаментальное исследование Артура Поупа. Автор, изучив десятки высокохудожественных ковров сефевидского периода, установил, что центром производства таких ковров в XVI–XVII вв. был Южный Азербайджан и что ковровое искусство этого периода испытывало сильное влияние миниатюрной живописи, центром которой являлся Тебриз. Представители этих двух школ – ковроделия и миниатюры, – дополняя и взаимно влияя друг на друга, довели искусство орнаментации ковра до совершенства. Большой интерес представляют и работы современных зарубежных исследователей, таких как С. Хабари [218], Х. Роперс [244], С.А. Милхофер [236], У. Шурман [247], М. Бех-Азин [42], Й. Леттенмейр [234], Э. Ганс-Руэдин [245], К. Ларсон [233], Дж. Мей [235], М. Ага-оглу [215], Ч.Г. Эллис [222, 223], Р. Райт [252] и др. Часто азербайджанские ковры можно увидеть в различных каталогах, путеводителях, аннотациях к выставкам и в иллюстрированных журналах популярного характера. Обычно в таких изданиях даётся описание сюжета и орнамента и указывается регион, где производились ковры этого типа. Из их числа можно, например, выделить вышеуказанный каталог к выставке «Ранние кавказские ковры» (1975) из Музея текстиля, составленный Чарльзом Грантом Эллисом, скрупулёзно изучившим несколько сотен ковров, в основном раннекавказских, так называемых «Драконовых ковров», и пришедшим к обоснованному выводу об их азербайджанском происхождении (Ширван, Губа, Карабах). В начале XIX в. историческая территория Азербайджана в результате ряда войн была поделена между Россией и Ираном. Земли, севернее рек Араз (Аракс) и Астарачай, отошли к России, а земли южнее этих рек остались в составе Ирана. Россия стала быстро осваивать завоёванные территории и одновременно исследовать их. Русских предпринимателей и представителей науки в первую очередь интересовали природные богатства и народные промыслы⁷. Так появился ряд довольно основательных исследований и азербайджанских ковров, относящихся к концу XIX – началу XX в. Следует подчеркнуть, что до этого сообщения о восточных, в том числе азербайджанских, коврах были недостаточно точны и не имели твёрдой научной основы. Это происходило вследствие ряда обстоятельств. В то время Азербайджан, располагавшийся на важнейших торгово-караванных путях из Азии в Европу, был не только важным центром производства ковров, но и своего рода транзитным, перевалочным пунктом, через который происходило движение многих товаров, в том числе изделий ковроткачества. Поэтому азербайджанские ковры можно было встретить повсюду на базарах во многих сопредельных регионах. Купцы, торговцы-перекупщики, от которых европейские покупатели получали информацию об этих коврах, зачастую сами не знали, где они сотканы, выдавали азербайджанские ковры за местные, сообщали неверные сведения об их происхождении и т. д. Всё это в конечном счёте вело к тому, что данные, на которые опирались западноевропейские исследователи, были разрозненными и не всегда надёжными. Что же касается работ российских исследователей, то они, как правило, базировались на конкретных материалах,

часто собранных непосредственно на месте, в ковроткацких центрах, и поэтому их работы обладают высокой степенью достоверности. Следует также отметить, что русские исследователи XIX – начала XX в. хорошо разбирались в специфике местных условий, были осведомлены об этнической пестроте Закавказья и об ареале расселения там различных этносов, в силу чего их сведения имеют особую научную ценность. Среди исследований российских учёных следует отметить работы К. Хатисова, детально изучившего многие вопросы ковро-ткачества, начиная от разведения овец и получения шерстяной пряжи и кончая крашением, техникой ткачества, орнаментом и т. д. Он отмечает, что «наиболее ценятся в Закавказье азербайджанские кубинские ковры» [198, с. 28], а на второе и третье места Хатисов ставит ширванские и карабахские ковры [198, с. 28]. В частности, описывая карабахские ковры, он указывал на сильное влияние на них «персидской, в данном случае тебризской, традиции» [198, с. 55]. Сравнивая азербайджанские ковры со среднеазиатскими, он отмечал, что последние уступают им в разнообразии и подборе цветов [198, с. 55]. Другим исследователем, С.И. Гулишамбаровым были собраны ценные сведения по крашению ковровой шерсти. Отмечая, что краски местных мастеров растительного и животного происхождения отличаются прочностью и интенсивностью цветов, он писал: «Нередко ковёр местного изготовления переживает несколько поколений, не теряя при этом первоначальной яркости цветов» [69, с. 259, 371–387].

В ряде работ русских исследователей раскрыты традиционные способы крашения азербайджанских ковров, придававшие им богатство красок и неповторимый колорит. Исследователи отмечают, что азербайджанское население использовало в этих целях краски растительного, животного и минерального происхождения (М.Д. Исаев, В.А. Петров, И.П. Грунская-Петрова) [92; 159а; 64а]. Интересные сведения об азербайджанских коврах имеются у Я. Зедгенидзе. Исследуя шушинские ковры и паласы, он отмечает, что по количеству и качеству изготавливаемых ковров и паласов азербайджанскому городу Шуша принадлежит первое место на всём Кавказе [86, с. 1]. Упоминая о том, что в Шуше, кроме азербайджанцев⁸, проживают ещё и армяне, он указывает, что «...всё почти ковропроизводство в Шуше сосредоточено в татарских семьях» [86, с. 2], и вскрывает исторические и социальные корни этого явления, объясняя, почему армянские ковры менее качественны. «...Армяне должны были научиться, ковроткачеству у татар...» – прямо пишет он [86, с. 3], где татарами он называл азербайджанцев, как было принято в российских источниках. Одним из первых исследователей азербайджанских ковров был А.С. Пиралов [160, с. 50]. Азербайджанские

^[1]
^[7] С целью ознакомления с кустарными промыслами Кавказа был устроен ряд выставок. Подробно об этих выставках см.: А. Алиева [21].

^[8] У многих авторов азербайджанцы в тот период и позднее именуются татарами. В дальнейшем при упоминании «татар» следует иметь в виду, что речь идёт об азербайджанцах.

^[9] В настоящее время – территория Армении, город Ереван.

ковры затронуты и А.Е. Фелькерзамом в его труде, посвящённом коврам Средней Азии. Некоторые выводы этого автора, особенно о связи производства ковров с кочевым образом жизни, не потеряли своей актуальности и сегодня [192]. Вопросы техники ткачества, орнамента, цвета, функционального назначения ковров Кубинской, Ширванской и Гарабахской групп можно найти в работе А.А. Миллера [142]. Говоря о роли ковров в жизни азербайджанцев, он отмечает, что у азербайджанцев имущественное отношение может быть определено фразой «у него столько-то ковров и килимов» [142, с. 22]. Одним из первых исследователей азербайджанских ковров был В.М. Зуммер, который впервые стал выделять отдельные локальные центры производства ковров и дал им характеристику [87]. Уже в тот период исследователи обратили внимание на то, что на Кавказе ковроделие было особенно развито у тех народностей и социальных групп, которые занимались отгонным скотоводством и вели подвижный образ жизни. Так, М.Е. Мучаидзе, А.С. Пиралов, исследуя производство ковров на территории бывшего азербайджанского Эриванского ханства⁹, отмечали, что здесь этим ремеслом в основном занимаются скотоводы [154, с. 84; 160, с. 64]. Среди публикаций, содержащих сведения об азербайджанских коврах, середины XX в. можно отметить работу С. Тюляева [189], статьи в сборнике «Производство ковров» под редакцией Н.И. Соболева [178]. В числе работ, посвящённых коврам Закавказья, следует выделить исследование М.Д. Исаева [92]. Автор указывает, что именно представители тюркских народов составляли большую часть ковроткачей Закавказья [92, с. 26]. Он рассматривает развитие ковроделия в Азербайджане в контексте исторических, природно-климатических, хозяйственных и социальных факторов, объясняет популярность азербайджанских ковров в странах Европы [92, с. 11–15] и в Америке их высокими художественными достоинствами [92, с. 31]. Он же впервые дал характеристику ковров Закавказья по локальным центрам (гнёздам) и определил их ареалы распространения: Куба, Шемаха, Гянджа, Газах, Дагестан, Эриван [92, с. 173–195]. Рассматривая дагестанские ковры, М.Д. Исаев приводит азербайджанские названия (гяба, ярым-гяба, халча, сумах и т. д.) [92, с. 8]. М.Е. Мучаидзе отмечает, что в Армении ковроткачеством занимались курды, ткавшие там ковры, идентичные азербайджанским (палас, зили) [154, с. 83]. В соседних с Газахом районах Армении (Иджеван, Бамбак) ткались ковры типа «Газах». Среди них следует отметить ковры «Гара-Гоюнлу» [92, с. 184]. В трудах М.Д. Исаева, так же как в работах других видных русских учёных – В.П. Денике [79, с. 203] и Н.И. Соболева [178, с. 6], – красной нитью проходит мысль с тем, что на Кавказе ковроделие с древнейших времён было развито в основном среди азербайджанцев и, что характерно, в Армении и Грузии производство ковров также было сосредоточено в тех районах, где компактно проживали крупные группы азербайджанского населения. Эти выводы авторы аргументированно связывают с занятием и образом жизни азербайджанского населения (отгонное скотоводство, ов-

цеводство), т. е. с наличием сырьевой базы, а также соответствующих природных условий и устойчивых традиций быта. В.П. Денике, в частности, подчёркивал, что большая часть кавказских ковров, их узоры и художественная традиция связаны своими корнями с искусством тюркских племён [79, с. 203]. Подавляющее большинство ковров конца XIX – начала XX в. в Азербайджане, несомненно, производились азербайджанским (тюркским) населением. Об этом не только прямо заявляют почти все исследователи закавказских ковров этого периода, но это подтверждает и перепись населения Российской империи, проведённая по губерниям и уездам в 1897 г. Так, в Бакинской, Эриванской и Елисаветпольской губерниях, в уездах без городов (ковровое производство в основном было сосредоточено в сельской местности) подавляющее большинство населения (в Бакинской – 54%, Эриванской – 76%, а в Елисаветпольской – 82%) составляли азербайджанцы [159а, с. 52–55]. Причём следует учесть, что значительная часть занималась отгонным полукочевым скотоводством, а именно эта группа населения лучше всех обеспечена сырьевой базой для производства ковров и больше всех использовала ковры и ковровые изделия в своём быту. Интересные сведения об азербайджанских коврах содержатся в работе Ф.В. Гогеля [60]. Он исследовал группу знаменитых ковров XVII–XVIII вв. с «охотничьим» и «звериным» орнаментами и пришёл к выводу, что они изготовлены в Азербайджане [60, с. 72]. Именно такой ковёр, по мнению исследователя, был приобретён Петром I во время его Прикаспийского похода, а затем подарен им австрийскому императору [60, с. 22]. Азербайджанским коврам сефевидского периода посвящена работа Э.К. Кверфельдта [112]. Ряд вопросов, связанных с техническими и художественными особенностями азербайджанского ковра, можно встретить в книге «Декоративное искусство Дагестана» [78, с. 200–270] и в работе В.Г. Мошковой, посвящённой коврам Средней Азии [147]. Для изучения ковроделия, тесно связанного с другими видами декоративно-прикладного искусства, имеет источниковедческое значение и ряд обобщающих трудов по искусству Азербайджана, принадлежащих перу В.П. Денике [80; 177], Л.С. Бретаницкого [44], Р. Эфендиева [211]. В исследованиях этих авторов прослеживается место ковра в общей системе художественного развития искусства азербайджанского народа. Азербайджанский ковёр долгие годы является и объектом всестороннего исследования азербайджанских учёных. Пионером этого дела в республике был выдающийся учёный-ковровед Лятиф Керимов. Его трёхтомник «Азербайджанский ковёр» – это настоящая энциклопедия азербайджанского ковра [114, 115, 116]. Лятиф Керимов впервые дал чёткую классификацию типов ковров, проследив генезис развития азербайджанского ковра в его целостности, не разделяя ареал азербайджанского ковроделия на юг и север, выделил собственно азербайджанские ковры из других (иранских, кавказских и пр.). На базе изучения огромного фактического материала он пришёл к аргументированному выводу о том, что «Азер-

байджан всегда являлся школой Кавказского ковроткачества. 90% ковровых композиций, прославленных как “Кавказские”, составляют композиции азербайджанских мастеров» [115, с. 5].

Лятифом Керимовым составлен словарь терминов ковроделия, где собраны и систематизированы множество слов, связанных с техникой производства ковров (эриш, аргач, халы, халча, килим, мафраш, палас и др.) и выявлено их тюркское происхождение. Проанализирован и генезис самого европейского слова «carpet» (карвуд, карпуд, карпед... – тюркс.) [115, с. 60–70]. Показано, что все эти термины широко используются в ковровом производстве всех тюркоязычных народов.

Научной новизной, оригинальностью решения вопросов композиции, цвета, декора азербайджанских ковров отличаются труды А.Ю. Казиева. В теоретическом плане они стали основополагающими для многих исследователей азербайджанского ковра [101, с. 39–51]. Вопросы, связанные с традициями и развитием коврового дела в Азербайджане середины XX в., изучены Н. Абдуллаевой, отметившей преемственность в азербайджанском ковровом искусстве с древнейших времён до наших дней [13].

В работах Р. Тагиевой подробно проанализировано отражение в сюжетах и художественном оформлении азербайджанских ковров реалий быта, восходящих к древнейшим охотничьим мотивам в наскальных изображениях (Гобустан, X–III тыс. до н. э.), к культово-магическим представлениям древних охотничьих племён и первых земледельцев [183, с. 50–52; 184, с. 11–16; 180; 181; 182].

Тщательное изучение безворсовых ковров Азербайджана осуществлено К. Алиевой. В её работе [19] рассмотрены все виды этих ковров (хесир (циновка), палас, джеджим, шадда, килим, зили, верни, сумах), выявлены их школы и техника их тканья.

Большой вклад в изучение декоративно-прикладного искусства Азербайджана в целом, в том числе и в области коврового искусства, внёс Р. Эфендиев. В своих многочисленных трудах он проследил развитие коврового искусства Азербайджана, его генетическую связь, преемственность в развитии с другими видами декоративно-прикладного искусства в основном на протяжении VII–XIX вв. [207; 213]. Интересны, в частности, его статьи, посвящённые изделиям декоративно-прикладного искусства, в том числе и коврам, хранящимся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне [208] и в других европейских музеях [209]. Специальные работы Р. Эфендиева посвящены исследованию орнаментальных мотивов азербайджанских ковров [210]. Работы искусствоведа Д. Муджири посвящены анализу популярного коврового сюжета Южного Азербайджана «Дорд фясил», а также технологическим приёмам азербайджанского ковроделия [149]. Связи азербайджанского и среднеазиатского коврового искусства исследованы Э. Гюль [77, с. 13].

Немаловажное значение для всестороннего изучения азербайджанского ковра, выяснения его связи с бытом, хозяйственным укладом, идеологией имеют исследования азербайджанских историков, археологов и этнографов. Так, в работе Г. Гулиева изучены вопросы возникновения и раз-

вития ткачества, народные способы крашения шерстяной пряжи и другие вопросы [66].

Параллелям в орнаментации средневековой керамики и ковров посвящена статья В.И. Левиатова [129]. Генезис ремесленного производства в средневековых городах исследован М. Гейдаровым. Автор приводит данные об экспорте ковровой продукции, о специализированных (государственных и частных) ремесленных мастерских, рассматривает их структуру, систему организации труда и т. д. [55]. М. Гейдаров указывает, в частности, что «деревенские ковроткачи часто арендную плату за использование шахских земель платили коврами» [54, с. 182]. Налоги уплачивались коврами и в последующие века. Так, по сообщению А. Сумбатзаде, местные ханы в конце XVIII – начале XIX в. брали налоги коврами, которые затем экспортировали [179, с. 27]. Интересные данные об азербайджанских коврах бакинской группы, принадлежащие немецкому путешественнику XVII в. Кемпферу [36, с. 209] и Лерху (XVIII в.), приводит С.А. Ашурбейли [36, с. 209]. Об экспорте азербайджанских ковров в Россию в XV–XVII вв. ценные сведения имеются в работе А. Гусейнова [73].

Высокие художественные качества азербайджанских ковров делали их ценными музейными экспонатами. Сегодня сотни уникальных азербайджанских ковров хранятся в коллекциях ведущих музеев мира и во многих частных коллекциях. Некоторые из них следует упомянуть в первую очередь. Так, уникальный ковёр газакской группы XV в. с богатой орнаментацией хранится в Восточном отделе Берлинского музея [224, р. 96] **[илл. 30]**. Сюжет ковра является своеобразной иллюстрацией к азербайджанской народной сказке о Мелик-Мамеде [18, с. 195].

Азербайджанский ковёр XV в. с композицией из двух птиц, сидящих по обе стороны дерева, хранится в Стокгольмском музее и относится специалистами к коврам Газакской группы [226, с. 25] **[илл. 31]**. В Газакхе и сегодня продолжают производить ковры этого типа, которые благодаря их орнаменту получили в народе название «Гушлу» («Птичий») [116, с. 149]. Большая группа азербайджанских ковров XVI–XIX вв. имеется в коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне [117]. Среди них есть ковры тебризской, губинской, гянджинской, гарабахской, ширванской и бакинской групп [117, с. 4–6]. Азербайджанские ковры имеются в коллекциях Метрополитен-музея в Нью-Йорке [114, с. 202; 212], Музей турецкого и исламского искусства в Стамбуле [116, с. 76], Государственном музее искусства народов Востока в Москве [91], в Будапештском музее [240, v. XI, № 1141], Музее искусств в Филадельфии [223], в Мюнхенском музее [225], Парижском музее [240, v. XI, № 1140], Музее текстиля в Вене [212] и во многих других музеях мира [217; 219; 222]. Крупнейшим обладателем коллекции азербайджанских ковров является Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства в Баку, коллекция которого насчитывает несколько тысяч ковров и ковровых изделий.

Уже с середины XIX в. азербайджанские ковры неизменно демонстрируются на различных международных выставках. Впервые в массовом количестве они демонстрировались в 1852 г. на Всероссийской выставке сельского хозяй-



Илл. 30. Ковёр. «Борьба дракона с фениксом». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Музей искусств. Берлин. 1.4.

Илл. 31. Ковёр. «Кара-коюнлу». Казахская группа. Азербайджан. Начало XV века. Исторический музей. Стокгольм. 17786.

ства и сельской промышленности в Москве, а затем в 1872 г. – на Московской политехнической выставке. Большой успех азербайджанские ковры имели на Всероссийской выставке промышленности и искусства в 1882 г. в Москве и на Кавказской выставке изделий сельского хозяйства и промышленности в 1889 г. в Тифлисе. Последний раз в царской России азербайджанские ковры демонстрировались на второй Всероссийской кустарной выставке в 1912–1913 гг. в Петербурге.

Среди европейских международных выставок конца XIX – начала XX в., где демонстрировались азербайджанские ковры, можно отметить выставки 1872 г. в Италии, 1911 г. в Берлине и 1913 г. в Лондоне.

Среди наиболее авторитетных и масштабных (по количеству демонстрировавшихся азербайджанских ковров) современных ковровых выставок можно отметить проходившие в разные годы во второй половине XX в. выставки в Дании, Швеции, Марокко, Тунисе, Польше, Болгарии, Югославии, Турции, Вьетнаме, Голландии, Англии, Иране, Непале, Индии, Италии, Ираке, Франции, Мадагаскаре, Японии.

Следует отметить, что на протяжении длительного периода многие азербайджанские ковры, хранящиеся в музеях и коллекциях, в том числе прославленные образцы коврового искусства, зачастую не выделялись как собственно азербайджанские и нередко атрибутировались как «персидские», «кавказские» и т. д. Даже сейчас, когда благодаря всесторонним научным исследованиям отечественных и зарубежных ковроведов истинная принадлежность этих ковров научно установлена, подобная тенденция в силу инерции продолжает существовать.

Конечно, необходимо отметить, что азербайджанское ковровое искусство развивалось не изолированно, а в контакте и взаимодействии с культурными традициями Передней и Средней Азии, Индии, Китая, Ирана, воспринимая и творчески осваивая их достижения. В свою очередь, традиции, стиль, художественные особенности азербайджанского коврового искусства оказали благотворное влияние на искусство, творческую манеру мастеров-ковроделов Ирана, Индии, Турции и ряда сопредельных стран.

Следует особенно подчеркнуть устойчивость коврового искусства, его приверженность традициям, неподвластность времени [92, с. 25].

Традиции азербайджанского коврового искусства как неотъемлемой части азербайджанской культуры в целом формировались и развивались на протяжении многих веков. Судьба Азербайджана, его государственности в это время складывалась по-разному: страна не раз переживала нашествия полчищ завоевателей, оказывалась захваченной соседними державами, входила в их состав, была разделена. Но, несмотря на все выпавшие на его долю испытания, азербайджанский народ и в самые трудные времена бережно хранил и лелеял, как бесценное сокровище, свои традиции и культуру, в которой почётное место по праву занимало и занимает азербайджанское ковровое искусство, внёсшее весомый вклад в сокровищницу мировой цивилизации.



Илл. 35. Алачыг. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год

Глава I

Роль естественно-географического и исторического факторов в развитии ковроткачества и его место в быту азербайджанского народа

Как известно, для превращения определённой области трудовой деятельности, в данном случае ковроделия, в одну из ведущих для целого народа необходимы определённые естественно-географические условия, связанный с ними хозяйственный уклад и устойчивая историческая традиция. В связи с этим следует вкратце охарактеризовать естественно-географические и исторические факторы, обусловившие развитие ковроделия и его особенности в Азербайджане. Территория исторического Азербайджана расположена в Восточном Закавказье и в северо-западной части Ирана. Площадь его составляет 221,6 тыс. км, население – около 30 млн человек.

Территория современной Азербайджанской Республики – 86,6 тыс. км, население – более 7 млн человек. Территория Южного Азербайджана, входящая в состав Ирана, имеет площадь 135 тыс. км, её население 20–23 млн человек. Азербайджанцы проживают в основном в Восточно-Азербайджанском, Центральном-Азербайджанском и Западно-Азербайджанском останках. Азербайджан – страна равнин и гор, с высотами рельефа от минус 28 м на Каспийском побережье до 4821 м (гора Савалан). Равнина, на которой расположена Азербайджанская Республика, расширяется к востоку. Самой обширной низменностью является Кура-Араксинская, которая расчленена на Гянджинскую, Гарабахскую, Мильскую, Ширванскую, Муганскую, Сальянскую и Юго-Восточно-Ширванскую равнины. Самур-Дивичинская низменность протянулась от низовьев реки Самур до Апшеронского полуострова. Ленкоранская низменность простирается от Джалилабада до устья реки Астара и доходит до Ленкоранских гор. Между левобережьем Аракса и предгорьями Нахчыванской Автономной Республики располагается Приараксинская наклонная равнина. В пределах азербайджанской части Большого Кавказа протянулись следующие горные хребты: Главный Кавказский, Боковой, Ниалдагский, Ковдагский, Кайтар-Коджинский. К Юго-Восточному Кавказу относятся Горный Ширван, Гобустан и Апшеронский полуостров. В пределах азербайджанской части Малого Кавказа господствующими в рельефе являются: Шахдагский, Муровдагский, Гарабахский хребты и Гарабахское вулканическое нагорье. Горы Нахчыванской Автономной Республики включают Даралагезский и Зангезурский хребты; их связывает Биченакский перевал.

В юго-западном направлении горы, постепенно понижаясь, переходят в предгорные наклонные равнины, над которыми возвышаются Иланлыдаг, Нахад-

жар, Алинджакаясы, Велидаг и др. Талышские горы на юго-западе граничат с Талышским хребтом, а к северо-востоку протянулись Пештасарский и Буроварский хребты. Рельеф Иранской части Южного Азербайджана включает ряд горных хребтов и межгорных впадин. На западе Южного Азербайджана в меридиональном направлении протягивается Котур-Мусаланская система гор, а на востоке – северные и южные Талышские хребты. В Центральной части Южного Азербайджана, главным образом с запада на восток, протянулись Карадагский, Саваланский, Мишудагский, Бозкушский хребты, конусовидные вулканические горы – Савалан и Сахенд. Между горными хребтами расположены Ардебильская, Аджидеринская, Сарабская, Мианинская межгорные котловины. К северо-востоку от горы Сахенд расположен хребет Бозкуш, являющийся водоразделом бассейна рек Аджи-Чай, Балыклы-Чай и Кызыл-Узен. Хребет Султан-Ахмед разделяет бассейны реки Джагату и верхнего течения реки Кызыл-Узен. Межгорная впадина Урмия протягивается с севера на юг более чем на 600 км, а с запада на восток – около 370 км. Вдоль побережья озера Урмия (особенно на юге и востоке) расположены обширные низменности. Географическое положение Азербайджана, взаимодействие рельефа с атмосферными процессами способствуют образованию нескольких типов климата. Территория Азербайджана считается страной малых горных рек. Они в основном представлены притоками реки Куры, куда впадает Аракс, и принадлежат бассейну Каспийского моря. Реки Ленкорано-Рештской природной области и Юго-Восточного Кавказа непосредственно впадают в Каспийское море. Богат животный и растительный мир Азербайджана. Яркая разнообразная природа, многообразие фауны и флоры сыграли большую роль в формировании художественно-эстетических основ в искусстве азербайджанского народа. На территории Азербайджана благодаря взаимодействию и взаимовлиянию многих географических факторов (рельеф, климат, гидрографическая сеть, почвенно-растительный покров, животный мир и т. д.) сформировалось около шести видов (типов) ландшафта, каждый из которых сыграл существенную роль в жизни и деятельности человека, способствуя возникновению и развитию многих отраслей хозяйства. В зависимости от того или другого ландшафта население могло заниматься скотоводством или земледелием, ловить рыбу в реках Кура и Аракс и их притоках, собирать в тугайных лесах дикорастущие фрукты и ягоды, охотиться на лесных или степных животных, а также птиц, зимующих на всей Кура-Араксинской низменности, в особенности в устье Куры. Благоприятны условия и для виноградарства, садоводства, бахчеводства, птицеводства, пчеловодства и шелководства. В Азербайджане испокон веков часть населения занималась в основном скотоводством: разводили мелкий (овцы, козы) и крупный рогатый скот (коровы, буйволы, зебу), верблюдов и лошадей. Наличие многочисленных горных массивов, богатых пригодной для скотоводства альпийской растительностью, мягкий климат в зимнее время в Кура-Араксинской низменности и в межгорных долинах, а главное, их близость друг к другу уже в древности превращали этот край в

исключительно выгодный по своему природно-климатическому комплексу регион для развития скотоводства. Уже начиная с эпохи бронзы территория Азербайджана становится центром отгонно-кочевого скотоводства всего Закавказья. Наличие в Азербайджане обширных территорий летних и зимних пастбищ и традиционная занятость населения скотоводством способствовали перемещению населения на горные пастбища (яйлаги) летом и на равнинные пастбища (гышлагы) зимой. На летних пастбищах развита альпийская, субальпийская, послелесная, горно-степная, а на зимних пастбищах – степная, полупустынная растительность, а отдельными островками – пустынная растительность. В зимнее время почти все скотоводческие племена того периода сгоняли свои стада в Кура-Араксинскую низменность, а весной каждое племя уводило свои стада в определённые горные массивы. За одними постепенно закреплялись зоны летних пастбищ Талышских гор, за другими – горы Малого Кавказа, за третьими – склоны Большого Кавказа. В исследуемом регионе овцеводство исторически тяготеет к восточной и юго-восточной части Главного Кавказского хребта Большого Кавказа с выходом на зимние пастбища Ширвана, к системе гор Малого Кавказа, с использованием зимних пастбищ правобережья Куры, а также северных и южных склонов Карадагского, Саваланского, Бозгушского и Мишудагского хребтов Талышских гор, с выходом на зимние пастбища Мугани и обширной Приурмийской низменности. Это те самые регионы, где и было сосредоточено ковроткачество в прошлом и где оно доминирует и сегодня. Исторически сложившаяся сезонная миграция значительной части населения на яйлаги и гышлагы также сыграло важную роль в развитии ковроткачества. Этот образ жизни содействовал созданию этносоциальных комплексов, в частности появлению лёгких, быстро разбирающихся и собирающихся жилищ (шатры, юрты, алачыги и т. п.), использованию многих животных (лошадей, верблюдов, мулов, ослов, буйволов) как вьючного транспорта, применению в быту компактных, портативных предметов, таких как ковры, мафраши, чувалы, хурджуны и т. п. Ковры и ковровые изделия стали неотъемлемой частью быта скотоводов. Ритмично повторявшиеся переезды с яйлагов на гышлагы и обратно обусловили специфику быта значительной части азербайджанского населения, что отразилось в его искусстве, в том числе и в ковроделии. Искусство любого народа формируется на фоне его исторического развития, отражая и фиксируя в себе все перипетии исторического процесса. Азербайджан – страна с древней историей и богатой культурой. Археологические фими раскопками в пещере Азых, неподалёку от города Физули, вскрыта пятая в мире по своей древности стоянка древнейших людей эпохи палеолита [14]. В её нижнем, самом древнем слое обнаружены примитивные орудия труда древнейших людей, датируемые 1 млн 200 тыс. лет [14, с. 22–52]. Они сходны с орудиями труда из стоянки Олдувай в Восточной Африке (около 2 млн лет), а по возрасту к орудиям из Азыха ближе всего каменные изделия из пещеры Валлоне в южной Франции (около 1 млн лет), считающиеся самыми древними в Европе [14, с.



табл. 1 The Manna State (IX–VIIcc.B.C.)

31]. В период неолита (VII–VI тыс. до н. э.) в Азербайджане, как и в ряде регионов Востока, возникают обусловленные исключительно благоприятными природными условиями примитивное земледелие и скотоводство [155, с. 73–74], а затем и ремёсла, такие как гончарство и ткачество. Следующий этап истории – энеолит (V–VI тыс. до н. э.) – время расцвета раннеземледельческой культуры [5, с. 53–66]. Земледелие было мотыжным, развивалось возле естественных водоёмов. Развивалось и ремесленное производство: обработка камня, кости, гончарное производство и ткачество [155, с. 154–164]. Быстро шло освоение новых территорий и расширение связей с соседними племенами [155, с. 174]. Примерно 5 тыс. лет назад (III тыс. до н. э.) в Азербайджане начинается бронзовый век. Памятники эпохи бронзы выявлены в районах Ходжалы, Кедабек, Дашкесан, Гянджа, Мингечаур, в Нахчыване, возле Ардебиля, Урмии, в Карадаге [3, с. 31–54]. В некоторых районах найдены медеплавильные печи, каменные формы для отливки бронзовых топоров и наконечников копий [93, с. 85–94]. В этот период развивается плужное земледелие [150]. К концу II – началу I тыс. до н. э. племена на территории Азербайджана осваивают железо. Железные орудия труда дали возможность улучшить обработку земли, привели к росту производительности труда. В начале железного века завершается распад первобытнообщинного строя и возникают первые государственные образования на территории Азербайджана [1, с. 46–47]. Эпоха бронзы и раннего железа (III–I тыс. до н. э.) интересна тем, что уже в этот период у племён, обитавших на

территории исторического Азербайджана, сложились свои специфические черты, приёмы в искусстве, наиболее ярко проявившиеся в формах и орнаментах многих изделий того времени. Многие из этих элементов были связаны с культово-магическими представлениями, являлись иногда отражением племенной специфики. Геометрические, растительные, зооморфные и антропоморфные орнаментальные мотивы, сложившиеся в этот период и дошедшие до нас в камне, керамике, металле, находят прямые параллели в изобразительном искусстве последующих эпох, в том числе в орнаментах и композициях азербайджанских ковров, сохраняясь нередко в первозданном виде до наших дней. В IX в до н. э. на юге исторических земель Азербайджана возникает Маннейское царство со столицей Изирту. Это централизованное рабовладельческое государство объединило множество мелких политических образований [1, с. 48]. Многочисленные находки памятников материальной культуры из Марлика, Хасанлу и Зивие показывают высокий художественный уровень ремесленного производства в Манне [13, с. 14]. Искусство Манны оказало влияние на всё последующее искусство Передней Азии [2, с. 12–13] [табл. 1]. Восточнее и юго-восточнее маннеев на территории Азербайджана жили и другие племена, в том числе мидийские. Мидийские племена в борьбе против ассирийских завоевателей к VII в. до н. э. сформировались в Мидийское государство, которое в начале VI в. до н. э. завоевало Манну. Через Мидию проходили важные торговые пути. Столица её – Экбатана (Хамадан) – была крупным торговым и ремесленным центром страны. Искусство Мидии, сформировавшееся под влиянием искусства Манны, оказало огромное влияние на искусство Передней Азии в последующие эпохи [134, с. 85а, 23а]. К VI в. до н. э. Мидия вошла в состав персидской ахеменидской державы. В ахеменидскую эпоху южные районы Азербайджана с их богатейшими природными ресурсами, развитыми ремёслами и культурой, как и прежде, играли важную роль в этом регионе [28, с. 12–13]. В 30-е гг. (IV в. до н. э.) Ахеменидская держава распалась под ударами войск Александра Македонского. После смерти Александра Македонского (323 г.) империя была поделена между его полководцами. Один из них, Селевк, подчинил себе Сирию, Месопотамию, Персию, часть Парфии, Большую Мидию. Так образовалось государство Селевкидов [41, с. 59–86; 23, с. 66–73]. В этот период на территории Азербайджана в Малой Мидии образовалось самостоятельное государство Атропатена, по имени его правителя – Атропата. Попытки Селевкидов подчинить Атропатену были безуспешными, война с Селевкидами закончилась подписанием в 200 г. до н. э. договора, по которому под власть Артабазана – царя Атропатены перешла территория до Колхиды, включая долину Аракса [23, с. 69]. В начале II в. до н. э. в результате агрессии Армянского царства от Атропатены были отторгнуты области вдоль всего правобережья реки Аракс [23, с. 71]. Атропатенцы вели борьбу и с римской экспансией. В 36 г. до н. э. римский полководец Антоний вторгся в Атропатену, но потерпел поражение [23, с. 91–97]. После 20-х гг. (I в. н. э.) Атропатена стала вассальным государством



табл. 2. II The Albanian State and Atropatena (IVc.B.C. – VII c. A.D.)

Парфянского царства [23, с. 103–104], а в III в. н. э. вошла в состав Сасанидского государства [111]. В северной части Азербайджана уже в IV в. до н. э. возникло государство Кавказская Албания [188, 197]. Территория её охватывала почти все земли современной Азербайджанской Республики, южные районы Дагестана и восточные районы Иберии (Грузия) [24, с. 40–51]. Албания была тесно связана торговыми путями со многими странами древнего мира. Древние авторы называют около 30 городов в Албании [38, с. 8; 188, с. 137]. Остатки Кабалы – столицы античной Албании – сохранились до наших дней [2]. В 66 г. до н. э. в Албанию вторглись римские легионы под предводительством Помпея, однако упорное сопротивление албан под началом царя Оройса не позволило римлянам захватить страну [188, с. 91–107]. В первые века нашей эры в Албании стало распространяться христианство, ставшее в начале IV в. государственной религией [56, с. 136]. Культура Албании и Атропатены, сочетавшая в себе древние местные традиции с элементами восточной и греко-римской культуры, была важным этапом в развитии всего азербайджанского искусства. В 224 г. н. э. в Иране возникает государство Сасанидов,

пришедшее на смену Парфянскому царству. Атропатена, как было отмечено, оказалась в составе Сасанидского государства. В вассальной зависимости от Сасанидов находилось и всё Закавказье, в том числе и Албания [138, с. 188–195] [табл. 2]. В 461 г., ликвидировав самостоятельность Албании, Сасаниды упразднили царскую власть и назначили в Албанию сасанидского правителя-марзбана. Но в 431–484 гг. началось антисасанидское восстание, принявшее широкий размах [135а]. Сасанидам пришлось пойти на некоторые уступки. В Албании была восстановлена царская власть, и царём был провозглашён Вачаган III (487–510 гг.) [164, с. 124–145]. В начале VII в. правителями Албании становятся князья из рода Мехранидов. Выдающимся правителем этой династии был Джаваншир (1637–1680 гг.), покровительствовавший развитию литературы и искусства. Тесная связь на протяжении более четырёх веков Южного (Атропатена) и Северного (Албания) Азербайджана с сасанидским Ираном оказала сильное влияние на развитие местной культуры и искусства. Высокой уровень сасанидской культуры, в том числе декоративно-прикладного искусства, торевтики, ювелирного искусства, ковроделия и т. д., был достигнут при участии многих народов, в том числе и атропатенцев и албанов. В свою очередь, и они испытали в своём культурном развитии влияние яркой иранской культуры эпохи раннего Средневековья. Именно в это время в изобразительное искусство Азербайджана вошёл целый круг образов авестийского происхождения, многие из которых, в частности образы животных и птиц, являвшихся инкарнациями авестийских божеств, сохранились в азербайджанских коврах и по сей день. В середине VII в. арабы захватили сасанидское государство, а затем двинулись в Закавказье [130, с. 108–115]. Арабы стали распространять здесь ислам. Новая религия была довольно быстро воспринята жителями южной части Азербайджана, на Мугани и в прикаспийских степях, где до этого народ придерживался зороастризма [120, с. 218], но в ряде мест сохранилось христианство [198, с. 231]. С этого времени Азербайджан стал составной частью огромного мусульманского мира, и его дальнейшая культура и искусство стали развиваться в русле мусульманской культуры и искусства. В первой половине IX в. весь халифат потрясло восстание хуррамитов, которое возглавлял Бабек; центром борьбы был Азербайджан [96, с. 54–58]. Борьба азербайджанского и других народов ослабила халифат, и в IX в. он стал распадаться. В этот период в Азербайджане возникли новые государства. Сильнейшим из них было ширванское. В его состав входили Ширван и земли от Каспия до реки Алазань и от слияния рек Куры и Аракса до Дербента. Столицей была Шемаха. Ширванское государство просуществовало до XVI в. [37]. В последней четверти X в. южнее Аракса возникло государство Саджидов с центром в Ардебиле, которое также вскоре отделилось от арабского халифата [1, с. 137]. В 40-х гг. X в. на базе государства Саджидов возникло государство Саларидов. Салариды подчинили Ширван и дошли до Дербента [11, с. 138]. Но уже в 60–70-х гг. государство Са-



табл. 3. Azerbaijan in the XII–XIV th.c.c. (в книге стр. 34)

ларидов ослабло и экономически, и политически. На смену Саларидам пришла династия Раввадидов (979–1054 гг.). Столицей новой династии стал Тебриз [1, с. 138]. В начале 70-х гг. X в. правившая в Двине династия Шеддадидов захватила у Саларидов Гянджу и основала новое государство [1, с. 138]. VIII–X вв. в культуре многих народов, вошедших в арабский халифат, являются периодом формирования общемусульманских культурных ценностей, базирующихся как на новой идеологии, так и на переработке старых домусульманских художественных образов. В середине XI в. Азербайджан и ряд стран были завоёваны турками-сельджуками. Феодалные правители Азербайджана не в состоянии были противостоять силе и признали вассальную зависимость от сельджуков [37, с. 116–123]. Важную роль в истории Азербайджана XII в. стало играть государство Эльдегезидов. В 1136 г. атабеком (регентом-воспитателем) при малолетнем сельджукском правителе был назначен Шамсаддин Ильдегиз. Вскоре он захватил власть и положил начало новой династии [46, с. 93–97]. Государство Ильдегизидов приобрело полную самостоятельность. В его состав вошли Азербайджан, часть остального Закавказья, южный Дагестан, северо-западный Иран [табл. 3]. Выдающимися представителями династии Ильдегизидов был её основатель Шамсаддин и его сыновья Джа-

хан-Пехлеван и Кызыл-Арслан (1186–1191 гг.); при последнем возникло новое государство – Азербайджанский султанат. С сельджуками в искусство Азербайджана, особенно в ковровое, вошло очень много элементов, связанных с культурой тюркских народов, что было связано с массовым оседанием огузских тюркских племён в Азербайджане. Этим можно объяснить многие схожие орнаментально-композиционные моменты в азербайджанских и среднеазиатских коврах. XI–XII вв. – период расцвета феодального общества Азербайджана, подъёма его экономики, роста городов, развития многих ремёсел. Это время ренессанса азербайджанской культуры. Именно в это время Азербайджан дал мировой культуре целую плеяду ярких личностей – поэтов, философов, зодчих, учёных [97, с. 64–65; 37, с. 216–235]. На рынках Ближнего Востока славятся в это время ремесленные изделия Азербайджана – шёлковые и шерстяные ткани из Гянджи, Барды и Тебриза, резные деревянные изделия из Шемахи, керамика из Байлакана, ковры Ардебиле, Тебриза, Гарабаха, Ширвана и других регионов Азербайджана. В первой половине XIII в. Азербайджан был завоёван монголами. С 1258 г. внук Чингисхана Хулагу-хан обосновался в Азербайджане. Столицей вначале была Марага, затем Тебриз [37, с. 157–158]. До середины XIV в. Азербайджан оставался под властью Хулагуидов. Монгольское завоевание нанесло огромный урон экономике и культуре Азербайджана. Города – центры ремесла, торговли и культуры – были разрушены; оросительная система выведена из строя. Погибли многие уникальные памятники архитектуры и прикладного искусства. Но следует отметить, что монголы, испытавшие сильное влияние тюркско-уйгурской и китайской культуры, принесли элементы этих культур и в Азербайджан. Так, в азербайджанском искусстве, и в данном случае в первую очередь в ковроделии, появились новые сюжеты и композиции. В XV в. тюркские огузские племена, кочевавшие в Диярбекире (Восточная Анатолия), в Южном Азербайджане и Ираке, последовательно образовали два государства: Гара-гоюнлу и Аг-гоюнлу. Государство Гара-гоюнлу образовалось в 1410 г. и просуществовало до 1468 г. [175, с. 160]. В его состав входили азербайджанские земли к югу от Куры Курдистан и Ирак Арабский. Столицей был Тебриз [96, с. 70]. К концу правления последнего правителя государства Гара-гоюнлу Джаханшаха усилились эмиры племён Аг-гоюнлу. В 1467 г. в сражении при Муше Джаханшах был разбит Узун Гасаном (1453–1478 гг.) и образовалось новое государство – Аг-гоюнлу со столицей в Тебризе [96, с. 71–72]. Государство Аг-гоюнлу в XV в. установило тесные дипломатические и торговые связи со многими европейскими странами (Италия, Польша, Венгрия, Испания, Австрия, Священная Римская империя и др.) [139]. Государство Ширваншахов в этот период наладило отношения с Московским царством [37, с. 252]. Государства Гара-гоюнлу и Аг-гоюнлу продолжали развивать сложившиеся в ковроделии традиции, что отмечали многие восточные и европей-



табл. 4 The Azerbaijan Sefevid State (XVI c.) (в книге стр. 35)

ские путешественники, купцы и дипломаты, посещавшие в то время Азербайджан. Вторая половина XV в. прошла под знаком усиления в Азербайджане ардебильского владения, возглавляемого местной азербайджанской династией Сефевидов, ведущих происхождение от шейха Сефи ад-Дина (1252–1334 гг.) [205]. В 1500–1501 гг. Сефевиды разгромили ширваншаха Фаррух-Ясара и овладели Шемахой и Баку. Затем они двинулись к Нахчывани. Возглавлял этот поход Исмаил, нанёсший сокрушительный удар по главным силам Аг-гоюну. Вступив в конце 1501 г. в Тебриз, он провозгласил себя шахом Азербайджана [206, с. 110–118]. Сефевидское государство охватывало Ширван, Гарабах, Нахчыван и южные области Азербайджана, вплоть до реки Кызыл-Узен [табл. 4]. Ширваншахи признали себя вассалами Сефевидов. Сефевидское государство сложилось в XVI в. и развивалось как азербайджанское государство. Вся полнота власти в этот период принадлежала азербайджанской феодальной знати. Шах Исмаил I (Хатаи) поддерживал дипломатические отношения с Венецией, Германией, Венгрией, Священной Римской империей. XVI в. – период нового бурного расцвета культуры и искусства Азербайджана. Столица Сефевидов – Тебриз – становится крупнейшим центром культуры всего мусульманского Востока [1, с. 169–171]. Сложившаяся и получившая дальнейшее развитие тебризская школа ковроткачества стала, пожалуй, самой яркой на Востоке, оказав сильное влияние на другие ковровые



табл. 5 Khanates of Azerbaijan (the 2-nd half of the XVIII-th c.)

центры [115, с. 36–44]. К концу XVI в. почти весь Азербайджан оказался под угрозой захвата. Шах Аббас I перенёс столицу из Тебриза в Исфаган и укрепил центральную власть. Он отдалил азербайджанцев от управления, стал набирать чиновников из персов, и, таким образом, государство Сефевидов превратилось в иранское [96, с. 77]. Освобождение Азербайджана из-под власти Ирана к середине XVIII в. привело к образованию на его территории независимых ханств. Это были Шекинское, Гянджинское, Тебризское, Сарабское, Ардебильское, Марагинское, Урмийское, Талышское, Нахчыванское, Эриванское и другие ханства [табл. 5]. На рубеже XVIII–XIX вв. Азербайджан стал ареной борьбы конкурирующих между собой крупных держав – Ирана, Турции и России. В этой борьбе победу одержала Россия. В двух войнах (1804–1813, 1826–1828 гг.) она наносила поражение Ирану, и, согласно (в начале 1813 г.) Гюлистанскому договору, Иран признал за Россией Восточную Грузию, Дагестан, Гянджинское, Дербентское, Гарабахское, Ширванское, Кубинское, Шекинское, Бакинское и Талышское ханства на территории Северного Азербайджана [1, с. 204], а затем по Туркманчайскому договору (1828 г.) – Нахчыванское и Эриванское ханства, а также Ордубадский округ [1, с. 204]. Так Южный Азербайджан стал северным регионом Иранского государства, а Северный Азербайджан превратился в



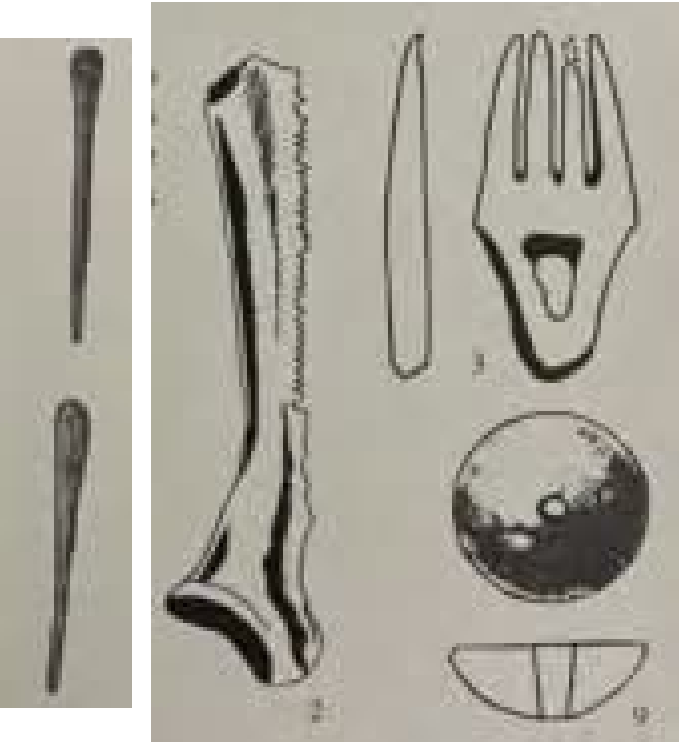
табл. 6. Districts of Azerbaijan Republic 1999. (в книге стр. 36)

одну из окраин необъятной Российской империи. Исторические судьбы севера и юга Азербайджана разошлись. Одновременно Россия в 1828–1829 гг. воевала с Турцией, и по Адрианопольскому миру к России отошло Кавказское побережье Чёрного моря. Так, Россия окончательно укрепилась в Закавказье. Не доверяя мусульманскому населению Закавказья и пытаясь создать себе социальную опору из числа христианского населения, Россия добилась от Ирана и Турции включения в Туркманчайский и Адрианопольский договоры пунктов – переселение армян из Ирана и Турции в пределы Российской империи [58]. В Азербайджане переселенцы-армяне в основном заселялись на территории бывшего Эриванского ханства и нагорной части Гарабахского ханства, в значительной степени изменив этнический состав этих территорий [201, с. 59–60]. После этих событий понятие «Азербайджан» искусственно надолго исчезает из употребления. Население Южного Азербайджана воспринималось как иранское, а азербайджанское население, проживавшее в пределах Российской империи, получило название кавказские татары. Бурные политические события XVIII–XIX вв. хотя и не внесли глобальных изменений в сложившуюся систему культурно-художественных ценностей в ковроделии, но возникновение самостоятельных ханств на территории Азербайджана в XVIII в. способствовало формированию здесь локальных школ в ковроткачестве. В начале XX в. в результате распада Российской империи в

1918–1920 гг. на территории исторического Азербайджана, входившего в состав России, образовалось независимое государство – Азербайджанская Демократическая Республика [11]. Войска большевистской России вскоре (в апреле 1920 г.) вторглись в Азербайджан, и он был советизирован [1, с. 261–265]. Северный Азербайджан в качестве Азербайджанской Советской Социалистической Республики вошёл в 1922 г. в состав Союза Советских Социалистических Республик (СССР). Азербайджанский народ вместе с другими народами Советского Союза пережил и достижения, и трагические моменты в истории СССР. Только в конце XX в. он вновь обрёл свою независимость, став равноправным членом мирового сообщества [табл. 6]. Таким образом, на протяжении всех этих бурных исторических событий в Азербайджане сменялись государства и идеологии, на его территории оседали и сливались с местным автохтонным населением пришлые племена и народы. Они вносили в местную древнюю культуру новые элементы, которые со временем творчески перерабатывались, обогащая местные культурные традиции. Ковроделие, как одна из ведущих областей традиционной и художественной деятельности народа, отражало все эти изменения, которые приводили к появлению на коврах новых элементов декора, сюжетов, композиций, размера, цвета и т. д. Эти элементы, разработанные на основе местных художественных традиций, приводили к появлению новых самобытных и ярких явлений в изобразительном

искусстве. Как известно, для развития любого вида искусства и ремесла, в том числе и ковроделия, необходимо, наряду с материальной и сырьевой базой, наличие традиционных устойчивых производственных навыков. Они сложились в процессе развития в Азербайджане ткачества. Основная база ткачества – растениеводство и скотоводство, как уже отмечалось, получили развитие в Азербайджане ещё в эпоху неолита и особенно энеолита [155]. Древние земледельцы Азербайджана знали несколько видов зерновых культур [155, с. 139]. Азербайджан – родина многих видов злаковых растений, как дикорастущих, так и культивированных [153, с. 21]. На поселениях периода энеолита обнаружены обуглившиеся зёрна пшеницы, ячменя и проса [155, с. 141–144]. Другой важной отраслью хозяйства было скотоводство, которое возникло и развивалось одновременно с земледелием [203]. Но для возникновения и развития скотоводства, помимо природно-климатических условий, разнообразного растительного покрова, необходимо и наличие определённых видов животных [155, с. 152–153]. Специалисты, наряду с Передней Азией, выделяют и Закавказский регион, в том числе и Азербайджан, в качестве древнейшего очага одомашнивания многих видов животных [203, с. 70–71; 131, с. 40–41]. Превращение скотоводства в самостоятельный вид деятельности ещё в период бронзы (III–II тыс. до н. э.) способствовало его ускоренному развитию. Преобладающим стало разведение более продуктивного мелкого рогатого скота – овец и коз [162, с. 6; 48, с. 30–31; 150, с. 385]. Началось освоение человеком предгорий и горных зон [94, с. 20–21]. Подвижный образ жизни сделал лошадь основным средством передвижения скотоводов [107, с. 74]. Быстрое расширение овцеводства, наряду с обеспечением населения мясом, молоком и другими животноводческими продуктами, давало и большое количество шерсти для ткацкого производства и способствовало его развитию. Однако его истоки коренятся в ещё более ранних периодах истории, ибо ткачество по праву относится к самым древним видам ремёсел, освоенных человечеством.

Классическому ткачеству предшествовало плетение из растительных волокон различных бытовых предметов типа циновок (хесиров). Следы плетёных растительных покрытий зафиксированы на многих поселениях Азербайджана [35, с. 93–95, рис. 75–76]. Именно в процессе плетения человек освоил трудовые навыки, необходимые для ткачества. Для развития плетения в Азербайджане имелась богатая сырьевая база в виде различных видов камышовых и тростниковых растений, льна, крапивы, конопли и многих других пригодных для плетения растений. В Гобустане выявлены и орудия труда, использовавшиеся для плетения рыболовных сетей [170, с. 45]. Свидетельства наличия ткачества мы чётко фиксируем в памятниках энеолита [93, с. 77, табл. XXIV] [рис. 1, 2]. Изобилие пряслиц в этот период, особенно в южных областях Азербайджана, свидетельствует о том, что ткачество тогда было уже хорошо развитым видом ремесла [170, с. 45]. Об этом же свидетельствуют и отпечатки ткани на сосудах энеолитического периода [155, с. 155].



[рис. 1]. ?

[рис. 2]. ?

Дальнейшее развитие получает ткачество в период бронзы и раннего железа (III–I тыс. до н. э.). На памятниках этого времени также много керамических пряслиц и образцов так называемого «керамического ткачества» [155, с. 155]. Особенно много керамических изделий с тканевыми следами выявлено на раннебронзовых памятниках Гарабахской зоны [12а, с. 23–24]. Несмотря на использование в ткачестве эпохи ранней бронзы (III тыс. до н. э.) растительного сырья, главным направлением с этого времени становится шерстяное ткачество, чему в немалой степени способствовало быстрое развитие овцеводства. В археологических памятниках эпохи средней бронзы в Азербайджане обнаружены убедительные доказательства существования простых ткацких станков [25, с. 149, рис. 15 (2, 3, 9)] [рис. 2].

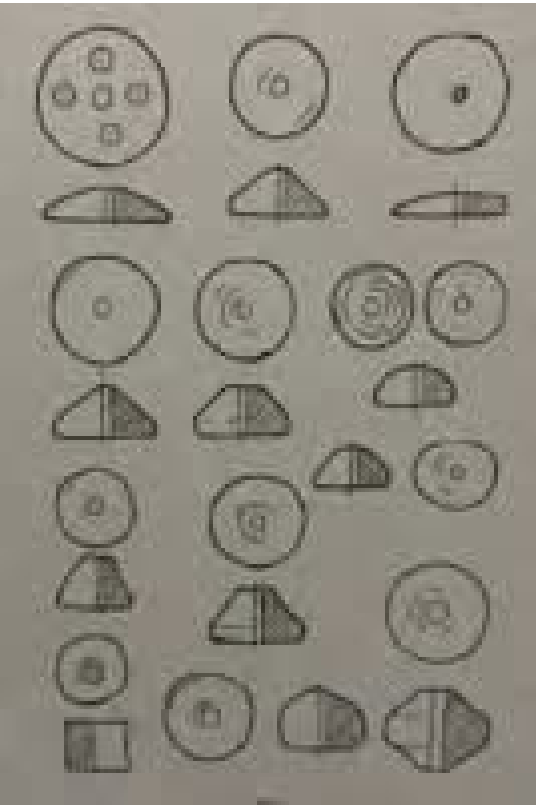
Вероятно, в это же время местные ткачи освоили и крашение тканей, о чём свидетельствуют обнаруженные в некрополях Нахичевани глиняные мужские фигурки в одеждах, окрашенных в чёрный и красный цвета [25, с. 149]. Исследователи предполагают, что именно в этот период (во II тыс. до н. э.) и зародилось классическое ворсовое ковроткачество. Во многих археологических памятниках поздней бронзы и раннего железа (конец II тыс. до н. э. – начало I тыс. до н. э.) обнаружены остатки самих тканей. Они выявлены в грунтовых могилах и курганах Мингечаура [35, с. 152]. Анализ тканей показал их шерстяное и льняное происхождение [35, с. 152].

Именно в эпоху бронзы и раннего железа подвижный образ жизни, связанный со скотоводством, обусловил появление изделий коврового типа – хурджунов, чувалов, хейба, мафрашей и относительно лёгких безворсовых ков-

ров. Вероятно, именно тогда ковроткачи переняли многие возникшие ранее в ткачестве перешедшие в гончарство орнаментальные мотивы, которые в последующие эпохи, исчезнув на тканях и в керамике, сохранились в ковровых изделиях до наших дней. Ещё больше данных, как вещественных, так и в виде сообщений античных и раннесредневековых авторов, имеется о ткачестве и ковроткачестве в период существования на территории Азербайджана таких государств, как Атропатена и Кавказская Албания. Так, Элиан сообщает, что в стадах каспиев (одного из ведущих племён в Албании) были: «... очень белые, безрогие, небольшого роста и тупоносые козы, верблюды, шерсть которых отличалась большой нежностью, так что по мягкости она не уступала милетской шерсти. Ценилась она очень высоко, так как жрецы носят одежды, из неё сотканные, а также из числа каспиев – самые богатые и знатные» [188, с. 76]. По сообщению Элиана, каспии даже торговали мягкой верблюжьей шерстью и шерстяными тканями [188, с. 76]. Сведения о ткачестве в Албании можно встретить и у Моисея Каланкайтукского. Что касается археологических находок, то их можно подразделить на две группы: находки непосредственно самих тканей и орудий труда, связанных с ткачеством. Сведения о развитии ткацкого производства в древней Албании и Атропатене можно встретить в публикациях Г.М. Асланова [35, с. 152], Р.М. Ваидова [49, с. 84–86], К.В. Тревер [188, с. 81–82], С.М. Казиева [106, с. 172], Т.И. Голубкиной [62, с. 257–263; 61, с. 191–197], Дж.А. Халилова [197, с. 181–182], И.А. Бабаева [38, с. 151–152], К. Алиева [24, с. 105–107]. По сообщению Страбона, в Албании проживало 26 племён [1, с. 92] и, соответственно, существовало много различных типов погребений, однако остатки тканей, как правило шерстяных, льняных и хлопчатобумажных (реже шёлковых), обнаружены во всех типах [45, с. 57–63]. Это говорит о том, что ткачество было развито практически у всех племён, населявших территорию Албании. Как уже отмечалось, в связи с развитием скотоводства, прежде всего овцеводства и верблюдоводства, население Кавказской Албании имело в достаточном объёме сырьевые ресурсы для развития производства шерстяных тканей. В Азербайджане произрастает также много дикорастущего льна, так что и производство льняных тканей здесь имело хорошую сырьевую основу [35, с. 152]. По мнению палеоботаника В.А. Петрова, этот лён собирался в пределах территории Азербайджана и представлял собой разновидность дикого льна, и сегодня произрастающего здесь [158, с. 82]. Человечество стало использовать для ткачества лён уже в глубокой древности. Остатки льняных тканей находят в древних памятниках Месопотамии, Индии, Ассирии, Вавилона, Египта. Предполагают, что лён из Месопотамии проник в Египет [24, с. 105], где льняные ткани вытеснили бывшие в употреблении ткани из шерсти: «Не только фараоны, но и люди знатного происхождения носили ткани из льна. Египетские мумии также обернуты льняными тканями» [133, с. 236]. Вероятно, тогда же или чуть позже льняные ткани из Месопотамии проникли и в Закавказье. Во всяком случае уже в эпоху бронзы они имели широкое

распространение на территории Азербайджана [35, с. 152]. Много остатков льняных тканей и в памятниках албанского периода. Возможно, для ткачества использовалась также конопля и другие волокнистые растения [61, с. 105]. Процесс изготовления льняных тканей детально воспроизведён на стенах царской гробницы XVIII династии в Фивах [133, с. 237]. Учёные справедливо считают, что технология изготовления льняных тканей во всём древнем мире была почти идентичной [133, с. 239], что подтверждается и этнографическими материалами. Думается, что технология изготовления льняных тканей в древнем Азербайджане почти не отличалась от той, что изображена на стенах египетской гробницы. А. Лукас отмечает, что уже в древности из льна умели делать различные по текстуре ткани (от тончайшего газа до грубого холста) [133, с. 238]. То же на базе изучения остатков льняных тканей из погребений Азербайджана отмечает и Т.И. Голубкина, делая вывод, что «...древнее население Азербайджана знало и применяло несколько видов тканья, начиная от грубого коврового плетения, вплоть до плетения тонких кружев» [61, с. 196]. К. Алиев также отмечает, что «...кувшинные погребения Мингечаура содержат ткани различного ткачества в зависимости от их назначения: грубое и тонкое полотно, полотно так называемого коврового плетения, ажурные и другие ткани» [24, с. 105]. Особенно интересны ажурные ткани из погребений албанского периода [61, с. 257–263]. Эти сложные по технике изготовления ткани имеют сходство с китайскими шёлковыми тканями и тканями из Алтая, Монголии и Средней Азии. Но в отличие от китайских ажурных тканей из шёлка, мингечаурские ажурные ткани – льняные. Установлено, что льняные и шерстяные тканевые остатки бронзовой эпохи были одинакового плетения: уток и основа взаимно перпендикулярны; при этом нить утка пропущена через одну или две нити основы. Количество нитей основы и утка в большинстве случаев одинаковы [35, с. 152]. Тканей сложного плетения этого периода пока не обнаружено. Самым распространённым для эпохи бронзы было полотно коврового плетения [35, с. 152]. От простого переплетения нитей основы и утка, преобладавшего в эпоху бронзы в Азербайджане, ткачество албанского периода отличается наличием уже различного вида сложного плетения [61, с. 195]. Но наблюдаются и устойчивые традиции. Так, льняные ткани эпохи бронзы окраске не подвергались. Большинство тканевых остатков этого периода белого или серого цвета, что является естественным цветом льняных волокон, отбелённых на солнце [35, с. 152–153]. Льняных тканей албанского периода, окрашенных животными или растительными красками, также пока не обнаружено [61, с. 193]. Не обнаружены они и при раскопках многочисленных археологических памятников и в последующие периоды. Если учесть, что синхронные с льняными шерстяные ткани как периода бронзы, так и последующих периодов, как правило, окрашивались в различные цвета, то в случае с льняными тканями можно говорить о наличии определённой производственной традиции. Ткачество имело в Албании такие большие масштабы, что не исключена возможность экспорта из Албании такой продукции [197,

с. 181]. По мнению Т.И. Голубкиной, производство шерстяных тканей осуществлялось на более сложных станках, чем льняных, так как схема шерстяных петель здесь иная [61, с. 196]. Важную роль в производстве шерстяных тканей играло крашение, и уже в албанский период мастера хорошо знали этот процесс, они «...не только умели ткать тонкие и нежные материи, но также окрашивали их и наносили на них различные рисунки» [197, с. 182]. Исследования показали, что в албанский период преобладали растительные красители. В Азербайджане произрастают десятки растений, деревьев, чьи корни, плоды и листья, а также кора и т. д. могут быть использованы для получения натуральных стойких красок [159; 165]. Таким образом, главным сырьём для албанских тканей служили шерсть и лён и лишь позже появились хлопок и шёлк. Родиной хлопчатобумажного производства считается Индия, где в памятниках Мохенджо-Даро, датируемых концом IV – началом III тыс. до н. э., встречаются остатки хлопчатобумажных тканей [137, с. 82]. Геродот прямо сообщает, что в Древней Индии на диких деревьях растёт шерсть красивее и лучше овечьей, и что эти деревья снабжают индийцев одеждой [133, с. 241]. В Азербайджан хлопок попал, несомненно, позднее, и источники фиксируют культивацию здесь хлопка только в раннесредневековое время [188, с. 82]. Производство шёлковых тканей в Азербайджане исследователи также относят к периоду Средневековья, считая, что в античное время шёлк в Азербайджане был привозным [24, с. 107; 61, с. 198]. Шерстяные, льняные, хлопчатобумажные и шёлковые остатки тканей в большом количестве выявлены в раннесредневековых (III–VII вв.) памятниках Азербайджана. Исследователи отмечают, что ткачество в III–VIII вв. было в Азербайджане одной из ведущих отраслей ремесленного производства [49, с. 86]. На территории одного из раннесредневековых поселений Мингечаура найдены фрагменты тонкого плотного коврового материала светло-коричневого цвета. По мнению специалистов, это остатки ковра или паласа [49, с. 86]. О наличии ковровых изделий и производстве ковров в Албании сообщает также и албанский историк [99, с. 158, 181]. Таким образом, наличие ковро ткачества как одного из видов ремесленного производства в Азербайджане в раннесредневековый период не вызывает сомнений. Среди обнаруженных раннесредневековых тканей имеются и привозные шёлковые ткани из Китая [49, с. 86]. Производство местного шёлка возможно было уже в раннем Средневековье или началось несколько позже – в IX–X вв. Но то, что шёлковые ткани широко использовались в быту местной знати уже в период раннего Средневековья, – несомненный факт. Другой группой археологических материалов являются орудия труда, связанные с ткачеством и ковро ткачеством. Во-первых, это остатки самих ткацких станков, которые обнаружены в некоторых погребениях античного времени на территории Азербайджана [105, с. 447; 188, с. 82; 24, с. 106]. Особенно интересны остатки такого станка из катакомбного погребения в Бабадерише Газахского района. Исследователи обратили внимание на наличие рядом с остатками



[рис. 3]. Подпись?

деревянных частей ткацкого станка костяных палочек [26, с. 58–59; 62; 24, с. 106]. Этнографические исследования показали, что и в наши дни в Азербайджане население использует прямоугольные по форме ткацкие станки для производства небольших изделий, в частности паласов [151, с. 75]. Эти станки имели поперечную подвижную планку. Видимо, костяные палочки из погребения в Бабадерише и играли роль этих подвижных поперечных палочек [24, с. 106]. Анализируя археологические материалы, связанные с ткачеством, следует отметить, что в античное время был широко распространён своеобразный разборный ткацкий станок. Такие станки «во время кочёвок упаковываются и перевозятся на ослах и верблюдах, а во время останова распаковываются и устанавливаются для работы на несколько дней [88, с. 44–45]. Учитывая наличие в памятниках античного и раннесредневекового периодов тканей, сотканных различными способами, можно предположить, что в Азербайджане население использовало несколько видов ткацких станков [24, с. 107]. Важнейшим орудием, используемым в ткачестве в древности, было пряслице. Керамические и костяные пряслища часто встречаются в археологических памятниках, начиная с эпохи энеолита. Как известно, прядение принято считать началом текстильного производства. Изобретение ещё в древности веретена дало возможность производить длинную, тонкую и равномерную по толщине нить. Прядение – трудоёмкий и длительный процесс, ведь именно от того, как спрядена нить, во многом зависит качество будущей



Илл. 32. Интерьер алачыга. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год



Илл. 33. Интерьер алачыга. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год

ткани [45, с. 59]. Видимо, первоначально выпрадали тонкую нить руками, делая из расчёсанной шерсти (чистой) скрученные нити. Такой архаический способ прядения, как пережиток, ещё в недалёком прошлом был зафиксирован этнографами в Гянджа-Газахской зоне [108, с. 194]. Изобретение веретена с пряслищем явилось в древности настоящим переворотом в деле изготовления нитей и пряжи различной толщины и качества. Пряслище способствует равномерному длительному вращению веретена, создавая условия для скручивания нитей одинаковой толщины по всей длине. Благодаря массовости находок пряслищ на территории Азербайджана во всех периодах, начиная от энеолита и до позднего Средневековья, исследователи имеют возможность проследить динамику развития того или иного вида. В погребальных памятниках античной эпохи как Атропатены, так и Албании обнаружены пряслища с деревянными и металлическими стержнями. Например, из античного некрополя Дайлемана (территория Атропа-

тены)¹ происходят керамическое пряслище с железным стержнем и стеклянное пряслище с бронзовым стержнем [24, с. 106]. Пряслище с деревянным стержнем известно из раскопок кувшинного погребения в Мингечауре [104, с. 20]. Исследования многих тысяч пряслищ из разновременных памятников показали, что разнообразие размеров и форм пряслищ, сложившееся в древности, имеет историческую устойчивость и что ткачество всегда было одной из ведущих отраслей художественной деятельности племён на территории Азербайджана [45, с. 58] [рис. 3]. Во все времена можно встретить различные по размерам, форме и весу пряслища [45, с. 61]. Как выяснилось, это не случайное явление: размеры и вес пряслищ прямо зависели от используемого сырья. Наиболее крупные и тяжёлые пряслища, по классификации Е.А. Цейтлина, использовались для получения льняных тканей, самые мелкие, лёгкие – для получения нитей из хлопка, а средние по размеру и весу предназначались для изготовления шерстяных нитей [200, с. 10]. Выводы, к которым пришёл в своё время Е.А. Цейтлин, были полностью подтверждены Б.А. Литвинским в результате анализа большого количества пряслищ из погребений Западной Ферганы [132, с. 41–42]. К таким же выводам пришла и З.Н. Бадалова при анализе пряслищ из погребений античного периода в Азербайджане [45, с. 57–63]. К.О. Кошкарлы, исследуя пряслища античного времени [VI–III вв. до н. э] из Пештасарского некрополя в зоне Талышских гор, установил, что они соответствуют пряслищам, используемым для получения шерстяных нитей [123, с. 89]. Детальное исследование пряслищ албанского периода осуществил Т.С. Мехтиев [141, с. 15]. Им зафиксированы семь типов пряслищ, определены датировка и хронологические рамки каждого типа в отдельности [141, с. 16]. Доля пряслищ, которые использовались для получения шерстяных нитей, составляет 88% от всех исследованных им [141, с. 16]. Таким образом, археологические данные полностью подтверждают наличие в Азербайджане в античный и раннесредневековый периоды развитого ковроделия, тесно связанного с изготовлением шерстяных нитей. О ковро ткачестве же, как ведущем ремесленном производстве на протяжении всего последующего исторического периода в Азербайджане, свидетельствуют сами образцы ковров и многочисленные вышеотмеченные сведения авторов, относящиеся к различным периодам, и научные исследования в области ковроделия [илл. 32]. С древнейших времён ковры широко использовались в быту как скотоводов, так и земледельческо-оседлого населения Азербайджана [илл. 33]. Ими пользовались в городах и сёлах. Образ жизни владельцев ковров обуславливал и особенности их производства. Хотя ковры и ковровые изделия одинаково украшали дворцы правителей и крупных феодалов, дома купцов и ремесленников, юрты, кибитки скотоводов, дома крестьян-земледельцев, они были различны и по размерам, типам, по своим функциональным особенностям, качеству и т. д. [илл. 34].

¹ В настоящее время это северо-восток Иранского государства.



Илл. 34. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 36. Интерьер алачыга. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

Так, у скотоводческого населения преобладали более лёгкие безворсовые ковры и ковровые изделия (чувалы, мафраши, хейба и т. д.), а у знати в быту использовали большие по размеру дорогостоящие ворсовые ковры [илл. 35].

Мы уже отмечали, как удивляло европейцев обилие ковров, которое они наблюдали в домах даже не очень богатых азербайджанцев. Заметим, что они в основном имели дело с жителями городов или сёл, где жили крестьяне-земледельцы. Их ещё больше поразил бы быт скотовода, где ковёр и ковровые изделия занимали ещё большее место [илл. 36; илл. 37].

Этими изделиями покрывали пол и стены юрт и шатров, ими покрывали повозки во время переездов. Из ковровой ткани шили утеплённую одежду, а из нитей вязали специальные зимние тёплые носки – джорабы [илл. 39; илл. 40]. На коврах сидели, ели, отдыхали и спали. Ковры составляли основу приданого невесты, причём их значительная часть должна была быть соткана самой невестой. Специальные коврики (намазлыги) предназначались для молитвы. Ковровые изделия предназначались для хра-

нения постельного белья, утвари, одежды и фактически заменяли скотоводу мебель [илл. 39]. На специальных коврах проводились различные соревнования. Помимо бытового назначения, ковры в значительной степени удовлетворяли и эстетические вкусы людей. Они вносили уют, красочность в простые жилища скотоводов и земледельцев [илл. 41].

Ковры были неизменным атрибутом в религиозных обрядах, связанных с похоронами. Нередко покойников хоронили и сейчас хоронят, обернув в безворсовые ковры – паласы или ворсовые ковры. Поистине, в Азербайджане рождались, жили и умирали на коврах. Общеизвестные религиозные и семейные праздники и торжества также не обходились без ковров. Ковровыми дорожками выстилали путь почётных гостей, их вывешивали на окнах и балконах в дни торжеств, их дарили дорогим и почитаемым людям. Столь большая роль ковра в быту азербайджанского народа обусловила тот факт, что люди, изготавливавшие ковры, пользовались всеобщим уважением в обществе. Ковроделие занимало большое место в производственной деятельности значительной части населения. Собственно говоря, сам процесс тканья ковра – это заключительный момент в целой цепи трудовых процессов, прямо или опосредованно связанных с ковроделием. В основе этого производства лежит скотоводство шерстяного направления. Для получения высококачественной шерсти использовались местные породы овец: бозах, мазех, балбас, ширван и др. Следующим этапом являлась стрижка, очистка, промывка и расчёсывание шерсти, затем изготовление и крашение пряжи и, наконец, этап создания непосредственно самого ковра. Таким образом, в создании ковра участвовало значительное число людей. Н. Абдуллаева отмечала, что «труд мастерицы-ковроткачихи можно считать синтетическим – она совмещала в своём лице пряжу, красителя, ткачиху и художника» [13, с. 11]. Но наряду с этим, как показывают многочисленные источники, уже в период Средневековья было довольно чёткое разделение труда в данной области, а в XIX в., в период быстрого становления в ковроделии товарного производства, узкая специализация стала насущной необходимостью и ковроткачихи-профессионалы не занимались другими операциями.

Большой спрос на азербайджанские ковры в XIX в. вёл к постоянному росту их производства, а это, в свою очередь, увеличивало потребность в шерсти. Один из исследователей кустарной промышленности Азербайджана, А.С. Пиралов, отмечал, что в ряде уездов Азербайджана (Джавадский, Елисаветпольский, Кубинский и др.) 80% населения занималось производством шерсти [160, с. 79; 92, с. 48–49]. С глубиной древности количество хороших ковров считалось одним из основных показателей достатка и благополучия семьи. На протяжении всего Средневековья население выплачивало налоги коврами и ковровыми изделиями. Так, о большом количестве ковров, собиравшихся у местного населения монгольскими сборщиками налогов в период существования государства Хулагуидов (Эльханидов), сообщает историк Рашид ад-Дин [54, с. 179]. В Средневековье ковроделием увлекались даже коронованные особы. Например, сефевидский шах Тахмасиб I,



Илл. 39. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 40. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 41. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

известный как покровитель искусств, создавал эскизы для ковров, которые ткались в дворцовой мастерской [115, с. 38]. Достоверные источники сообщают, что ковры, изготовленные по эскизам Тахмасиба I, украшали покои дворца, преподносились в дар мавзолеям, нередко в качестве дара отправлялись правителям других стран [115, с. 38–39]. Лю-

бил ковровое искусство и шах Аббас I, который сам нередко садился за небольшой ковровый станок [115, с. 44]. Игравшие большую роль в быту азербайджанского народа, ковры не могли не найти отражения в классической и народной литературе. Так, среди многочисленных интересных фактов о жизни тюркских огузских племён в эпосе «Китаби Деде Коркуд» имеются и сведения о широком использовании ими в своём быту ковров. Во многих местах эпоса сообщается о том, что в период торжеств огузской знати расстилались «тысячи шёлковых ковров» [4, с. 16, 28, 41, 45]. Ковры неизменно фигурируют и в классической азербайджанской средневековой литературе. Так, у Низами сообщения об изготовлении и употреблении ковров и ковровых изделий мы встречаем в его поэмах «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц», «Искендер-наме».

В «Искендер-наме» фигурируют названия таких ковровых изделий, как чувалы, халвары, чулы, ворсовые (халча, халы, фарш) и безворсовые (палас) ковры. Встречаем мы и технологические термины «ариш» (основа), аргадж (уток) [6, с. 98, 313, 102, 99, 86, 114, 115, 150, 159, 179, 219, 235]. Всё это говорит о том, что ковры и ковровые изделия были широко распространены в быту населения Азербайджана уже во II в. В другой поэме, «Лейли и Меджнун», Низами упоминает о циновках, хейба, паласах как изделиях, широко используемых в быту у менее состоятельных слоёв населения [8, с. 55, 96, 143, 196]. В противоположность этому, описывая быт феодальной правящей верхушки, поэт упоминает шёлковые ковры на тронах, которые можно сравнить с райскими коврами [8, с. 283]. В поэме «Хосров и Ширин» Низами отмечает уникальные ворсовые ковры (гебе, халы) и редкие по красоте ковры, усыпанные драгоценными камнями. Встречаем мы у Низами и названия ковроткацких инструментов [7, с. 233, 234]. Строки о коврах в том же духе мы встречаем и в произведениях другого выдающегося азербайджанского поэта XII в. Хагани Ширвани [12, с. 25, 39, 61, 79]. Обилие терминов, связанных с ковроделием, описание процесса изготовления ковров – всё это свидетельствует о большом месте, которое занимало ковроделие в жизни людей. Часто поэт для сравнения упоминает ковры, которые, несомненно, окружали его самого и служили неиссякаемым источником поэтического вдохновения. Многочисленные сведения об азербайджанских коврах мы встречаем в фольклоре, и в частности в ашыгской поэзии, в так называемых баяты [10, с. 38; 28, с. 40, 41; 2а, с. 21, 32]. Так, в народе говорят «паласа бюрюн елнан сюрюн», что означает «обернись в палас и живи с народом». Здесь можно встретить сообщения практически о всех этапах коврового производства. Таким образом, даже эти приведённые нами краткие сведения о месте ковра в быту азербайджанского народа свидетельствуют о том, что его жизнь была немыслима без ковра. Доминирующее положение ковра в быту сохранялось многие века и, несмотря на коренные изменения, происшедшие в быту азербайджанцев в XX в., ковёр не утратил своего значения и сегодня, как и много веков назад, повсеместно окружает и украшает быт азербайджанского народа.



Илл. 151. Ковёр «Дорд-фесил». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств. Баку.

Глава II

Исторические центры ковроткачества в Азербайджане, виды и типы ковров и основные технологические процессы их производства

На протяжении многовекового развития ковроткачества в Азербайджане сформировались устойчивые центры ковроделия, возникновение и развитие которых, как отмечалось, было связано с таким основным фактором, как наличие сырьевой базы овцеводства. Исследования конца XIX – начала XX в. выделяют в регионе три массива коврового производства: первый – по юго-восточным склонам Большого Кавказа по направлению к Каспию и югу, в сторону Ширванской низменности; второй – расположенный в зоне Малого Кавказа и простирающийся до берегов Аракса на юге и до Кафана в северо-западном направлении [92, с. 109]. Оба эти массива в основном расположены на территории современной Азербайджанской Республики, и их формирование вытекает из естественных географических условий, отмеченных в предшествующей главе. Третий массив исторически сформировался в Южном Азербайджане в зоне Талышских гор с выходом в Ардебильский и Серабский межгорные котловины и далее к Тебризу [148, с. 17].

Не случайно это те же самые центры кочевания скотоводов, где ковроткачество Азербайджана исторически формировалось, получило развитие и функционирует в наши дни [92, с. 44; 107].

Главными из них на рубеже XIX–XX вв. были Ширван, Куба, Баку, Гарабах, Гянджа, Казах, Ардебиль, Тебриз, Урмия и Марага и др.

Каждый из этих центров, в свою очередь, состоит из нескольких крупных производственных очагов, в которых также имеются свои конкретные пункты (сёла) коврового производства. Каждый центр, очаг и даже пункт выделяется своеобразием технических и художественных особенностей в производстве ковров, что обеспечивает многовариантность цветовых, орнаментальных, композиционных решений, которые и придают оригинальность и самобытность азербайджанскому ковру, создавая большое число вариаций одних и тех же композиций [178, с. 10].

Изучение формирования ковроткацких производственных центров показывает, что их возникновение, развитие и устойчивость расположения практически не зависели от динамики историко-этнических процессов в регионе. Своеобразие ковров этих центров определялось хозяйственно-бытовыми, социальными факторами, а основу их композиций всегда составляли и сложившиеся на этой территории древние ткацкие традиции. В силу этого пришлый этнос чаще всего воспринимал местную традицию заодно с восприятием местных стандартов



Илл. 48. Ковёр «Хырдагюль-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1836.



Илл. 49. Ковёр «Хырдагюль-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1836.



Илл. 50. Ковёр «Сырт-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 448.

жизни и быта. Исторические и этнические факторы скорее оказывали обогащающее влияние на развитие орнаментально-композиционных моментов азербайджанского ковра, а не на сам процесс коврового производства, появление или угасание производственных центров. Местная традиция, если и воспринимала некоторые инновации, в итоге всё же, органически перерабатывая их, включала в традиционную художественную структуру. И уже по данным XVIII–XX вв. чётко прослеживаются характерные черты художественно-технических особенностей азербайджанских ковровых зон, которые были восприняты живущими здесь различными народами, этническими группами, существенных изменений в художественную сторону азербайджанского ковра. Поэтому в основе научной классификации азербайджанских ковров, которую мы видим традиционно в народной терминологии и рыночной номенклатуре, у многих исследователей XIX–XX вв., в частности скрупулёзно разработанную М. Исаевым и, наконец, взятую за основной принцип Л. Керимовым, лежит территориально-географический признак. И как отмечают исследователи (92, с. 102–135), азербайджанские ковры зачастую распространялись по всему миру под названиями регионов ковроткачества: «Тебриз», «Ардебиль», «Ширван», «Казах» и т. д. (55, с. 185). Сегодня в Азербайджане исследователи на основе художественно-технических особенностей выделяют четыре типа азербайджанских ковров и ковровых изделий: Куба-Ширван, Гянджа-Казах, Гарабах и Тебриз. Куба-Ширванский тип ковра. Этот тип делится на три группы, производственными центрами которых были Куба, Ширван и Баку. Кубинский ковровый район делится на три подрайона: горный, предгорный и низменный. К горному очагу относятся производство, сосредоточенное в сёлах Гонахкенд, Хаши, Джими, Афурджа, Ерфи, Сёхюб, Будуг, Гырыз, Джеж, Хан, Салмесюд [илл. 42–47]. В предгорном очаге производство ковров было сосредоточено в сёлах Фындыган, Амирханлы, Алиханлы, Халфалар, Гяндю, Пирамсан, Билиджи, Шахназарлы, Пирябедиль, Зейва, Зохрами, Сумагоба, Хырдагюль-чичи, Сырт-чичи, Деречичи, Сабатляр. В низменном подрайоне производство концентрировалось в равнинной зоне Шабран с его селениями Чай Каракашлы, Аджи Каракашлы, Сюсинли Каракашлы, Сарван, Дивичи, Моллакямаллы и др. [илл. 48–52]. Изделия Губинской группы характеризуются высокой плотностью тканья, изысканностью декора, тонкостью колорита. Геометризованные формы орнамента в основном базируются на стилизованных растительных, а иногда и животных мотивах. Широко распространены медальонные композиции. Самыми яркими композициями кубинских ковров являются «Гядим минаря», «Гымыл», «Пирябедиль» [илл. 278, 52, 53, 54], а самыми специфическими, характерными именно для этой зоны, являются композиции «Алпан», «Куба», «Гаджи-гаиб» и другие [илл. 55, 56, 57]. Помимо отдельных ковров здесь производились и ковро-



Илл. 51. Ковёр «Сырт-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 52. Ковёр «Гадим минаре». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5202.

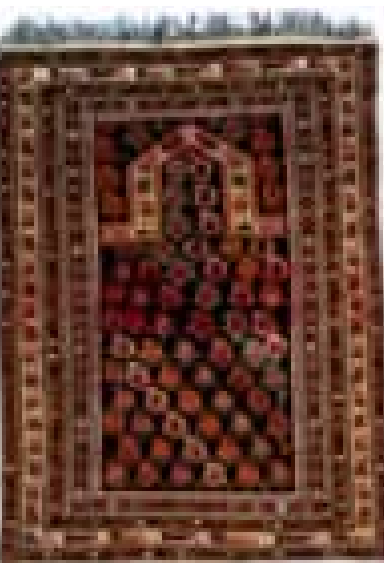
Илл. 55. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

Илл. 56. Ковёр «Куба». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1922.

Илл. 57. Ковёр «Гаджигайыб». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2418.

Илл. 58. Сумах. Кубинская группа. Азербайджан. Первая половина XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 544.

Илл. 59. Сумах «Хатайи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7051.



Илл. 60. Ковёр «Чуханлы». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5276.

Илл. 61. Ковёр «Мараза». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3444.

Илл. 62. Ковёр «Кюрдямир». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 565.

Илл. 63. Ковёр «Шильян». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2166.

Илл. 64. Ковёр «Сор-Сор». Виткан в Маразе. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 378.

Илл. 65. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1117.

Илл. 66. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6692.

Илл. 67. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 893.



Илл. 68. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8150.

Илл. 69. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6695.

Илл. 70. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6001.

вые комплекты «дест-хали-гябе». Кроме ворсовых ковров, здесь во многих сёлах производились также и безворсовые ковры (сумахи, паласы) и ковровые изделия [157, с. 138] [илл. 58, 59]. Уже в середине XIX в. ковровое производство в Кубинской зоне стало принимать товарный характер. Многие ковроткачи перешли на работу по заказу [92, с. 11]. В ковроткацкие селения стали приезжать скупщики, которые скупали ковры и паласы, а затем реализовывали их в городах, и в частности в Баку, где кубинские ковры ценились очень высоко [179, с. 29]. Ширванский очаг производства включает Гобустанский район под названием Габристан (селения Чуханлы, Мараза, Набур, Сюнди, Шорбахча, Удулу, Пашалы), Ахсуинский (селения Биджов, Гойлер, Менбюз), Кюрдамирский (селения Исмаиллы, Кюрдамир, Шильян, Сор-Сор, Моллакенд, Пиргасанлы, Падар), Кази-Магомедский (селения Хилья, Гарабаглы, Чалоглу, Дилигирли, Коланы, Гарадонлу), Геокчайский (селения Гараязы, Зардаб, Моллакенд, Джульян, Хейбирли, Мараза), Гуткашенский (селения Филфили, Гарабулаг, Галаджик, Севригян, Кимерван) [92, с. 28, 121] [илл. 60–64]. Ковры Ширванской группы отличаются богатой художественной отделкой, плотностью тканья, блеском шерсти, придающим бархатность ковра. Наиболее известные композиции ковров этой группы: «Габыстан», «Шамаха», «Ширван», «Гешед», «Эрджиман», «Джемджемли», «Гархун», «Гаджигабул», «Габала», «Сальян» и другие [илл. 65–82]. Ширван славился и своими безворсовыми коврами – паласами и килимами, а в древности – сумахами [илл. 83, 84, 85]. Мировую известность получили безворсовые ковры, изготавливаемые в сёлах Пашалы и Удулу [116, с. 73; 19, с. 61] [илл. 86, 87, 88]. Ширван также издавна славился и выделкой разнообразных ковровых изделий – чувалов (мешков), хурджунов (перемётных сум), мафрашей (сундуков), чул (попон) и т. д. [2q, с. 49; 179, с. 36; 14, с. 176]. Бакинский ковровый район сосредоточен на территории Апшеронского полуострова. Ковроделие было развито в



Илл. 71. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 72. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8157.

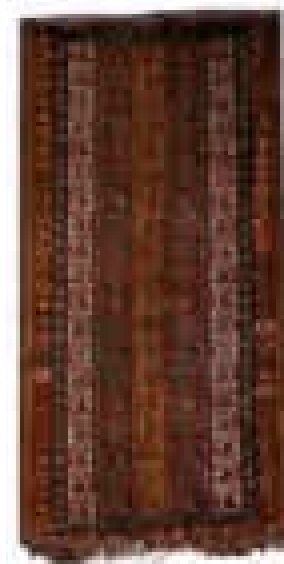
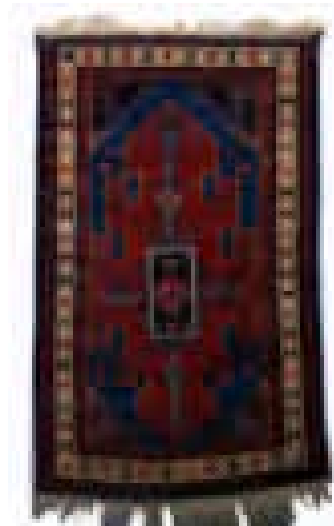
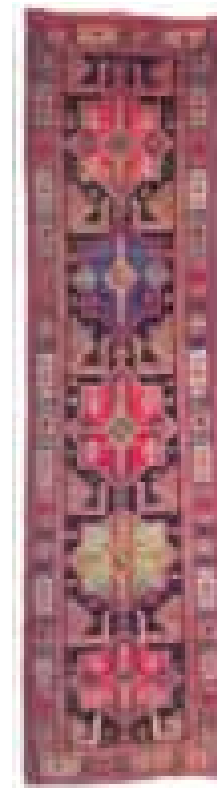
Илл. 73. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2442.

Илл. 74. Ковёр «Гашед». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2188.

сёлах Новханы, Нардаран, Бюль-бюли, Фатмаи, Пиршаги, Мардакяны, Гала, а также за пределами Апшерона – в ковровом центре Хызы (селения Хызы, Зарат, Гаади, Новханы, Кеш, Хил и др.) [92, с. 120].

Следует отметить, что этот очень активный в начале XIX в. ковроткацкий центр [157, с. 61–65; 13, с. 64; 92, с. 120] впоследствии (со второй половины XIX в.), в связи с развитием на Апшероне нефтяной промышленности, приходит в упадок. В ряде сёл производство ковров почти прекращается. Но созданные в этом очаге ковроделия в XIX в. ковры принесли ему мировую известность и сегодня хранятся во многих музеях мира.

В целом по своим техническим качествам бакинские ковры сходны с кубинскими и ширванскими, но в художественном плане они заметно отличаются от них [21, с. 65]. Бакинские ковры характеризуются повышенной мягкостью ткани, интенсивными красками, своеобразным художественным вкусом и изяществом отделки. Основу бакинских ковров составляют медальонные и симметричные композиции с геометрическими мотивами, сильно стилизованными растительными элементами [180, с. 32]. Наиболее распространёнными были композиции «Бакы», «Сураханы», «Горадил», «Фындыган», «Хиля-афшан», «Хиля-бута», «Апшерон» [21, с. 65–73] [илл. 89–97]. В Бакинском ковроткаческом районе производились также



Илл. 75. Ковёр «Арджиман». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6742.

Илл. 76. Ковёр «Джемджемли». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1139.

Илл. 77. Ковёр «Гархун». Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 581.

Илл. 78. Ковёр «Гаджигабул». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7799.

Илл. 79. Ковёр «Кабала». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 80. Ковёр «Сальян». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8257.

Илл. 81. Ковёр «Сальян». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6418.

Илл. 82. Ковёр «İddəqə». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.



Илл. 83. Килим. Ширванская группа. Азербайджан. Середина XX века. Частная коллекция.

Илл. 84. Килим. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 85. Сумах. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2589.

Илл. 86. Килим. «Пашалы». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7983.

Илл. 87. Килим. «Пашалы». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 508.

Илл. 88. Килим. «Пашалы». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4654.

Илл. 89. Ковёр «Бакы». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6901.

Илл. 90. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 847.

Илл. 91. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7157.

Илл. 92. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

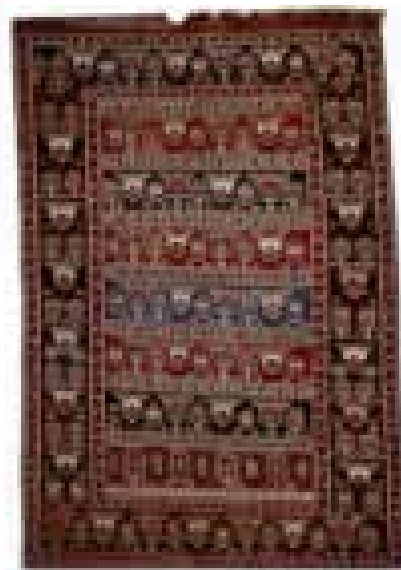
Илл. 93. Ковёр «Герадиль». Бакинская группа. Азербайджан. Вторая четверть XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6693.

Илл. 94. Ковёр «Фындыган». Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 498.

Илл. 95. Ковёр «Хила-афшан». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 490.



Илл. 96. Ковёр «Хила-бута». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5514.



Илл. 97. Ковёр «Хила-бута». Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 385.

Илл. 98. Килим. Бакинская группа. Азербайджан. 1317 год хиджри – 1899 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

Илл. 99. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева.

Илл. 100. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.



Илл. 101. Ковёр «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 835.

Илл. 102. Ковёр «Гадим Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2198.

Илл. 103. Ковёр «Кедабек». Гянджинская группа. Азербайджан. Вторая четверть XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5967.

Илл. 104. Ковёр «Чирахлы». Гянджинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5273.

паласы, килимы, хейба и зили, которые превосходили по своим качествам аналогичные изделия других регионов [21, с. 73] [\[илл. 98, 99, 100\]](#).

Гянджа-Казахский тип производился в двух центрах: в Гянджинском центре главными очагами производства являются Гянджа, Кедабек, Касум-Исмаилов, Шамхор, Самух, а в Казахском – Казах, Товуз, Борчалы, Гараязы, Гарасоп [92, с. 122, 184, 186]. В каждом таком производственном очаге находилось по несколько сёл, производящих ковры и ковровые изделия [179, с. 43]. Наличие в этом регионе крупных городов – Гянджи и Тифлиса, – использующих большое количество ковров, также стимулировало товарное производство [92, с. 123]. Среди Гянджинской группы выделялись ковры с композициями «Гянджа», «Кехна-Гянджа», «Кедабек», «Чирахлы», «Самух», «Чайлы», «Шадлы», «Фахралы» [\[илл. 101–104\]](#), а среди композиций Казахской группы наиболее популярными были «Шихлы», «Демирчиляр», «Ойсузлу», «Борчалы», «Казах», «Гарачоп», «Гараязы», «Салахлы», «Гачаган», «Кемерли», «Кара-коюнлу»; «Каймахлы», «Гейчяли» [\[илл. 105–121\]](#). В Гяндже, как и в Баку, с индустриализацией производства, развитием шелководства, хлопководства, традиционное ковроткачество в XX в. постепенно угасало и заменялось фабричным производством ковров [21, с. 76], а в Казахском очаге производство сохраняется и в наши дни [21, с. 77–80]. В Казахе производились и безворсовые ковровые изделия: зили, шедда, верни, мафраш, чул, хейба и др. [\[илл. 121\]](#). Значительное место здесь занимало производство ковров-намазлыгов. В технологическом аспекте ковры Гянджа-Казахского типа



Илл. 105. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6426.

Илл. 106. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. 1298 год хиджри – 1880 год. Частная коллекция.

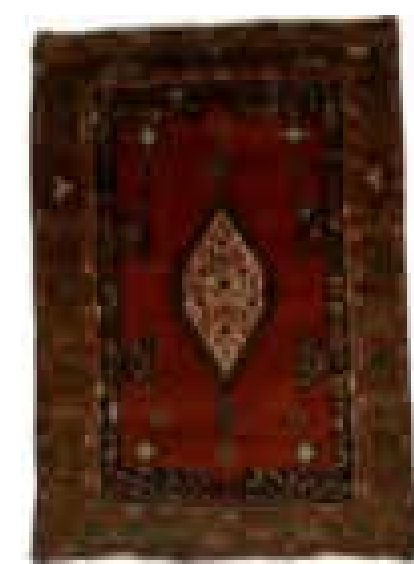
Илл. 107. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1821.

Илл. 108. Ковёр «Демирчиляр». Казахская группа. Азербайджан. 1334 год хиджри – 1916 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6213.

Илл. 109. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6446.

Илл. 110. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5334.

Илл. 111. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7871.



Илл. 112. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

Илл. 113. Ковёр «Карачет». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7767.

Илл. 114. Ковёр «Караязы». Казахская группа. Азербайджан. 1948 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5793.

Илл. 115. Ковёр «Салахлы». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2549.



Илл. 116. Ковёр «Гачаган». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 836.

Илл. 117. Ковёр «Кемерли». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 594.





Илл. 119. Ковёр «Гейчели». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Музей истории Азербайджана.

Илл. 120. . Ковёр «Гейчели». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2385.

Илл. 121. . Зили. Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6016.



Илл. 122. Ковёр «Малыбейли». Карабахская группа. Азербайджан. 1229 год хиджри – 1813 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3341.



Илл. 123. Ковёр «Ханлыг». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5320.

по сравнению с коврами Куба-Ширванского типа имели меньшую плотность тканья и более высокий ворс. Некоторые исторические пункты ковроткачества Казахско-го центра ковроткачества в настоящее время расположены на территории Грузии, где и ныне компактно проживают азербайджанцы (Борчалы, Гараязы, Гарачоп, эти районы были переданы Грузинской республике в советский период) [92, с. 129, 130, 134, 184, 186], и в Армении, где до изгнания в конце XX в. во многих регионах компактно проживали азербайджанцы (Шималы, зона озера Гойча (арм. Севан), Гарагоник, Даралагоз, Басаркесер, Инсиван, Бамбак и др., эти районы были переданы Армянской республике в советский период) [92, с. 127, 128, 184]. Гарабахский тип производился и в горном, и в равнинной части Гарабаха. В горной части Гарабаха производство ковров доминировало в городе Шуша и сёлах Дашбулаг, Довшанлы, Гиров, Тривиз, Малыбейли, Чанахча, Туг, Таглар, Гадрут, Мурадханлы, Гасымушагы, Кубатлы, Гогаз, Мишсеид, Багырбейли, Ханлыг, Тутмас. Особенность горного центра в том, что здесь товарное производство в сёлах было развито слабее, чем в городе Шуша [92, с. 1–6, 11, 13, 14, 17, 126–129; 186, с. 26–28] [илл. 122, 123]. В районах низменной части Гарабаха, несомненно лучше обеспеченных сырьём, чем горные, доминирующими центрами были Джебраил, Агдам, Барда, Физули, в каждом из которых имеется большое количество сёл, население которого интенсивно занималось производством ковров на продажу. В Гарабахе ткались такие ковры, как «Челя-



би», «Аран», «Годжа», «Ачма-Юмма», «Шабаллыд-бута», «Бахманлы», «Муган» [илл. 124–133]. К Гарабахскому типу ковров относятся также и ковры Нахчыванского, и Талыш-Ленкоранского производственных ковровых центров. Здесь наиболее распространёнными были ковры «Талыш» и «Нахчыван» [илл. 134, 135]. Ряд очагов с компактным до недавнего времени проживанием азербайджанцев, в частности Зангезурского района (Горис, Кафан, Сисиан, Лорий, Бамбак и др.), был передан советским правительством вместе с азербайджанским населением, которое было жестоко изгнано со своих родных мест в XX в. (Зангезурский район расположен в настоящее время на территории Республики Армения и именуется Сюник) [92, с. 127–130, с. 180–186; 92а, с. 172]. Гарабахская зона славится коврами (как ворсовыми, так и безворсовыми), а также ковровыми изделиями [илл. 141–147]. По художественному оформлению гарабахские ковры заметно отличаются от ковров Губа-Ширванского и Гянджа-Казахского центров. Гарабахские ковроткачи разработали и использовали самые различные композиции, часть которых появилась в результате творческой переработки композиций, созданных в Тебризском и Ардебильском ковроткацких центрах [21, с. 80; 116, с. 160, 161, 167] [илл. 136]. Несомненно, одним из наиболее важных среди азербайджанских ковров был Тебризский тип ковра. Тебризская группа и связанные с ней Ардебильский, Зенджанский, Халхалский, Урмийский, Маранусский, Гарадагский и Марагинский ковровые производственные районы ныне находятся в Иране (в Южном Азербайджане), и для представления их изделий используется термин «персидские ковры» (равно как и безосновательное название «кавказские ковры»), что вносит путаницу в вопросы классифика-

ции и изучения истории ковроделия в целом [148, с. 4–5]. Каждый из перечисленных очагов производства ковров в Южном Азербайджане имеет свои определённые особенности. Эти ковры отличаются по композиции, цветовому решению, размеру, плотности и т. д. В Тебризском производственном очаге изготавливаются ковры с композициями «Лячек-Турундж», «Бута», «Балыг», «Афшан», «Овчулуг», «Сутунлу», «Шах-Аббасы», «Шейх-Сафи» [илл. 148, 149]. Большинство композиций составлено из растительных орнаментальных мотивов, но в сельских производственных центрах традиционно применяются чисто геометрические орнаменты (с чисто тюркской

Илл. 124. Ковёр «Челеби». Карабахская группа. Азербайджан. 1343 год хиджри – 1925 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3863.

Илл. 125. Ковёр «Аран». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6946.

Илл. 126. . Ковёр «Годжа». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 495.

Илл. 127. Ковёр «Ачма-юмма». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2386.



Илл. 128. Ковёр «Ачма-юмма». Карабахская группа. Азербайджан. 1222 год хиджри – 1807 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2225.

Илл. 129. Ковёр «Шабалыт-бута». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7909.

Илл. 130. Ковёр «Бахманлы». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6214.

Илл. 131. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 132. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. 1312 год хиджри – 1894 год. Частная коллекция.

Илл. 133. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3236.

Илл. 134. Ковёр «Талыш». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2461.

Илл. 135. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 452.

Илл. 136. Ковёр «Балыг». Карабахская группа. Азербайджан. 1280 год хиджри – 1863 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 518.

Илл. 137. Ковёр «Багчада-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7618.

Илл. 138. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

Илл. 139. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.





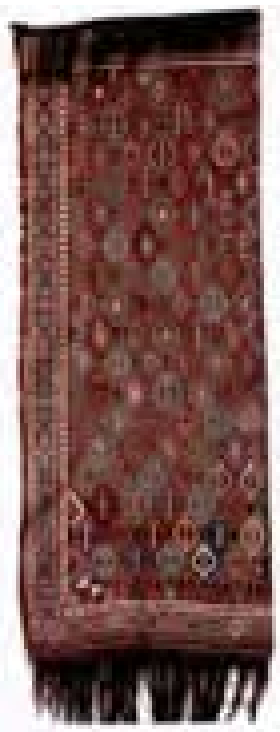
Илл. 140. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

Илл. 141. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

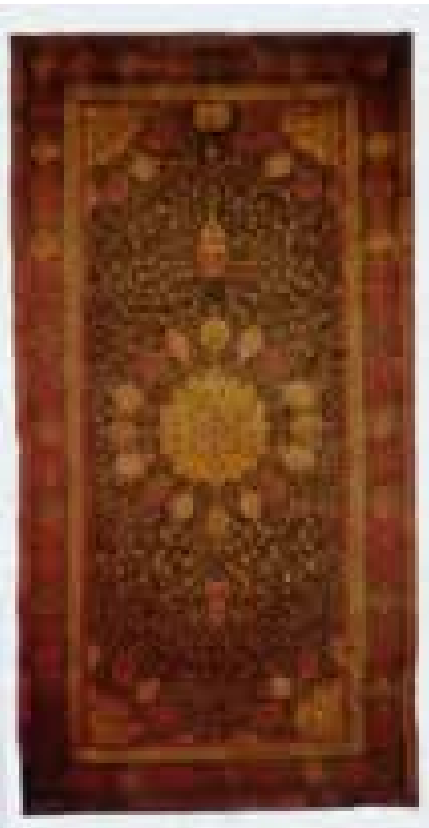


Илл. 142. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

Илл. 143. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.



Илл. 144. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.



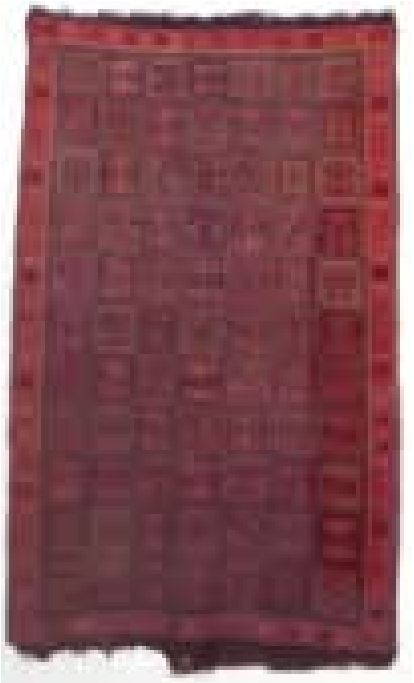
Илл. 145. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

Илл. 146. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

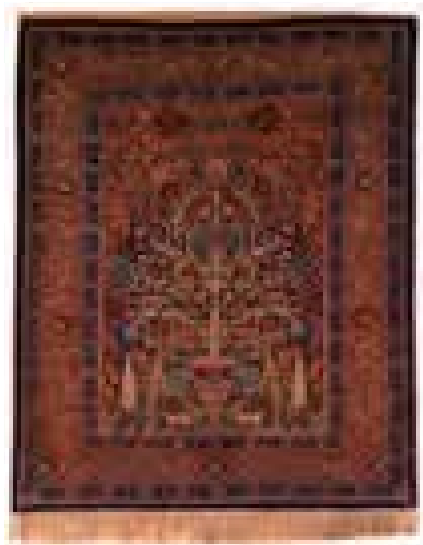


Илл. 147. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

Илл. 148. Ковёр «Шейх-Сафи». Тебризская группа. Азербайджан. 940 год хиджри – 1539 год. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



Илл. 149. Ковёр «Лямпя». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2516.



Илл. 150. Ковёр «Агаджлы». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5535.

Илл. 151. Ковёр «Дорд-фесил». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств. Баку.

Илл. 152. Ковёр «Лейли и Меджнун». Тебризская группа. Азербайджан. 1810 год. Музей литературы им. Низами. Баку.

Илл. 153. Ковёр «Хосров и Ширин на охоте». Азербайджан. Музей литературы им. Низами. Баку.

Илл. 154. Ковёр «Дервиши». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку.

Илл. 155. Ковёр «Херис». Тебризская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4978.

Илл. 156. Ковёр «Мир». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 519.

Илл. 157. Ковёр «Сераби». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6696.

символической семантикой), и они по стилю и колориту близки к североазербайджанским центрам производства. В Тебризском районе ткются ковры всех размеров (от 60×90 до 400×600 см). Практически каждый ковер индивидуален, обладает своим особым тонально-колористическим звучанием, а именно: то солнечно-золотым, то сине-малиновым, то жёлто-красным и т. д. В тебризских коврах господствует тончайший и сложнейший растительный орнамент с гибкими, мягко переплетающимися формами и изощрённой системой спирального узора. Распределение узора в срединном поле тебризских ковров то имеет характер густой, заполняющей всю поверхность поля, то построено на принципе медальонного решения. Именно в Тебризе в XV–XVI вв. сформировались многие ковровые композиции, которые принесли коврам этого региона мировую славу. Влияние тебризской ковроткаческой школы на ковроделие всего Востока трудно переоценить. Именно здесь в средневековый период производство ковров с ремесленно-прикладного уровня было поднято на уровень высочайшего искусства [211, с. 19–96]. Как отмечают исследователи, прекрасные и сложные орнаментальные композиции тебризских ковров «Лячек-Турундж» и «Афшан» получили большую известность в искусстве и на мировом рынке [114, с. 19; 246, с. 10–15]. Среди ковров тебризского круга следует отметить и такие сюжетные ковры, как «Агаджлы», «Дорд фесил», «Лейли и Меджнун», «Дервиш» и другие [илл. 150–154]. Изделия Тебризской группы также пестрят специфическим разнообразием. К примеру, особенностью ковров центра ковроткачества Зенджан (территория Южного Азербайджана) является барбарисовый фон и разработанные на этом фоне композиции «Норшар», «Таруш» и «Султани» [51, с. 217]. Центром Халхалского коврового очага (территория Южного Азербайджана) являются города Геров и Мияне и прилегающие к ним сёла. Особенность ковров этого очага заключается в характерном золотистом колорите, в рисун-

ках «геров», с позицией «силсилеви-лячек» на светло-коричневом, белом или кремовом фоне [148, с. 143]. Ковры центра Урмия (территория Южного Азербайджана) в композициях и декоре срединного поля повторяют чисто тебризские; специфичной для этого региона является композиция «тарзи», которая составлена из сложной бордюрной полосы. Ковры производственного центра Карадаг отличаются красным, синим и чёрным фоном, с геометрическим или геометризированным растительным орнаментом. Центром этого очага является городок Герме с прилегающими населёнными пунктами Мехрибан, Гераван, Гюльванаг, Киведне, Ходжа. На коврах карадагского производства преобладают композиции «Геллю-гюшели», «Херис», «Гараджа», «Бахшейш», «Ачма-Юмма», «Сараби» [илл. 155]. Ардебильский производственный центр, помимо самого города Ардебил (территория Южного Азербайджана) и близлежащих сёл, включает в себя пункты Сераб, Мир, Нар, Мешкиншахер и др. [илл. 156, 157]. Здесь в основном используются композиции «Даналы», «Арч», для которых характерна клетчатость срединного поля. Марандский производственный центр включает города Маранд, Хой, Маку, Салмас, Сафьян и окружающие районы (территория Южного Азербайджана). О наличии в них ковроткачества имеются сведения во многих средневековых источниках [114, с. 20]. В целом и в этом очаге сильно влияние тебризской школы [194, с. 17]. Здесь преимущественно разрабатывались композиции «Лячек-Турундж» и сюжетные ковры типа «Сутунлу». Марагинский производственный очаг включает в себя Марагу, Тилиб, Сангачалы, Бинаб, Халасу, Хаштаруз-чароймаг (территория Южного Азербайджана). В этом очаге распространены композиции «Балыг», «Лячек-Турундж» и особенно «Гызылгюль», составленные из растительных орнаментов. Отличая технологические особенности ковров Южного Азербайджана, следует указать, что в Тебризе и Ардебиле,





Илл. 158. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. 1996 год.

где было сосредоточено высокопрофессиональное производство, изготавливали шёлковые ковры, а в Средние века и ковры с металлическими (серебряными и золотыми) нитями. Здешние ковры отличают очень высокая плотность вязки и низкий ворс. В других производственных очагах обычно преобладало производство менее плотных ковров с высоким ворсом.

Завершая краткий обзор ареала распространения ковроделия в Азербайджане, следует отметить, что почти повсюду можно выделить городские и сельские производственные пункты. Уже с XIV в. городские производственные очаги формировались в виде «кархана», работающих в основном на заказ, производя товарную продукцию для внутреннего и внешнего рынка. В XIX–XX вв. эта тенденция ещё больше усиливается. Во многих городах налажено фабричное производство [7, с. 160; 5а, с. 14; 149, с. 84; 149, с. 45–47; 54, с. 77, 82; 163а, с. 235].

Производство для рынка, безусловно, наложило свой отпечаток на городское ковровое производство. Оно быстро ориентировалось на вкусы заказчиков, разрабатывало новые композиции, вводило новые элементы, что нередко нарушало орнаментальную и композиционную традицию в ковроделии, приводило к унификации различных очагов [21, с. 17]. В сельских же производственных пунктах, особенно в горных, отдельных от торговых путей и слабо вовлечённых в XIX – начале XX в. в торговые связи, сохранились традиционные, веками отработанные сюжеты, композиции и элементы декора, традиционные колористические решения, размеры ковров, их формы, типы и т. д. Поэтому специфика и самобытность каждого производственного центра прежде всего прослеживается в сельских изделиях. Надо помнить, что в Европу, США попадали в основном ковры, изготовленные специально на экспорт. Это, прежде всего, высококачественная заказная продукция, и часто она, являясь произведением высокого искусства, не отражает традиционных народных элементов. Поэтому многие исследователи, чаще всего имея под рукой именно ковры такого рода, не могли на их основе выделить продукцию отдельных ковродельче-

ских центров и ограничивались общими определениями: «кавказские», «персидские», «анатолийские» и т. п. По той же причине нередко происходит неверная локализация мест производства того или иного ковра. В этом аспекте исследователи на местах имеют то преимущество, что, сопоставляя образцы товарного и семейного производства, они могут более надёжно и достоверно определить принадлежность ковров к их традиционным зонам, отслеживать тенденции в развитии ковроделия в каждом отдельно взятом очаге, взаимовлияние ковродельческих центров и общую тенденцию развития.

Важную роль в возникновении и развитии центров ковроделия сыграло наличие устойчивой сырьевой базы. Исследователи давно уже заметили, что «повсюду, где развито овцеводство, где есть кочевники, с их многочисленными стадами овец и верблюдов, там ткут ковры для домашнего обихода и на продажу» [178, с. 9]. Но немаловажную роль играют и другие факторы, такие как недостаточность пригодных для земледелия площадей, господство натурального и полунатурального хозяйства, доступность и простота орудий труда, используемых в ковроткачестве, наличие незадействованных в хозяйстве женских рук, обилие красящих веществ растительного, минерального и животного происхождения, обучение ковроткачеству девочек с малых лет и быстрое освоение ими секретов производства, отсутствие промышленных или других отраслей, способных поглотить свободную рабочую силу, и т. д. Так, «Кавказский календарь» в одном из своих номеров в середине XIX в., касаясь занятий населения Апшерона, отметил, что отсутствие заводов и фабрик приводит к тому, что в сёлах почти во всех домах занимаются изготовлением ковров и ковровых изделий как на продажу, так и для собственных нужд [97, с. 605]. И не случайно отмечалось: «В Закавказье исторически основная масса ковроткачей была сосредоточена в Азербайджане» [92, с. 104].

Исследования конца XIX – начала XX в. свидетельствуют, что ковроткачество оставалось в основном сельским промыслом и развивалось преимущественно в местах разведения овец [илл. 158]. Один из исследователей кустарных промыслов на Кавказе в конце XIX в. отмечал, что 80% населения в Елисаветпольском (Гянджа) и Кубинском уездах занимаются обработкой шерсти [161]. Несомненно, это результат обилия шерсти. Источник середины XIX в. сообщает, что всё богатство азербайджанцев состоит из стад мелкого рогатого скота [66а, с. 42; 52, с. 173].

Как в Южном, так и в Северном Азербайджане в основном разводили местные грубошёрстные породы овец. Из 13 пород овец, разводимых на Кавказе, девять выращивались в Азербайджане. В основном это были такие породы, как бозах, балбас, мазех, меринос, герик, а также ширванская, гарабахская и лезгинская породы. Лезгинская порода овец была распространена в Нухинском (ныне-Шеки), Кубинском, Арешском, Геокчайском, Шемахинском и Бакинском уездах. Эта порода здесь скрещивалась и смешивалась с такими породами, как бозах (ширванская и гарабахская породы). Шерсть овец этих пород по своим качествам напоминала высококачественную шерсть английских пород овец [21, с. 25; 125, с. 101]. О количестве овец в Азербайджане



Илл. 159. Стрижка овец. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 160. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. 1996 год.



Илл. 161. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. 1996 год.

жане можно судить по тому факту, что даже на Апшероне, который не был ведущим овцеводческим регионом, на каждого жителя приходилось в среднем 3,3 барана [21, с. 25; 215, с. 523].

В Гянджа-Казахской зоне разводили породу бозах. Шерсть этих овец особенно ценилась на рынке, и часть её даже экспортировалась в другие страны.

В Шемахинском, Бакинском и Сальянском зонах преобладает ширванская порода. Шерсть этой породы отличается большим содержанием подшёрстка. Эта порода также претерпела скрещивание с гарабахской и лезгинской породами. В Муганской и Мильской степях разводили шахсванскую породу овец, дающую хорошую мягкую шерсть белого цвета [92, с. 41].

Наиболее высокопроизводительной в смысле количества и качества шерсти является порода балбас, дающая мягкую, длинную шерсть желтовато-белого цвета [92, с. 42]. Ковровое производство Южного Азербайджана использовало шерсть овец породы мазех, бозах, балбас, а также муган и маку [148а, с. 38].

Породы балбас и мазех стригутся раз в год (поздней весной), а другие породы стригут обычно два раза в год (весной и осенью). Особую ценность для ковроделия представляет шерсть ягнят. Овец, родившихся в марте, стригут в июле – августе, и их шерсть ценится выше и стоит дороже, чем шерсть овец весенней или осенней стрижки.

Шерсть ягнят отличается мягкостью и блеском. Тонкие и плотные ковры Кубы, Баку и Ширвана, ковры с высоким ворсом Казаха и Гарабаха чаще всего изготавливались из шерсти ягнят [92, с. 68].

В целом шерсть, получаемая от грубошёрстных овец Закавказья, по принятой международной классификации относится к группе ковровой шерсти [92, с. 44].

Таким образом, разные породы овец в Азербайджане, а также промежуточные породы, получаемые в результате скрещивания, давали шерсть различного качества, цвета и оттенков. В связи с этим ковровые изделия каждого региона имели свои колористические особенности. В целом для производства ковров использовалась шерсть весенней стрижки. Использование для изготовления ковров пряжи осенней шерсти зафиксировано только в Казахском районе [92, с. 68].

Важным моментом в деле изготовления шерстяной пряжи была сортировка и очистка шерсти. Шерсть ягнят, овцематок и баранов складывалась отдельно. Сортировалась она и по породному принципу. Наиболее грубой и низкокачественной считалась шерсть овцематок в период их доения. От шерстяных волокон, из которых изготавливалась пряжа, зависит характер ворса, основы и утка. Поэтому при отборе шерсти обращали внимание на длину волокон и их способность воспринимать краску. Эти качества зависели не только от породы овец, но и от природно-климатических данных, времени стрижки и, наконец, от условия содержания самого скота, от качества и состава трав, употребляемых этими животными, и т. д. [147, с. 30–33] [илл.159].

Задолго до стрижки лучших овец отбирали, отделяли от стада (содержали и питали отдельно). Шерсть плохо корм-



Илл. 162. Мойка шерсти. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 163. Расчёсывание шерсти и изготовление нитей. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 164. Изготовление пряжи. Лагич. Азербайджан. 1996 год.

ленных овец лишена жира и блеска, т. е. всегда тусклая [147, с. 31]. Подготовленная для изготовления пряжи шерсть основательно мылась. Нередко перед стрижкой овец по несколько раз прогоняли через реку с целью предварительной промывки шерсти [илл. 160]. Мойка – трудоёмкий процесс. Её проводили обычно на берегу реки [илл. 161]. В некоторых районах мойку осуществляли даже дождевой водой. С целью обезжиривания иногда вначале шерсть мыли в тёплой воде, а затем – в холодной. Традиционно в мойке участвуют два человека, шерсть укладывают частями на большой камень, поливают водой и бьют по шерсти тяжёлой палкой. Этот процесс продолжается до тех пор, пока из-под шерсти не станет течь абсолютно чистая вода [илл. 162]. Только после этого шерсть считается промытой, потом высушивается здесь же, на берегу реки, на камнях, траве, кустарниках или же на специально расстеленных паласах. Мойка шерсти – единственный процесс, осуществляемый вне дома.

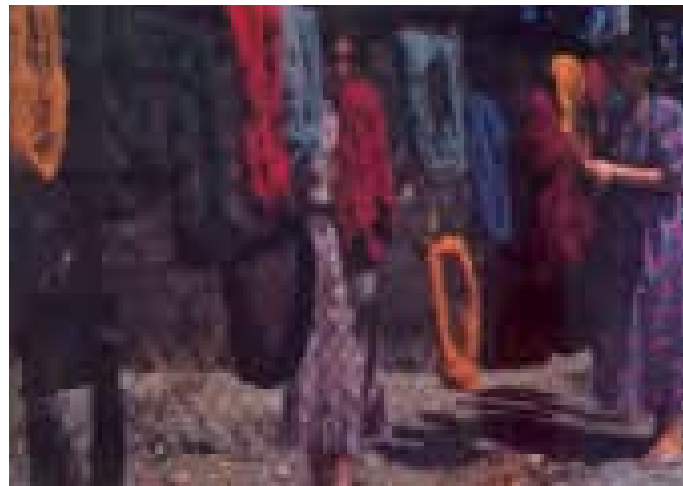
После просушки вымытой шерсти её вначале сбивали специальными тонкими деревянными палками – чубуками, после чего приступали к расчёсыванию шерсти [илл. 163]. Расчёсывание шерсти на гребне – одна из важнейших подготовительных операций. Для расчёсывания использовали специальный гребень – «юн дараг». Расчёсывание осуществлялось следующим образом: пучок шерсти насаживался на зубья гребня и раздёргивался двумя руками на обе стороны. Затем полученные два пучка шерсти вновь накладывали друг на друга и повторяли операцию до тех пор, пока весь пучок не расчёсывался и шерстинки не ложились параллельно друг к другу [147, с. 32]. Ввиду трудоёмкости процесса расчёсывания шерсти его проводили совместно, с помощью близких родственников и соседей. Такая взаимопомощь называлась «имаджи» [86, с. 11]. Следующий этап – изготовление шерстяной пряжи [илл. 163, 164].

Кустарные способы изготовления пряжи во всём Азербайджане были идентичными. Изучая этот процесс на рубеже XIX–XX вв., С.И. Гулишамбаров отмечал, что часто в этом производственном процессе использовался наёмный труд, специально приглашались опытные прядильщицы [69]. Качество пряжи играло особо важную роль. Плохо скрученная пряжа рвалась при натяжке основы или при забивке, а неравномерная по толщине пряжа давала искривление рисунка. Поэтому нужен был большой практический опыт, чтобы самым примитивным методом (практически не изменившимся на протяжении многих веков), используя тонкую (длиной в 25–30 см), крепкую палочку – «теши» (веретено) с заострёнными концами [рис. XXIV, с. 32], на одном из которых насаживалось пряслице, выработать одинаковую по степени натяжения, скрученности и толщине пряжу [147, с. 32]. Для ворсовых ковров готовили пряжу трёх типов: для основы, утка и особую ворсовую нить. Для безворсовых ковров готовили пряжу двух типов: для основы и утка.

К пряже, шедшей на ворс, предъявлялись особые требова-



Илл. 165. Изготовление пряжи. Лагич. Азербайджан. 1996 год.



Илл. 167. Процесс крашения. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

ния, а именно: она должна быть нежной, упругой и давать ровную, мягкую ворсовую поверхность. Поэтому шерсть для неё отбиралась особенно тщательно [147, с. 33]. Со второй половины XIX в. в обиход начинает входить джахра – прялка, которая постоянно совершенствуется [илл. 165]. Прялка позволила усовершенствовать процесс прядения, повысить качество пряжи и увеличить производительность труда. Основные этапы прядения рассмотрены на основе закавказского материала в сборнике «Производство ковров» [84, с. 29–79]. Авторы справедливо отмечают, что для получения качественной пряжи важны такие исходные моменты, как качество шерсти, его извитость, крепость, упругость, блеск, длина (10–15 см), время стрижки, порода овец и даже часть тела животного, с которого она снята [84, с. 30]. Следующим технологическим процессом в ковроделии было крашение [илл. 166]. Как уже отмечалось, крашением шерстяных тканей в Азербайджане занимались ещё



Илл. 166. Крашение шерсти. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

в глубокой древности, и в этой области сформировались устойчивая традиция и высокий профессионализм. Процесс крашения состоит из трёх этапов: подготовка пряжи к крашению, её промывка, обезжиривание и отбеливание, изготовление самого красителя и, наконец, сам процесс крашения. Издревле в Азербайджане пользовались всеми тремя видами естественных красителей, т. е. растительными, животными и минеральными [66, с. 7–38]. М.Д. Исаев отмечал, что «вопрос о способах окраски пряжи естественными красителями» является не только сложным, но и носит в себе все консервативные черты, сопровождающие ковровое производство во всех его процессах [92, с. 80] [илл. 167]. Несмотря на внешнюю примитивность и кустарность процесса, народные мастера крашения – боягчи – добивались удивительных результатов, получая прочную окраску, поражающую богатством, яркостью, долговечностью и многообразием оттенков [11а, с. 167; 54, с. 96; 92, с. 90]. Но уже в конце XIX – начале XX в. в Азербайджане, наряду с естественными, стали использовать и химические красители, что порой отрицательно сказывалось на качестве азербайджанских ковров [21, с. 39]. Чтобы шерстяная пряжа хорошо окрашивалась, её прежде следовало протравить и обезжирить. Для этой цели использовали квасцы [92, с. 82]. Использование дубильных веществ считалось обязательным в крашении. Наряду с квасцами (железными и свинцовыми) для дубильного процесса

использовались растворы азотной кислоты [53, с. 75], железный купорос и другие компоненты, зёрна ячменя, кислая пастила и т. д. [21, с. 30]. Несомненно, использовалась и шерсть естественных цветов, чаще всего чёрного, коричневого, бежевого, серого, желтоватого, золотистого и др. [21, с. 31]. Для получения шерсти белого цвета её специально отбеливали при помощи камня «гарга дузу», который добывали на Апшере [21, с. 31]. Нити естественных цветов придавали коврам особый блеск. Интересно, что, по свидетельству В.Г. Мошковой, у красильщиков шерсти в Средней Азии не было профессиональных секретов, считавшихся достоянием семьи или рода, и они охотно делились своим опытом [147, с. 33]. В противоположность этому, М.Д. Исаев отмечает, что в Закавказье ковроткачи неохотно делились своими методами окраски, считая их «секретом производства» [92, с. 81]. Вероятно, здесь сыграл определённую роль не только тот фактор, что ковры Средней Азии в прошлом имели ограниченную гамму красок [147, с. 35], а ковры Закавказья, и прежде всего Азербайджана, наоборот, славились яркостью тона и своим колористическим многообразием [66, с. 38; 92, с. 54, 55], но и то, что крашение в Азербайджане уже в XVIII–XIX вв. выделилось в отдельное самостоятельное профессиональное ремесло, где неизменно существовали профессиональные секреты, обеспечивающие конкурентоспособность продукции [7, с. 160; 5а, с. 14; 11а, с. 45; 187; **163v**, с. 318, 343; 54, с. 188; 92, с. 90]. Самыми древними устойчивыми в ковроткачестве считались красители животного происхождения. Наиболее распространёнными были фыр-фыр (пурпур), гырмыз и гурд-гырмыз (кошениль). Наиболее древним считается фыр-фыр (пурпур). Его получали из моллюсков (пурпурных улиток *Porphyrophora hamelii*) [173, с. 101] и добивались различных оттенков красного и фиолетового цветов [32, с. 66]. Краски фыр-фыр очень устойчивы и всегда высоко ценились [167, с. 74, 75]. Гырмыз (*Coccus ilicis*), или дубовый червь, также давал стойкую красную краску кармин [201, с. 25]. Этот краситель особенно широко применялся до появления красителя из другого насекомого «гурд гырмыз» – кошенили (*Cochenille*). При помощи дубильных веществ из кошенили получали бордовые, вишнёвые, розовые и другие цвета [21, с. 33]. Ковры, вытканые из шерсти, окрашенной красителями животного происхождения, очень высоко ценились за яркость, устойчивость окраски. Однако следует учесть, что получение красителей животного происхождения связано с большими трудностями и поэтому в основном в красильном деле использовались краски растительного происхождения. Флора Азербайджана очень богата различными растениями, обладающими красящими свойствами. Мы остановимся лишь на наиболее главных, широко используемых красителях растительного происхождения. Большую роль в крашении играл натуральный цвет самой шерсти. Для получения светлых цветов брали белую шерсть, а при окраске в менее светлые тона – светло-серую шерсть. При окраске в интенсивно тёмные (чёрные, коричневые,

тёмно-синие, тёмно-красные и т. д.) тона использовали цветную шерсть [92, с. 83]. Для получения наиболее употребляемого в ковроткачестве Азербайджана красного цвета в основном использовали марену. Марена – это многолетний кустарник, корни которого обладают красильными свойствами. Местные мастера-красильщики называли марену «бояготу» [21, с. 33]. В середине XIX в. в Азербайджане выращивание марены было важной отраслью сельского хозяйства. Марена в зависимости от дозы и длительности кипячения могла давать розовый, ярко-красный, тёмно-красный, светло-красный и другие оттенки. При сочетании марены с различными дубильными веществами получали желтовато-красный, тёмно-фиолетовый и оранжевый цвета. Ковроткачи особо ценили марену за возможность получения многочисленных цветов (цветовых оттенков), прочность красок, долго не терявших своей свежести [21, с. 35]. Для получения чёрной краски использовали свежую ореховую скорлупу, гранатовую корку, кору орехового и дубового деревьев [92, с. 85; 66, с. 37]. Для получения жёлтой краски употребляли пожелтевшие тутовые листья, кожуру лука, кору дикой яблони и др. [66, с. 37]. Используя десятки видов растений, и в частности их листья, кору, корень, древесину, стебли, плоды, кожуру, корку плодов, цветы и т. д., азербайджанские мастера красильного дела – боягчи получали десятки цветов и их оттенков [66, с. 7–38; 92, с. 80–93]. Помимо местных растительных красителей, широко применялись и привозные. Наиболее часто использовали сарыкок (жёлтый корень – куркума) – для получения интенсивной жёлтой краски, красный сандал – для получения красного цвета, но особенно велик был спрос на индиго, из которого получали разные оттенки синего цвета [66, с. 37]. Изготовление индиговой краски – это сложный процесс, и красильщики употребляли этот краситель с особой бережливостью. В зависимости от срока и выдержки пряжи в растворе индиго получали различные тона – от светло-голубого до тёмно-синего. Важным технологическим моментом в деле крашения было закрепление красок. Оно в подавляющем большинстве случаев осуществлялось кипячением уже окрашенной пряжи в моче крупного рогатого скота (буйволов). Наличие в моче аммиака закрепляет краски и придаёт им тёмные тона [92, с. 82]. Во второй половине XIX в. в ковроделии Азербайджана, как и во всём восточном ковроделии, на смену естественным минеральным, животным и растительным красителям пришли химические красители и главными среди них были анилины и ализарин. Быстрому распространению химических красителей содействовали сразу несколько факторов. Это и развитие крупной химической промышленности, и дешевизна химических красителей, и более простой и быстрый процесс крашения, и такое немало-важное обстоятельство, как резкое усиление в конце XIX в. спроса на ковровые изделия со стороны внутреннего российского рынка [92, с. 86–87]. Российский рынок в отношении окраски отличался гораздо меньшей строгостью

по сравнению с требованиями иностранных рынков [92, с. 87]. Среди химических красителей особенно быстро стали распространяться анилиновые краски. Но эти краски довольно быстро выцветали, поэтому местные мастера-ковроделы и население называли анилиновые краски «джовхар» и считали их «фальшивыми» [92, с. 88]. Интересно, что, когда в России в 80-е гг. XIX в. хорошо сбывались ковры с химически окрашенной пряжей, то внешний рынок предъявлял спрос на ковры, окрашенные исключительно натуральными красителями [92, с. 87–90]. В отличие от анилиновых красок, ализариновые краски, специально изготовленные для ковровой шерсти, отличаются прочностью и хорошими оттенками, но технология их использования предполагает наличие хорошо подготовленного мастера-красильщика, умеющего обращаться с этими красками [92, с. 88]. Несмотря на все приведённые факты, основные ковровые центры Азербайджана в конце XIX – начале XX в. продолжали в большей части употреблять естественные красители. Особенно это касалось основных цветов (синий, бордовый и др.), используемых для фона ковров. Рост производства ковров в Закавказье в XIX в. привёл к тому, что красильное дело превратилось в самостоятельный промысел. Отметим, что красильни (боягхана) имелись во многих городах и даже сёлах Азербайджана уже начиная с XVIII в. [92, с. 89, 90]. Обычно красильщики открывали свои мастерские в местах интенсивного ковроделия, где можно было сбывать продукцию в больших объёмах. Уже в начале XX в. индивидуальное крашение шерсти самими ткачами практически исчезает. Сегодня лишь в исключительных случаях (при необходимости получения какого-нибудь особого оттенка для создания того или иного рисунка) прибегают к кустарному домашнему крашению пряжи, но в целом, выделившись из коврового производства, красильный промысел (боягчылыг) превратился в отдельный вид ремесла, что положительно сказалось на профессиональном уровне мастеров-красильщиков и – в конечном итоге – на качестве окрашенной пряжи. Высококачественное сырьё и стойкие красители были основой, определявшей классические художественные особенности азербайджанских ковров и снискавшей им мировую славу [21, с. 39]. Крашение и последующее закрепление красок является последним технологическим процессом, предшествующим непосредственно тканью ковров и ковровых изделий. Ковры и ковровые изделия прошли длительный эволюционный путь в своём развитии, основа которого в обычном ткачестве. Истоки же самого ткачества прослеживаются уже в производстве различных предметов методом простого переплетения из растительного сырья (тростника, камыша, конопли и т. д.) [рис. X–XI]. Это были различного рода циновки: хесир, четен, бурия и др. Эти растительные плетёные изделия, а также ранние льняные и шерстяные ткани и стали основой для формирования ковроткачества. И, если из ткачества ковроделие позаимствовало технологическую основу, то растительные циновки предопределили основное функциональное назначение ковра. Видимо, не случайно, как это будет показано далее, безворсовая ковровая ткань в ряде случаев будет использована при

изготовлении плотной верхней одежды [112, с. 270; 115, с. 15; 54, с. 133, 158]. Первоначально появились различные по технике тканья и орнаментации безворсовые ковры, а на следующем этапе развития ковроделия – ворсовые ковры. Ковровые изделия, широко используемые в быту, в основном выполнялись в безворсовой технологии, редко – в ворсовой; в процессе их ткачества мастера, независимо от их разновидностей, использовали все специфические приёмы безворсового ковроделия. При классификации ковров и ковровых изделий за основу берётся два их вида – ворсовые и безворсовые – с последующим выделением в каждом виде наиболее характерных разновидностей. Такая классификация удобна в связи с тем, что, ввиду различного происхождения и особенностей быта, ковры, имеющие одинаковое функциональное назначение, отличались у разных народов не только орнаментацией, композицией и колоритом, но и по размерам, форме и манере отделки. Различными были порой и названия ковров, имевших одинаковые назначения. Традиции изготовления растительных плетёных изделий, как начальный этап формирования ковроткачества, сохраняются в Азербайджане и по сей день. Исследователями детально изучены все технологические процессы изготовления плетёных изделий из различных растительных волокон [19; 22; 108; 180]. Следы и остатки плетёных циновок обнаружены на многих археологических объектах в Азербайджане начиная с эпохи энеолита [49, с. 88; 155, с. 156]. Суть технологии изготовления различного вида циновок состояла в простом проведении утка через основу. Именно для изготовления циновок уже в древности были сконструированы наиболее простые горизонтальные и вертикальные станки. Самым простым видом циновки является четен [108, с. 66] [рис. XII, 1–2]. Его изготавливали из одинаковых по длине камышинок методом соединения каждой камышинки в трёх местах (на концах и в середине) парными нитями, игравшими роль основы [рис. XXVI, 1–2]. Ближе к четену по технике изготовления были циновки – салгар, бытовавшие в степных районах Азербайджана [66b, с. 2; 152, с. 33]. Салгар и четен плели на полу без станка или какого-либо аналогичного приспособления. Наиболее распространённым был обычный универсальный тип циновок, именуемый хесир [рис. XIII]. Этот более сложный, по сравнению с четенем, вид циновки изготавливался на станках. При плетении узорных циновок на обоих концах оставляли кайму без орнамента – прообраз будущих ковровых бордюров. Орнаментация циновок основывалась на принципе проведения узоробразующего стебля через определённое количество верхних и нижних нитей основы. Варьированием этих чередований нитей достигался желаемый узор – чешни. Так веками формировались будущие ковровые орнаменты и композиции. Интересной разновидностью циновок является бурия. Эти толстые циновки используются в качестве подстилок, и до сегодняшнего дня их можно встретить в быту населения ряда регионов. Исследователи выделяют два вида бурия:



простые и сложные [21, с. 43, 44] [рис. XIV]. Узоры простых бурия состояли из широких вертикальных полос, а сложных – из крупных геометрических фигур. Изготавливали бурия на простом вертикальном станке [22, с. 40; 62а, с. 9]. Основные центры производства циновок в Азербайджане – Астара, Ленкоранская зона и районы, прилегающие к Куре и Араксу.

На следующем этапе развития ковроделия уже появляются первые безворсовые ковры. Их можно подразделить на следующие разновидности: паласы, джеджимы, килимы, верни, шадда, зили, лады, сумахи. Заметим, что эти названия не отражают ни технику изготовления, ни конкретное функциональное назначение перечисленных разновидностей ковров.

Самой простой разновидностью безворсовых ковров являются паласы [илл. 168] [рис. XV]. Они производятся путём обычного переплетения утком нитей основы (садя кечиртмя). Основным украшением паласов являются горизонтальные раппортные полосы различной ширины и цвета. Простейшим паласом, возможно самым ранним из производившихся в Азербайджане, был «кяндир-палас», т. е. палас из конопли. Впоследствии паласы ткались из овечьей, верблюжьей шерсти, а в селениях Удуллу и Пашалы в Ширване производили и шёлковые паласы. О производстве паласов из шёлка в средневековом Азербайджане упоминает Низами [9, с. 238; 6, с. 250]. В период Средневековья паласы были основным элементом убранства домов, кибиток, караван-сараев, а также мечетей и дворцов. Паласная ткань широко использовалась для изготовления одежды и предметов домашнего обихода. Паласы можно было встретить в любом доме, независимо от состояния и социального положения самого хозяина. На Апшероне также производились особо изящные паласы тонкого тканья с узором, для получения которого использовалась специальная третья узоробразующая нить [рис. XV]. Они известны под названием «чийи палас» [115, с. 52] [илл. 169]. Их использовали в качестве занавесок, скатертей, покрывал. Ими также украшали стены, но ввиду их непрочности на пол не стелили. Паласы чийи были важным компонентом приданого невесты. В Азербайджане паласы изготавливались повсеместно. Основными

центрами их производства считались Мугань, Джебраил, Куба, Агджабеды, Бахшаиш, Ленкорань, Кубатлы, Ширван, Апшерон, Тебриз, Халхал, Урмя [180, с. 32]. Джеджимы [рис. XVII]. Их ткали на горизонтальных станках, хотя исследователи отмечают и «гара джеджим», вытканый на вертикальном станке [108, с. 201]. Ширина джеджимов не превышала 35–40 см, а длина – 15–16 м. Эти размеры были обусловлены своеобразием техники ткачества [рис. VIII]. Особенностью джеджима, отличающей его от остальных безворсовых ковров, является то, что его поверхность формируют не уточные нити, а цветные нити основы, набранные таким образом, чтобы создавать разноцветные вертикальные полосы различной ширины.

В орнаментальном плане различаются два варианта джеджимов – с гладкими и орнаментированными вертикальными полосами [илл. 170, 171]. Узоры орнаментированных полос создаются специальной узорной нитью, натянутой, как и основа, по вертикали при помощи дополнительных элементов поперечных планок. «Кюджю агаджи», которые в народе называли «бидж кюджю», т. е. «ложный кюджю».

Для производства использовалась тонкая ковровая пряжа, полученная из весенней шерсти молодых ягнят – гюзем, придававшая джеджиму мягкость и блеск [180, с. 32]. Нередко джеджимы ткались из шёлка-сырца или обычного шёлка.

В быту джеджимы использовали в качестве лицевой стороны тюфяков, матрасов, для сумок (хейба), занавесок, молитвенных ковриков, покрывал, а также для шитья верхней мужской и женской одежды. Джеджимы старались ткать с особым вкусом, они привлекали к себе внимание своей красотой.

Центрами производства являются Барда, Агджабеди, Лемберан, Шемаха, Нахчывань, Джебраил, Шуша, Ордубад, Зангелан и Закаталы.

Килимы [рис. XIX – 1]. Изготавливались способом сложного продевания утка через нити основы (мюреккеб кечиртме) [илл. 172]. Нить основы в килимах в основном не окрашивалась, но иногда в некоторых видах килимов использовалась и цветная основа.



Илл. 168. Палас. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 169. Чийи палас. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 170. Джеджим. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 403.

Илл. 171. Джеджим. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6797.

Илл. 172. Килим. Гобу. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3128.

Илл. 173. Гязмели-килим. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4804.

Илл. 174. Килим. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 383.

Илл. 175. Килим. Сенне. Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3774.

Встречаются килимы и в комбинации с паласами и называются «Карвуд», «Карпуд» [115, с. 61], а в Ширванском производственном центре предпочтение отдавали килимам с контуром, именуемым «гязмяли килим» и выполненным сложной техникой обматывания (долама) [рис. XIX – 2]. Такая усложнённая техника плетения обогащала декоративный строй килима [илл. 173].

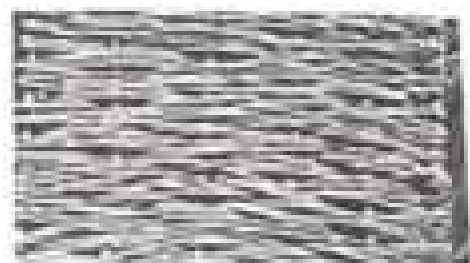
Своеобразной технологией изготовления выделялись килимы гядиргя [рис. XIX – 3]. Их ткали по принципу килима особыми узорами, выполненными широкими цветными зигзагообразными и вертикальными линиями, получаемыми за счёт цветной основы и соответствующего цвета утка. Технологическая особенность килимов гядиргя в том, что они очень тонки и почти приближаются к ткани. Зазоры в таких килимах фактически не просматриваются [илл. 174].

В килимах, в отличие от паласов, появляется окрашенная боковая кромка переплетающаяся в четыре, иногда в две нити основы. Концевая кромка выполнялась простым паласовым плетением, а нити бахромы уже стали завязываться в узлы. Килимы, так же как и паласы, можно было ткать как слева, так и справа. Ткались килимы из козьей или овечьей шерсти. Но в килимах, по сравнению с паласами, уже много новых технологических моментов, которые впоследствии легли в основу более развитых форм безворсовых и ворсовых ковров.

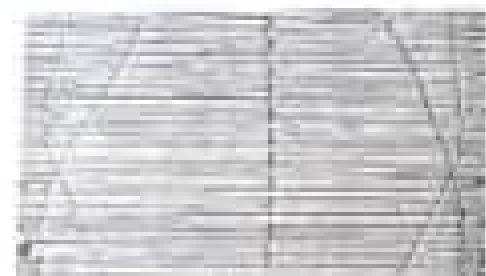
Тонкая килимовая ткань использовалась как ковёр, а также в качестве скатертей, занавесей, покрывал и т. д. Есть сведения о специальных траурных килимах (гара килим), выполненных в строгих чёрных тонах [8а, с. 105; 4а, с. 4]. Изготавливаемые населением Азербайджана килимы – лёгкие, небольшого размера, окрашены в два-три цвета и очень удобны при кочевании [92, с. 6, 8; 115, с. 61]. Узоры килимов основываются на геометрической конструкции, но так как вертикальные линии образовывали щели, что сказывалось на прочности ткани, то предпочте-



III



IV



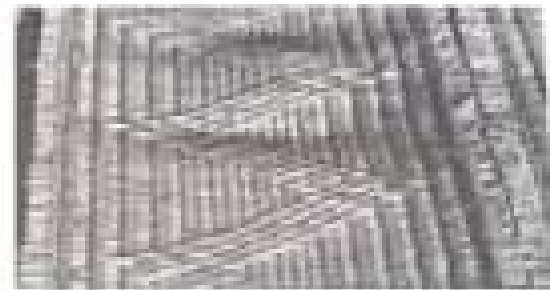
V



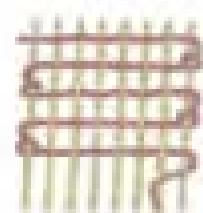
VI



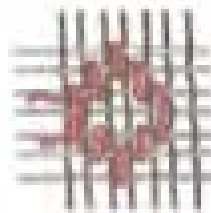
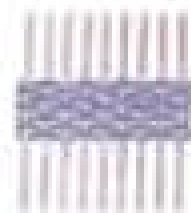
VII



VIII



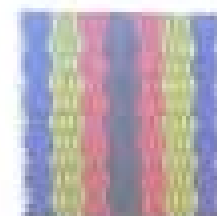
IX



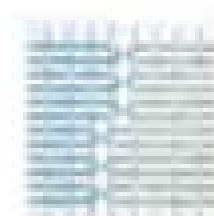
X



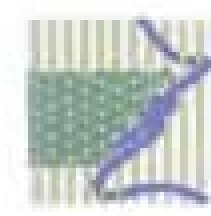
XI



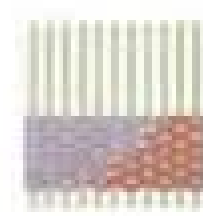
XII



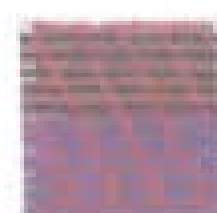
XIII



XIV



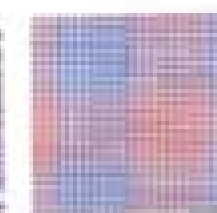
XV



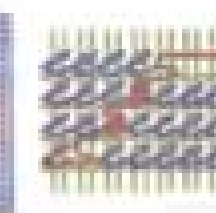
XVI



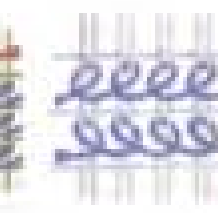
XVII



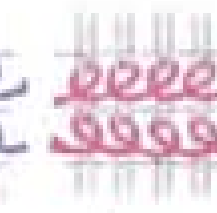
XVIII



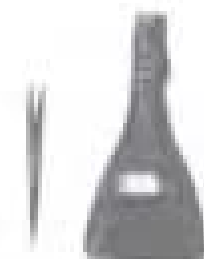
XIX



XX



XXI



XXII



XXIII



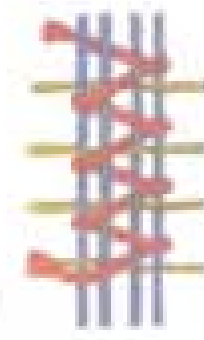
XXIV



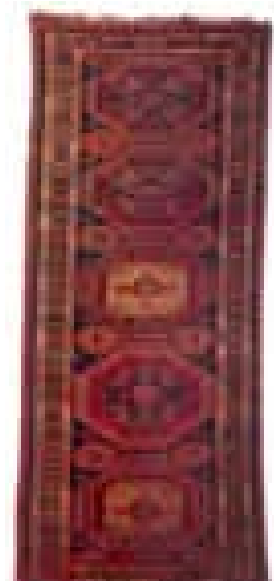
XXV



XXVI



XXVII



Илл. 176. Лады. Карабахская группа. Середина XX века. Азербайджан. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7882.

Илл. 177. Шадда. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 450.

Илл. 178. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей искусств.

Илл. 179. Зили. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2587.

Илл. 180. Зили. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2737.

Илл. 181. Верни. Карабахская группа. Азербайджан. 1316 год хиджри – 1898 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3446.

Илл. 182. Сумах. Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 183. Сумах. Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

ние отдавали узорам с короткими выступами и диагональными линиями. Композиционное построение орнамента состояло из горизонтальных полос с выделением центрального поля и бордюра. Таким образом, в килимах мы уже видим ставшие впоследствии классическими принципы композиционного построения. Килимы производились во всех ковроткацких центрах Азербайджана. Наиболее известны килимы из Пашалы, Удуллу, Баку, Агджабеды, Джебраила, Ярдымлы, Тебриза, Геравана, Бахшаиша и Сенне¹. Килимы «сенне» отличаются особой тонкостью, плотностью и тщательной выделкой [180] [\[илл. 175\]](#).

Лады. Один из своеобразных видов безворсовых ковров. При его изготовлении применяется следующая техника: узорная нить обвивает две задние и одну переднюю нити основы или же переплетает только передние нити основы, в последнем случае нить утка, следующая после узорной нити, объединяет передние и задние нити основы, что образует оригинальную стёжку [\[рис. XX – 1, 2\]](#). Основой для лады в XX в. служил главным образом хлопок. Лады ткались на горизонтальных станках. В основном их изготавливали в Гарабахе и Казахе [\[илл. 176\]](#). Шадда. Различают простые и сложные шадда. Простые клетчатые шадда ткются по принципу паласа и джеджима. Цветная основа натягивается, уток, варьируясь в различных цветах, по способу полотняного переплетения, образует клетки различных тонов [\[рис. XXI\]](#). В сложных шадда фон образуется простым паласным переплетением, а узоробразующая нить участвует только в создании орнамента, узор образуется путём обматывания нитей утка вокруг нитей основы – долама [\[рис. XV\]](#). При этой технике цветная узоробразующая нить проходит через две пары нити основы, обвивая каждую последнюю пару (4/2) [\[рис. XXII\]](#) [177a]. Основа шадда – разноцветные шерстяные нити. В Средние века преобладают сочетания «красный – синий», «красный – чёрный», а в XX в. для Гарабахских шадда характерны красный, а для Казахских – коричневый цвета основы и утка. При тканье шадда вертикальные узоры ткются по горизонтали, а когда ковёр вешают, он приобретает надлежащую ориентацию, причём бахрома оказывается по бокам, а не в верхней и нижней части ковра. Орнамент шадда в XVII–XVIII вв. – это раппортно повторяющиеся всадники на охоте и караваны верблюдов. А в XIX–XX вв. традиционными становятся только изображения верблюжьих караванов [\[илл. 177\]](#).

В шадда техника тканья ещё больше усложняется. Появляется третья узоробразующая нить, а описанная техника обматывания – долама (4/2) – становится основной во всех последующих видах безворсовых ковров. Центрами производства шадда были Гарабах, Нахчывань и Казах.

Зили. Ткались при помощи различных технических приё-

мов. В одном случае – как шадда [\[илл. 178, 179\]](#), а в другом – используется только техника «долама», т. е. цветная узорная нить, сплошь покрывая лицевую сторону, проходит через две пары нитей основы и обвивает каждую последнюю пару (4/2) [\[илл. 180\]](#) [\[рис. XXII\]](#). Третий способ назывался «илгякли долама» (обматывание петлёй) [19, с. 65].

Материалом для производства зили служила в основном шерсть, иногда хлопок (Гарабах, Баку). В XIX–XX вв. основа зили окрашивалась преимущественно в красный цвет, однако в Баку и в Гарабахе цветовая гамма была значительно шире: в неё, кроме красного, входили синий, бордовый. Особенно славились бакинские зили. Они заметно отличались тонкостью ткани, высокой кручёностью нити и богатой цветовой гаммой [180, с. 73].

Центрами производства зили были Баку, Гарабах, Ширван, Казах и Тебриз.

Верни. Эти безворсовые ковры ткались в технике долама (4/2). Основа и уток верни – цветные, чаще красный, но встречаются синий и светлый тона. Основа набиралась из сильно скрученной шерсти. В отличие от шадда узорная нить в верни покрывает всю поверхность ковра. Единственный узор, украшающий верни, – это изображение крупных стилизованных фигур драконов, чередующихся по цвету в шахматном порядке [\[илл. 181\]](#).

Композиция верни, по всей видимости, была перенесена из килимов, о чём говорят, в частности, характерные для килимовых узоров зубчатые контуры фигур драконов на многих верни. Даже в верни XVIII в. из Метрополитен-музея, где драконы изображены в более реалистической форме, некоторые элементы сохраняют зубчатые очертания. Это подтверждает казахский верни XIX в., выполненный техникой килим, из коллекции Метрополитен-музея [19, с. 65].

Центрами производства верни были Гарабах и Казах. **Сумахи.** Своеобразный вид безворсовых ковров. Они ткются в технике обматывания уточной нити вокруг нити основы (4/2). В сумахах узоробразующая нить, в отличие от других безворсовых ковров (шадда, верни), поочерёдно проходит справа налево и обратно [\[рис. XXIII\]](#). Накладываясь друг на друга, стежки по всей ширине ковра образуют ряды. Однако в сумахах, в отличие от шадда, верни и зили, ряды накладываются не параллельно, а встречно. Каждые два ряда, в которых стежки уложены встречно – один справа налево, другой слева направо, – образуют колосообразную структуру «сюнбюль». Изнанка сумахов мохнатая за счёт длинных концов обрезанных нитей. Цвета в сумахах изысканные и насыщенные. Композиции в основном те же, что и у ворсовых ковров [\[илл. 182, 183\]](#). Ещё одной отличительной особенностью сумаха является то, что здесь, наряду с обычной техникой обматывания – долама, применяется усложнённое петельное обматывание. В одних сумахах обе техники вязки чередуются, а в других применяется только усложнённое петельное обматывание [\[рис. XXIII – 2\]](#).

Центрами их производства исторически были Ширван и Куба, причём в настоящее время их производство сохранилось в Кубинском и в Кусарском районах.

¹ Их производство сосредоточено в районе озера Урмия в Южном Азербайджане, где с глубокой древности и по сей день проживают азербайджанцы.



Таким образом, обобщая технологические особенности всех основных видов безворсовых ковров, можно отметить общие, характерные для них аспекты: нить основы очень тщательно ссучивалась, окрашивалась и в основном изготавливалась из шерсти. Уток по сравнению с основой ссучивался меньше, чтобы плотно садился на основу. Нижний и верхний утки должны были быть одинаковой толщины. Уток перебрасывался через каждый ряд узоробразующей нити и обязательно должен был быть натянутым, чтобы не просматриваться. Окраска основы и утка в безворсовых коврах часто является данью традиции. В тех экземплярах верни и зили, где узорная нить сплошь покрывает лицевую сторону ковра, основа не просматривается, а значит, и не было необходимости её красить. Тем не менее основа в таких коврах тоже окрашивалась в соответствии с правилами древних форм ткачества, когда ковроделие только зарождалось в виде простых тканевых полотен, в которых основа участвовала наравне с утком в формировании поверхности ткани.

Все безворсовые ковры, кроме сумаха, состоят из широкой цельной ткани или же из двух частей. Причём хронологически оба вида совпадают, как часто совпадают и их орнаментально-композиционные решения. Видимо, первоначально эти ковры изготавливались узкими полотнами на горизонтальных станках. Узкие изделия являются характерной особенностью полукочевого ковроткачества. Горизонтальные станки, на которых они изготавливались, легко разбирались и собирались, а начатая на них работа продолжалась без ущерба общей целостности ткани на новом месте, после перекочёвки. При необходимости получения широких изделий полосы сшивались. Эта традиция сохранялась и тогда, когда технология ковроткачества позволяла уже производить широкие цельные ковровые полотна. Именно безворсовые ковры, сохраняя в себе сформировавшие древние ткацкие традиции, наиболее наглядно донесли их до нас. Другим видом ковров являются ворсовые, которые отражают наивысший этап развития искусства ковроделия.

Илл. 184. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 185. Ковёр «Буталы». Гарабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 186. Ковёр «Хырдагюль-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. 1320 год хиджри – 1907 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5123.

Илл. 187. Ковёр «Намазлыг». Тебризская группа. Азербайджан. XVI век. Частная коллекция. Барчи Фререре.

Илл. 188. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 189. Ковёр «Намазлыг». Ширванская группа. Азербайджан. 1292/1875. Частная коллекция мр. и мис. Блау. Нью-Йорк.



Здесь можно выделить такие разновидности напольных и настенных ковров, как халча, гяба, даст халы-гяба, пушту, намазлыг и ковры различного назначения в быту, среди которых можно отметить «парда», используемая как занавес, «тахт усту», используемая как покрытие для ложа, и другие. Здесь опять видна древняя традиция использования ткацкого полотна в бытовых сферах. Халча – ворсовый ковёр средних размеров, обычно длина таких ковров – 2–2,5 м, а ширина – 1,00–1,5 м. Халча изготавливалась почти на всех ковроткацких станках [92, с. 175, 177] [\[илл. 184\]](#). Гяба – ворсовые ковры больших размеров, обычно длина гяба равна 2,5–3,5 м, а ширина – от 1,5 до 2,5 м [92, с. 181–189] [\[илл. 185\]](#). Даст халы-гяба – своеобразные ковры-комплекты, предназначенные для покрытия полов в больших помещениях. Комплект состоит из трёх, четырёх и пяти ковров: центрального – халы, боковых двух дорожек – кенаре или ян, головного – келлеи и нижнего – аягалты. Длина даст халы-гяба бывает от 4,5 до 6–7 м [180]. Пушту – небольшие по размеру, в основном ворсовые коврики (от 60×32 до 103×64 см), которые производились во всех ковроткаческих центрах Азербайджана. Их вешали на стенах (на уровне спины сидящего человека), для защиты от холода и сырости [\[илл. 186\]](#). Намазлыги – небольшие по формату коврики (от 80×130 до 100×50), которые используются для выполнения религиозных обрядов. Появились они в XVI в. в Тебризе, а затем распространились во всём мусульманском мире [115, с. 118] [\[илл. 187\]](#). Обычно намазлыги предназначались для молитвы одного человека [\[илл. 188\]](#), реже изготавливали намазлыги для одновременной молитвы двух-трёх и более человек [115, с. 119] [\[илл. 189\]](#). Такие намазлыги предназначались для семейного пользования в домах, где было несколько жён, что, как известно, характерно для мусульманского Востока. Процесс тканья ковра заключается в подборе материала, подготовке пряжи, станка и инструментария, натяжке основы и зевообразовании, узловязании, проброске и укреплении утка и стрижке ворса. При этом предварительно

ковроткач готовит всё это с учётом будущего размера ковра, его плотности, характера орнамента и композиции и многих других факторов. Эти процессы детально описаны специалистами [22, с. 37]. Во все времена к качеству ковров предъявляли самые высокие требования. Тканье ковров – работа медленная, требующая не только большого опыта, но и терпения. Мастер должен чувствовать ковёр, его краски, сложность рисунка, и только при гармоничном сочетании всех этих факторов может появиться уникальное произведение декоративно-прикладного искусства. Поражающие нас сегодня орнаменты, сочетание красок, композиции – результат многовекового опыта и трудовых навыков народа, его творческой энергии, которые воплотились в изделии, именуемом «азербайджанский ковёр». С древнейших времён и до наших дней изготовленные ручным способом ковры ткали на простых станках – в виде четырёхугольника с параллельными и противоположными сторонами. Подробное устройство, особенности и разновидности этих станков и принципы работы на них неоднократно описаны [92, с. 93; 84, с. 53–70; 21 с. 40–42]. При ткачестве сначала использовались горизонтальные станки, которые были усовершенствованы и со временем стали вертикальными; к концу XIX в. в Тебризе появляются вертикальные устойчивые станки «Йериян», передвижные и мобильные, они и стали прототипами современных станков [148а, с. 49–50] [\[илл. 190\]](#). Постоянно совершенствовались и ковроткацкие инструменты. В XIX в. появляется нож с крючком, что облегчило работу, дало возможность регулировать длину ворса, использовать любой вид пряжи и в целом способствовало значительному повышению эффективности производства [рис. XXIV]. Была усовершенствована и колотушка «хе́ве». Ранее ковроткачи пользовались большими мелкозубыми колотушками из твёрдых пород дерева, позже стали применять деревянные с металлическими зубьями и, наконец, целиком металлические колотушки [рис. XXV]. Если раньше, перед тем как дать посадку утка колотушкой, для предварительной регулировки применяли маленькую



Илл. 190. Процесс ткачества ковра.
Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

колотушку с тремя зубьями – «кирkit», то позже стали обходиться одной большой колотушкой. Процесс тканья начинается с натягивания нитей основы, с предварительным расчётом общего их числа. На каждую пару нитей основы накладывается один узел [илл. 191]. Каждый узор состоит из определённого числа узлов, как по основе, так и по утку, что необходимо для получения симметричных рисунков. Ширина ковра, таким образом, зависит от числа нитей основы. Но на одну и ту же единицу измерения может пойти разное количество узлов, в зависимости от толщины, качества и степени крутки пряжи. Интервалы между натянутыми нитями основы должны быть одинаковыми, что требует большого опыта и аккуратности в работе. После натягивания нитей основы приступают к процессу зевобразования: изготовлению нитей для разделения основы так называемых ремизок (кюджу). Нити основы делятся на передние и задние, а между ними через образовавшееся пространство-зев пропускают ремизную нить. Как правило, натягивание основы осуществляют опытные мастера. При неправильных расчётах в рисунках ковров появляются многочисленные дефекты, а именно: неровности, кривизна, неодинаковая ширина и т. д., что снижает их качество. Таким образом, художественная ценность ковра во многом зависит от правильного исходного процесса его изготовления. В целом высокие достоинства и технические преимущества азербайджанского ковроткачества обусловлены такими технологическими факторами, как метод узловязания «тюркбаф», основной разновидностью которого является симметричный узел «яндансалма», одинаковая плотность по основе и утку и обязательная двухуточность [илл. 192]. В азербайджанском ковроткачестве принимается узловязание методом «тюркбаф». В коврах, вытканых методом «тюркбаф» (тай), узлы вяжутся вокруг задней и передней,



Илл. 191. Натяжка основы на станок.
Лагич. Азербайджан. 1996 год.

т. е. двух нитей основы [114, с. 17; 148а, с. 59]. В этом методе можно выделить две разновидности узлов: 1) асимметричный – «арадансалма», который заключается в продевании обоих концов узла между двух завязываемых нитей основы, и 2) симметричный – «яндансалма», заключающийся во вдевании одного из концов узла между завязываемыми нитями основы [рис. XXVI]. Способ «арадансалма» применяется в основном в тех случаях, когда требуется большая точность рисунка и орнамента, при реставрации старых ковров, а также при работе с шёлковыми нитями. Для повышения же производительности труда, ускорения всего процесса и эффективности производства вообще применяется метод «яндансалма», получивший широкое распространение и ставший основным в Северном Азербайджане. Что касается Ирана, то там основным способом узловязания традиционно сначала являлся «фарсба» (бетуни) – узлы вяжутся вокруг двух задних и двух передних, т. е. четырёх нитей основы, однако с XII в. в ковровых центрах Ирана перешли на способ «тюркбаф» [114, с. 17], но из двух способов этого узловязания они взяли асимметричный способ «арадансалма». К сожалению, в современной терминологии эти узлы имеют неправильное толкование. За симметричными укрепилось название «тюркбаф», а за асимметричными – «фарсбаф», хотя оба они являются видами узла «тюркбаф». Ещё большую путаницу внесла замена их терминами «гордес» и «сенне», данные по производственному очагу, хотя они не имеют никакого отношения к возникновению этой техники узловязания. В азербайджанских коврах традиционно применяется двухуточный метод: после процесса узловязания, попеременно меняя зев, а затем и положение нитей основы, проводят прямой прокидочный уток, закрепляющий узелок, называемый «алт аргадж» – нижний уток, а затем второй



Илл. 192. Процесс ткачества ковра.
Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

зигзагообразный утрамбовочный уток, называемый «уст аргадж»; верхний уток, прочно переплетаясь с нитями основы, плотно прижимает прокидочный уток к поддерживаемым им узлам, фиксируя его, что обеспечивает прочность каркаса. При этом первый уток бывает толще второго. По завершении проведения утка в каждом ряду, переплетения кромки осуществляется стрижка ворса. Основа ворсовых ковров выделялась исключительно из шерсти, лишь в единичных случаях, например в Казахе, Гарабахе, Тебризе, в начале XX в. наблюдается использование хлопка и хлопка с шерстью [148а, с. 39; 73, с. 13]. Основа, как правило, не окрашивалась. Крутка нитей основы в начале XIX в. была Z2S или Z3S, в XX в., как правило, стала повсеместна Z3S, а в Тебризе – даже Z4S. Уток в ворсовых коврах делался из шерсти, только в Тебризе и Ширване в конце XIX в. наряду с шерстью стал использоваться хлопок. В Гарабахе отмечено сочетание шерсти и хлопка в нижнем и верхнем утке. Окрашенный уток можно видеть в коврах Казаха, Кубы, Гарабаха, Тебриза, Ширвана XIX в. В XX в. вошло в традицию и утвердилось сочетание нижнего неокрашенного и верхнего окрашенного утка. Боковая кромка (чыраг или) заделывалась утком, а чаще кромочная нить обвязывала крайние две, четыре, пять нитей основы, образуя овал или восьмёрку. Окраска боковой кромки производилась в соответствии с колоритом ковра. Концевая кромка (дехые) изготавливалась из шерсти, редко – из хлопка (Куба) или хлопка с шерстью. В XIX–XX вв. кромка, в основном неокрашенная, делалась главным образом в технике «палас», а в окрашенном варианте – в технике «килим», иногда – «сумах». Самая крайняя одноцветная ворсовая полоса – лявер, – завершающая бордюр и окаймляющая весь ковёр, в XIX в. включалась в композицию очень редко; в XX в. лявер используется во всех группах азербайджанского ковра.

Бахрома в XIX в. завязывалась узлами в один или несколько смещённых рядов, в различных центрах ковроткачества применялись для её образования разрезанные и неразрезанные нити основы [рис. XXVII]. Такая же картина в основном наблюдается и в XX в., причём в Гарабахе и в Казахе, помимо разрезанных и неразрезанных, встречаются и интересные плетения в виде треугольников и плетёнок. Хороший ковёр должен быть плотным, крепким (гладко лежать на полу), иметь ровные концы и кромки, правильной формы рисунок, а если ковёр ворсовый, то и ровную стрижку ворса. На многих коврах, вытканых в XIX–XX вв., специалисты находят определённые недостатки. Наиболее часто встречающиеся – это кривизна кирс, результат натягивания основы на искривлённую раму, сильной натяжки утка или сильного его прибивания. Часто можно встретить нарушение цветового единства фона ковра – абраш [22, с. 37–44; 149, с. 65–69]. Широкое применение в быту на всей территории Азербайджана имели также традиционные ковровые изделия – мафраши (мешки-сундуки для постельных принадлежностей), хурджуны, хейба, гашлыги (перемётные сумы разных размеров), чулы (попоны), яхярузю (надседельники), чувалы, дузгабы, харалы (мешки для зерна и соли), оркяны (узорные ковровые ленты для скрепления поклажи), йоламы (тканые полосы, которыми опоясывали шатёр), гашыггабы, чомчаданы (мешки для посуды), лямигабагы (узорный ковровый занавес, отгораживающий хозяйственную часть шатра), джорабы (вязаные носки). Ковроткачихи разных областей создавали для них самобытные композиции с разнообразными узорами, подчёркивающие форму и назначение изделий [180] [илл. 193–210]. Рассмотренные характеристики азербайджанских ковров сложились и развивались на протяжении длительного исторического периода. Показателем древности искусства ковроткачества в Азербайджане является и наличие большого числа терминов, употребляемых исключительно в ковроделии. Детально разработанная терминология, когда отдельные производственные процессы, операции, названия инструментов, сорта шерсти, виды пряжи, способы вязки узлов, цвета и оттенки красок, формы, размеры, функциональные особенности ковров и т. д. имеют конкретные названия, является ярким свидетельством высокой многовековой производственной культуры. Такая разработанная терминология могла родиться и совершенствоваться только в крупных исторических центрах ремесленного производства. Азербайджанскими исследователями собраны и интерпретированы сотни различных терминов, связанных с ковроделием. Особая заслуга в этом, несомненно, принадлежит Лятифу Керимову, составившему словарь терминов ковров, орнаментов, композиций, отдельных элементов, инструментария, сырья и т. д. на базе азербайджанского материала [114, с. 20–30; 115, с. 60–70]. Детальная терминология ковроделия разработана и на материалах Средней Азии. И азербайджанская, и среднеазиатская терминология в основном тюркоязычного про-



Илл. 193. Мафраш. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 567.

Илл. 194. Мафраш. Ширванская группа. Азербайджан. Середина XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3396.

Илл. 195. Хурджун. Ширванская группа. Азербайджан. 1211 год хиджри – 1796 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2683.

Илл. 196. Хурджун. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.



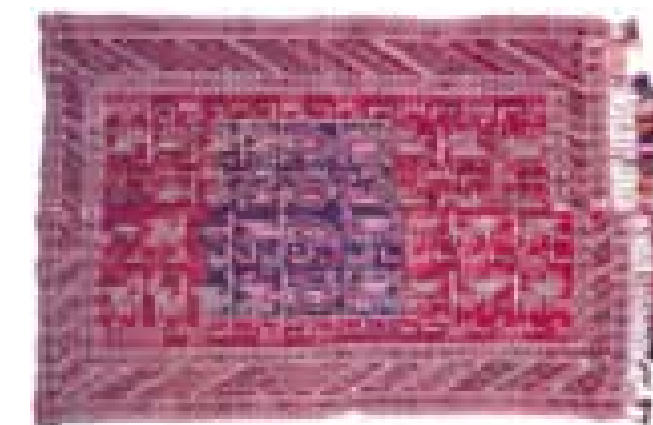
Илл. 197. Хейба. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3370.

Илл. 198. Деве-чулу. Ширванская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1837.

Илл. 199. Зили. Гарабахские группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2063.

Илл. 200. Ат-чулу. Гарабахская группа. Азербайджан. 1221 год хиджри – 1806–1807 годы. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2682.

Илл. 201. Ат-чулу. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4561.





Илл. 202. Яхяр-узю. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2360.

Илл. 203. Деве-безейи. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 204. Чувал. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

Илл. 205. Дуз-торбасы. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3947.

Илл. 206. Гашыг-габы. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3678.

Илл. 207. Суфра. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6298.

Илл. 208. Балыш. Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3359.

Илл. 209. Чанта. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5107.

Илл. 210. Чанта. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1456.



исхождения. Терминология свидетельствует о глубоких исторических корнях ковроделия в Азербайджане. Многие термины, относящиеся к ковроткачеству, упоминаются, в частности, в средневековых источниках или литературных произведениях.

Так, в тюркском эпосе «Китаби Деде-Горгуд» можно встретить названия шёлковых ковров [4, с. 16, 19, 31, 45] (ипек халча), больших народных ковров – халы [4, с. 28, 31] и т. д. В произведениях Низами и Хагани (XII в.) также часто встречаются термины, связанные с коврами. Так, в поэме Низами «Хосров и Ширин» приведены названия ковровых изделий, таких как: «хесир», «гяба», «килим» [7, с. 159, 233], термины «аргадж», «ариш», «джахра» (прялка) [6, с. 449; 7а, с. 31].

В поэме «Искендернаме» встречаются термины «кендир», «чувал», «чул», «халы» [6, с. 2, 35, 61, 98, 99, 179]. Низами даже упоминает о «хатай чуллар», что подтверждает существование уже в те времена ковровой композиции «хатаи» [6, с. 159, 313]. В этом же произведении поэт упоминает китайские и саманидские (среднеазиатские) ковры [6, с. 309, 476], что говорит о знакомстве азербайджанцев в тот период и с ковровыми изделиями других народов. В поэме «Семь красавиц» можно встретить названия «палас», «фарш» [9, с. 74, 137]. Аналогичные термины, такие как, например, «иплик», «фарш», «чувал» и другие, часто встречаются и в произведениях Хагани Ширвани [12, с. 21, 24, 49, 25, 163, 312].

Следует отметить, что большинство терминов, связанных как с наименованиями различных видов ковров и ковровых изделий, так и с различными производственными процессами в ковроделии или же с орудиями производства, также имеют тюркское происхождение и общеупотребительны у многих тюркских народов.

Всё это вновь свидетельствует о том, что глубинные истоки, обусловившие зарождение и развитие ковроделия в Азербайджане, коренятся в образе жизни и быте скотоводческого населения, часть которого оседала, постепенно превращаясь в земледельцев и продолжая сохранять традиции ковроткачества. Новый жизненный уклад с его иным ритмом и философией позволили поднять ковроделие до уровня высокого искусства. Но при этом художественные и технологические традиции ковроткачества, возникшие в скотоводческой среде, как и прежде, составляли его основу.



Глава III

Художественные особенности азербайджанского ковра.

Композиция

Основными элементами композиции классического ковра являются срединное поле и бордюр. Основная идея, главная тема композиции обычно находит своё выражение в срединном поле ковра, а бордюр, обрамляя его, придаёт композиции завершённый вид. Но, в отличие от рамки в картине, бордюр в ковре играет не только подсобную роль. Это часть композиции, один из основных её элементов [102, с. 45–47].

Композиция азербайджанского ковра в своём развитии прошла многовековой путь от простейших горизонтально-линейных построений до сложных композиционных сюжетов. Естественно, что композиция ковра обусловлена формой изделия, его основным функциональным назначением с учётом размера. Главным принципом всех композиционных построений в азербайджанских коврах было соблюдение общей гармонии и целостности орнамента или сюжета. Безымянные создатели многих ковровых орнаментальных композиций тонко чувствовали гармонию композиции, умели достигать необходимого равновесия, единства очертания мотивов и их равномерного размещения по принципу симметрии и асимметрии на всём пространстве ковра.

Узоры азербайджанских ковров, мотивы их композиционных построений и орнаментов включают различные геометрические фигуры в форме ромбов, квадратов, многоугольников, звёзд, геометризованных растительных элементов (мотивов), изображения людей и животных. Нередко вся композиция и детали орнамента создавались на основе опыта и традиции при помощи интуиции и воображения; часто при изготовлении ковра мастер не имел под рукой образца-шаблона или технического рисунка. Таким образом, ткач был как бы и соавтором создаваемой композиции, порой вводя в установленные каноны собственные сочетания элементов орнамента, что вело к многообразию орнаментальных мотивов в общих по принципу построения композициях. Особняком стоят те ковровые композиции, которые уже в Средние века создавались профессиональными художниками-орнаменталистами и ткались под их наблюдением в специализированных мастерских (кархане) наиболее умелыми ткачами. В этих случаях, как правило, создавались уникальные изделия, обладающие изысканной красотой, сложным сюжетом или орнаментом, производившие исключительное эстетическое впечатление.

Вопросов композиционного построения азербайджанского ковра касались в той или иной степени многие исследователи [102, с. 38–58; 13, 19, с. 44–68; 115, с. 71–125], однако эта тема ещё ждёт фундаментального изучения. При рассмотрении вопросов композиции исследователи придерживаются различных классификационных принципов. Так, А. Алиева в художественном оформлении азербайджанских ковров различает четыре типа композиций, отличающихся по характеру орнамента: геометрический, растительный, антропоморфный и зооморфный [21, с. 45]. Можно встретить и ещё более упрощённую классификацию, когда в коврах выделяют два принципа построения композиции: орнаментальный и сюжетный. Принципа классификации композиций азербайджанского ковра на основе орнаментальных элементов придерживался и Л. Керимов. Он подробно исследует следующие композиционные элементы: «Ислими» [115, с. 71–73], основу которого составляли переплетающиеся между собой мелкие и среднего размера завитки, спирали; «Хатаи», отличающийся своей сложностью [115, с. 78–82]; «Булут» (облака), истоки которого автор видит в произведениях азербайджанского искусства, дошедших до нас из Средневековья [115, с. 83–87]; «Бута», один из распространённых сложных и очень разнообразных элементов азербайджанского орнамента [115, с. 87–92]; «Ваг-ваг», сочетающий в себе растительные и зооморфные элементы [115, с. 92–93]; «Кетебе» – медальон цилиндрической или продолговатой формы [115, с. 93–95]; «Гель», центральный медальон в замкнутых композициях [115, с. 96–103]; «Афшан», формируемый из двух различных по толщине завитков-спиралей (пичеков) [115, с. 104–106]; «Бенди-руми», состоящий из шебеке-сетки различных форм [115, с. 107–108]; «таг и лячаки», а также замкнутую медальонную композицию «Лячак-турундж»; «Намазлыг» , «Ачма-юмма», «Овчулуг» и др. [115, с. 116–125]. С иных позиций рассматривал композиции азербайджанских ковров А. Казиев. Он, сравнивая композиции азербайджанских ковров с иранскими и среднеазиатскими, подчёркивал, что узоры азербайджанских ковров очень разнообразны и, в отличие от иранских, малоазиатских и среднеазиатских, в частности туркменских, ковров, в них мы видим гораздо больше вариаций композиционного и цветового решения [102, с. 43]. Особенностью азербайджанских ковров А. Казиев считал принцип симметрии общей композиции и асимметрии отдельных форм в деталях, что повышает их художественные достоинства и качество [102, с. 43]. Симметричность композиции ковров по горизонтальным и вертикальным осям позволяет рассматривать и использовать их в различных положениях – горизонтальных и вертикальных. Исключение составляют ковры типа «намазлыг» с их чёткой функциональной направленностью: эти ковры надо рассматривать и использовать в определённом положении. А. Казиев отличительные черты азербайджанского ковра усматривал в: а) разнообразии приёмов общего композиционного решения и богатстве орнаментального украшения поверхности ковра; б) конструктивности и декоративности трактовки отдельных форм и всей поверхности в целом;

в) применении ярких и контрастных цветов, изысканное и умелое сочетание которых создаёт «спокойные красочные аккорды»; г) учёте законов восприятия цветов [102, с. 45]. Рассматривая вопросы композиции азербайджанского ковра, А. Казиев концентрирует своё внимание на срединном поле, которое формирует тематику композиций и бордюра, завершающего и обогащающего композиционное построение ковра. Взяв за основу классификации структурный принцип, А. Казиев выделил четыре основных типа построения композиции ковров, создающихся простыми ковроткачами в азербайджанских селениях на базе вековых традиций:

I тип – композиция на основе непрерывного раппорта мелкого размера, которая повторяется во все четыре стороны, создавая горизонтальное, вертикальное, взаимно перпендикулярное и взаимно пересекающееся (диагона-левидное) членение поверхности ковра. При этом типе композиции, построенном на основе многократного повторения раппорта, центр композиции со срединного поля перемещается на периферию, бордюр. В срединном поле нет композиционного центра, а решённый более активными орнаментальными и колористическими средствами, бордюр сразу привлекает внимание зрителя.

II тип – композиция с непрерывным симметричным раппортом большого размера; при этом ширина раппортов равна ширине срединного поля, число их зависит от высоты раппорта и общей длины ковра.

III тип – композиции, созданные при помощи одного или нескольких медальонов геометрической формы. Композиционным центром здесь служит обычно средний ряд медальонов.

Эти три вида композиционного построения в азербайджанских коврах исследователи не без основания считают самыми древними [19, с. 28]. Композиционное построение в таких коврах неразрывно связано с технологией ткачества вообще. Ковроткач запоминает порядок создания орнамента одного раппорта, а затем дублирует его на протяжении всей длины и ширины ковра, что и приводит к горизонтально-вертикальным членениям плоскости в различных вариациях.

IV тип – замкнутая композиция с центральным медальоном. Несомненно, прав А. Казиев, отмечая, что это наиболее сложный вид ковровой композиции [102, с. 49], такие ковры в основном создавались профессиональными художниками-орнаменталистами. Таким образом, существуют два принципиально различных подхода к исследованию этой проблемы: структурный принцип, выдвинутый А. Казиевым, и художественно-орнаментальный, предлагаемый другими исследователями. Представляется, что первый – структурный – принцип, который базируется на более устойчивой технологической основе, лучше подходит для классификации и выделения отдельных композиционных групп, образованных по единому принципу. При втором же подходе мы имеем дело с чисто внешними признаками композиции, а не с его глубинным внутренним содержанием. Художественно-орнаментальные особенности композиции в каждом ковроткацком центре и даже в каждом отдельном

пункте производства, а иногда и у конкретного ковродела, могут иметь свои, только им присущие, особенности орнаментального построения, что затрудняет определение единых принципов построения композиций и ведёт к выделению множества композиционных групп, подгрупп и т. д. Нам представляется, что этот (второй) принцип больше подходит не для классификации композиций азербайджанских ковров, а для художественно-стилистического анализа конкретных ковровых изделий. Заметим, что отдельные вопросы, связанные с композицией азербайджанских ковров, затрагивались и некоторыми зарубежными исследователями [222, 240]. Композиция ковров, как и всякая традиция в искусстве, развивалась от простого к сложному. На протяжении веков, по мере накопления производственного опыта, развития художественного вкуса, приобретения технологических навыков, композиции ковров постепенно усложнялись. Ковроделы нередко переносили на ковёр элементы орнамента, бордюры, вводили принципы деления плоскости на различные секторы (квадраты, ромбы, прямоугольники и т. д.), заимствованные из керамики, металла, камня, творчески переосмысливали их, обогащая композицию и орнамент азербайджанских ковров. Безусловно, имел место и обратный процесс, т. е. происходило взаимозаимствование и взаимообогащение.

Общепризнано, что самые ранние ковры – безворсовые, и поэтому самые древние, наиболее простые для технического исполнения композиции возникли в безворсовых коврах; многие из них без изменений дошли до наших дней. Для безворсовых ковров наиболее распространённой является композиция с непрерывным раппортом малого размера и композиции с одним или несколькими рядами медальонов. Композиции с абсолютно гладким фоном, замкнутые композиции срединного поля с центральным медальоном и композиции с большим симметричным раппортом, хотя и встречаются в безворсовых коврах почти во всех зонах их производства, но не являются характерными и, скорее всего, отражают влияние композиций, возникших в ворсовых коврах и перенесённых впоследствии в безворсовые. Так, в коллекции безворсовых ковров (АХДМ) насчитывается около 200 их разновидностей, причём 60% составляют ковры с непрерывным раппортом малого размера. Эта композиция характерна для всех без исключения ковроткаческих центров встречается на всех типах безворсовых ковров (палас, килим, зили, шадда, джеджим, лады, верни, сумах). Композиция с одним или несколькими рядами медальонов, хотя также встречается повсеместно, но её в основном использовали при изготовлении килимов, сумахов, изредка зили. Ковры с гладким фоном срединного поля встречаются только среди зили и шадда. Замкнутая композиция с центральным медальоном встречается только на тебризских безворсовых коврах; композиция срединного поля с большим симметричным раппортом характерна для безворсовых ковров типа зили, она встречается среди изделий Кубы, Ширвана и Гарабаха. Горизонтальное членение наиболее характерно для паласов [**илл. 168**]. Это самый простой и древний вид композиционного построения ковров. Здесь отсутствует принцип

выделения срединного поля и горизонтальные раппортные полосы проходят по всей ширине паласа. В процессе изготовления уток, переплетая с обеих сторон нить основы, практически скрывает последнюю и делает рисунок, представляющий собой горизонтальные полосы, идентичным с двух сторон. Поэтому в народе паласы часто называют «двусторонними» (икиузлю) [19, с. 45]. Именно с паласов специалисты начинают отсчёт зарождения коврового искусства и формирования ковровых композиций. Выделяют три вида паласов: 1) простые паласы; 2) паласы с обводкой; 3) узорные паласы [114, с. 20]. Классическими можно считать узорные – паласы «чийи» бакинской группы. На этих коврах богато орнаментированные горизонтальные полосы классически строги. Композиция строится на раппортном повторении по всей ширине ковра орнаментированных и гладких, однотонных полос различной ширины [**илл. 169**]. Горизонтальное членение мы встречаем и у килимов, которые, кроме характерных для паласов горизонтальных полос, имеют и горизонтальный ряд геометрических фигур – ромбов, треугольников, трапеций и т. д. Килимы представляют практически новый этап в развитии композиции и орнамента азербайджанского ковра: в них уже встречается классическая компоновка композиции, состоящая из срединного поля и бордюра, хотя встречаются и килимы безбордюрные, орнаментированные горизонтальным рядом полос и орнаментов во всю ширину ковра. Сотканые в различных зонах килимы различаются по композиции, узору, цвету и пр. По художественным и технологическим особенностям килимы делят на пять групп: казахские, гарабахские, бакинские, ширванские и тебризские. Горизонтальное членение мы встречаем во всех этих группах, за исключением гарабахской. Среди килимов казахской группы классическими в плане горизонтального членения композиции можно считать килимы «Кара-коюнлу» [19, рис. 29]. Здесь горизонтальные полосы даны в сочетании с горизонтальным рядом ромбовидных медальонов. Близки к казахским и килимы бакинской группы «Гобу», изготавливавшиеся в конце XIX в. в одноимённом селе [**илл. 172**]. Здесь тот же принцип построения композиции, но с чередованием узких и широких горизонтальных полос. В килимах бакинской группы тёмный фон обычно контрастирует с горизонтальным рядом геометризованных фигур, исполненных в светлых тонах. Для тебризских ковров с горизонтальным членением при помощи раппортов малого размера характерны спокойные мягкие тона и выделение срединного поля. Композиции с горизонтальным членением характерны и для безворсовых ковров типа зили, которые уже можно считать классическими примерами: их композиция строится по принципу выделения срединного поля и бордюров. В целом общий композиционный принцип горизонтального членения у ковров типа зили в отдельных производственных центрах имеет некоторые особенности. Так, для бакинских зили-гушлу, характерно чередование в горизонтальных полосах рядов с изображением птиц, деревьев и т. д. [**илл. 100, 99**]. Среди бакинских зили встречается и гори-



Илл. 211. Джеджим. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1127.

Илл. 212. Ковёр «Гарабах». Карабахская группа Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 892.

Илл. 213. Ковёр «Хантирма». Карабахская группа. Азербайджан. 1223 год хиджри – 1808 год. Частная коллекция Берга Абогяна. Нью-Йорк.

Илл. 214. Ковёр «Ляджяди». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7150.

Илл. 215. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7602.

Илл. 54. Ковёр «Пирябедиль». Кубинская группа. Азербайджан. 1718 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1090.

зонтальное членение с выделением центра в виде прямоугольника. У некоторых бакинских зили бордюрная кайма не имеет самостоятельного орнаментального заполнения и композиционно сливается со срединным полем [илл. 100]. В других, наоборот, в основе построения композиции горизонтального членения лежит принцип выделения срединного поля от бордюрной части ковра. В них горизонтальные полосы могут включать самый разнообразный геометрический, растительный орнамент, изображения животных или сочетание того и другого и чередование их в отдельных полосах. Контрастность композиции достигается сочетанием светлого общего фона с тёмным орнаментом или наоборот [илл. 178]. Среди ширванских зили с горизонтальным членением выделяются мафраши и чулы, у которых плоскость разделена на полосы, заполненные геометрическим орнаментом и изображениями птиц и животных [илл. 198, 199]. Для гарабахских зили характерен общий тёмный фон горизонтальных полос и рисунки, выполненные в светлых тонах, в виде горизонтального ряда восьмиугольников. Бордюрная площадь у гарабахских зили небольшая и срединное поле является доминирующим [илл. 179]. Среди тебризских зили также часто встречаются образцы с горизонтальным членением срединного поля рядами птиц и животных, а бордюры украшаются геометрическим орнаментом, что выделяет срединное поле как композиционный центр. Горизонтальное членение мы встречаем и на гарабахских шадда XVII–XVIII вв. Наиболее частым для них является изображение ряда верблюдов и охотников на лошадях [илл. 142]. Горизонтальное членение плоскости как в безбордюрных, так и в бордюрных композициях встречается в основном у безворсовых ковров, в ворсовых наблюдается в гарабахских коврах: «Буйнуз» [63, № 6845], «Шабалыт-бута» [илл. 129], «Аран» [илл. 125]. Здесь, несомненно, сказываются традиции техники тканья. Такие композиции не имеют завершенности и дают возможность бесконечного повторения при тканье. Этот принцип тектонического повторения мы видим и в последующих переработках более сложных композиций, когда они из городских ковроткацких мастерских попадают в руки сельских ковроткачей, которые веками ткали ковры на основе вышеприведённой традиции повторения рисунка-раппорта. Вертикальное членение мы встречаем как на безворсовых, так и на ворсовых коврах. Из безворсовых ковров эта композиционная схема встречается в джеджимах, зили и килимах. У нахичеванских джеджимов это широкие и чёткие полосы, а у гарабахских и ширванских – более узкие и вся композиция имеет компактный, лаконичный характер [илл. 211]. Вертикальное членение характерно и для килимов из Ширвана [илл. 173, 174]. Интересны ширванские килимы «Куйрумлу»: срединное поле их обычно делится по центру на две части, в каждой из которых имеется вертикальный ряд квадратов с ромбами внутри [63, № 782]. Оригинальную композицию с вертикальным членением из четырёх полос, в которых две зигзагообразные, вертикальные линии, соприкасаясь и расходясь, создают в каждом ряде

вертикальные ромбовидные линии, мы встречаем на гарабахском безворсовом ковре «Лады» [илл. 176]. Ворсовые ковры с вертикальным членением можно встретить среди изделий Тебризской, Гарабахской, Кубинской и Ширванской зон. Среди тебризских ковров можно отметить ковры «Сераби» ардебильской группы [илл. 157]. Срединное поле этих ковров заполнено вертикальными линиями, украшенными асимметрично расположенными цветущими ветвями. Среди ковров гарабахской группы чёткое вертикальное членение срединного поля мы видим у ковров под таким же названием «Гарабах». Композицию здесь составляют крупные восьмиугольные гели, уложенные в два вертикальных ряда [илл. 212]. По мнению Л. Керимова, здесь имитируется широко распространённый на Востоке в Средние века принцип облицовки зданий [116, с. 189], однако этот вывод вряд ли можно считать бесспорным. Ткани с вертикально расположенными рядами геометрических фигур и других изображений были широко известны уже в сасанидскую эпоху [227, табл. 24, 35, 36, 37]. Вертикальное членение мы встречаем и на гарабахских коврах «Хантирмэ» [илл. 213]. Основу композиции здесь составляют вертикальные ряды узких и широких полос, заполненных растительным орнаментом. К этой же группе ковров с вертикальным членением срединного поля на две части относятся ширванские ковры «Ляджяди». Основу их композиции составляет растительный орнамент [илл. 214]. Но чаще всего такое членение мы видим на коврах, именуемых «Ширван». Ковры с таким названием изготавливались во многих ковроткаческих пунктах. Срединное поле этих ковров делится на раппорты малого размера в вертикальном направлении со сложным растительным орнаментом [илл. 215]. В кубинской группе ковров вертикальное членение срединного поля наиболее характерно для ковров «Гаджи гайыб» и «Пиребедиль». Композиция срединного поля ковра «Гаджи гайыб» состоит из целого ряда заполняющих (основных и вспомогательных) элементов, построенных на трёх или более вертикальных осях [илл. 57]. Ковры «Пиребедиль» считаются одними из лучших не только в Кубинской зоне, но и во всём Азербайджане [илл. 54]. Взаимно перпендикулярное членение безворсовых ковров наиболее характерно для шадда, зили и верни, изготавливавшихся в Гарабахе. Ковры шадда с взаимно-перпендикулярным членением условно можно разделить на две группы: 1) ковры с клетчато-шахматным рисунком; 2) ковры с сюжетными сценами. В первом случае идентичные по вертикали и горизонтали полосы, отличающиеся цветовым чередованием, создают ровную бесцентровую композицию и взгляд свободно скользит по всей плоскости ковра. Клетчатые шадда имели широкое функциональное назначение и их часто использовали как ковры для пола и стен. Основным элементом большинства сюжетных шадда является караван верблюдов. Необычайно красочным является гарабахский шадда XVII в. из собрания Государственного музея искусств Грузии. Здесь мы видим сочетание ряда верблюдов с рядом всадников [илл. 142]. Но такие горизон-

тального членения экземпляры надо считать уникальными, а для XIX–XX вв. типичными являются шадда с горизонтально-вертикальными рядами верблюдов, орнамент которых освобождается от многих элементов, сохраняет и ритмично повторяет один из них, в данном случае – верблюдов [илл. 177].

Шадда, как и джеджимы, в прошлом использовали и как ткань для мужской и женской одежды – в XIX в. для этой цели изготавливали однотонные шадда [19, с. 53]. Шахматный принцип взаимно перпендикулярного членения характерен для гарабахских зили [илл. 145, 146]. Здесь мы видим очень узкий бордюр, а всё срединное поле заполнено различными по оттенку квадратами, в которые вписаны геометрические фигуры.

Основным орнаментальным мотивом во взаимно перпендикулярной композиции безворсовых ковров верни является образный элемент. Верни ткались только в Азербайджане, в основном в Гарабахе и Казахе [илл. 147]. Техническое совершенство, сила эстетического воздействия делают эти ковры уникальным явлением азербайджанского искусства. При этом образные элементы сами формируются из более мелких орнаментов, которые со временем утратили своё некогда самостоятельное значение. Верни использовались как занавески, покрывала, настенные коврики. Принцип взаимно перпендикулярного членения встречается на ворсовых коврах почти из всех ковроткаческих центров Азербайджана. Это ковёр «Сураханы» бакинской группы. Среди ковров казахской группы можно отметить ковры под названием «Казах-шехер» и «Дёрд буйнуз» (четыре рога), гарабахской группы – «Мугань» [илл. 216].

Особенно интересен один из вариантов ковра – «Мугань». Здесь основным орнаментальным элементом является рисунок, именуемый «гармаглы» (крючкообразный). Нередко ковроделы называют этот орнамент «кохна нахыш» (старый рисунок), что говорит о глубоких исторических корнях этого орнамента. Действительно, его можно встретить на многих старинных коврах, причём не только Азербайджана, но и Средней Азии, особенно среди туркменских ковров [147, рис. XLIV, LV, LXI]. Орнамент «гармаглы» помещается в восьмиугольники, которые по вертикали и горизонтали заполняют срединное поле ковра. В ширванской группе этот принцип композиционного построения используется в некоторых вариантах ковров «Чуханлы» [илл. 60] и «Шемаха». Особенно интересен вариант, где всё срединное поле заполняют листья, – такой приём присущ только этим коврам [илл. 261]. В других вариантах ковров «Шемаха» при том же принципе композиции мы встречаем деление срединного поля на квадраты с восьмиугольниками в них или же заполнение по вертикали и горизонтали мелкими орнаментальными элементами различной формы и цвета [116, табл. 7, 8].

Кубинская группа представлена несколькими коврами с взаимно перпендикулярной композицией. Среди них можно выделить ковры «Заглы», «Арсалан», «Хан», «Хырдагюль-чичи» и небольшие настенные коврики «пушту» с композицией ворсовых ковров «Сырт-чичи». Все эти ковры, несмотря на разнообразие орнаментальных мотивов (большие и малые гели, квадраты, ромбы, восьмиугольники и т. д.), композиционно строятся одинаково, т. е. на принципе повторения раппортов, расположенных на небольших и

средних расстояниях друг от друга на горизонтальных и вертикальных осях. Например, у ковров «Хан» композиция строится на раппортах, расположенных на малом расстоянии [илл. 46].

У ковров «Сырт-чичи» при том же принципе композиционного построения используются раппорты, расположенные на меньшем расстоянии с большим числом заполняющих элементов. Основным заполняющим элементом является орнамент «ал-чагюль». Взаимно пересекающееся членение на безворсовых коврах чаще всего встречается на килимах, зили, сумахах. Одним из крупных центров по производству килимов со взаимно пересекающимся членением срединного поля было село Пашалы в Ширване [илл. 87]. Для этих килимов характерен крупный геометризванный орнамент со ступенчато-зигзагообразными краями. Интересны и ширванские килимы, где всё срединное поле заполняется мелкими элементами по принципу диагоналевидного пересечения [илл. 84]. На бакинских килимах этот принцип формируется при помощи ромбовидных элементов [илл. 98]. Среди гарабахских безворсовых ковров принцип взаимно пересекающейся композиции чаще всего встречается на коврах зили. Наиболее распространёнными являются зили со срединным полем, заполненным различными по размеру ромбами, причём внутри каждого ромба помещают дополнительный орнаментальный элемент, оживляющий общий фон ковра. В итоге создаётся лаконичный, но в то же время динамичный орнамент [илл. 144]. Этот принцип орнаментации может быть выполнен шестиугольными, восьмиугольными и другими элементами. В казахских

зили взаимно пересекающиеся композиции также построены при помощи квадратов и ромбов [илл. 121], а в тебризских зили эта композиция создаётся из мелких геометрических фигур, образующих плотный, заполняющий всё срединное поле орнамент. Наконец, взаимно пересекающееся членение часто встречается на безворсовых коврах типа сумах. Здесь мастера в качестве основного орнамента использовали самые разнообразные геометрические фигуры и растительный орнамент. Наиболее распространёнными были сумахи с диагонально расположенными мелкими ромбиками. Таким образом, взаимно пересекающееся членение как композиционный принцип, с использованием раппортов, расположенных на малом расстоянии, довольно широко применялось при изготовлении безворсовых ковров. Наиболее часто, как показывают исследования, этот принцип встречается в ширванских килимах и гарабахских зили. Взаимно пересекающаяся композиция широко применялась и при изготовлении ворсовых ковров, особенно при использовании непрерывных раппортов малого размера. Встречаем мы этот принцип в кубинских коврах: «Угах», «Алпан», «Афурджа», «Ерфи». В качестве основного орнамента, заполняющего срединное поле ковра, используются: в коврах «Угах» – виноградный лист [илл. 259]; в «Алпане» – растительные мотивы, ромбовидные или квадратные шебеке и многоугольные гели [илл. 55]; в коврах «Афурджа» – мелкие гели, как основной орнамент [илл. 260]; в «Ерфи» – геометризванный мотив [илл. 43]. Бакинская группа ковров с таким принципом композиции представлена коврами «Хилябута» и «Сураханы». Особенно



Илл. 46. Ковёр «Хан» Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 375.



Илл. 216. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6768.



Илл. 261. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Музей текстиля. Вашингтон.

Илл. 259. . Ковёр «Угах». Кубинская группа. Азербайджан. XX век. 1293–1294 годы хиджри – 1875–1876 годы. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4029.

Илл. 260. Ковёр «Афурджа». Кубинская группа. Азербайджан. 1301 год хиджри – 1883 год. 718.

Илл. 43. Ковёр «Ерфи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 497.



интересны ковры «Хилябута», где срединное поле полностью заполняется орнаментом бута [илл. 97].

Среди ковров Гянджа-Казахского типа такое композиционное членение поля мы встречаем только в коврах «Гянджа». Орнамент срединного поля этих ковров составляют диагоналевидные полосы, в которые заключены бута [илл. 101]. Такие ковры изготавливались не только в Гяндже, но и в Гарабахе, в частности в Шуше.

В коврах ширванской школы взаимно пересекающееся членение ис-пользуется при изготовлении таких ковров, как «Исрафил», «Ширалибек», «Сор-Сор», «Шильян», «Габыстан», «Джайирли» [илл. 248, 64, 232] [63, № 7283].

В качестве орнаментального элемента в этих коврах мы встречаем сетчатое шебеке, известное под названием «Бенди-руми», и бута. Так, ромбовидное шебеке мы встречаем в коврах «Габыстан». Здесь в основу положен принцип симметрии раппортов по горизонтали и асимметрии по вертикали.

Наиболее сложными из ковров со взаимно пересекающимся членением срединного поля являются ковры тебризской группы. К ним относятся «Тебриз», «Агаджлы», «Мир», «Ачма-юмма», «Шахаббасы». Ниже будет дан подробный анализ формирования и развития композиций этих ковров. Пока же отметим, что наиболее классиче-



Илл. 248. Ковёр «Исрафил». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1595.

Илл. 232. Ковёр «Джайирли». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1488.

Илл. 231. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2405.

Илл. 244. Ковёр «Биджо». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2199.

Илл. 217. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 236. Ковёр «Билиджи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2218.



ская взаимно пересекающаяся композиция встречается в орнаментации ковров «Мир» [илл. 156]. Орнамент здесь состоит из элементов бута и напоминает орнаменты ковров «Мараза» и «Хиля-бута», но сами фигуры бута и вся композиция в целом значительно упрощены.

Чаще всего композиция на основе взаимно пересекающегося членения встречается в коврах гарабахской группы. Мы видим её в коврах «Аран», «Годжа», «Балыг» [илл. 126, 136], а также в некоторых вариантах ковров «Лемберан», «Гарабах», «Нахчыван», «Сахсыдагюллар», «Нальбеки-гюль» [илл. 247]. Все эти композиции неоднократно описывались специалистами [198, 142, 114, 13, 211].

Малораспространённой среди ворсовых ковров Азербайджана можно считать композицию срединного поля с непрерывным большим симметричным раппортом. Нами зафиксировано всего восемь ковров с данной композицией, а именно: по два – в ширванской и кубинской группах, три – в казахской и один – в бакинской группе. В шемахинской группе это один из вариантов ковров «Шемаха» [илл. 231], а также «Биджо». У «Биджо» с такой композицией срединное поле разделено по горизонтали центральной осью на два больших геля с симметричной композицией [илл. 244].

В кубинской группе следует отметить один из вариантов ковров «Гымыл» и ковра «Билиджи» [илл. 217, 236]. Последние отличаются от других ковров кубинской группы оригинальностью декора. Основу композиции составляют крупные элементы, пространство между которыми заполнено мелкими орнаментами крестовидной формы.

В бакинской группе композицию срединного поля с крупным симметричным орнаментом мы встречаем в коврах «Хила Афшан», которые можно разделить на два подвида – «Гедим Афшан» [илл. 95] и «Гелли Афшан». У первого композиция срединного поля состоит из нескольких симметрично повторяющихся раппортов, расположенных на большом расстоянии. Их узоры образуют спиралевидные ветки, на которых размещён целый ряд связующих и вспомогательных элементов. Общий рисунок ковра делится на прямоугольники и квадраты, построенные на вертикальных и горизонтальных осях. Вторая композиция – «Гелли Афшан» – относится к числу медальонных ковров и будет рассмотрена ниже.

Казахская группа представлена коврами «Шихлы», «Карязы» и «Карачеп» [илл. 105, 113]. Интересующий нас тип ковров «Шихлы» имеет композицию срединного поля из нескольких крупных медальонов-гелей. Единицы раппорта, расположенные на большом расстоянии, имеют законченную форму и, повторяясь на срединном поле в ширину один раз, а в длину два раза, создают общую композицию ковра; на четырёх точках пересечения раппортов, которые имеют две оси симметрии, помещены восьмиугольные звёзды. Они, соединяясь по диагонали с элементами кубической формы, образуют сетку из квадратов, в центре которой помещается восьмиугольный гель.

Если композиция с большим симметричным раппортом нехарактерна для ворсовых ковров, то среди безворсовых ковров мы встречаем её в килимах гарабахской и ширванской групп. Широко распространённой для ширванских

килимов является орнаментация крупными ромбами по вертикали центральной оси срединного поля. Внутри больших ромбов помещают изображение более мелких ромбов. Большие и малые ромбы играют роль основного орнаментального элемента [илл. 83]. Своеобразна композиция с крупными элементами и в гарабахских килимах [илл. 141]. Наиболее распространённый композиционный принцип у них – это также расположение по вертикали рядами различных геометрических фигур-медальонов. Композиция из одного или нескольких рядов медальонов характерна и для сумахов кубинской и ширванской групп. В кубинских сумахах преобладающей тенденцией являются крупные, различные по форме медальоны. На тёмном фоне срединного поля медальоны вытянуты по всей ширине ковра. Свободное пространство между основными элементами и площадь самих медальонов заполняется разнообразным геометрическим и растительным орнаментом. У сумахов этого типа очень узкая полоса бордюра и основу всей композиции составляет срединное поле. Среди ширванских сумахов также есть группа ковров с крупными многоугольными медальонами, вытянутыми по всей ширине срединного поля. Композицию с одним или несколькими рядами медальонов можно встретить на гарабахских и ширванских зили, но она здесь не столь популярна, как на килимах и сумахах [илл. 183, 85]. Весьма распространённой среди ворсовых ковров является композиция срединного поля с одним или несколькими рядами медальонов – их можно встретить во всех вышеупомянутых ковроткацких центрах. Наиболее характерна эта композиция для казахской группы, где зафиксировано 19 наименований ковров с такой композицией (в Ширване – 14, Гарабахе – 12, среди кубинских ковров – 10, среди бакинских – 9). Нетипична такая композиция для тебризских ковров, где выявлено всего два их вида, и для ковров гянджинской группы, где зафиксировано четыре вида с такой композицией. Рассматривая эту композицию, надо отметить, что выделение её А. Казиевым в особую композиционную группу носит несколько искусственный характер. Медальоны – это фактически те же раппорты, и ковры этой композиционной группы вполне вписываются в группу с непрерывным раппортом малого размера и в группу с непрерывным симметричным раппортом большого размера [102, с. 47]. Вероятно, под влиянием традиции классифицировать ковры по художественному принципу А. Казиев в данном случае отошёл от им же предложенного принципа классификации композиций. Медальонные ряды в конечном итоге дают все те же вертикальные, взаимно перпендикулярные и взаимно пересекающиеся композиции. Казахская группа ковров с одним или несколькими рядами медальонов представлена коврами «Шихлы», «Каймаглы», «Шадлы», «Дагкесаман», «Казах», «Кямарли», «Демир-чиляр», «Гейчели», «Ойсузлу», «Качаган», «Борчалы» и «Кара-коюнлу», причём эту композицию можно встретить в различных вариантах указанных ковров [илл. 117, 108, 120, 116]. Так, несколько вариантов ковров «Казах» имеют общий

принцип композиции в виде трёх вертикальных многоугольных гелей, заключённых один в другом [илл. 112]. Остальное пространство срединного поля у каждого из вариантов ковров заполняется различными элементами. У вариантов ковров «Борчалы» общим также является вертикальный ряд медальонов-гелей, расположенных на центральной оси симметрии в срединном поле [илл. 110]. Чаще всего встречается композиция из центрального большого медальона и двух идентичных медальонов меньших размеров – сверху и внизу от центрального. Ширванская группа с композицией в один или несколько рядов медальонов представлена коврами «Шахназарли», двумя вариантами ковров «Ширван» [илл. 72, 73], коврами «Набур», «Джамджамли» [илл. 76], «Гашед», одним из вариантов ковра «Биджо» и тремя вариантами ковра «Кюрдамир» [илл. 62], ковром «Гаджикабул» [илл. 78], двумя вариантами ковра «Кабала» [илл. 79], ковром «Сальян» [илл. 80] и двумя вариантами ковра «Арджиман». Так, например, композиция срединного поля ковров «Арджиман» [илл. 75] состоит из нескольких гелей, расположенных на вертикальной центральной оси. Обычным является один центральный ряд медальонов-гелей, хотя можно встретить и ковры «Арджиман» с двумя рядами. Среди ковров гарабахской группы композиция с медальонными рядами встречается у ковров «Барда» [илл. 124], «Дарьянур», у одного из вариантов ковров «Лемберан» и «Нахчыван», у ковров «Лапия» [илл. 130], «Кара-Коюнлу», «Кубадлы», «Курд», «Гасымушагы» [илл. 235], «Бахманлы», у одного из вариантов ковра «Талыш» [илл. 256] и у ковра «Малыбейли» [илл. 122] и др. [илл. 133]. Так, ковры «Малыбейли» обычно имеют три, реже два расположенных в ряд по вертикали медальона-геля. Внутри этих медальонов располагается четырёхугольный элемент, именуемый ковроткачами бассейном (чарховуз). Пространство внутри и за пределами гелей заполняется дополнительным орнаментом. Кубинская группа ковров с композицией, созданной одним или несколькими рядами медальонов, встречается в коврах «Кохна Губа», «Губа» [илл. 56], «Голлу-чичи» [илл. 63, № 6215], «Гядим-минаре», «Гарагашлы», «Моллакама-лы», «Зейва», «Амирханлы», «Ордудж», «Джек» [илл. 45], «Гырыз» [илл. 44]. Например, у ковров «Губа» композиция срединного поля основывается на повторении нескольких гелей восьмилепестковой формы. Бакинская группа ковров с медальонными рядами представлена коврами «Бакы» [илл. 89], несколькими вариантами ковров «Сураханы» [илл. 90, 91], коврами «Новханы», «Горадиль» [илл. 93], «Фатмайы», «Гаади», «Фындыган» [илл. 94]. Композицию срединного поля у ковров «Фындыган» составляют продолговатые гели, края которых завершаются крючкообразными элементами. Внутри гелей стилизованные изображения животных, деревьев, цветов и т. д. В зависимости от расположения гелей членение может быть вертикальным или горизонтальным. Гянджинская группа ковров с этой композицией представлена коврами «Гянджа», «Кедабек» [илл. 102] и «Чырахлы» [илл. 104]. У последнего композиция срединного поля состоит из трёх центральных, оригинальной (крестовидной)



Илл. 235. Ковёр «Гасым ушагы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3521.

Илл. 256. Ковёр «Талыш». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 657.

Илл. 44. Ковёр «Гырыз». Кубинская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2621.

Илл. 45. . Ковёр «Джек». Кубинская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 447.





формы, медальонов. В промежутках между медальонами два вертикальных ряда небольших гелей. Орнамент ковра чёткий, предельно лаконичный.

Наконец, композицию из одного или нескольких рядов медальонов можно встретить и на коврах «Гараджа» [«Ланбаран», «Мишкин», «Сараб»] тебризской группы [245, с. 135, 155, 159].

Наиболее сложным видом композиции специалисты совершенно справедливо считают замкнутую композицию с одним центральным медальоном. Для безворсовых ковров эта композиция не очень характерна. Чаще всего она встречается на тебризских килимах «Сенне» [илл. 175]. Именно на этих килимах мы встречаем классические образцы замкнутой композиции. Не менее интересны и килимы гарабахской группы с крупным, ромбовидной формы центральным медальоном. Сверху и снизу от медальона крупный стилизованный орнамент роговидной формы завершается изображением птичьих голов [илл. 218].

Следует особо отметить, что на безворсовых коврах встречается и нехарактерная для ворсовых ковров композиция с гладким фоном срединного поля. Она строится обычно на цветовом контрасте тёмного фона со светлыми бордюрными линиями. Этот принцип можно встретить на безворсовых коврах зили Ширванской, Гарабахской и Казахской зон.

Таким образом, рассмотрев основные варианты и принципы композиции срединного поля безворсовых ковров, мы можем заключить, что они, с одной стороны, сохранили свои, свойственные только им, принципы построения

композиции и, с другой стороны, в них можно встретить почти все композиционные варианты, характерные для ворсовых ковров. В сумахах эти заимствованные у ворсовых ковров композиции даже вытеснили старые композиции, характерные для безворсовых ковров. Но влияние орнамента и композиций ворсовых ковров проявляется только на поздних безворсовых коврах, а ранние их образцы сохраняют разные вариации традиционных композиций. Без сомнения, безворсовые ковры, основная масса которых не носила товарного характера, а предназначалась для личного пользования и которые изготавливались в сёлах, а не в городах и не были ограничены жёсткими рамками рынка, открывали широкий простор для выражения индивидуальности ковроткача. Поэтому в безворсовых коврах часто наряду с «законсервированными» старыми композициями и орнаментами можно встретить сочетание элементов различных композиций и сюжетов, старинных и недавно возникших орнаментальных мотивов. Не исключено, что многие ставшие впоследствии классическими для ворсовых ковров композиции первоначально длительное время разрабатывались поколениями ковроткачей на безворсовых коврах.

Среди ворсовых ковров замкнутая композиция с центральным медальоном наиболее характерна для тебризских, а затем казахских и гарабахских ковров. Сравнительно редко она встречается среди ковров Ширвана, Гянджи, Баку и Кубы.

В коврах тебризской группы классической замкнутой композицией является «Лячак-турундж». Эта композиция состоит из медальона-турундж, расположенного в центре



срединного поля, и одной четверти этого же медальона, помещённых в каждом углу срединного поля, называемых лячаками. Композиция «Лячак-турундж» бывает простой и сложной. В простой композиции фон срединного поля остаётся гладким, однотонным, а в сложных – фон заполняется сложным орнаментом из веток, спиралевидных элементов, изображений листьев, цветов и т. д. Замкнутую композицию мы встречаем у таких ковров тебризской группы, как «Лячак-турундж», «Бахшайыш», «Афшан», «Овчулуг», «Шейх Сефи», «Герис», «Ардебиль» и некоторых других [илл. 149, 148].

Одной из вершин коврового искусства Азербайджана справедливо считаются ковры «Шейх Сефи» [илл. 148]. Основу композиции таких ковров составляет орнамент усложнённой формы – «Лячак-турундж». Композиция и орнамент всех ковров с этим названием восходят к уникальному ковру, изготовленному в XVI в. в Тебризе и ныне хранящемуся в лондонском Музее Виктории и Альберта. У этого ковра орнаментальная композиция включает такие элементы, как гель, кетебе, губпа гандиль, булуд, ислими, спиралевидные ветви-пичеки. Сердцевиной всей композиции является 16-конечный центральный медальон-турундж и лячаки, повторяющие в углах срединного поля четвертую часть этого медальона. Производство таких ковров продолжается в Тебризе, Ардебиле и сегодня, но ни один из последующих образцов не достиг такого художественного совершенства, как ковёр из коллекции Музея Виктории и Альберта [116, с. 262–267]. Размеры этого знаменитого ковра 534×1051 см, т. е. площадь его более 56 м2.

Оригинальное художественное оформление имеют ковры «Герис» [илл. 155]. На этих больших по размеру коврах композиция «Лячак-турундж» даётся в сочетании со сложным переплетением разнообразного криволинейного растительного орнамента.

В XVI в. в Южном Азербайджане в период образования и расцвета государства Сефевидов центром культуры становятся город Ардебиль и особенно столица Сефевидов – Тебриз. Здесь развиваются архитектура, наука, поэзия, миниатюрная живопись и, конечно, ковроделие. Именно в Тебризе и Ардебиле в ковроделии разработали и довели до совершенства криволинейный растительный орнамент, что послужило импульсом для появления и развития новых композиций «Агаджлы» [илл. 150], «Лячак-турундж», «Афшан», «Шейх Сефи», «Шахаббасы» [240, рл. 1226], анализ которых будет дан ниже.

Среди ковров казахской группы замкнутая композиция характерна для одного из вариантов ковров «Кара-коюнлу», «Борчалы» [илл. 280], «Дагкесаман», «Демирчиляр» [илл. 278], у двух вариантов ковра «Салахлы» [илл. 115] и одного из вариантов ковра «Казах». Интересен в этой группе один из вариантов ковра «Борчалы», имеющий большой крестовидный орнамент, заполняющий фактически всё срединное поле.

Ковры гарабахской группы с замкнутой композицией представлены шестью видами. К ним относятся два варианта ковров «Барда» [илл. 237], ковёр под названием «Хан-карванд», ковры «Ханлыг», «Талыш» и один из вариантов ковров «Лемберан». Классической можно считать в этой группе замкнутую композицию ковра «Ханлыг», где в

Илл. 218. Килим. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1662.

Илл. 280. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6565.

Илл. 278. Ковёр «Гадим Минаре». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5689.

Илл. 237. Ковёр «Челеби». Карабахская группа. Азербайджан. 1297 год хиджри – 1897 год. Частная коллекция мр. Джозефа, внука Юсифа.



Илл. 42. Ковёр «Гонахкенд». Кубинская группа. Азербайджан. 1948 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 337.

Илл. 53. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. 1320 год. Хиджри – 1902 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 884.

Илл. 219. Ковёр «Габала». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

Илл. 220. Шах-Аббаси. Азербайджан. XVII век. Частная коллекция мр. Д.Б. Уайта.

Илл. 274. Ковёр «Фахралы». Гянджинская группа. Азербайджан. 1344 год хиджри – 1926 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2456.

центре срединного поля находится большой гель, сверху и снизу от него – губпы, а по углам – четыре лячака [\[илл. 140, 123\]](#).

У гянджинской группы замкнутая композиция встречается в коврах «Самух», «Фахралы» [\[илл. 274\]](#) простой и сложной композиции и в «Чайлы». Ширванская группа представлена коврами двух видов «Кабала» [\[илл. 219\]](#), «Пиргасанлы» и «Габыстана» [\[илл. 65\]](#).

В кубинской группе замкнутая композиция отмечена у одного варианта ковра «Гымыл» [\[илл. 53\]](#) и у ковра «Гонахкенд» [\[илл. 42\]](#).

В бакинской группе эту композицию мы встречаем в коврах «Геллю-Афшан», в двух видах ковров «Хиля-бута» [13, с. 66, рис. 28]. Но в целом для трёх последних ковродельческих центров эта замкнутая композиция нехарактерна. На основе рассмотрения наиболее характерных для азербайджанских ковров принципов композиционного построения можно сделать следующие выводы: для ширванских, кубинских и бакинских ковров характерным является такое размещение мотивов – на широких коврах по принципу раппортов, отстоящих друг от друга на малое расстояние, расположенных по горизонтали, вертикали и по горизонтальным и вертикальным осям; на узких коврах – вертикальное размещение мотивов по центральной оси, именуемое «текгель». Иногда используется размещение мотивов на двух продольных вертикальных осях, именуемых «джутгель», но зачастую это снижает художественное достоинство ковра. Здесь практически не бывает самостоятельно разработанных мотивов. Обычно в этих коврах используют мотив «текгель», механически удваивая его для заполнения всей ширины срединного поля.

Как правило, у ширванских, кубинских и бакинских ковров центральная вертикальная ось орнаментируется мотивами различной величины. Это могут быть и мелкие розетки, и крупные медальоны, сплошь заполняющие всё поле ковра. Особенно распространённой является композиция, которая строится по центральной вертикальной оси.

Для ковров гянджинской группы также наиболее характерным является построение композиции по центральной вертикальной оси, но широкое распространение здесь получает и замкнутая композиция вертикальной направленности, которая используется при изготовлении особых молитвенных ковриков – намазлыгов.

Для казахских ковров характерна трёхчастная композиция с выделением центрального медальона по центральной вертикальной оси, который заполняет по ширине всё срединное поле. У казахских ковров взаимно пересекающаяся композиция встречается крайне редко и является заимствованной. Заполняющие мотивы у казахских ковров строго симметричны, что придаёт монументальности и равновесия композиции в целом. В этих коврах преобладает тенденция к гладкому фону. Бордюр казахских ковров также отличается от других групп. Здесь обычно применяются широкие бордюры, которые составляют не менее одной трети площади срединного поля и имеют основную широкую срединную кайму.

Более разнообразны композиционные принципы, используемые в гарабахских коврах. Здесь также часто

используют композицию, построенную по центральной вертикальной оси, заполняющую по ширине всё срединное поле. Но на широких гарабахских коврах используют также взаимно пересекающуюся композицию, где мотивы (обычно бута) развёрнуты по рядом в разные стороны, а в более поздних гарабахских коврах, явно под влиянием тебризской школы, распространение получила и замкнутая композиция.

Для южноазербайджанских ковров, в том числе и тебризских ковров раннего периода, также характерны композиции по горизонтали и вертикали, построенные по взаимно перпендикулярному принципу по центральной вертикальной оси, и взаимно пересекающиеся композиции. Но впоследствии, в связи с появлением сложных, разработанных профессиональными художниками композиций, предпочтение в Тебризе стало отдаваться замкнутым композициям; они становятся основным композиционным принципом, который сохраняется здесь и по сей день. Эти композиции, попадая в северные области Азербайджана, оказывали влияние на местную орнаментальную и композиционную традиции, породив очень интересные и сложные явления в процессе развития ковродельческого искусства.

К таким профессионально разработанным композициям следует отнести «Афшан», «Шахаббасы» и «Хатаи». Композиция «Афшан», схема которой состоит из нескольких веток в форме спирали, применялась в Средние века в оформлении книг, архитектуре, в различных областях декоративно-прикладного искусства. Но чаще всего она использовалась в ковроделии. Ветки-спирали, составляющие основу композиции «Афшан», специалисты называют «пичеками». Сложность или простота афшановых композиций зависит от размеров окружности спиралей [115, с. 105]. Спирали-пичеки афшановых композиций закручены не от центра к внешнему кругу, а в обратном направлении. Спирали-пичеки завершаются изображением свёрнутого листка. Так как этот орнаментальный элемент напоминает по форме рыбу, то в Азербайджане афшановую композицию местные ковроткачи порой называют «Балыг» (т. е. рыба). Спирали бывают как тонкие, так и утолщённые. Специалисты называют толстые спирали «эркек» (самец), а тонкие – «диши» (самка).

Основу композиции составляют толстые спирали, вокруг которых выются тонкие, на которых размещаются заполняющие элементы, обогащающие всю композицию. Классическая афшановая композиция использована в знаменитом ковре XVI в. «Шейх Сефи». У этого ковра с классической замкнутой композицией «Лячак-турундж» срединное поле заполнено орнаментальным мотивом афшан. Этот единственный в своём роде ковёр снискал себе мировую славу. Несомненно, для его изготовления была разработана специальная орнаментальная композиция, которая оказала впоследствии большое влияние на развитие ковровых композиций [\[илл. 148\]](#).

Дальнейшее развитие афшановой композиции мы наблюдаем в коврах «Шахаббасы» [\[илл. 220\]](#). Если в афшановых композициях спирали едва уловимы среди обилия заполняющего мелкого цветочного элемента, то в коврах «Ша-

[рис. XXVIII].

хаббасы» спиралевидные ветки выходят на первый план. Это новый этап в развитии афшановой ковровой композиции. В коврах «Шахаббасы» всё срединное поле заполнено афшановой орнаментальной композицией. Наблюдается чёткая, плавно изгибающаяся линия спиралей, в местах пересечения которых расположен растительно-цветочный орнамент. Этот оригинальной формы мотив называют «шахаббасы гюляри» (цветы шахаббасы) [116, с. 270]. Следует отметить, что на некоторых коврах «Шахаббасы», «Шейх Сефи», «Ханлыг» и других можно встретить изображение ваз для цветов, и поэтому в зарубежной литературе эти ковры нередко объединяются в общую группу под названием «Вазовые» ковры [222, р. 74, pl. 22]. Следующим этапом в развитии профессиональных ковровых композиций стали так называемые «драконовые» ковры, известные в азербайджанском ковроделии как композиция «Хатаи». В определённой степени эта орнаментальная композиция имеет много общего с орнаментом «Ислими», но у «Хатаи» свои характерные особенности. Основу композиции «Хатаи» составляют широкие ветки продолговато-изогнутой формы. Они направлены снизу вверх и имеют зубчатые края. Внутри веток множество стилизованных элементов композиции «Афшан», именуемых «афшан гюли» (афшановый цветок), и другие растительные мотивы. На срединном поле ковров с композицией «Хатаи» часто изображаются драконы или же другие мифические животные [илл. 23]. Специалисты считают, что мотив драконов попал в композицию «Хатаи» из Китая, откуда изображения драконов пришли в Азербайджан вместе с монголами и особенно уйгурами [115, с. 84–85]. Оттуда же, из Китая, вместе с уйгурами в XIII в. в азербайджанское орнаментальное искусство пришла традиция изображать облака «Булут». Но, как справедливо отмечает Л. Керимов, этот чужеземный мотив приобрёл в Азербайджане только ему присущие особенности, гармонирующие с местным орнаментальным стилем. Уже в XV в. выдающийся азербайджанский поэт и художник Садык-бек Афшар в своём произведении «Ганун ос-сувар» (трактат о живописи) указывает, что орнамент «Ислими»,

«Хатаи», «Абр» (облако) и «ваг» (фантастическое дерево) так же любимы здесь, как и изображение лотоса – европейцами [174а, с. 18]. Обширная коллекция «драконовых» ковров «Хатаи» XVII–XVIII вв. находится в коллекции Музея текстиля США и хорошо исследована американскими специалистами [222, р. 32–58, pl. 1–14]. Сложность, оригинальность конструктивного решения, красочность и парадно-торжественный характер ковровых орнаментальных композиций «Афшан», «Шахаббасы» и «Хатаи» привели к тому, что начиная с XVI в. они становятся основными ковровыми композициями в Сефевидском государстве. На основе этих композиций создавались тысячи ковров в многочисленных шахских (государственных) ковровых мастерских, разбросанных по всему государству, где ковроткачи под строгим контролем опытных мастеров-орнаменталистов создавали уникальные ковры, пользовавшиеся большим спросом как на внутреннем, так и на внешнем европейском рынке. Несомненно, это фактически официальное искусство не могло не оказать влияния на традиционное ковроделие. Указанные ковровые композиции, попадая в народную среду, по-своему воспринимались местными ковроткачами, приводили к появлению новых композиционных решений. Часто первоначальная композиция в соответствии с многовековой местной традицией настолько перерабатывалась и видоизменялась, что порой очень трудно обнаружить подлинные истоки орнаментальных композиций, появившихся в XVIII–XIX вв. в кубинских, бакинских, гарабахских, ширванских, гянджинских, казахских и даже тебризских и ардебильских коврах. Но при изучении этих композиций, при углублённом рассмотрении основных орнаментов и динамики их развития можно прийти к выводу, что подавляющее большинство ковров, изготовленных в Азербайджане народными мастерами-ковроделами в XVIII–XIX вв. и даже в начале XX в., имеет аналогию с этими ковровыми композициями, ставшими классическими. В частности, зарубежные исследователи Г. Якоби, А. Поуп и Ч.Г. Эллис подчёркивали, что конструкция, элементы композиции и даже мелкие детали, такие как кайма на «драконовых» коврах, могут быть прослежены на старых и современных гарабахских, казахских и ширванских коврах (222, р. II). Примером такой классической народно-традиционной переработки композиций «драконовых» ковров могут служить ковры «Бахманлы» (Гарабах) [илл. 130], «Борчалы» (Казах) [илл. 221], «Гымыл» (Куба) [илл. 222]. Для классических «драконовых» ковров характерно размещение пальметок между ветками, а по сторонам пальметок расположены драконы, охраняющие пальмету [222, р. 40], [рис. XXVIII]. Этот мотив имеет древние переднеазиатские корни и широко представлен в искусстве Азербайджана. В коврах «Бахманлы», «Борчалы» и «Гымыл» этот классический сюжет драконов по сторонам пальметы полностью перерабатывается. Сложные орнаменты пальметы, изощрённо-изогнутые линии, формирующие силуэты драконов, мелкий утончённый растительный орнамент и т. д. – всё

Илл. 221. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6011.

Илл. 222. Ковёр «Борчалы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1879 год. Виткан в Казахе. Королевский замок. Варшава.

Илл. 223. Ковёр «Борчалы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1879 год. Виткан в Казахе. Королевский замок. Варшава.



видоизменяется в сторону стилизации и геометризации. Изображения драконов сливаются с пальметами в единый мотив – медальон. Образовавшийся геометризованный медальон полностью заполняет по ширине срединное поле ковра и, трижды повторяясь по вертикали, завершает композицию срединного поля [илл. 221]. Такое слияние драконов с пальметой и ещё большую стилизацию и геометризацию мы наблюдаем на казахском ковре «Борчалы» из коллекции одного из музеев Варшавы [илл. 223]. Здесь мастер создаёт обычную замкнутую композицию с центральным медальоном, представляющим собой классическую восьмиугольную пальмету, в центре которой помещена шестиугольная пальмета. Сильно геометризованные и стилизованные изображения драконов слева и справа, слившись с пальметой, создают единый орнаментальный мотив. Головы и хвосты драконов настолько стилизованы, что их можно было бы считать просто крючкообразными элементами пальметы, если бы не одна существенная деталь. Классический сюжет драконов с пальметой имеет цветок, который дракон держит во рту. Это позитивный элемент, символизирующий доброе начало. Несмотря на сильную геометризацию орнамента, этот элемент классических «драконовых» ковров на указанном ковре сохраняется. Вероятнее всего, мастер, изготовивший ковер, не был знаком со смысловым содержанием этого элемента, а последовал сохранившейся традиции. Такой же принцип трансформации классического «драконового» сюжета мы встречаем в коврах «Бахманлы» гарабахской группы [илл. 224]. Эти продолговатые по длине ковры имеют вертикальное членение срединного поля с двумя-тремя вертикально расположенными медальонами-пальметами, которые являются переработкой сюжета



«драконы вокруг пальмет». Здесь также мы наблюдаем, как мастер, отбрасывая все мелкие детали орнамента, которые во многом чужды и непонятны для него, оставляет главные элементы композиции, перерабатывает их в своей манере и свойственной ему технике и, используя традиционную раппортно повторяющуюся схему композиции, заполняет таким образом всё срединное поле ковра. Другой вариант дальнейшей трансформации сюжета с



Илл. 224. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1320 год хиджри – 1903 год.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7691.

Илл. 225. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4789.

Илл. 226. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 839.

Илл. 227. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5003.

Илл. 228. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1499.

Илл. 229. Вышивка «Дараг-габы». Футляр для гребня. Шуша. Азербайджан. XIX век.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 391.

Илл. 230. Сумах «Хатаи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века.
Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6787.



драконами мы наблюдаем на очередном ковре «Бахманлы», где нижние завитки, имитирующие хвосты драконов, полностью усекаются, образуя своеобразную пальмету в верхней части с расходящимися в верхней части вправо и влево крючкообразными элементами. И здесь композиция вновь строится по принципу раппортного повторения **[илл. 225]**.

На коврах «Бахманлы» можно встретить и традиционную склонность к заполнению фона с использованием переработанного сюжета с драконами. Основная пальмета на этих коврах слева и справа повторяется в разных положениях, образуя два противостоящих друг другу идентичных элемента. Это говорит об утрате первоначального сюжета и превращении его в раппортную единицу, что становится

[илл. 226] довольно распространённым орнаментом ковров «Бахманлы» (Гарабах) **[илл. 227]**, «Алпан» (Куба) **[илл. 228]**.

На некоторых коврах изображения драконов окончательно трансформируются в обычный геометризованный орнамент, окаймляющий с двух сторон пальмету. Это иная линия развития «драконовой» композиции в виде повернутых друг к другу драконов вокруг пальметы, она становится довольно распространённым орнаментом ковров «Бахманлы» (Гарабах) и «Алпан» (Куба) **[илл. 228]**. Этот орнаментальный мотив становится устойчивым и из ковроделия проникает в другие виды декоративно-прикладного искусства **[илл. 229]**.

Наконец, влиянием «драконовых» ковровых композиций можно считать мотив, используемый в коврах «Лячак-турундж». В классическом варианте композиции «Лячак-турундж» центральный медальон срединного поля часто дополняется сверху и снизу идентичным орнаментом – губпа (башлык). На коврах «Кабала» ширванской группы **[илл. 219]**, а также на ковре «Гымыл» **[илл. 53]** с аналогичным принципом композиции мы встречаем видоизменённую форму центрального медальона по типу уже знакомого ткачихе мотива, традиционной пальметы со слившимися с ней драконами. При этом, как и у классических южноазербайджанских ковров «Лячак-турундж», в этих коврах фон срединного поля может быть абсолютно гладким или же заполнен мелкими орнаментальными элементами.

Наконец, абсолютную геометризацию сюжета, в котором с большим трудом можно было обнаружить связь с классическими «драконовыми» коврами, мы наблюдаем на ковре ширванской группы «Кабала» **[илл. 79]**.

Вторая линия развития «драконовых» ковров сопровождается постепенным исчезновением изображений драконов и других животных и различных мелких элементов, в композициях сохраняются только пальметы и характерные для «драконовых» ковров широкие переплетающиеся ленты (222, pl. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). Снова мы наблюдаем, как в XIX – начале XX в. классические ковры с «драконовым» сюжетом стилизуются и орнамент принимает тектонический повторяющийся раппортный характер. В этой линии развития постепенно зубчатые ленты «драконовых» ковров превращаются в ромбы с зубчатыми краями, окаймляющие пальметы и заполняющие всю ширину ковра. Такую линию развития мы наблюдаем на многих гарабахских, казахских, ширванских, бакинских и кубинских коврах. Ленточные ветви «драконовых» ковров (они известны под названием «Хатаи») сохранились в безворсовых коврах – сумахах **[илл. 230, 59]**, куда они, несомненно, попали из кубинских ворсовых ковров.

Отмечавшиеся зубчатые ленты в сочетании со ставшими медальонами пальметами, чередуясь по центральной вертикальной оси ковра, становятся характерными для кубинских ковров «Голлу-чичи». Но, если на кубинских коврах «Голлу-чичи» **[илл. 231]** ленты широкие, то на ширванских коврах они уже. Так, на ковре «Шемаха» на тёмно-синем фоне дано изображение трёх пальмет-медальонов, которые располагаются на пересечении сходящих-

ся и расходящихся зубчатых полос. Классическую взаимно пересекающуюся диагональную композицию образуют эти сходящиеся и расходящиеся ленты и на ширванском ковре «Джайирли» [илл. 232]. Такой же принцип композиции мы видим и на коврах гарабахской группы начала XX в., уже именуемых «Ачма-юмма» [илл. 233]. Сходящийся и расходящийся зубчатый орнамент, окаймляющий пальметы, составляет основу всей композиции этих ковров. Ту же картину мы видим на ковре «Гарабах». Здесь расходящиеся и сходящиеся зубчатые ленты образуют четыре крупных ромбовидных элемента, заполняющих основное пространство срединного поля ковра [илл. 128]. Такой же принцип композиции «Ачма-юмма», но уже образующий пять вертикально расположенных ромбовидных медальона, мы встречаем на ковре казахской группы. Как показывает анализ, и здесь в разработке местными ковроткачами «драконовой» тематики главным является геометризация, стилизация и раппортный принцип построения композиции. Совершенно иное развитие сюжета «драконовых» ковров мы наблюдаем на коврах «Гасымушагы», «Нахчыван», «Челяби», «Билиджи», «Алпан», «Шемаха» и одном из видов ковров «Голлу-чичи». Так, у ковра «Нахчыван» XVII в. линии пальметы «драконовых» ковров, становясь самостоятельными медальонами, геометризуются и повторяются по горизонтали и вертикали, создавая традиционную взаимно перпендикулярную композицию. В целом мастер выстраивает линию орнамента по направлению узла (по горизонтали, по вертикали и по диагонали) и возвращает орнамент к ковроткацким традициям, стремясь при этом избежать излишней измельчённости в орнаментации [илл. 24]. В ковре «Нахчыван» XVIII в. встречается композиция центрального медальона с расходящимися отростками [илл. 25]. Эти отростки – рукава – всё, что осталось от композиции «драконовых» ковров. Такую же переработку «драконовых» ковров мы наблюдаем на ковре XVIII в. из Шуши [222, р. 24]. Ковры гарабахской группы, известные под названием «Гасымушагы», – ещё одно направление в развитии «драконовых» композиций. Так, на этих коврах XVIII в. мы видим сильно стилизованные, геометризованные элементы, которые можно рассматривать как переходные, напоминающие по форме одновременно и ленты, и драконов. Композиция этих элементов выстроена по диагонали, что характерно для лент. В коврах XIX в. эти элементы приобретают ещё более выраженный геометризованный характер. Хотя при внимательном рассмотрении ещё можно различить рудиментарные признаки драконов – крючкообразные завершения элементов. При этом медальоны начинают играть всё большую роль, как бы оттесняя ленты-драконы на второй план [илл. 234]. И наконец, в коврах XX в. эта тенденция полностью торжествует: медальоны увеличиваются в размере, занимают всё срединное поле, повторяясь в раппортном порядке – по вертикали, окончательно вытесняют остальные элементы; бывшие ленты-драконы исчезают [илл. 235]. Так, мастер, перерабатывая в своём традиционном стиле «драконовый» сюжет,



Илл. 233. Ковёр «Ачма-юмма». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3761.

Илл. 234. Ковёр «Гасым ушагы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1330 год хиджри – 1912 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7798.

Илл. 238. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 328.

Илл. 239. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1804.



в конечном итоге вновь возвращается к традиционному ряду пальмет-медальонов. Другой вариант сочетания пальмет с лентами мы встречаем на коврах кубинской группы «Билиджи», где медальон-пальмета и ленты-голы повторяются по всей длине срединного поля ковра [илл. 236]. У ковров «Челяби» также встречается сочетание пальмет с лентами, но здесь присутствует одна сложная по форме пальмета, играющая роль центрального медальона, а сверху и снизу – пальметы, а также ленты в зеркальном отражении [илл. 237]. Такой же принцип соблюден и в ковре кубинской группы «Алпан» XIX в. из коллекции Музея Виктории и Альберта [117, с. 50, илл. 42]. В коврах «Гымыл» мы видим, что уже традиционная пальмета с лентами-отростками уменьшается, становясь заполняющим элементом композиции [илл. 238]. Своеобразное развитие сюжета с лентами мы наблюдаем на коврах «Алпан» кубинской группы и «Казах» казахской группы. На них ленты-голы превращаются в пальметки, идущие по вертикальной синусоиде. Фактически идёт превращение лент в отдельные пальметы, которые снабжаются четырьмя мелкими отростками, образующими так называемый ракообразный (харшанговый) орнамент. Такие классические харшанги мы встречаем на сумахах [63, № 2679], а на втором ковре «Алпан» харшанги уже сильно стилизованы. Крючковатые отростки появляются даже на пальметах, и харшанги как самостоятельный орнаментальный мотив теряют своё значение [илл. 239]. На коврах «Казах» харшанги ещё больше геометризуются и превращаются из основного элемента композиции в заполняющий орнамент, а главным мотивом становится пальмета с отростками, стилизованная в традиционный для этой зоны крупный орнамент свастиковидной формы, известный под названием «Дорд буйнуз». Одним из своеобразных элементов ковров с «драконовым» сюжетом является сложная пальмета с многочисленными отростками-завитками, имитирующими язычки пламени и получившими у специалистов название «пламенеющие пальметки». Этот элемент часто можно встретить на классических «драконовых» коврах XVII–XVIII вв., изготавливавшихся, несомненно, в специальных мастерских по утверждённым эскизам [222, pl. 4]. Эти пальметки на коврах XVII–XVIII вв. располагаются в местах пересечения лентовидных ветвей-рукавов, выступают как самостоятельные медальоны [222, pl. 8, 15]. Уже в XIX в. эти пальметки постепенно увеличиваются в размере, превращаясь в основной крупный элемент – медальон. На коврах «Челяби» гарабахской группы «пламенеющая» ромбовидная пальмета с крестовидным орнаментом в центре начиная с XX в. полностью вытесняет все остальные элементы, и в частности ленты. Этот орнамент разрастается на всю ширину ковра, повторяясь по всей длине, создавая традиционные, уже отмечавшиеся композиционные схемы [илл. 124]. Сильно геометризованные варианты этих пальметок мы часто встречаем на килимах «Пашалы», но здесь нет, как в коврах «Челяби», превращения этого элемента в центральный медальон. В килимах «Пашалы» он остаётся мелким по размеру и, повторяясь по горизонтали и вер-

тикали, чередуясь в цвете, вновь создаёт традиционные, взаимно перпендикулярные и взаимно пересекающиеся композиционные схемы [илл. 86, 87, 88]. Одновременно здесь идёт и стилизация формы пальметы по принципу зеркальной симметрии. Таким образом, мы наблюдаем две линии развития элемента «пламенеющей» пальметы – превращение её в центральный медальон или же ритмически повторяющийся орнамент. Переработанный сюжет «драконовых» ковров, встречающийся в коврах «Челяби» и «Гасымушагы», становится настолько распространённым в ковровых орнаментах начала XX в., что сам превращается в базовую композицию, из которой используют отдельные элементы. Так, при создании композиции ковра «Гарабах» использованы элементы из ковров «Челяби» и «Гасымушагы» [илл. 124] [116, с. 222, рис. 162]. Мастер, соединяя и комбинируя внутренний элемент «пламенеющей» пальметы-медальона и восьмиугольный крупный медальон, создаёт новую вертикальную композицию [илл. 212]. На другом варианте ковра «Гарабах» использован только внутренний элемент «пламенеющей» пальметы-медальона, который по вертикали и горизонтали заполняет всё срединное поле ковра [илл. 241]. Включение этого элемента в несколько видоизменённом виде в вертикальный ряд ромбов по центральной вертикальной оси мы видим на намазлыге «Губатлы» начала XX в. Сильную геометризацию этого же элемента мы встречаем на ковре казахской группы «Гаймаглы» начала XX в. [илл. 242].

Ковёр казахской группы «Борчалы» может служить ещё одним образцом разработки внутреннего элемента «пламенеющей» пальметы [илл. 243]. Сюжет «пламенеющих» пальмет из «драконовых» ковров, выстроенных по взаимно перпендикулярному принципу, мы наблюдаем на сумахе XIX в. кубинской группы из коллекции Музея Виктории и Альберта в Англии [117, с. 55, рис. 47]. Разработку элементов «пламенеющих» пальметок мы встречаем и на ковре «Биджо» ширванской группы [илл. 244], а также на коврах «Гарабах» [63, № 2454] и «Бахманлы» [63, № 1137]. Любопытно, что элементы «драконовых» ковров, и в частности мотив «пламенеющих» пальметок, можно встретить и на современных азербайджанских коврах, которые производятся в наши дни [илл. 245]. Столь же многообразна и разработка местными мастерами классической композиции «Афшан» в традиционные. Как уже отмечалось, композиция «Афшан» в своём развитии в Средние века приводит к появлению сперва в тебризских, а затем под влиянием тебризской школы и в других центрах ковроделия новой композиции, известной под названием «Шахаббасы». Растительные узоры этой композиции криволинейны. Гарабахские ткачи, заимствовав эту композицию, заменили в соответствии с местной традицией кривые линии на геометрически ломаные, что находит отражение в гарабахских коврах «Годжа». Наивысшего развития ковры «Годжа», как отмечает Л. Керимов, достигают в XVIII в. в Шуше. Эти большие по размеру ковры имеют сложную композицию срединного поля с присущими именно им орнаментальными элементами. В

XVII в. ковры «Годжа» фактически повторяют композицию «Шахаббасы», но уже в XVIII в. в этих коврах наблюдается тенденция к стилизации и геометризации. Сложные спирали в виде вьющейся лозы исчезают, сюжет строится на чередовании нескольких отобранных элементов орнамента. Здесь появляется мотив бутонов, взятый из шушинских «драконовых» ковров [илл. 126]. Всё срединное поле заполняется крупными цветочными мотивами, в пространстве между ними по диагонали размещаются малые пальметы – бутоны с отростками. Эти отростки впоследствии получают дальнейшее развитие в уже упоминавшихся харшанговых коврах типа «Алпан». В XIX в. композиция ковров «Годжа» ещё больше центрируется. Из «драконовых» ковров сюда переносится «пламенеющая» пальмета в сочетании с крупными цветочными мотивами и мелкими бутонами. Как известно, в Шуше в XIX в. стали изготавливать ковровые комплекты, известные под названием «даст хали-гяба». Для комплектов с композицией «Годжа» характерно наличие у центрального халы трёх, четырёх и более чередующихся рядов: «пламенеющей» пальметы, зазубренной цветочной пальметы, крупной цветочной пальметы и малых пальмет с четырьмя отростками-бутонами. Композиция этих больших ковров обычно центрированная. В узких боковых коврах крупные цветочные пальметы исчезают, а «пламенеющие» пальметы чередуются с малыми пальметами [илл. 246]. Схематизацию композиции «Афшан» – «Шахаббасы» – мы наблюдаем и на шушинских коврах «Нялбякигюль», или,



Илл. 241. Ковёр «Гарабах». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2807.

Илл. 242. Ковёр «Каймахлы». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6556.

Илл. 243. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5990.

Илл. 245. Ковёр «Пальмета». Исмаиллы. Ширванская группа. Азербайджан. 1997 год. Частная коллекция.

Илл. 246. Ковёр «Годжа». Карабахская группа. Азербайджан. 1317 год – хиджри – 1899 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6529.

Илл. 247. Ковёр «Нялбекигюль». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3267.



Илл. 249. Ковёр «Хила-афшан». Бакинская группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8247.

Илл. 250. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

Илл. 251. Ковёр «Джими». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7311.

Илл. 252. Ковёр «Карагашлы». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция мр. и мис. Блау. Нью-Йорк.

Илл. 253. Ковёр «Карагашлы». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2392.



как их ещё называют, «Минаханы». На этих коврах [илл. 247] исчезает традиционная для «Афшана» и «Шахаббасы» спираль – лоза, а традиционно афшановый мелкий цветочный орнамент становится крупным с бесконечным вертикальным повторением по центральной и боковым осям срединного поля. Мелкие цветочные мотивы, расположенные в афшановых композициях на спиральях-лозах, с исчезновением последних превращаются в заполняющий элемент фона. Аналогичную переработку афшановой композиции мы встречаем и на намазлыге «Исрафил» ширванской группы [илл. 248]. Хотя здесь лоза и сохранилась, крупные по величине цветочные формы становятся доминирующими. Своеобразная переработка афшановой композиции происходит в коврах бакинской группы «Хиля-афшан». В коврах «Хиля-афшан» фактически используется классическая афшановая композиция [илл. 249, 95, 250]. Но уже в XVIII в. начинается её постепенная переработка: сначала появляются бутоны, затем они приобретают геометризованные формы. При этом соотношение пальмет с исходящими от них бутонами настолько меняется, что для сохранения композиции они изображаются трижды по вертикали и горизонтали срединного поля. В XIX в. исчезает лоза, мотив вытягивается по диагонали, а мелкие цветочные мотивы полностью заполняют срединное поле ковра. На развитие композиции «Хиля-афшан» в XVII–XIX вв., вероятно, оказывала сильное влияние гарабахская традиция разработки афшановой композиции. Ковры «Хиля-афшан», датируемые XVII, XVIII, XIX и XX

вв., позволяют детально рассмотреть все направления трансформации афшановой композиции. Мотив бутонов, который появляется в шушинских коврах переходит в ковры «Хиля-афшан», где широко используется в качестве основного орнаментального мотива на протяжении XVII–XIX вв. Уже в коврах XIX в. мы наблюдаем постепенную стилизацию и выделение отдельных пальмет [илл. 95]. В начале XX в. начинают постепенно отпадать отдельные элементы. Сначала исчезают заполняющие срединное поле мелкие элементы, крупные элементы даются на гладком фоне, появляется центральный мотив. В этот же период мотив бутонов изменяет расположение, образуя квадраты. В середине XX в. зазубренная розетка увеличивается, приобретает ступенчато-геометрический контур, превращаясь в центральный медальон, одна четвёртая часть которого повторяется в каждом углу срединного поля. Элемент виноградного листа, как один из ведущих в афшановых композициях, полностью исчезает, и фактически рождается новая композиция «Геллю-афшан», построенная по принципу «Лячак-турунджа». В середине XX в. крупная пальмета становится фактически единственным медальоном или медальонным рядом. Следует отметить, что композицию «Хиля-афшан» в начале XX в. начинают использовать в Кубе, и мы встречаем её элементы на коврах кубинской группы этого периода «Джими» [илл. 251] и «Заглы». Своеобразную линию развития «пламенеющих» пальметок и бутонов, вытекающую из композиции ковров «Годжа» с орнаментальной сеткой ковра «Шахаббасы», мы наблюдаем на коврах кубинской группы «Гарагашлы». Своей оригинальной композицией эти ковры выделяются среди всех других ковров Куба-Ширванского типа. В развитии композиции ковров «Гарагашлы» конца XIX – начала XX в. можно выделить несколько этапов. На ковре конца XIX в. мы видим три сильно стилизованные крупные «пламенеющие» пальметы в виде медальонов по центральной вертикальной оси. Над ними по два крупных бутона, а всё остальное срединное поле заполнено различными цветочными орнаментами, мелкими изображениями птиц и геометризованных фигур [илл. 252]. Пальметы даны снизу вверх, создавая направленную композицию, а бутоны – в обратном направлении, причём верхняя пара бутонов развёрнута вправо, а две последующие пары – влево. Конец веток бутонов стилизован в виде креста. На коврах «Гарагашлы» начала XX в. «пламенеющие» пальметы исчезают, их заменяют ромбовидные, напоминающие пальметы ковров «Годжа», но более чётких геометрических форм. Они размещаются по боковым осям в два вертикальных ряда. По вертикали центральной оси расположен орнамент в виде виноградных листьев. Здесь мы наблюдаем сильную геометризацию бутонов с крестообразными завершениями. На другой линии развития мы наблюдаем смещение ромбовидных медальонов к центру, что приводит к исчезновению виноградных листьев по вертикали центральной оси [илл. 253]. Следующим вариантом этой же линии развития является смещение ромбовидных пальмет на центральную вертикальную ось, а изображение виноградных листьев сдвигается на боковые

вертикальные оси. Остальное пространство заполняют изображения подсвечников, мелких пальмет, птиц. Бутоны на коврах этого вида принимают сильно сплюсненную и вытянутую форму [115, и 16; 63; № 3298]. Наконец, ещё одним вариантом «Гарагашлы» являются ковры, где ромбовидные медальоны превращаются в прямоугольные. Они располагаются по боковым вертикальным осям, а между ними в обоих рядах помещены виноградные листья. Сильно геометризированные бутоны на этих коврах расположены по центральной вертикальной оси, а всё остальное пространство срединного поля заполняют мелкие орнаменты растительного и животного характера [63, № 3244, 748]. Своеобразным вариантом развития композиции «Афшан» являются гарабахские ковры, известные под названием «Балыг» (рыба). Основным местом производства этих ковров была Барда, а затем и Шуша. Во второй половине XIX в. более одной трети всех ковров, производимых в Шуше, относилось к типу «Балыг». Эти ковры построены на основе композиции «Афшан», с той лишь разницей, что композицию «Афшан» образуют спирали раппортов большого расстояния, а у ковров «Балыг», как отличали специалисты, спирали раппортов малого расстояния. Вся композиция строится на спиралях «Ислими», завершающихся листьями в форме рыбы [илл. 136]. Так как композиция строится на раппортах малого расстояния, то изображения спиралей и рыбообразных листьев часто повторяются и привлекают внимание. Постепенно спирали исчезают, остаются листья, они увеличиваются в размере и геометризуются [222, pl. 36]. Этот элемент нельзя сделать медальоном, но зато его можно включать в различные по форме медальоны. На некоторых коврах в углах появляются треугольные виньетки. Интересную разработку этой композиции мы видим на одном из ковров этой группы. Здесь увеличивается бордюр, в котором листья становятся крупнее и строятся по вертикали, а между ними размещают элементы «драконовых» ковров. В центре срединного поля размещён восьмиугольный медальон, а элементы композиции «Балыг»

становятся заполняющими элементами срединного поля. Ковры «Балыг» производились в Кубинской зоне, где они известны под названием «Герат-Пирябедиль» [илл. 254], в которых мелкие листья ковров «Балыг» превращаются в крупные листья, придавая композиции новую художественную выразительность. На многих коврах XVIII, XIX и XX вв. мы наблюдаем развитие отдельных элементов из классических «драконовых», афшановых композиций и ковров «Шахаббасы». Отдельные элементы, чаще всего пальметы, превращаются в центральные медальоны, формирующие всю композицию. Так, пальметы из «драконовых» ковров, заключённые в восьмиугольные медальоны, расположенные по центральной вертикальной оси, мы видим на кубинском ковре конца XIX в. «Алпан» [илл. 255]. Вертикальный ряд «пламенеющих» пальмет, аналогичных пальметам на килимах «Пашалы», можно встретить на коврах «Талыш» конца XIX в. [илл. 256], «Нахчыван» начала XX в. [илл. 257]. Аналогичные пальметы, окаймлённые квадратами, мы видим и на ковре XIX в. «Казах» [илл. 258]. Эти пальметы-медальоны выстраиваются в соответствии с традиционными композиционными схемами. Так, например, основной мотив ковра бакинской группы «Гаади» может быть соотнесён с мотивом «драконовых» гарабахских ковров XVIII в. [222, pl. 24]. Однако композиционная схема здесь иная, и медальоны повторяются по центральной вертикальной оси [116, с. 104, рис. 75]. То же самое мы видим на коврах «Гянджа» [116, илл. 44], и на «Гараджа» [116, илл. 133], и на ширванском сумахе XIX в. из частной коллекции, мотив которого хорошо известен по картине Карло Кривелли [250]. Одним из вспомогательных элементов, заполняющих срединное поле «драконовых» ковров, является пальмета в виде виноградного листа. Особенно часто этот элемент встречается на «драконовых» коврах Гарабаха (Шуша) в XVIII–XIX вв. [222, pl. 18, 19]. В коврах «Угах» кубинской группы этот элемент становится единственным мотивом, полностью заполняющим по взаимно пересекающемуся принципу всё срединное поле ковра [илл. 259]. Такой же



Илл. 254. Ковёр «Герат-Пирябедиль». Кубинская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2739.

Илл. 255. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2210.

Илл. 257. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6074.

Илл. 258. Ковёр. Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 802.

Илл. 262. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6704.

Илл. 263. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7625.

Илл. 264. Ковёр «Салмасеюд». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6699.

принцип пальметной разработки мы встречаем у кубинского ковра «Афурджа». Здесь единственный элемент – розетка «гюль», хорошо известная не только в традиционных азербайджанских, но и в туркменских коврах [илл. 260]. Розетки имеют геометризированные формы и увеличены почти до размеров медальонов. Следует отметить, что в азербайджанских коврах часто можно встретить розетки, медальоны, пальметы и другие элементы, характерные также для среднеазиатских, особенно туркменских, ковров. Несомненно, интересной является композиция кубинских ковров «Хаши» [63, № 5769]. Здесь из сложной композиции «Афшан» с его разнообразными мотивами вычленены только два основных мотива – виноградная пальмета и махровая розетка – «гюль», которые создают в сочетании друг с другом взаимно пересекающуюся композицию. Интересную разработку пальметного орнамента мы наблюдаем на коврах ширванской группы XIX в. «Шемаха» [илл. 261]. На синем фоне ковра по горизонтали расположены семь рядов пальмет с кипарисами в качестве их внутреннего орнамента. Изображения кипарисов встречаются в серии «драконовых» ковров [222, pl. 33]. Орнамент этих ковров переходит в XX в., но сильно стилизуется. Древесные формы исчезают. Пальметы видоизменяются, едва узнаваемы и кипарисы в них. В начале XX в. пальметы в коврах «Шемаха» увеличиваются в размерах, кипарисы ещё больше стилизуются [илл. 262, 263]. Но при всех орнаментальных видоизменениях неизменным для ковров этой группы остаётся композиционный принцип взаимно пересекающегося членения. Эти пальметы можно в качестве заполняющего элемента встретить в коврах бакинской группы «Фатмаи» [222, pl. 7], в кубинских коврах «Салмасоюд» [илл. 264] и «Ляджади»



Илл. 265. Ковёр «Лямберан». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4457.

Илл. 266. Художественная вышивка. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1471.

Илл. 267. Вышивка. Гянджа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5585.

Илл. 268. Ковёр «Конахкенд». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6940.

Илл. 269. Ковёр «Кобыстан», выткан в Маразе. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7283.

[илл. 214]. В начале XX в. на одном из вариантов ковров гарабахской группы «Лемберан» появляется растительный мотив, встречающийся в «драконовых» коврах Гарабаха и Ширвана конца XVIII в. Он использовался в таких коврах при разработке внутреннего орнамента пальмет [223, рл. 7]. В коврах «Лемберан» этот мотив становится основным в композициях, построенных по принципу взаимного пересечения ромбовидных решёток [илл. 265] и центрированной композиции.

Таким образом, рассмотренные нами образцы убедительно свидетельствуют об обогащении народных ковровых традиций XVII–XX вв. элементами классических ковровых композиций.

Надо подчеркнуть, что народные мастера-ковроделы, используя отдельные элементы ковров, разработанные художниками-орнаменталистами, осваивают их, «освобождая» от изысканных, утончённых элементов, чуждых народной ковроткаческой традиции. Такие инородные элементы, нехарактерные для ковроткачества, трансформируются народными мастерами в стилизованные, геометризованные элементы, и вся композиция строится традиционно на основе раппортной системы. Композиция таких ковров возвращает ритмичность, симметричность и ясность построения, восстанавливая единство геометрического стиля в трактовке отдельных мотивов, что и составляет эстетическое своеобразие азербайджанского ковра.

Рассматривая азербайджанские ковры с замкнутой композицией, нельзя не сказать и о специальных молитвенных ковриках-намазлыгах, производство которых отмечается уже в XVI в. Возможно, это связано с приходом к власти в Азербайджане, а затем и в Иране шиитской Ардебильской династии Сефевидов. Сефевидские шахи одновременно считались и верховными шейхами и носили титул великого суфия, которым они дорожили не меньше, если не больше, чем шахским. При первых Сефевидах в XVI в. шиизм в Азербайджане и Иране стал утверждаться как государственная религия в противовес господствовавшему до этого суннитскому направлению. Поэтому религиозная тематика в качестве государственной идеологии выходит на первый план, и это сразу же находит своё отражение в литературе и искусстве. Ковры-намазлыги чётко фиксируются на многих азербайджанских миниатюрах того времени [илл. 56].

Ковры-намазлыги были разработаны тебризскими мастерами в XVI в. [илл. 187], но массовое их производство в качестве товарной продукции наблюдается с XVIII в., особенно с XIX в., что было связано с большим спросом на них. Хотя, несомненно, коврики, предназначавшиеся для молитв и не «осквернённые» бытовым употреблением, существовали всегда, но специальное изображение на этих ковриках мехрабов – арок, а затем и создание соответствующих композиций для этих ковров начинаются с XVI в. и связываются с сефевидской культурой [252].

С ковров идея создания специальных ритуальных изделий перешла в другие области декоративно-прикладного искусства, а вместе с идеей перешёл и художественный образ [илл. 266, 267].



Следует отметить, что намазлыги в массовом количестве производились практически во всех ковроткацких центрах Азербайджана. Вначале при их изготовлении применялись обычные художественные орнаментальные композиции «Афшан», «Шахаббасы» и др. Часто в коврах-намазлыгах, обычно в бордюрах и во внутреннем оформлении аркообразующих полос, использовалась арабская надпись. Обычно это были выдержки благопожелательного и поучительного характера из Корана в стиле куфи. Надписи обычно располагались в верхней части ковра, чтобы не топтались.

Каждый производственный центр использовал традиционные для него композиции, добавляя в верхней части ковра мехрабы арковидной формы, применяя для оформления бордюрные элементы. Иногда слева и справа от арок изображались руки, и именно сюда должен был прикладывать руки молящийся при ритуальных поклонах. Рассматривая ковры-намазлыги, создаваемые в различных производственных центрах ковроделия, можно выделить некоторые традиционные закономерности. Так, в Кубинской зоне наиболее часто для изготовления ковров и намазлыгов используют традиционную композицию «Пирябедиль» [с. 274], «Алпан» [248, с. 198], «Гонахкенд» [илл. 268] и др.

В Ширване для намазлыгов также используют традиционные композиции. Так, изображения мехрабов мы видим на взаимно пересекающейся композиции ковров «Сор-сор» [илл. 64] и «Габыстан» [илл. 269].



Для Ширвана характерны и большие, удлинённые в ширину, намазлыги (для коллективного моления) [илл. 188, 270]. На этих коврах чаще всего мы видим композиции «Мараза», «Сор-сор» и «Кабала». Особо следует отметить ширванские ковры-намазлыги с изображением знаменитой мечети «Айя София» в Стамбуле [илл. 271]. Ковры с этой сюжетной композицией стали появляться в Ширване в XIX в. Это было связано с тем, что сюда стали поступать из Турции небольшие ковры машинного производства с изображением мечети. Местные мастера воспринимают этот сюжет, перерабатывают его в свойственной им традиции, упрощают вплоть до симметричного удвоения. Причём так переделывался сюжет ковров «Айя София» только в Ширване, в других районах такого явления не наблюдается. Среди ковров-намазлыгов гарабахской группы специальные композиции не зафиксированы. Здесь для ковров-намазлыгов использовались только традиционные композиции. Мехрабные арки можно встретить на коврах «Гарабах», «Хантирмя» [илл. 213] «Губатлы» [илл. 272] и на многих других. Интересен гарабахский ковёр-намазлыг с гладким фоном [илл. 273]. Среди ковров-намазлыгов гянджинской группы мы встречаем мехрабы на ковре «Гянджа», с диагональным членением срединного поля, датируемом концом XIX в. [230], а также на многих медальонных коврах «Фахралы» этого же периода [илл. 274]. Причём на многих таких коврах изображены уже два мехраба, расположенных сверху и внизу срединного поля ковра. Прекрасная коллекция тебризских ковров-намазлыгов, которые датируются специалистами XVI в., описаны А. Поупом и др. [240, V, XI, № 1165, 1166, 1167, 1168а, 1168б, 1169, 1171]. Это шёлковые ковры с композициями «Афшан», «Агаджлы» [илл. 14, 15], несомненно выполненные на заказ. Для повышения ценности таких шёлковых ковров, стоимости, а главное, долговечности при их изготовлении пользовались серебряными и золотыми нитями. Среди тебризских ковров-намазлыгов много образцов с изображениями люстры, колонны на фоне гладкого срединного поля. Но такие ковры стали традиционными и производятся по сегодняшний день [229, 248].

Несомненно, тебризская традиция производства ковров-намазлыгов оказала сильное влияние на другие центры коврового производства. Но, пожалуй, самое массовое производство ковров-намазлыгов мы наблюдаем в Казахе. Ни одна другая ковроткацкая зона не даёт столько ковров с композицией «Намазлыг». Здесь, помимо традиционных ковров с мехрабами, таких как «Шихлы», «Демирчиляр» «Салахлы» [239] и др., разрабатывались и специальные композиции. Это ковры с изображениями планов мечетей [илл. 275, 276]. Интересный образец такого ковра мы встречаем в частной коллекции А. Бернети в Цюрихе [212, с. 64]. Уже в конце XIX в. в коврах-намазлыгах начинает утверждаться ткаческая традиция. Общая композиция намазлыгов, стилизуясь, превращается в самостоятельный орнаментальный мотив-медальон, который повторяется по всей длине ковра [илл. 277]. С этого периода некоторые ковры-намазлыги начинают терять своё прежнее функциональное назначение, хотя за ними и сохраняются первоначальные названия. Так, например, у кубинского ковра «Гядим Минаре» (старый минарет) мы наблюдаем медальонное повторение и имитацию куфической надписи [илл. 52, 278, 279]. В Азербайджане эти ковры часто именуются как «Хейкял» [илл. 280, 281] (статуя), что говорит о первоначальном ритуальном их назначении, в зарубежной литературе они известны как ковры с «замочной скважиной». Сильная стилизация мехрабов и их превращение в простой орнаментальный мотив встречаются и на казахских коврах «Демирчиляр» и «Салахлы». Использование мехрабов в коврах-намазлыгах для создания замкнутых композиций мы видим на примере ковра «Челяби» [116, с. 163, рис. 114]. В Казахе и Ардебиле делают и своеобразные длинные ковры с композицией двухстороннего мехраба. Фактически такие ковры утрачивают своё функциональное назначение как молитвенные коврики. Мехрабы здесь – это всего лишь декоративное оформление [илл. 282, 283]. Интересными образцами коврового искусства Азербайджана являются сюжетные ковры, которые продолжают традиции композиционного построения, характерные для



Илл. 270. Ковёр «Намазлыг» (коллективный). Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.



Илл. 271. Ковёр «Мечеть». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.



Илл. 272. Ковёр «Губатлы». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7628.



Илл. 273. Ковёр «Талыш». Карабахская группа. Азербайджан. 1301 год хиджри – 1883 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3855.

Илл. 275. Ковёр «Салахлы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3055.

Илл. 276. Ковёр «Демирчиляр». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1433.

Илл. 277. Ковёр «Демирчиляр». Казахская группа. Азербайджан. Современный. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4856.



Илл. 279. Ковёр «Гадим Минаре». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5124.

Илл. 281. Ковёр «Герадиль». Бакинская группа. Азербайджан. 1324 год хиджри – 1906 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6828.

Илл. 282. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2947.

Илл. 283. Ковёр «Ардебиль». Тебризская группа. Азербайджан. Середина XX века. Частная коллекция.

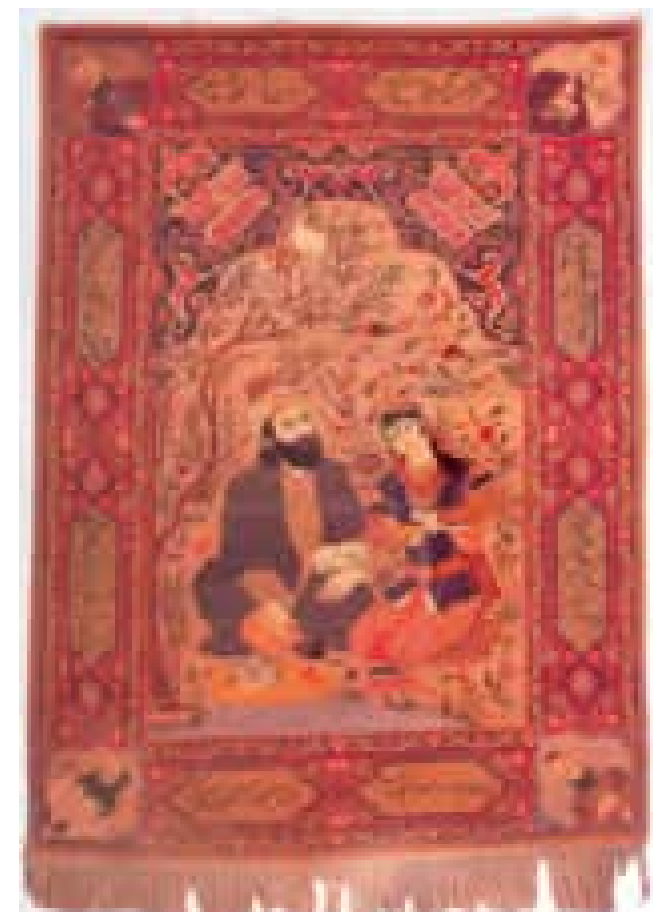
орнаментальных ковров. Сюжетные ковры Азербайджана уже были объектом нашего исследования, им посвящена специальная монография [182]. Сюжетные ковры в Переднеазиатском и Среднеазиатском регионах имеют многовековую историю. Древнейшие ковры и ткани с изображениями животных и охотников уходят корнями вглубь веков. С.И. Руденко, исследовавший древнейшие в мире ковры и ткани на основе обширного анализа фактического материала, пришёл к выводу, что геометрические фигуры и растительные мотивы в них в древности играли незначительную роль, а преобладали мотивы, взятые из животного мира. Различные животные могли изображаться и по одному, и в геральдическом сопоставлении, и расположенными рядами [169, с. 51]. Сюжетно-тематические охотничьи композиции, изображения животных и птиц были одними из самых устойчивых в декоративном искусстве Азербайджана и сохранили свои основные традиционные черты вплоть до нашего времени. Не случайно геральдическое противостояние охотников, птиц по сторонам дерева мы видим на ворсовом ковре XIX в. из Гарабаха, безворсовом ковре зили-шадда XIX в. из Баку. Традиция изображать животных, выстроенных в горизонтальный ряд, столь характерная для Переднеазиатского искусства I тыс. до н. э., сохраняется на многих ковровых изделиях – [мафрашах, чулах, чувалах] и т. д. [илл. 193, 194, 201, 204]. Со временем, когда земледелие во многих древних очагах ковроделия становится одним из основных занятий в декоративно-прикладном искусстве, в том числе и в орнаментации ковров, особенно в сюжетных коврах, сцены охоты звериного гона и поединков зверей дополняются растительными мотивами, а затем, на следующем этапе развития, наряду со звериными и охотничьими сценами на коврах, появляются и так называемые садовые ковры. Особую группу сюжетных ковров составляют ковры, сюжеты которых являются иллюстрациями к литературным произведениям великих поэтов Востока, и прежде всего к произведениям Низами Гянджеви. Начиная с XIV в. мы наблюдаем влияние миниатюрной живописи на ковровое искусство и особенно на трактовку сюжетных композиций. Это влияние заметно усилилось в XVI в., когда в Тебризе – столице могучего Сефевидского государства, ставшего одним из ведущих культурных центров Востока, – сформировалась яркая самобытная тебризская школа миниатюрной живописи, оказавшая сильное влияние на ковровое искусство и особенно на сюжетное ковроткачество. Классические образцы этих ковров можно встретить в коллекциях миланского Музея Польди-Пеццолли, лондонского Музея Виктории и Альберта, в будапештском Музее декоративного искусства, нью-йоркском Метрополитен-музее, в парижском Музее декоративного искусства и других. Эти ковры отличаются единством стиля, гармоничным сочетанием реальных мотивов с декоративным убранством, чёткими формами и пропорциями построений, изяществом ткацкого рисунка и колористического решения. Это действительно образцы высочайшего профессионального искусства.

Золотой период XVI в., когда искусство было призвано отражать блеск и могущество царской династии, сменяется в XVII–XVIII вв., периодом ослабления центральной власти и упадком придворно-прокламативного искусства. Уже со второй половины XVIII в., в связи с образованием в Южном и особенно Северном Азербайджане отдельных ханств как самостоятельных государств, усиливается роль локальных художественных школ. Особенно это характерно для Северного Азербайджана. Здешние ковродельческие центры быстро стали освобождаться от профессионального влияния художественной миниатюры. В них стали возрождаться народные традиции декоративно-прикладного искусства. Быстрее всего это происходило на более простых безворсовых коврах типа шадда, на которых мы вновь видим плоскостную композицию, геометрическую трактовку сюжета, состоящего из фигурок животных и людей [илл. 177]. И здесь, как и в орнаментальных коврах, наблюдается чёткая тенденция к стилизации и раппортному построению композиционного сюжета, а следовательно, верх берёт традиционная манера создания орнаментального мотива, продиктованная самой техникой ткацкого производства. При сравнении сюжетных ковров XIX – начала XX в. из Южного и Северного Азербайджана улавливается стилистическое различие. На коврах Южного Азербайджана тебризской, ардебильской и других школ видна стиливая раздробленность, попытки совместить традиционные охотничьи мотивы, приёмы миниатюрной живописи Востока, тематику и стиль европейской живописи. Другая тенденция чётко выражена в коврах Северного Азербайджана. Здесь мы видим усиление исконно народных древних элементов ковроткачества, однолинейную однотипную трактовку сюжета, геометрически условные изображения фигур и т. д. Так, традиционным для ширванских и гарабахских ковров с охотничьей («Овчулуг») тематикой становится изображение одинокого охотника с соколом [илл. 284, 142]. Ковёр композиционно выткан в подлинно народной манере: симметричность, геометризация форм и их чёткая передача как бы возвращают из древности детали орнамента, созданные ещё в период бытования охотничьих племён. В сюжете мы не видим ни одного инородного, заимствованного художественного штриха, мастер не пытался добиться внешнего правдоподобия, характерного для живописи. Ковёр не повествует об охоте, а обозначает её, передавая не процесс, а атрибутику и символику. Простота и ясность композиции, строгость ритма придают коврам монументальную, величавую красоту. В XIX в. такой сюжет становится для охотничьих ковров Северного Азербайджана классическим, и их производство наблюдалось в традиционной трактовке даже в середине XX в. [илл. 285]. Другой образец ширванского сюжетного ковра этой серии XX в. служит примером стилизации. Взяв из сюжета ширванского охотничьего ковра лишь один элемент – изображение петуха в квадратном медальоне, мастер в традиционной народной манере повторяет его по горизонтали и вертикали срединного поля, создавая взаимно перпендикулярную, раппортно повторяющуюся компо-



зицию [182, с. 88]. Такую же тенденцию мы наблюдаем и на сюжетных коврах «Дорд фасл» («Четыре времени года»). Так, на классическом ковре XVI в., подаренном в своё время сефевидским шахом Тахмасибом I мавзолею Имама Рзы, срединное поле разделено на четыре части, каждая из которых – изображение солнца, дождя, радуги и снега – олицетворяет определённое время года. В центре срединного поля помещается медальон с изображением медальона. В целом это классическая замкнутая композиция с центральным медальоном [182, с. 21–22]. Этот ковёр можно считать классическим, определившим дальнейшее развитие сюжета ковров «Дорд фасл», сохранившегося вплоть до середины XX в. [илл. 151]. В сюжетных коврах Южного Азербайджана с традиционными мотивами восточной классической литературы в большей степени сохраняется стиль и композиционный принцип, характерный для классического периода, т. е. для XVI в., а также чувствуется влияние реалистической европейской живописи. Широкое использование литературных мотивов в ковроткачестве и достаточно точное описание ковров, процесса их производства и т. д. в произведениях азербайджанской классической средневековой литературы говорят о тесной связи между ними. Посредником в этой связи была азербайджанская миниатюрная живопись, «научившая» ковроделов XV–XVI вв. мышлению

живыми образами, а высокий технологический уровень, достигнутый азербайджанскими мастерами, позволял создавать многофигурные композиции необычайной выразительности, при этом нисколько не выходя за жёсткие рамки канонизированного коврового искусства. Наиболее популярными темами являются иллюстрации к сценам из произведений Низами Гянджеви «Лейли и Меджнун» [илл. 152], «Хосров и Ширин» [илл. 153], «Рустам убивает белого дива» (сюжет взят из «Шах-наме» Фирдоуси) [илл. 287], «Омар Хайям с возлюбленной» [илл. 288] и др. [илл. 289]. В Северном Азербайджане трактовки литературных сюжетов мы встречаем фактически только на гарабахских коврах, так как именно этот производственный центр, по сравнению с другими ковродельческими центрами Северного Азербайджана, был наиболее тесно связан с тебризской школой ковроделия. Но в гарабахских коврах, таких как «Рустам и Сохраб» [илл. 290], изготовленных в начале XX в., мы видим подлинно народную трактовку литературных сюжетов. Чёткие геометрические пропорции, монументальная цельность образов, лишённых нарочитой усложнённости, строго выверенное использование симметрии и ритма ставят эти ковры в один ряд с лучшими образцами народного коврового искусства. Традиция изготовления сюжетных ковров на темы из



Илл. 284. Ковёр «Овчулуг». Ширванская группа. Азербайджан. 1349 год хиджри – 1927 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. В-742.

Илл. 285. Ковёр «Овчулуг». Ширванская группа Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6694.

Илл. 287. Ковёр «Рустам убивает белого дива». Тебризская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6478.

Илл. 288. Ковёр «Омар Хайям со своей возлюбленной». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 919.

Илл. 289. Ковёр «Дервиш». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 646.



классических литературных произведений Востока сохраняется и в наши дни. Многочисленные ковры этой группы, созданные современными профессиональными орнаменталистами и художниками-ковроделами Южного и Северного Азербайджана, продолжают эту традицию [илл. 291].

В завершение обзора композиции следует отметить, что важным составным её элементом является бордюр. Если основным мотивом тематики ковра выступает обычно орнамент срединного поля, то бордюр, обрамляя его, оттеняет и придаёт законченный вид всей композиции в целом. Но в отличие от других видов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, в коврах бордюр не носит вспомогательного характера. Он не выполняет роль рамки, как в картине, которая изолирует её от окружающей среды, а является частью самой композиции. Порой бордюр выступает даже в качестве главного элемента композиции и занимает гораздо большую площадь, нежели срединное поле [102, с. 43–47]. Но в то же время бордюр в азербайджанских коврах нельзя рассматривать как самостоятельный элемент, и это мы можем видеть на примере многих изделий.

Исследователи неоднократно указывали, что ковровые бордюры прошли большой путь развития от простого до сложного, пока не превратились в устойчивую художественную традицию. Появление этой традиции, при которой одновременно используются несколько бордюрных полос различной ширины и внутрибордюрная орнаментация, специалисты относят к VIII–IX вв. [115, с. 125, 126]. Бордюры носили символический характер и орнаменты на них обычно были оберегом. Выделяется шесть видов бордюров, различающихся по степени сложности [115, с. 125–133]. Самыми простыми считаются прямые вертикальные и горизонтальные линии, именуемые «Су». Эти линии бывают различной ширины [табл. XXIX, рис. 1]. Несколько более усложнённой бордюрной линией является «аламунджук» (пер. «разноцветные бусинки»), которые являлись оберегом от сглаза. «аламунджук» состоит из горизонтального или вертикального ряда мелких орнаментов [табл. XXIX, рис. 2]. Этот орнамент также был распространён и на среднеазиатских тканях. Кроме того, этот орнамент был изображён и на найденном в Горном Алтае древнем ковре, обнаруженном в Пазырыкском кургане [169, с. 43, 31]. Орнаменты «сычан диши» (мышинные зубки), «гяндуме» (зёрнышко), «муж-муже» (ресница) входят в этот же вид бордюра. Орнамент «аламунджук» в большинстве случаев встречается в сочетании с орнаментом «су», оживляя его простой декор.

Третий вид бордюрного орнамента – это медахиль. Он в несколько раз шире, чем «аламунджук», и располагается по обе стороны бордюрной полосы сложной композиции [табл. XXIX, рис. 3]. Следующий, ещё более широкий бордюр, именуемый «зенджире», чаще всего используется в многополосных бордюрах [табл. XXIX, рис. 4]. Бордюрная полоса, которая в полтора-два раза шире, чем «зенджире», именуется «балахашие» (кайма-детка) [табл. XXIX, рис. 5]. Обычно она составляет главный элемент орнамента в бордюрах сложной композиции и располагается между



Илл. 290. Ковёр «Рустам и Сохраб». Гарабахская группа. Азербайджан. 1330–1331 годы хиджри – 1912–1913 годы. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3795.

Илл. 291. Ковёр «Песнь веков». Автор – Ляtif Керимов. 1906 год. Азербайджан. 1981 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5048.



табл. XXIX,

медахилем и «зенджире». Наконец, самая широкая бордюрная полоса именуется «анахашие» (материнская кайма) или «арахашие» (срединная кайма) [табл. XXIX, рис. 6]. Её, как правило, помещают в центре бордюрной композиции. Внутри бордюрных полос также имеются свои элементы. Каждая из перечисленных форм бордюрной каймы имеет множество разновидностей. Даже в простой бордюрной полосе «су» выделяется до 10 разновидностей [114, с. 28]. Столь же многочисленны и разновидности других бордюрных полос. Бордюрный орнамент строится из ритмично повторяющихся раппортов. Они могут строиться по принципу симметрии или асимметрии, образуя линии узора. Таким образом создаётся общая бордюрная композиция. По мере расширения бордюрных полос, образующих кайму, происходили изменения в их композиционном построении и в структуре. Ширина каймы в бордюрах определяет и расстояние раппортов. Обычно медахили узкой полосы делятся на раппорты малых расстояний, а срединная широкая кайма «ортахашие» – на раппорты большого расстояния. Расположенные симметрично и асимметрично раппорты больших и малых расстояний образуют общую композицию бордюра [115, с. 127]. Исследования разнообразных орнаментов бордюрных полос показывают, что многие из них сформировались в результате многовекового развития. При всём многообразии бордюрных полос и их орнаментальных элементов, здесь, как и в композиции срединного поля, имеются свои закономерности. Варьируя основные бордюрные полосы, ковроделы создают две принципиально отличные композиции – симметричную и асимметричную [102, с. 49]. Специалисты выделяют четыре основных принципа построения композиции бордюра, а именно: 1) ритмичное движение орнамента по обе стороны; 2) ритмичное движение орнамента в определённом направлении; 3) ритмичное движение динамического характера; 4) сложное ритмичное движение. Эти особенно-

сти композиции обусловлены различным расположением зрительской оси или оси симметрии. В одном случае ось симметрии раппорта перпендикулярна направлению распространения орнамента, а в другом случае ось симметрии продольная, в третьем – зрительная ось диагональная, а в четвёртом – зрительных осей несколько и они по два-три переплетены между собой [102, с. 49]. Взаимодействие бордюра со срединным полем строится по принципу противопоставления. Если в срединном поле имеется композиционный центр, то бордюр обычно асимметричен. Такой бордюр не воспринимается самостоятельно, он подчинён срединному полю и используется для придания композиции завершённого вида. В случае отсутствия в срединном поле композиционного центра бордюр бывает более активным в своей трактовке. При наличии оси симметрии и в срединном поле, и в бордюре, их соподчинение достигается при помощи цветового решения, использованием либо цветового контраста, либо цветовой аналогии. Роль рамки для всего ковра играет концевая кайма «зенджире», которая связывает два основных композиционных элемента – срединное поле и бордюр. Но при любом варианте сочетания бордюра и срединного поля главной целью является достижение между ними композиционного единства [102, с. 49–50].

Орнамент

Одним из основных элементов коврового искусства, отражающим специфичность этих изделий и позволяющим привязывать их производство к определённомu региону, является орнамент на коврах. При всём своём внешнем разнообразии ковровые орнаменты чётко подразделяются на несколько больших групп. Это геометрические или геометризованные, растительные, зооморфные или же антропоморфные изображения. При этом, несомненно, доминирующими являются первые два. В историческом аспекте можно выделить четыре группы орнаментов на азербайджанских коврах. Первую группу составляют древнейшие орнаментальные мотивы, имеющие многовековую историю и рождённые местными переднеазиатскими и закавказскими условиями. Зачастую эти орнаменты имеют многочисленные аналогии на керамических и металлических изделиях бронзового периода (III–II тыс. до н. э.). Вторую группу составляют также древние и средневековые орнаменты, привнесённые из Среднеазиатского и Дальневосточного регионов, переработанные в дальнейшем мастерами в соответствии с местными традициями и мировоззрением. Третью группу составляют орнаменты, вошедшие в ковровое искусство Азербайджана в связи с распространением здесь ислама. Наконец, четвёртую группу орнаментальных мотивов связывают с относительно поздним периодом (XVIII–XX вв.), когда на изобразительное искусство стран Востока стало оказывать влияние европейское искусство. Несомненно, указанное разделение, в определённом смысле, носит условный характер, ибо орнаменты и сюжеты на протяжении всего периода существования изобразительного искусства постоянно создавались как народными мастерами, так и профессиональными орнаменталистами, но почти всегда они основывались на уже сложившейся традиции. Разбор многих орнаментальных мотивов азербайджанского ковра дал Ляtif Керимов. Им иллюстрированы и систематизированы многие основные орнаментальные элементы декора безворсовых и ворсовых ковров, а также ковровых изделий [114, с. 20–30]. Он выделяет элементы орнамента, характерные для безворсовых ковров зили, верни, сумахов, шадда, килимов и паласов. У ворсовых ковров Л. Керимов выделяет орнаменты, характерные для срединного поля и бордюров, отмечает основные и заполняющие элементы. Среди основных элементов он выделяет пять групп орнамента: 1) бута; 2) кетебе; 3) медальоны-гели; 4) материнские цветы; 5) губпа [114, с. 21]. Заполняющие вспомогательные элементы орнамента разбиты им на четыре группы: 1) изображения живых существ; 2) изображения предметов быта; 3) элементы различной геометрической формы; 4) растительные элементы. Им же дана классификация каждой группы орнаментов, рассмотрены различные варианты орнамента ислими,



Илл. 292. Мафраш. Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3396.

занимающего важное место в азербайджанских коврах. Он выделяет простой, крылатый, раздвоенный (хачалы), миндалевидный (буталы) ислими, а также сложные орнаменты и ислими, известные под названием «херме» и «бендлик». Л. Керимов также исследовал широко распространённые в ковровом искусстве орнаментальные мотивы хатаи, булуд, бута, губпа и т. д. [115, с. 71–104]. Но, давая подробную классификацию орнаментов, характеристику их художественных особенностей, он не раскрывает вопросы семантики детально отдельных орнаментов. В связи с этим мы сочли целесообразным в данной работе затронуть именно эти наименее разработанные моменты в орнаментации азербайджанских ковров. Несомненно, они могут быть темой самостоятельного обширного научного исследования, и в одном разделе невозможно проследить всё многообразие орнаментов азербайджанских ковров, выявить истоки их происхождения, проследить пути, время, причины и условия их проникновения в изобразительное искусство Азербайджана. Поэтому в данной работе мы остановимся лишь на анализе некоторых, часто встречающихся орнаментов азербайджанского ковра, рассматривая такую попытку как начало исследования в этой области. Общепризнано, что для азербайджанских ковров наиболее характерен геометрический орнамент. Азербайджан является одной из тех областей, где абстрактно-геометрические формы изображений, прослеживающихся ещё в эпоху бронзы, сохранились в той же стилистической трактовке до наших дней. Искусство сопредельных территорий не располагает таким древним пластом геометрических орнаментов, вошедших в основу рисунков на коврах. Подобные орнаменты на коврах широко представлены на древней керамике. Причём встречаемся с изображениями не только отдельных элементов, рисунков, мотивов и т. д., но и целых сюжетов и композиций. Так, сопоставляя



табл. XXX,

орнаменты на коврах и керамике бронзового периода, мы обнаруживаем такие общие признаки, как структурное построение орнаментального поля, ритмические и мерные соотношения орнаментальных фигур, способы членения композиций на гори-зонтальные и вертикальные поля и зоны, направленность сюжетных элементов в ту или иную сторону и т. д. Интересно, что эти традиционные, идущие из древности орнаментальные шаблоны лучше всего сохранились на бордюрах ковров. Но эти же рисунки можно встретить также полосами и отдельными фрагментами, заполняющими срединное поле ковра. Для керамики эпохи средней и поздней бронзы и раннего железа из Азербайджана характерны бордюрные полосы на плечиках сосудов, выполненные в виде треугольников с квадратами, ромбами или же с такими же треугольниками на вершине [табл. XXX, 1–4]. Изображения выполнены белой инкрустацией на чёрнолощёном фоне сосудов и встречаются на многих сосудах из могильников бронзового и железного веков (конец II – начало I тыс. до н. э.) в зоне Гянджи, Гарабаха, Кедабека, Нахчывани и других регионов [27, рис. 3 (1–4); 76, табл. XII, 16, 14, 17, 5; 89, табл. XIV]. Этот орнаментальный мотив, зафиксированный на сосудах четырёх-трёхтысячелетней давности, почти без изменений фиксируется на многих ковровых бордюрах. Примером могут служить бордюры ковров «Габыстан» XIX в. ширванской группы [илл. 66], а также бордюры ковра «Сырт-чичи» кубинской группы [илл. 50; табл. XXX, 5, 6]. Несомненно, интересны и часто встречающиеся на азербайджанских и среднеазиатских коврах расположенные в ряд треугольники и ромбы с крюками, а также крюки, обрамляющие фигуры орнамента. Эту манеру обрамлять

фигуру крючками можно встретить на Шушинском ковре зили XVIII в. [илл. 199; табл. XXXI, 6], на ворсовом ковре XIX в. «Ханлыг» гарабахской группы [илл. 140; табл. XXXI, 7], на кубинском ковре «Джек» начала XX в. [илл. 45; табл. XXXI, 8], на ковре «Фахралы» генджинской группы [илл. 274; табл. XXXI, 9]. Широко использован этот орнамент на ширванском ковре XIII в. из стамбульского музея «Тюрк ве Ислам эсерлери музейи» [табл. XXXI, 10], на казахском ковре XV в. [илл. 30; табл. XXXI] и на бытовых предметах: накидках для верблюдов, на мафрашах, на ковровой суме для соли [илл. 198, 292, 205; табл. XXXI, 12, 13, 14]. Большое количество таких ромбовидных квадратных, треугольных и других геометрических фигур с крюками приводит в своей книге В.Г. Мошкова [147, табл. 1, 4, 15] [табл. XXXI, 15, 16, 17]. Аналогичные среднеазиатским ромбовидным, треугольным и многоугольным фигурам с крюками орнаменты широко представлены на азербайджанских коврах [илл. 75, 116, 133]. Этот, казалось бы, сугубо ковровый орнаментальный элемент неожиданно находит аналогичный принцип построения на позднебронзовой керамике из курганов Дашкесана в долине реки Гянджачай [76, табл. IX, 2, табл. III, 16, 27, 19; XVIII, 17] [табл. XXXI, 1–5]. Вне всякого сомнения, что и в данном случае мы видим, как ковровое искусство сохраняет орнаменты, бытовавшие в других областях изобразительного искусства, и доносит их до наших дней. Широко распространёнными для ковров, изготовленных в Азербайджане, являются спирали и спиралевидные орнаменты. Спирали, простые и сложные обратные спирали, спирали S-образной формы были широко известны в период поздней бронзы и раннего железа, и мы их часто



табл. XXXI



табл. XXXII



табл. XXXIII



табл. XXXIV

встречаем при орнаментации керамических, ювелирных изделий и предметов металлообработки. Примером могут служить бордюрные орнаменты на знаменитых азербайджанских орнаментированных бронзовых поясах эпохи поздней бронзы и раннего железа [196, с. 68–108, табл. 3, 4], на керамике из могильников этого же периода на берегу реки Гянджачай [76, табл. II, 10] [табл. XXII, 1], на керамике из селения Гушчу [70, с. 136, фиг. 5, N88 (1/8)] [табл. XXXII, 2; 76, табл. XXII, 1], из Киликдага [71, с. 27–41; 72а, табл. IV, N6] [табл. XXXII, 3, 4], на подвеске из Човдара [174, табл. XII, 1] [табл. XXXII, 5], на лирообразной и на подобии очков подвесках из Ханлара [174, табл. XIV, XI, 9] [табл. XXXII, 6, 7], бронзовом поясе из Хачбулага [118, с. 225, рис. 3] и на многих других керамических и металлических изделиях этого же периода. Исследователи, рассматривавшие семантическое содержание указанных спиралевидных завитков, неизменно отмечали, что они являются символами воды и орошения [171, с. 29; 190, с. 56]. Аналогичные простые и сложные спирали мы видим на ковре ширванской группы «Биджо» [илл. 244; табл. XXXII, 8], на немногочисленных мафрашах и чанта [илл. 210, 339, 340; табл. XXXII, 9–11], на ковре XV в. Гянджа-Казахского типа «Борьба дракона с фениксом» [илл. 31; табл. XXXII, рис. 12], на гарабахском шадда XVIII в. из коллекции Государственного музея Грузии [илл. 142; табл. XXXII, 13], на ворсовом ковре бакинской группы «Хила-бута», где этим орнаментом заполнены два ряда бордюров [табл. XXXII, 14]. Этот орнамент часто встречается на гарабахских верни [илл. 147; табл. XXXII, 15], на казахском ковре «Гейчалы» [илл. 120; табл. XXXII, 16]. Широко представленный на азербайджанских коврах рисунок плетёнки можно встретить на керамических сосудах и бронзовых поясах эпохи средней бронзы, где он передаётся в виде полос, расчерченных в разные стороны [76, табл. XVI, 3; XII, 35, 70, с. 136, N82 (1–8); 89, табл. XIV] [табл. XXXIII, 1–5], на бронзовых поясах [196, с. 104, табл. 7, рис. 1; 174, табл. XIX, XX], где им заполняются орнаменты бордюров [табл. XXXIII, 6]. На коврах орнамент в виде плетёнки иногда заполняет одну из бордюрных полос. Такой орнамент мы встречаем на ворсовых коврах кубинской группы [илл. 325, 46; табл. XXXIII, 7, 8]. Зигзагообразные рисунки с уголками на вершинах, хотя и не часто, но встречаются на азербайджанских коврах; они настолько специфичны, что легко узнаваемы на изделиях древности, и в частности на сосудах эпохи бронзы и раннего железа. Этот орнамент мы видим на керамике Кедабекского [76, с. 121, табл. XXV, 14] и Ханларского могильников [72; 70, с. 99, фиг. 40-0] [табл. XXXIV, 1–3]. Этот орнамент можно видеть на ширванском зили [илл. 293; табл. XXXIV, 4], на мафрашах [илл. 341; табл. XXXIV, 5]. Исследования показывают, что данный орнамент сохранился больше всего на ковровых изделиях бытового назначения, а именно для этих категорий ковровых изделий наиболее характерно сохранение традиционных архаических элементов. Довольно разнообразным и широко распространённым орнаментальным мотивом для керамических изделий эпохи средней бронзы является изображение меандров.

Его встречаем на керамике из Ханларских курганов эпохи бронзы, курганов долины реки Гянджачай, на Киликдагском кургане [76, табл. XIII, 3; IV, 3; V, 4; VII, 4; XII, 4; VII, 8; XII, 31, 21; XIII, 4; XVIII, 9; XII, 8, 20; XIII, 6; 70, с. 56, с. 28 (II-3)] [72а, табл. IV] [табл. XXXV, 1–16]. На коврах изображения меандра не столь многочисленны, как на керамике. Для ковров, очевидно, избирался более измелъчѣнный орнамент с возможностями моделирования. Простые меандры часто составляют композиционную основу широкой каймы ковров, при этом рисунок меандра усложняется дополнительными, чаще всего растительными орнаментами. Чѣткая геометрическая прорисовка меандра видна на килиме из частной коллекции [илл. 83], на ворсовом ковре XIX в. кубинской группы «Голлу-чичи» [табл. XXXV, 17], тебризском ковре «Агаджлы» [илл. 150; табл. XXXV, 18] и на ширванском килиме. Широко распространѣнным видом орнамента эпохи бронзы и раннего железа в Азербайджане являются изображения ромбов и квадратов с углами, с треугольниками или квадратиками на вершинах. Мы их встречаем на керамических сосудах из курганов долины реки Гянджачай, курганов, раскопанных Я.И. Гуммелем в районе города Ханлара [76, табл. XVIII, 12, 13; XVI, 12; V, 5; XXIV, 9; XII, 15, 33; XIII, 5; 70, с. 46, фиг. 19, рис. (V-2); 72в, рис. 66а, 63] [табл. XXXVI, 1–15], на медальонных дисках из сурьмы [174, табл. X] [табл. XXXVI, 16]. Исследователи считают, что эти изображения имеют раннеземледельческий культовый символ [29, с. 14–27]. Эти же самые орнаменты практически без изменения, в той же стилистической трактовке, мы встречаем на очень большом количестве ковров и ковровых изделий Азербайджана. Здесь можно отметить зили казахской группы [табл. XXXVI, 17], ковер ширванской группы «Биджо» [илл. 244; табл. XXXVI, 20], гарабахской группы [илл. 294; табл. XXXVI, 21], хейба [табл. XXXVI, 18], мафраш [табл. XXXVI, 22], ковровый мешок для соли [табл. XXXVI, 19] и многие другие ковры и ковровые изделия. Следует отметить, что, хотя аналогичные орнаменты можно встретить и на среднеазиатских коврах [табл. XXXVI, 23], здесь нет столь обильных древних керамических реплик этого орнамента. Поскольку эта группа орнаментов рассматривается специалистами как символ земледельческого культа, не исключена возможность его формирования в Восточном Закавказье, которое является одним из древнейших очагов раннеземледельческой культуры [155, с. 3–13]. Своеобразный орнамент в виде треугольников с Р-образной или V-образной полостью внутри, часто встречается на керамике Азербайджана периода бронзы и раннего железа [70, с. 28, фиг. 11 (II-2); 76, табл. XVII, 7; XVIII, 12; XXIV, 4] [табл. XXXVII, 1–4], казахских, ширванских, гарабахских коврах [илл. 74, 105, 296; табл. XXXVII, 5]. Широкие параллели в древнем изобразительном искусстве находит и часто встречаемый на азербайджанских коврах сетчатый орнамент, состоящий из ромбов «пахлава». Так, орнамент из ромбов широко представлен на многих коврах и ковровых изделиях [илл. 188, 66, 195, 197, 203]. Примером могут служить мафраши гарабахской [илл. 295] и ширванской групп [табл. XXXVIII, 5]. Этот



Илл. 293. Зили. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1591.

Илл. 294. Ковёр. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2496.



Илл. 295. Мафраш. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2602.



Илл. 297. Ковёр «Кямярли». Казахская группа. Азербайджан. 1343 год хиджри – 1925 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6045.

Илл. 325. Ковёр «Пирябедиль». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 445.



Илл. 298. Ковёр «Голлу-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6215.



Илл. 339.

Илл. 340

Илл. 341.





табл XXXV



табл XXXVI

орнамент мы видим на керамике из Кедабекского могильника [89, табл. 12; 84б, фиг. 1; d. 244а, l. 36] [табл. XXXVIII, 1, 2], на бронзовых поясах-пряжках из Мингечаура [174, табл. XVI] [табл. XXXVIII, 3], на многих бусах из пасты и кости, обнаруженных в ряде археологических памятников эпохи бронзы и раннего железа в Азербайджане [174, табл. XXVII] [табл. XXXVIII, 4].

На азербайджанских коврах встречается изображение свастики. Изображение свастики в качестве заполняющего элемента композиции срединного поля мы видим на ковре гарабахской группы «Малыбейли» [илл. 296; табл. XXXIX, 10], ковре кубинской группы «Куба» [илл. 56; табл. XXXIX, 11], ковре кубинской группы «Гымыл» [илл. 222; табл. XXXIX, 12], ковре ширванской группы «Сумах» [илл. 52; табл. XXXIX, 13], а также на ворсовом ковре кубинской группы «Билиджи» [табл. XXXIX, 14].

Изображение свастики на керамике в Азербайджане известно уже со времён средней бронзы, а широкое распространение оно получает в период поздней бронзы и раннего железа. Особенно часто мы встречаем его на керамике из поселения Сарытепе в Казахском районе [185, с. 68–75], на сосудах из курганных захоронений Киликдага, Ханлара, долины реки Гянджачай, в погребениях типа «каменные ящики» в могильниках Дашкесана, Кедабека, горного и равнинного Гарабаха [84а, фигура 1, d. 101, с. 94–95, l. 203; 76, табл. XVII, 11, 16, 17, 31; XVI, 2; III, 26] [табл. XXXIX, 1–9]. Как известно, свастика – один из наиболее архаических символов, встречающихся уже в неолитических изображениях в орнаментальном искусстве многих народов. Этим знаком обозначается благоприятный, счастливый объект. Он изображается в виде креста с загнутыми под углом или овально (чаще всего по направлению часовой стрелки) концами и зафиксирован в символике Древней Индии, Китая, Передней Азии, Закавказья и Древнего Египта [145, с. 490]. В Азербайджане этот знак наибольшее распространение в древности получает среди оседло-земледельческого населения долины реки Гянджачай. Возможно, именно с этим связан тот факт, что если на коврах всех других ковродельческих центров Азербайджана свастика является лишь второстепенным заполняющим элементом (мелким орнаментом), то на коврах Гянджа-Казахского типа она выступает в роли основного орнаментального мотива в композиции срединного поля [илл. 297, 240; табл. XXXIX, 15].

Широко распространённые в орнаментации азербайджанских ковров крестовидные фигуры также имеют аналогии среди орнаментов на памятниках материальной культуры II–I тыс. до н. э. [75, с. 42–53, табл. I, II, VII, IX, X]. Крестовидные орнаменты связываются с изображениями воды и солнца, с процессом земледельческого труда [75, с. 42–53]. Их можно встретить на керамических сосудах [70, с. 47, 1–7; 72q, рис. 27, 23; 70, с. 46; 76, XII, 27, 23, XIII, 2, 8] [табл. XL, 1–10], бусах, предметах украшения и т. д. [75, табл. 1, 2, 7, 9, 10] [табл. XXXX, 11, 12] [174, табл. XXII, XXVII]. На коврах крестовидные фигуры многочисленны. Они обычно изображаются в центре больших фигур и составляют центральную композицию. Примером могут служить орнаменты на коврах «Челеби» [илл. 124; табл. XL, 13], бакин-

ских килимах [табл. XL, 14], коврах «Кохна Куба» [табл. XL, 15], «Гонаккенд» [илл. 58; табл. XL, 16], «Голлу-чичи» [илл. 298; табл. XL, 17], «Зейва» [табл. XL, 18] кубинской группы и ковёр казахской группы «Демирчиляр» [табл. XL, 16]. Завершая анализ керамических реплик на геометрические орнаменты азербайджанских ковров, нельзя не отметить, что самое разительное сходство наблюдается в практически не изменившемся стиле изображений. Для ковров геометрический стиль естествен – он продиктован самой техникой тканья. Однако он труднообъясним на керамических сосудах. Объяснение, по всей видимости, следует искать в том, что стиль сложился в ткачестве, вероятно, ковроткачестве, а затем был перенесён на керамику в том же виде. Следовательно, резонно предположить, что керамика, а вслед за ней металлообработка, ювелирная и другие области декоративно-прикладного искусства восприняли и зафиксировали уже сложившиеся на тканях и коврах геометрические орнаменты. Обнаружение тканей с геометрическим орнаментом в древнейших могильниках Мингечаура, геометрический орнамент фрагментов ковров из Пазырыкского кургана Южной Сибири и его сходство с переднеазиатскими орнаментами II–I тыс. до н. э. [168, с. 30, рис. 14] являются основанием для предположения производства ковров и ковровых изделий уже во II тыс. до н. э. Керамические изделия, восприняв «ковровый» орнамент, сыграли роль консерванта, зафиксировавшего и сохранившего до наших дней древние пласты коврового орнамента.

Как известно, ремесленное производство само по себе традиционно консервативно, и каноны форм, орнамента и техники производства, сложившись в определённое время, впоследствии могут, не изменяясь, существовать многие столетия. В силу этой консервативности орнаментальные элементы, даже потеряв первоначальную смысловую суть, продолжали передаваться из поколения в поколение народными мастерами. И если в столичных центральных производственных очагах традиционные орнаменты могли быстро изменяться в силу идеологического или внешнего воздействия, то в глубинке (в деревнях) народные ковроткачи сохраняли эти традиции. Не случайно эти орнаменты чаще всего мы видим не на больших ворсовых коврах, отражавших социально-политические и идеологические изменения в обществе, часто менявшиеся вкусы заказчика и требования рынка, а на ковровых предметах и коврах, предназначенных для личного потребления в быту или хозяйстве. Здесь в полную силу могла проявиться глубокая традиция и неожиданно на одном ковре могли быть изображены десятки разнообразных орнаментов геометрического, растительного и зооморфного вида. Ярким примером такой редкой «комплексной» композиции и орнамента можно считать ворсовый ковёр гарабахской группы начала XX в. На красном фоне этого ковра по горизонтали даны десятки видов орнамента [илл. 294]. Это подлинный образец традиционности и народности и вместе с тем неприятие классических композиционных начал. Среди многочисленных растительных орнаментов, встречающихся на азербайджанских коврах, мы подробно остановимся на сюжете «древа», который имеет в изо-



табл. XXXIX



табл. XL,

бразительном искусстве Азербайджана и всего Востока глубокие корни и широкое распространение. С изображением дерева мы встречаемся на керамике, камне, металле, тканях и в коврах Азербайджана, где оно становится центральным организующим мотивом многих композиционных построений. Общеизвестно, что в представлениях народов Востока с глубокой древности большое место отводилось образу дерева. Ему приписывалась таинственная сила, магические свойства, ему поклонялись. В целом образ дерева воплощает в себе универсальную концепцию мира. Прямо или косвенно образ дерева реконструируется у многих народов Востока, Европы и Африки в диапазоне от эпохи бронзы до наших дней [145, с. 398]. Благодаря приписываемым дереву чудодейственным свойствам оно у многих народов со временем обожествляется, входит практически во все мировые религии и в мифологии многих народов мира. В результате образ мирового дерева **В** дерева жизни, «дерева познания» и т. д. – находит своё отражение в многочисленных памятниках изобразительного и декоративно-прикладного искусства на протяжении нескольких тысячелетий. Дерево становится символом светлого будущего, бессмертия, плодородия, размножения, благополучия, счастья и т. д. Поражает сходство тех черт, которые приписывались дереву самыми различными народами. Так, например, по представлению ассирио-вавилонян, рай был расположен при впадении Тигра и Евфрата в океан. Здесь, по мифологии, росло дерево жизни, покрывавшее своей тенью океан. Оно источало сок, дающий бессмертие [50, с. 86]. Сюжеты, связанные с деревом жизни, встречаем в Авесте – священной книге зороастрийцев [187, с. 31]. С деревом жизни, источающим животворный сок, связан у зороастрийцев и священный напиток хаома [30, с. 31]. У древних племён Передней Азии легенда о древе жизни связана с финиковой пальмой, которая имела важное значение в экономике народов этого региона и становится частым мотивом в изобразительном искусстве, литературе и религии [17, с. 47]. У многих народов Кавказа, в том числе и у азербайджанцев, и сегодня можно наблюдать поклонение деревьям. Нередко роща, группа деревьев или даже отдельно взятое дерево объявляются святым местом – пиром [50]. Устойчивость этой традиции, против которой оказались бессильны официальные религиозные и иные идеологии, просто поражает. Немало сюжетов, связанных с переработкой ближневосточных и переднеазиатских легенд и мифов о древе, можно встретить в Библии. Так, райское дерево, плоды которого вкусили Адам и Ева, за что они были изгнаны из рая, трактуется в Библии, как «дерево познания добра и зла». Из такого дерева, по преданию, был сколочен голгофский крест, на котором распяли Христа [28, с. 173]. Исследователи единодушны в том, что сюжет с деревом жизни, прежде чем попасть в Библию, несомненно, должен был иметь широкое распространение в Переднеазиатско-Ближневосточном регионе [128, с. 162]. Многие исследователи связывают символ «дерева» не только с бессмертием и плодородием, но и со знаниями. В Библии прямо говорится, что, вкусив плодов от дерева, Адам и Ева могли

стать богами, знающими добро и зло, т. е. приобщиться к каким-то высшим знаниям [43, с. 4]. Вспомним, что именно под деревом пришло «просветление» принцу Гаутаме: ему открылся высший смысл бытия и высшая мудрость, после чего он и принял имя Будды [83, с. 156]. Часто вместе с деревом (жизни, познания, мудрости и т. д.) присутствует и элемент его охраны. Так, в Библии это Змий. В мифах и преданиях других народов это дерево охраняют другие реальные или фантастические существа. Обычно, как это принято в мифах многих народов, чтобы достать плоды с такого дерева, герою приходилось вступать в единоборство с этими существами и побеждать их. Так, Гераклу, чтобы достать плоды с дерева Зевса, пришлось убить змея Ладона, охранявшего дерево [64, с. 179]. Таким образом, сюжет дерева жизни встречается у многих народов мира не только в изобразительном искусстве, но и в фольклоре, мифологии, религиозных представлениях, и именно из этой сферы разработанные сюжетные линии «дерева жизни» впоследствии переключиваются в изобразительное искусство, в том числе и в ковровый орнамент, являясь по сути иллюстрацией указанных фольклорно-мифологических и религиозных сюжетов. Не исключено, что истоки сюжета «дерева» следует искать в тех давних периодах, когда собирательство плодов с деревьев было одним из основных занятий древних людей, надёжным источником их существования. Со временем сложилось обожествление образа дерева-кормильца и сформировались различные сюжеты дерева жизни, дерева познания, дерева добра, дерева зла и т. д. Этим, возможно, и объясняется столь широкое распространение этого сюжета в изобразительном искусстве и литературе многих народов мира, однако при всём этом у каждого народа этот общий сюжет имеет свои особенности – как фольклорно-литературные, так и изобразительные. Несомненно, образ дерева в изобразительном искусстве Азербайджана нельзя рассматривать изолированно от древневосточной разработки сюжета дерева. В Азербайджане изображение дерева мы встречаем на различных предметах уже начиная с эпохи бронзы и раннего железа. Но в целом развитие этот сюжет получает ещё раньше – в период перехода людей к производящему хозяйству, когда лук охотника сменяет мотыга пахаря. Поскольку охотничий быт предполагал непрерывное движение, ряд последовательных, повторяющихся состояний, то и сама система художественных образов должна была строиться по этому же принципу. Вот почему в безворсовых коврах, с которых, собственно, и начинается искусство ковроделия, зачастую сохраняются изображения животных. Их фигурки, стилизованные под символы, копируют друг друга по всей развёрстке ковра, причём в основном горизонтальной. Горизонтальные ряды птиц, верблюдов, козлов и т. д. часто можно встретить на многих безворсовых коврах и ковровых изделиях [илл. 312, 316, 294, 204, 207, 201, 193, 194]. Это своеобразная мультипликация древности, пытающаяся «захватить (поработить) движение». С переходом к земледелию осваивается новый пласт жизни, а с ним и новый пласт искусства. Отныне растение, а именно – дерево, становится символом постоянного благополучия,

надежд и тревог за урожай. Вертикальный рост растений требовал иных пространственно-композиционных решений. Рост дерева, его развёрстка, т. е. «мультипликация» его движения, связаны с движением вверх; так, по всей видимости, родилась вертикальная композиция. Но прежнее горизонтально анималистическое сюжетно-композиционное построение не могло исчезнуть сразу, и вот появляется сочетание изображений животных и дерева. Примером могут служить изображения сцен охоты на сосудах Киликдагского кургана [76, табл. XXX; табл. XLI, 1]. Как известно, символы, как художественные элементы, самым тесным образом связаны с господствующей идеологией и представлением об окружающем мире. С их трансформацией меняются и связанные с ними образы и сюжеты. В связи со сменой культовой религиозной идеологии в Переднеазиатском и Среднеазиатском регионах в первые века нашей эры древо меняет как свою семантику, так и свою форму. Со временем сюжет древа с животными канонизируется в изобразительном искусстве практически всего Востока и сохраняется до наших дней, в том числе и на многих коврах [илл. 31, 292, 100, 193; табл. XLI, 2, 3, 4, 5]. Таким образом, символ дерева в орнаментальном искусстве появляется в глубокой древности и становится доминирующим в эпоху земледелия. Изображение мифологического дерева, получившего условное название «древо жизни», не могло развиваться без сопутствовавших природных сил – солнца, воды, животных, птиц и т. д. Так рождались сложные, многоплановые композиции в изобразительном искусстве.

В связи с изучением сюжета древа интересен и вопрос об истоках этого сюжета в изобразительном искусстве Азербайджана: попал ли он сюда из другого, в частности из Переднеазиатского, региона, или же изобразительное искусство Азербайджана не только использовало и развивало сюжет, но и в определённом смысле участвовало в его формировании и становлении. Как мы отметили, мотив древа в ковровом искусстве Азербайджана встречается в нескольких модуляциях, и поразительно, что среди них обнаруживается модель, восходящая к древней геометризированной форме, сохранившейся на керамике эпохи бронзы. В стилистике этого сюжета прослеживается связь с переднеазиатским сюжетом – в изображении изогнутых ветвей с округлыми плодами и в композиции, когда рядом изображалось коленопреклонённое животное [72], 76, табл., 4] [табл. XLI, 6]. Общая тенденция развития мотива древа жизни сводится к упрощённой геометрической модели схематического рисунка [76, табл. XXIX] [табл. XLI, 7], как он изображался на сосудах и обнаруживается на коврах [илл. 100, 207; табл. XLI, 4, 8]. А многочисленные аналогии на массовых керамических предметах древности, местное производство которых неоспоримо и которые изготовлены за несколько десятков столетий до орнаментов на рассматриваемых коврах, являются убедительным аргументом в пользу местных истоков этого сюжета. Например, на инкрустированной керамике эпохи поздней бронзы и раннего железа из Азербайджана наблюдается развитие этого сюжета в двух направлениях. На одной группе сосудов наблюдается тенденция в сторону декора-



Илл. 312. Шадда. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6519.

Илл. 316. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Музей искусств.

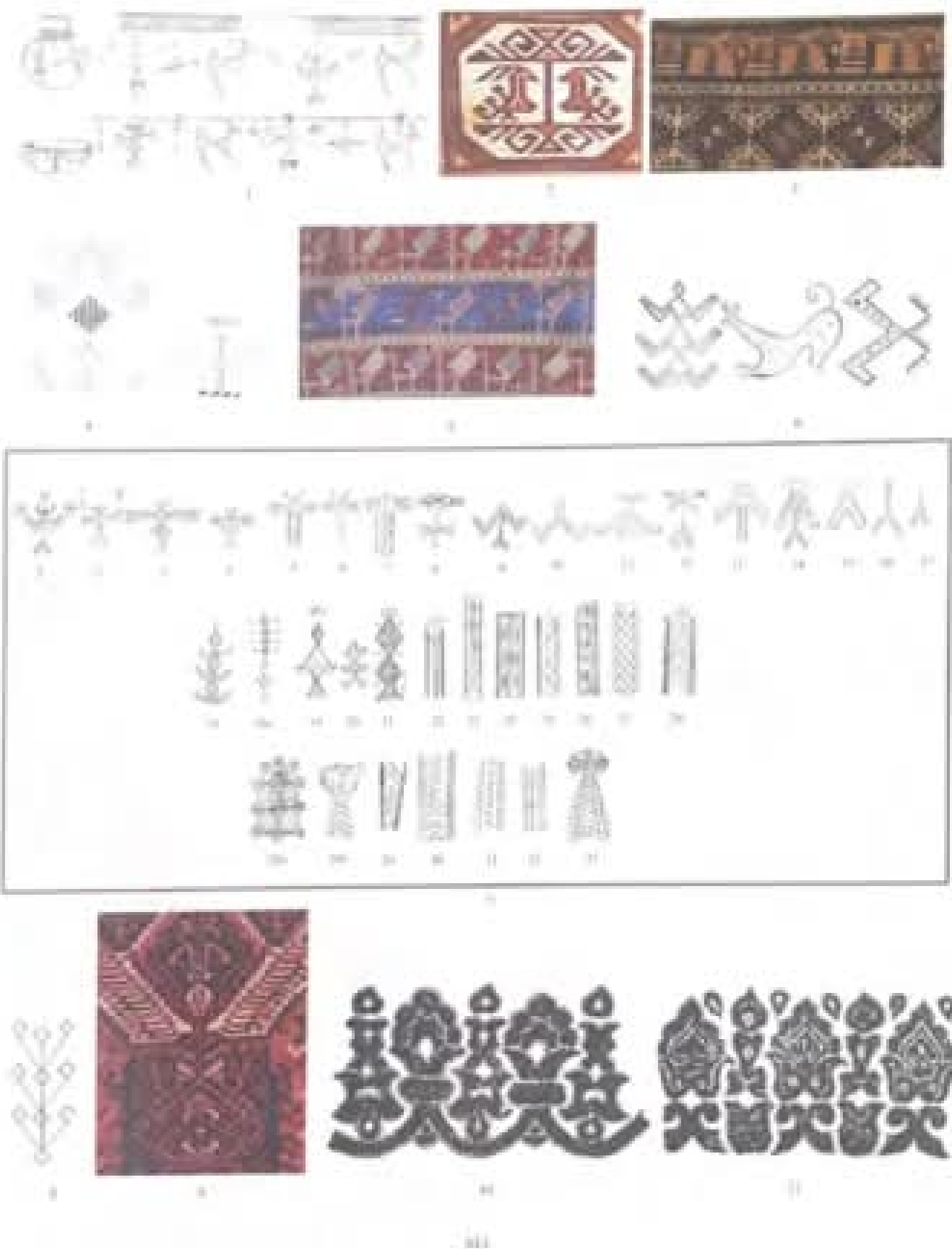
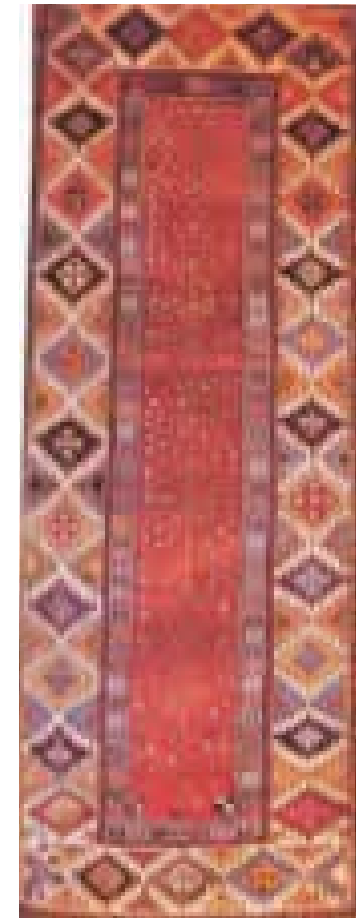
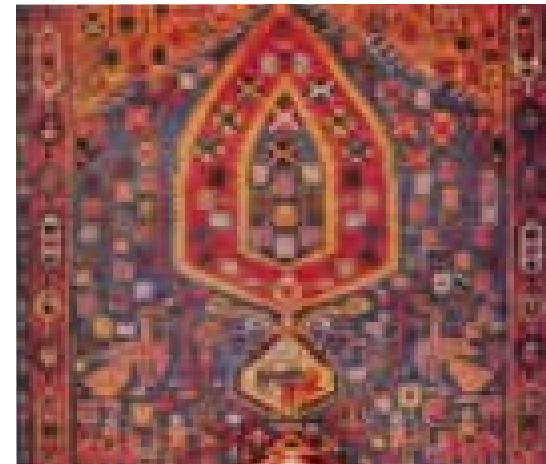


табл. XLI



тивности рисунка, очевидно, стилистическое усложнение его элементами без нарушения канонизированной конструкции с небольшими вариациями в пределах семантически единых образов. Другая тенденция сводит сюжет к орнаментальному упрощению и локализации, утрате отдельных элементов рисунка с сохранением лишь существенных и необходимых деталей, несущих семантическое значение и играющих роль условного знака, символа, степень сложности которого обусловлена достаточностью для передачи самой идеи [76, табл. XXIX, 1–8, 9–17] [табл. XLI, 7, р. 1–8, 9–17]. Обе тенденции впоследствии находят отражение и в изображениях дерева на коврах Азербайджана [илл. 100, 193; табл. XXXXI, 4, 5]. Сохранение на коврах и ковровых изделиях различных изображений дерева, отражающих развитие этого сюжета на протяжении длительного времени, свидетельствуют о том, что трансформацию этот мотив прошёл и в ковровой орнаменталистике. Следует отметить, что, как и в случае с древними геометрическими орнаментами, мотив дерева чаще встречается на ковровых изделиях домашнего обихода, изготовленных не на продажу (и, несомненно, в домашних условиях) по старым образцам и сохранивших в силу этого традиционные формы и стиль изображений. Такие «навеянные стариной» рисунки дерева мы видим, например, на сумахах конца XIX в. [илл. 230] [табл. XLI, 9], скатертях [илл. 207],

мафрашах [илл. 193, 292; табл. XXXXI, 5, 3], гарабахском зили [илл. 145], на ворсовых коврах «Шыхлы» казахской группы [илл. 184], «Мараза» ширванской группы [илл. 299] и многих других. Как известно, символы, как художественные элементы, самым тесным образом обусловлены господствующей идеологией и представлениями об окружающем мире. С их трансформацией меняются и связанные с ними образы и сюжеты. Это видно, в частности, и на трансформации мотива дерева на коврах и ковровых изделиях. В безворсовых коврах, в которых чаще всего даются эскизные общие представления о мире, образ дерева часто превращается в орнамент, где отдельное трудно отличить от общего. Нередко здесь изображения дерева упрощаются, порой до знака. В связи со сменой культовой религиозной идеологии в Переднеазиатском и Среднеазиатском регионах в первые века нашей эры древо меняет не только форму, но и семантику [76, с. 126, рис. 1, 4]. Такое изображение «дерева» мы встречаем в Азербайджане в VI–VII вв. Широкое распространение имело и изображение дерева с широко расходящимися стеблями, с птицами у основания и на вершине. Здесь уже «дерево» теряет своё культовое содержание и становится традиционным элементом декора. В ширванских коврах, например, его стали изображать в чередовании с другими изображениями дерева, или самостоятельно, или как заполняющий элемент.



Илл. 299. Ковёр «Мараза». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1429.

Илл. 301. Ковёр «Овчулуг». Ширванская группа Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

Илл. 302. Ковёр «Нарлы». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7331.

Илл. 303. Ковёр. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

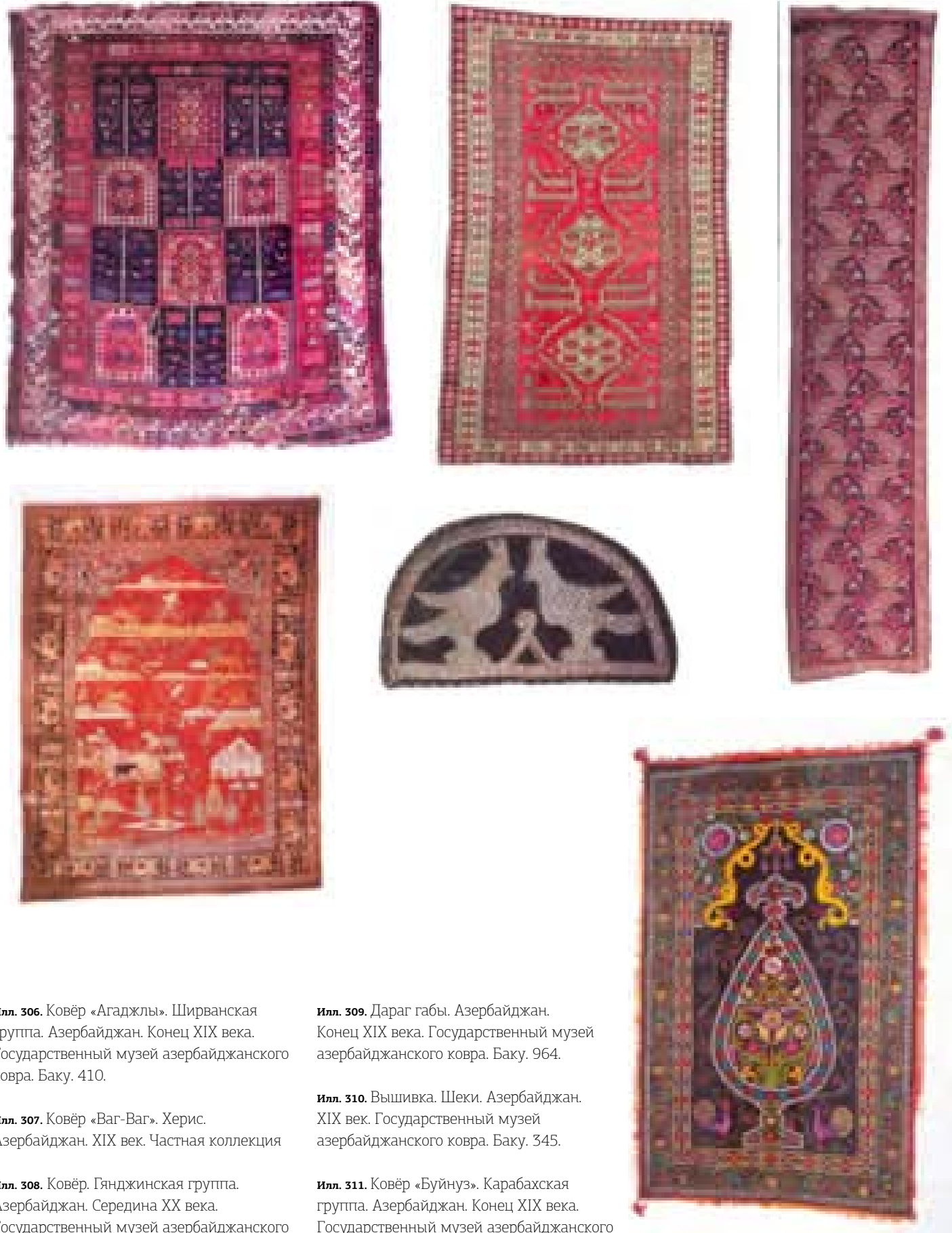
Илл. 304. Ковёр. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Илл. 305. Ковёр. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

Анализируя изображение «дерева» на коврах, мы наблюдаем как с размыванием первоначального культового или идеологического смысла символы становятся художественными образами большой обобщающей силы. В этом плане примечательна, например, группа ворсовых ковров Ширвана XIX в. с изображением гранатового дерева в разных композиционных сочетаниях [илл. 301, 302]. В основе некоторых таких композиций лежит священное число 7 – семь ветвей. Символы доброго человеческого гения, а также образы – змия – хранителя дерева, даже не напоминая о своей первоначальной сути, обладают большой силой воздействия именно своей обобщающей традиционной трактовкой жизни и представления о ней [илл. 303]. Ковры с мотивом дерева отличает большое многообразие композиционных построений. Мы встречаем и композицию с самостоятельным мотивом дерева в центре [илл. 304], и, как, например, на ширванских коврах, мотив двух деревьев [илл. 305], и своеобразную композицию дерева на маразинских коврах [илл. 306], и, наконец, превращение дерева в элемент декора ковра [илл. 299]. Процесс трансформации сюжета дерева в ковровом искусстве хорошо прослеживается на коврах с сюжетом «Ваг-ваг» [117а]. Изображение фантастического дерева «Ваг-ваг» часто встречается на коврах тебризской и гарабахской школ [илл. 307]. Плоды этого дерева, согласно мифологии, были похожи на головы людей и животных, которые пе-

реговаривались, а листья утром раскрывались, а вечером опадали [117а, с. 85]. Однако, утерав свою смысловую значимость, изображение дерева «Ваг-ваг» превращается в орнаментальный мотив и становится просто элементом орнамента, что хорошо прослеживается на таких ковровых композициях, как «Лячак-турундж», «Афшан», «Ислими бендлик», и в ковре «Лямпя», изображаясь в концовке губпа, напоминает птичьи головы [илл. 149, 218, 308]. Мотив дерева широко представлен и в других областях декоративно-прикладного искусства Азербайджана, и, что примечательно, в них и в ковровых мотивах мы видим единую трактовку этого сюжета [илл. 309, 310]. Другим широко распространённым на азербайджанских коврах орнаментом, имеющим глубокие исторические корни и массовые аналогии в местном изобразительном искусстве, является лотосовидный орнамент. Он часто сходен с рисунком дерева. Как известно, лотос ещё в глубокой древности, в частности в Древнем Египте, имел символическое значение. Его считали лоном – местом зарождения жизни, плодородия, процветания, долголетия, здоровья. Структура цветка лотоса символизирует взаимодействие мужского и женского начал [140, с. 15–18]. В Древнем Китае лотос также почитался как священное растение и олицетворял чистоту и целомудрие, плодородие и производительную силу. В Мидии это также священное растение. Появление лотоса трактуется как благовещение о рождении Будды [242, с. 505–513]. В греческой мифологии лотос считался растением, посвящённым жене Зевса Гере [46. с. 72]. Лотосовая символика, наряду с лилиями и тюльпанами, встречается в христианской традиции, а в мусульманской мифологии лотос помещается на седьмом небе, справа от трона Аллаха [146. с. 72]. Из Египта, Китая и Индии лотосовая символика проникла в искусство близлежащих стран. В Переднеазиатском регионе уже в I тыс. до н. э. широкое распространение получают медальоны, розетки, орнаменты с лотосом. Появление лотосного орнамента в переднеазиатском искусстве и распространение его отсюда на Кавказ, Среднюю Азию и на Алтай обычно объясняют заимствованием этого мотива из Египта или Индии [169, 168, с. 61, 66, табл. XVIII]. И в действительности бутоны лотосов на бронзовой пластинке из знаменитого клада в Зивие, датированного самым началом I тыс. до н. э., которое относят к искусству Маньи, имеют египетскую трактовку. С.И. Руденко, сравнивая лотосные орнаменты Египта, Вавилона, Ассирии и изображения лотосов на фризах дворца Дария I в Сузах [169, 102 а, b, v, q], отмечает прямую преемственность с искусством не только Египта, но и Индии, северо-западная часть которой была одной из сатрапий ахеменидского Ирана [231b]. В свою очередь, под влиянием лотосных орнаментов Передней Азии сложились лотосные орнаменты, известные из знаменитых Пазырыкских курганов скифского периода Горного Алтая [169, 104 а, q, j, k, v, d, l] [табл. XLI, 10–16]. Просуществовав десятки столетий в изобразительном искусстве многих народов, лотосный орнамент проникает в глазурованную керамику средневекового Азербайджана

[130, с. 232–244. рис. 3] [табл. XLI, 17] и, конечно же, в ковровое искусство. Прекрасные ковры с лотосовым орнаментом приводит в своём уже отмечавшемся труде А.И. Поуп [240а, табл. 2362, фиг. 770; 240, табл. 1185, 1108]. Геометризованные лотосы часто встречаются в орнаментации азербайджанских безворсовых ковров. Примером может служить зили гарабахской группы [илл. 179, табл. XLI, 18]. Рассматривая лотосные орнаменты на азербайджанских коврах, нельзя не отметить ковёр «Буйнуз» гарабахской группы [илл. 311; табл. XLI, 19], где неожиданно воскрешается форма и стиль лотосов Пазырыкских курганов. Рассматривая орнаментальную разработку внутри самих лотосов в ковре «Буйнуз» [илл. 311; табл. XLI, 19], орнамент на ковре «Гонахкенд» [илл. 42; табл. XLI, 20], на безворсовом ковре «Сумах» [илл. 58; табл. XLI, 20], на ковре «Пирябедиль» [табл. XLI, 21], видим, что мотив дерева устойчиво сохраняется. А идентичная трактовка ствола дерева, внутренняя разработка лотоса, человеческой фигуры ещё раз подчёркивают единую исходную основу этих мотивов. Потеря смыслового значения изображения дерева привела к тому, что оно получает иное название. «Буйнуз» – рога, так именуется этот мотив в ковровом искусстве, что приводит к неверному толкованию его семантики и у Лятифа Керимова [114, с. 169; 115, с. 170–174; 21, с. 53; 13, с. 20]. Интересна и разработка ствола дерева в крестовидном орнаменте ковра «Гонахкенд» [табл. XLI, 22], в трактовке туловища человеческих фигур на шадде гарабахской группы с мотивом караванов [табл. XLI, 23]. Интересно, что на этих коврах сохраняется характерный для бронзового периода приём изображения дерева в виде ромбов, параллельно вписанных углов, заключённых между линиями, с рогообразными завершениями. Такая прорисовка ствола является характерной для группы изображений дерева на древней керамике Азербайджана [табл. XLI, 1, 7]. Изображение дерева на сосуде из кургана № 13 (48) увенчивается налепной ручкой в виде рогов. Над двумя ручками – изображение козлов с павлинами, над одной из них – крест со свастиками рядом [84b, фиг. 1; d.244a, l.21; 157a, с. 70–81, рис. 14] [табл. XLI, 24]. Использование вписанных углов при изображении дерева мы встречаем в искусстве Передней Азии, например пектораль из Зивие [29, с. 11–14, рис. 2] и ассирийские рельефы [82, с. 103, 105, 109], а изображение основания дерева в виде угла вершиной вверх имеет центральнокавказское происхождение и отмечено на предметах из Триалетских курганов [59, с. 110, табл. 20 (26)]. Такие рисунки дерева мы видим и на коврах [илл. 31; 230, табл. XXXXI, 4, 30]. В целом, отмечая многочисленность вариантов рисунков дерева и их исторически устойчивый характер, следует указать, что это обусловлено широкими возможностями как стилистической трактовки дерева, так и подмены его стилистических образов. Рассматривая орнамент азербайджанских ковров, заметим, нельзя не коснуться зооморфных и антропоморфных изображений. Но и здесь прежде всего интерес представляют не классические, изготовленные профессиональными ковроделами сюжетные ковры, а традиционные



Илл. 306. Ковёр «Агаджлы». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 410.

Илл. 307. Ковёр «Ваг-Ваг». Херис. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция

Илл. 308. Ковёр. Гянджинская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7870.

Илл. 309. Дараг габы. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 964.

Илл. 310. Вышивка. Шеки. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 345.

Илл. 311. Ковёр «Буйнуз». Карабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6845.

народные, или, как порой их называют, «родовые» ковры, где образы людей и животных переданы в многовековой традиционной манере. Эти изображения точно так же, как и геометрический и растительный орнаменты, имеют многочисленные параллели и прямые аналогии на древних предметах. Несомненно, на коврах XVIII–XIX вв. и начала XX в. антропоморфные и зооморфные изображения, несмотря на внешнюю идентичность, уже не имеют прежней смысловой значимости. Эти изображения обусловлены не идеологической преемственностью, а устойчивой художественной традицией канонизированного искусства Востока, в котором особенности изображаемых предметов передаются из поколения в поколение в силу традиционно сложившихся представлений, что, в свою очередь, свидетельствует о непрерывности этнокультурного развития. Исследователи давно обратили внимание на то, что произведения изобразительного и прикладного искусства Востока в древности (прежде всего это касается Переднеазиатского региона) всегда состоят из готовых элементов, напоминающих «детали конструктора». Эти элементы повторяются из произведения в произведение, а авторское творчество сводится не к созданию новых сюжетов и форм их выражения, а к комбинированию готовых и созданию новых элементов, которые будут, в свою очередь, использоваться новыми поколениями [85, с. 75]. Такая традиционность обнаруживается в своеобразном изображении человеческой фигуры с поднятыми руками. Верхняя и нижняя части фигуры переданы симметрично. Эти изображения мы встречаем на сосудах эпохи бронзы XIII в. до н. э. из Азербайджана [76, табл. XIV, 9] [табл. XLII, 1]. Человек здесь словно олицетворяется с деревом. Учёные отмечали, что сходство между человеческим и растительным изображениями характерно для раннеземледельческой культовой символики [29, с. 17]. Спустя почти две тысячи лет мы это же изображение в качестве тамги встречаем на изделиях эпохи мусульманской культуры [193, с. 102], этот же рисунок повторяется на ковровых предметах домашней утвари XIX – начала XX в. [илл. 313; табл. 2].

Другая традиционная для искусства Древнего Востока трактовка – компоновка корпусов животных и людей с помощью треугольников. На дошедших до нас коврах такая компоновка туловища отсутствует, хотя характерный геометрический стиль сохраняется. Утрата треугольной компоновки корпуса, несомненно, связана с утратой символических образов, связанных с треугольником, а, следовательно, это изменение не стилистического, а семантического характера¹. Но вместе с тем сохраняются очень существенные, на наш взгляд, особенности фигуры человека на коврах и ковровых изделиях, входящих, несомненно, к древнейшим изображениям человека на камне, керамике, металле и т. д. Отметим только один весьма существенный момент – трёхпалое завершение рук. На древней керамике Азербайджана нет ни одного рисунка с



Илл. 313. Ковёр. Гянджинская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7870.

Илл. 314. Фрагмент ковра. Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 828.

Илл. 315. Фрагмент ковра. Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. 885.



табл. XLII

естественным изображением человека. Он изображается в виде маленького кружочка на пунктирном основании или, как уже отмечалось, в виде модели дерева, но чаще всего человек изображался с трёхпалой кистью. На древней керамике нет ни одного изображения с пятипалой кистью. Причём трёхпалая кисть неизменно подчёркнута размерами. Трёхпалые кисти фигурируют на многих керамических сосудах. Особенно часто они встречаются на керамике предгорной и горной зон Малого Кавказа эпохи бронзы. Здесь присутствует классическая для той эпохи трактовка туловища двумя треугольниками и трёхпалые конечности [71, с. 27–41, табл. V; 76, с. 89 (20)] [табл. XLII, 4, 5, 6].

Несомненно, такое изображение имело важную смысловую основу. Символическое значение трёхпалой кисти, видимо, было настолько велико, что её использовали порой вместо изображения головы [76, табл. XIV, 3]. Изготовление трёхпалых фигур в виде лапок птиц в качестве подвесок уже в эпоху бронзы, появление аналогичных рисунков на керамике, трёхпалые изображения людей, а иногда и животных, изображения трёхпалой кисти вместо головы – всё это обусловлено, вероятно, древними мифологическими представлениями. Сегодня мы можем только попытаться домыслить, что именно олицетворяли эти изображения. По мнению исследователей, трёхпалые фигуры – образы богов, связанные с небом и водой. Перед нами, очевидно, изображение верховного небесного божества, наделённого символами плодородия и осуществляющего связь между небом, землёй и водой [172, с. 20,

с. 13–33].

Поразительно, но факт, что это изображение сохраняется в орнаментальном искусстве Азербайджана вплоть до XX в., и мы его встречаем на ковре казахской группы [илл. 314; табл. XII, 7], на коврах «Гымыл» [илл. 315; табл. XLII, 8] и «Угах» [илл. 259] кубинской группы, на ковре гарабахской группы [илл. 294; табл. XLII, 9]. Особенно существенно то, что на коврах часто трёхпалая кисть подчёркнута увеличенной пропорцией, как и на древней керамике [76, с. 78]. Сегодня точно выяснить семантический смысл этого изображения практически невозможно. Возможно, оно связано с тотемизмом, а возможно, с другими древними религиозно-космогоническими представлениями. Но, несомненно, это изображение почиталось определённой этнической группой на территории Азербайджана. Интересен тот факт, что связующим звеном между трёхпалым изображением человека на керамике бронзового века и изображением на коврах могут служить некоторые каменные изваяния (каменные бабы) албанского периода. Исследования показали, что среди многочисленных раннесредневековых изваяний, найденных на территории Азербайджана, и в частности в предгорной и горной зонах Малого Кавказа, где особенно много трёхпалых изображений на керамике эпохи бронзы, имеются каменные статуи с тремя пальцами [57, с. 4]. Интересно, что стиль изображения и положение обеих рук чётко канонические и почти в точности напоминают позиции рук на сосудах и коврах [57, рис. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 13]. Наконец, нельзя не учитывать и сообщение албанского историка

¹ Такие изображения человеческих фигур сохранились на некоторых коврах Туркмении [215, с. 71, рис. 784; т. XLII, 3].



табл. XLIII

Моисея Каланкатукского о существовании ещё в V в. н. э. в Албании языческой секты персторезов [57, с. 4]. Это ещё одно подтверждение того, что, вероятнее всего, трёхпалое изображение человеческих фигур было присуще с древнейших времён определённой этнической группе автохтонов, которые и в последующие эпохи сохранили в своём искусстве прежние орнаменты и стиль их изображения. Но так как смысловое содержание этих изображений было давно утеряно, они часто из основного элемента орнамента или даже всей композиции превращались в мелкий, заполняющий пространство между основными фигурами композиционный элемент. Аналогичная ситуация складывается и для зооморфных орнаментов на традиционных коврах. «Зверинец» традиционных азербайджанских ковров довольно разнообразен. Здесь часто можно встретить изображения козлов (каялы или серны), оленей, собак, хищников, разнообразных птиц, змей, рыб, лягушек, черепах и т. д. За редким исключением все изображаемые животные широко представлены в фауне Азербайджана. В изображениях животных на традиционных коврах и предметах матери-

альной культуры эпохи бронзы мы также наблюдаем те же стилистические общие черты. Рисунки стилизованы и составлены из геометрических фигур, которые, в свою очередь, составлены из прямолинейных отрезков вертикального, горизонтального или диагонального направления. Такой характер изображений позволяет предположить, что возник он в плетёных, в частности в тканых изделиях, в том числе, возможно, и на древних коврах, а затем отсюда был перенесён на другие изделия, в частности на керамику эпохи бронзы. При этом исследователи обратили внимание на то, что особенностью керамики эпохи бронзы, найденной на территории Азербайджана, отличающейся от подобной инкрустированной керамики обширного региона от Центральной Европы до Южной Сибири, является существование в орнаментах, наряду с геометрическими рисунками, и изображений животных, птиц и людей [76, с. 65]. Сочетание геометрического, где выделяются растительные мотивы, и зооморфного орнаментов, формирование единого стиля в такой композиции могло сложиться в зоне тесного длительного контакта скотоводческого и оседло-земледельческого населения.

Такой зоной была долина Куры и предгорья Малого и Большого Кавказа, где и сформировалась в эпоху средней и поздней бронзы знаменитая ходжалы-кедабекская культура. Керамика этой культуры с белоинкрустированной геометрической и зооморфной орнаментацией находит прямые параллели на азербайджанских коврах. Вероятно, эта зона в силу длительного этнокультурного контакта племён со скотоводческим и земледельческим укладом хозяйственной жизни и породила этот своеобразный стиль в орнаментальном искусстве. Общим в плане стиля является обязательная ритмическая очерёдность изображений по горизонтали. Так, например, прекрасной репликой на изображения верблюжьих караванов, столь широко представленных на коврах и ковровых изделиях Азербайджана, могут служить изображения караванов верблюдов среди наскальных рисунков Гобустана. Здесь, на одной из скал у подножия горы Беюкдаш, изображён караван верблюдов, расположенный в три ряда – один под другим. В первом ряду погонщик ведёт двух связанных между собой верблюдов; во втором ряду двое погонщиков в общей сложности ведут семь верблюдов, также идущих друг за другом на привязи, а в третьем ряду погонщик ведёт пять верблюдов, привязанных друг к другу цепью. За ними на лошади едет, по-видимому, карванбаши (глава каравана). Одной рукой он держится за уздечку лошади, а другой – за цепь ведёт верблюда. Все верблюды в караване высечены в профиль, корпусами влево. Так же в профиль линейно выполнены и рисунки погонщиков. Датируются эти рисунки точно – XIV–XV вв. [81, с. 270, № 155], по стилю изображений и по композиционному решению им аналогичны сюжеты на коврах. Все эти изображения в Гобустане и на коврах отдалённо перекликаются (по геометрическому стилю, композиционному решению и т. д.) с изображением на чёрнолощёной миске из кургана эпохи бронзы в районе Гянджи из коллекции историко-краеведческого музея города Гянджи. На миске изображена извилистая дорога и два шествующих по ней верблюда [табл. XLIII, 1].

Рассматривая зооморфные орнаменты на азербайджанских коврах, видимо, следует учитывать наличие порой одновременно на одном изделии сразу нескольких художественно-исторических пластов. Наиболее древние из них, по всей видимости, связаны с изображениями животных на предметах эпохи бронзы. В основном это часто встречающиеся на керамике, камне, металле изображения парнокопытных травоядных животных (джейранов, косуль, диких коз и т. д.), вероятно бывших основными объектами охоты, а возможно, и тотемом определённых этнических групп [70, фиг. 11, рис. IV–1a, v, фиг. 17, рис. 2; 72d, рис. 79a, v, с; 72e, рис. 67; 76, табл. XVII, 30] [табл. XLIII, 2, 3, 4, 5, 6]. На коврах эти животные изображены в сходной с изображениями той эпохи манере стилизации [илл. 201, 344, 294, 31, 124; табл. XLIII, 7, 8, 9, 10]. Так, и на керамике эпохи бронзы, и на коврах XIX – начала XX в. фигуры соразмерны между собой и составляют единую орнаментальную полосу. Сходство проявляется и в компоновке: часто на спинах животных изображаются другие, меньших размеров, в основном птицы. Ощущение архаичности



Илл. 344.

(характерно, что таких сюжетов больше всего сохранилось на безворсовых коврах и ковровых изделиях) усиливается от ритмичного повторения этих полос по всей длине ковра, словно это подборка орнаментов сосудов. Вторая группа зооморфных орнаментов и композиционных сюжетов, встречаемых на азербайджанских коврах, сложилась несколько позднее, вероятнее всего, под влиянием идей зороастризма. Общеизвестно, что Азербайджан, особенно Южный, в I тыс. до н. э. и в I тыс. н. э., вплоть до появления здесь арабов, принёсших сюда ислам, был одним из важнейших центров зороастризма на Востоке. Многие звери и птицы, согласно Авесте, являются инкарнациями зороастрийских божеств. Они символизируют победу сил добра над силами зла и благожелательное отношение к ним². Так, в эпоху господства зороастризма как основной идеологии в изобразительное искусство Переднеазиатского, Среднеазиатского и Закавказского регионов вошли образы, связанные с авестийскими мотивами. Так,

² Этому вопросу посвящена обширная специальная литература, и мы не считаем необходимым повторять общепризнанные положения [23a, 85a, 137a].

мидийские ткани с характерными для них изображениями животных отмечаются Аристофаном ещё до нашей эры [30а, с. 301, 23b, с. 165]. В эпоху раннего Средневековья зороастризм стал государственной религией самой большой и сильной державы региона – Сасанидского государства. Всё искусство этого государства, центром которого были Иран и Южный Азербайджан, и культурно связанных с ним регионов пронизано идеями зороастризма. Образы животных как божественных ипостасей и отдельные композиционные сцены канонизируются, становятся обязательными и бесконечно повторяются на наскальных рельефах, изделиях торевтики, глиптики (чеканка изображений на камне и других поверхностях), на тканях и коврах [122, 134, 135, 187].

Так, по всей видимости, под влиянием зороастризма в ковровое искусство проникли образы петуха, фазана, утки, гуся, орла, павлина, барана, сцены терзания хищными птицами и животными травоядных, инвеституры сцены, сцены противостояния животных по сторонам священного дерева и многие другие [илл. 31, 285, 124; табл. XXXXIII, 11, 12] элементы. Это было высочайшее искусство, обладавшее большой силой эмоционального воздействия, и не случайно, что ни время, ни строжайшие запреты раннего ислама на изображение животных и людей не смогли устранить это влияние и оно сохранило свои вполне осязаемые следы в изобразительном искусстве многих народов Востока, в том числе и у азербайджанского народа [илл. 317].

В исламскую эпоху появился новый орнаментальный мотив – кораническая надпись. Арабская письменность удивительно подходила для художественного оформления, и уже в IX–X вв. суры из Корана и просто богопожелательные и богоугодные высказывания появляются вначале в рукописях и архитектуре всего мусульманского Востока, в том числе и в Азербайджане, откуда переходят в декоративно-прикладное искусство и в ковроделие, где арабская надпись становится довольно частым явлением в оформлении бордюра.

Фрагменты из Корана, выполненные под орнамент на пергаменте, известны уже с VII в. [121, рис. 1–4]. Как правило, для этого использовали самый древний из арабских почерков **Ḥ** куфи. Он восходит к старому сирийскому письму, которое с течением времени подверглось некоторым изменениям. В письме куфи преобладают прямые линии и углы, что делало кубическую надпись весьма привлекательной с точки зрения орнаменталистики. Первыми внимание на это обратили уже в VII в. мусульманские каллиграфы [100, с. 4–31]. Уже в IX–X вв. куфическая надпись стала проникать в архитектуру Азербайджана. Так, на надгробных плитах IX, X, XI, XII, XIII вв. [156, 1–20] [табл. XLIV, 1, 2, 3](#) можно встретить куфическую надпись. Мы встречаем её и на знаменитой башне Кабуса, датированной самым началом XI в. (1006–1007 гг.) [47]. К этому же периоду XI в. относятся и мусульманские надгробия из мрамора с куфической надписью, обнаруженные в Грузии при раскопках в Мцхете [табл. XLIV, 4](#).

В IX–XIII вв. до монгольского завоевания в Азербайджане наблюдался бурный подъём развития феодального обще-



Илл. 317. Вышивка. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 932.

ства в целом. Быстро росли города, процветали торговля, ремёсла и т. д. Архитектура этого периода представлена многочисленными произведениями, сохранившимися во многих областях Азербайджана. Рост городов сопровождался возведением монументальных сооружений: общественных зданий, мечетей, караван-сараев, бань, медресе и мавзолеев. На многих сооружениях того времени можно встретить куфические надписи. Они были двух видов: графическая арабская вязь и кирпичная кладка. В азербайджанской архитектуре широко использовали оба вида. Со временем куфическая надпись становится едва ли не обязательным элементом средневековой азербайджанской архитектуры. Появившись в архитектуре в IX–X вв., куфический орнамент-надпись отражал художественный стиль эпохи. Этот стиль сохранился и получил дальнейшее развитие и в последующие века, но каждый из этапов развития отразил определённые особенности своей эпохи. Широко представлена куфическая надпись в архитектуре XII–XIII вв. Её мы встречаем на мавзолеях XII в. Агабаба и Момине-хатун [табл. XLIV, 5, 6]. Ещё большее распространение куфические надписи обоих отмеченных видов получают в архитектуре XIV–XV вв. Её мы встречаем на портале бакинского дворца Ширваншахов (XV в.) [табл. XLIV, 7, 8], на мавзолеях XIV в. в Барде и в Нахчывани – Исмаилзаде, Гарабаглар [табл. XLIV, 9, 10, 11], на мавзолеем комплексе шейха Сефи в Ардебиле [табл. XLIV, 12] и на многих других архитектурных памятниках. В других областях декоративно-прикладного искусства куфические надписи мы встречаем на многих бытовых изделиях и на предметах вооружения. Примером может служить надпись на щите XIV в. из коллекции Государственного музея азербайджанского ковра, на щите XVII в. [табл. XLIV, 13]. Примечательно, что наиболее ранние архитектурные памятники с куфической надписью на сегодня зафиксированы именно на территории Азербайджана. Здесь это стало орнаментальной традицией, получившей широкое распро-

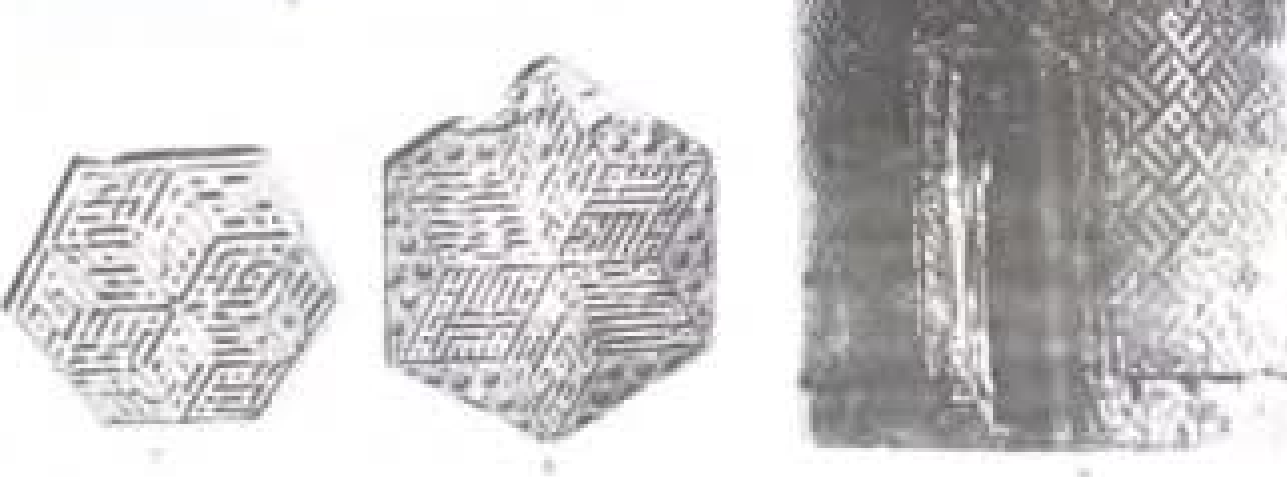
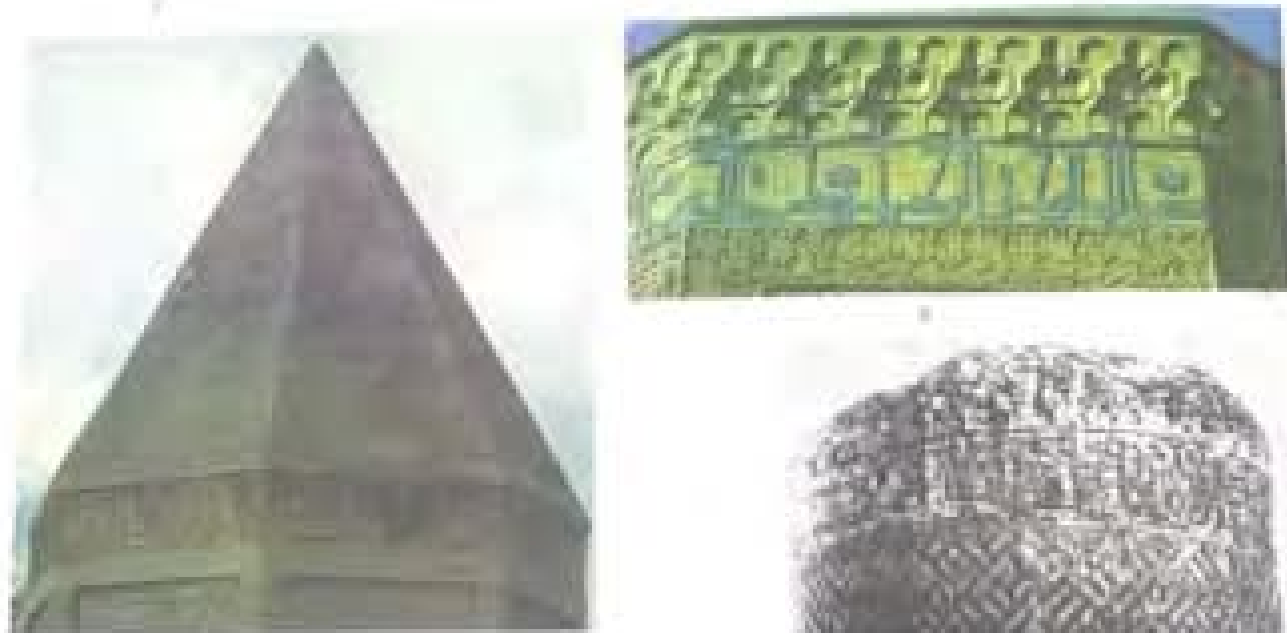


табл. XLIV



табл. XLIV



табл. XLIV

странение на протяжении многих веков, и именно отсюда эта традиция распространилась на другие регионы, в том числе в Средней Азии и Турции, где куфические надписи фиксируются на архитектурных памятниках более поздно, чем в Азербайджане, периода. Из архитектуры куфическая надпись, распространившись на декоративно-прикладное искусство, вошла и в азербайджанские ковры. Азербайджанские ковры XIII в. «Гянджа» [илл. 318; табл. XLIV, 14], «Ширван» [илл. 319; табл. XLIV, 153], «Ширван» [илл. 9; табл. XLIV, 16], «Мугань» [илл. 10; табл. XLIV, 17], «Баку» [илл. 320; табл. XLIV, 18], имеющие в бордюрных полосах стилизованный под куфические надписи орнамент, хранятся сегодня в стамбульском Музее турецкого и исламского искусства. Её же мы видим и на широко известном азербайджанском ковре с картины Ганса Мемлинга «Мария с младенцем» [илл. 4; табл. XLIV, 19], на тебризских миниатюрах XIV–XV вв. [илл. 321, 322]. Эта традиция сохранялась в ковровом искусстве Азербайджана до начала XX в. Поэтому подражания куфической надписи и её стилизованная орнаментальная форма прослеживаются и на коврах этого периода «Шильян» [табл. XLIV, 20], «Биджо» [илл. 323] ширванской группы, на коврах «Гядим Минаре», «Пирыбедиль» и «Хан» кубинской группы [илл. 278, 54, 46; табл. XLIV, 21, 22, 23]. При этом куфическая надпись в коврах «Пирыбедиль» и «Хан», относящихся к XIX в., стилистически выполнена в той же манере, что и на упоминавшемся ковре «Баку» [илл. 320] из коллекции стамбульского Музея турецкого и исламского искусства, датируемого XIII в., что, несомненно, говорит о прочной художественной традиции и преемственности. Широкое распространение этого орнамента в искусстве стран Востока хронологически совпадает со временем возвышения в XI в. империи Великих Сельджуков. В

связи с приходом турок-сельджуков и турок-огузов и их массовым оседанием в Передней Азии, Малой Азии и в Закавказье в искусстве этого региона появились новые мотивы среднеазиатского искусства. Вероятно, с этого периода следует искать общие орнаментальные элементы и мотивы в азербайджанских и среднеазиатских, в частности туркменских, коврах [115, с. 28, 147, с. 229] [илл. 324, 131, 133]. Сформировавшийся и получивший развитие с появлением сельджуков и огузов новый пласт в искусстве Азербайджана был в XIII–XIV вв. дополнен изобразительными мотивами, появление которых связано с монгольским завоеванием. Вместе с монголами в Азербайджан вновь перекочевали из Китая и Средней Азии многие тюркоязычные племена, большая часть которых осела здесь. Вместе с ними в изобразительное искусство Азербайджана пришли элементы дальневосточного искусства. Так, в ковровом искусстве Азербайджана появились мотивы облаков (булуд), образы драконов и фениксов и др. Но всё это не мешало местному декоративно-прикладному искусству Азербайджана оставаться самобытным и оригинальным. Азербайджанские мастера творчески перерабатывали эти элементы, соединяли их с местным орнаментальным стилем и традицией, создавая совершенно новые орнаментальные композиции в ковровом искусстве, такие как «Овчулуг» (охота) [илл. 17], «Булуд» [илл. 122], борьба дракона с Симургом [илл. 30] и др. [115, с. 29]. Общеизвестно, что вместе с монголами в Переднюю Азию и Закавказье пришло значительное число уйгуров, которые принесли с собой своеобразный стиль миниатюрной живописи. Именно здесь, в Азербайджане, эта живопись, получив дальнейшее развитие, стала одной из важных областей изобразительного искусства. Для нас миниатюрная



Илл. 318. Ковёр «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул.

Илл. 319. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 683.

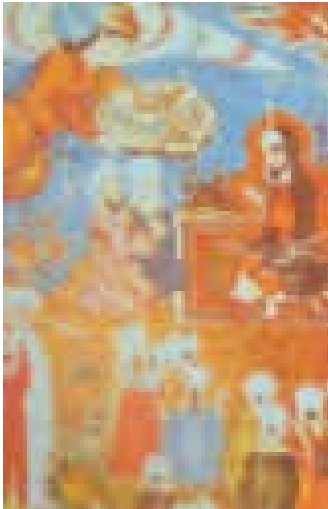
Илл. 320. Ковёр «Баку». Кубинская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 688.

Илл. 321. Миниатюра «Архангел Джебраил и пророк Мухаммед». Тебриз. 1360 год. «Мерадж-наме». 1360 год. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

Илл. 322. Миниатюра из «Хамсы» Низами. Тебриз. 880. 1475–1476 годы. «Бахрам Гур с заморской принцессой в жёлтом павильоне». Копия Абд аль-Рахим Абд аль-Рахман аль-Харазми аль-Султани аль-Ягуби, Аккоюнлу. Тебриз. Выполнено шейхом. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

Илл. 323. Ковёр «Биджо». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1786.

Илл. 324. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5513.



живопись представляет интерес в том плане, что здесь, как и на полотнах европейских художников, часто встречаются изображения азербайджанских ковров, а поскольку эти миниатюры имеют довольно точную датировку, мы получаем возможность проанализировать изображённые на них ковры, бытовавшие в XIII–XVI вв. и не сохранившиеся до наших дней, и по ним судить о развитии орнамента, стиля, композиции и т. д., определять преемственность в этом развитии. Формирование миниатюрной живописи как феномена восточной культуры относится к XIII в. В это время Азербайджан был составной частью огромного государства Хулагуидов, столицей которого являлся Тебриз. Тебризская школа миниатюрной живописи, сложившаяся уже в XIII в., до конца XVI в. сохраняла роль художественного центра,

являясь законодательницей вкусов, школой, художественно-эстетические идеи которой постоянно «экспортировались» во все культурные центры мусульманского Востока. Как показали исследования, большая часть уникальных миниатюр XIII–XIV вв., которыми украшались рукописные книги, создавалась в имперских канцеляриях хулагуидских правителей в Тебризе. Примечательно, что большую роль в формировании тебризской школы миниатюрной живописи в XIII–XIV вв. играли художники – турки-уйгуры. Установленные ими каноны просуществовали многие века в миниатюрной живописи практически всего Востока [250a]. Наиболее ранними дошедшими до нас образцами миниатюрной живописи тебризской школы, датируемыми концом XIII в. (1290–1295 гг.), можно считать миниатюру с изображением ковра «Ильхан, диктующий визирию указ»

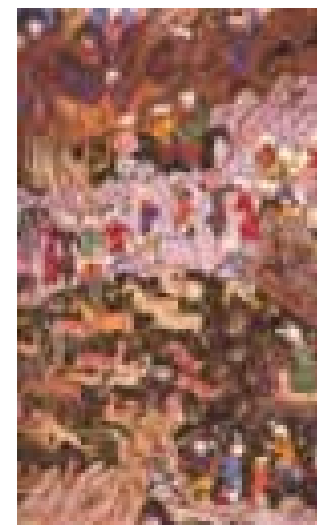
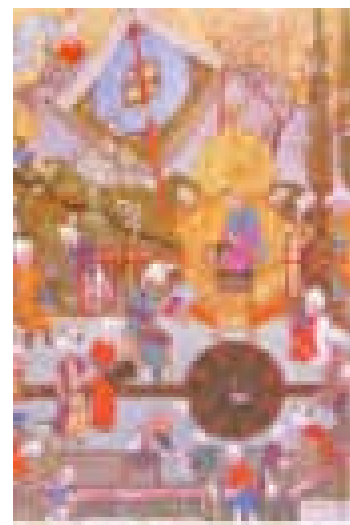
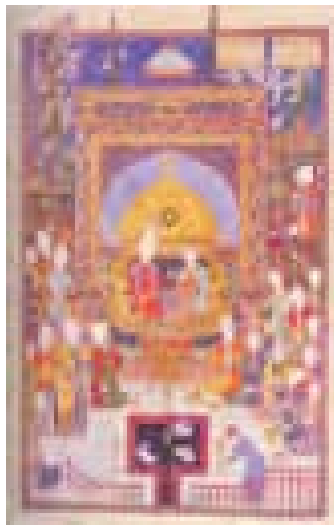
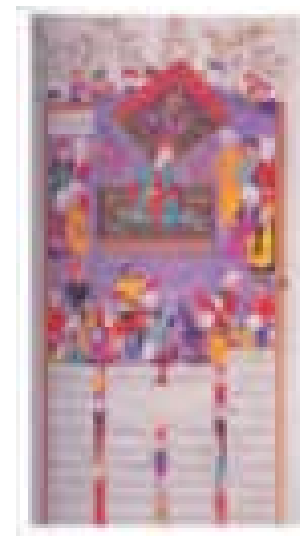
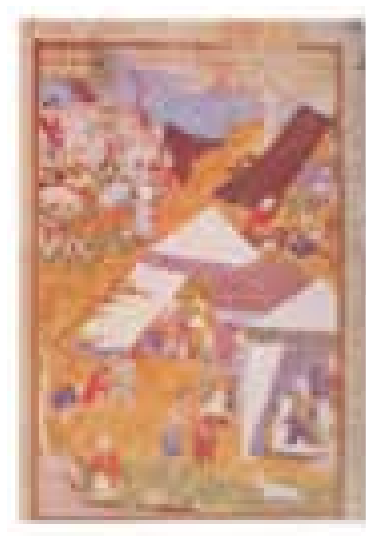


Илл. 326. Миниатюра. Страница из «Шахнаме» Фирдоуси. Тебриз. 740. 1340 год. «Зал, допрашиваемый мубидами». Бостонский музей изящных искусств.

Илл. 327. Миниатюра. Страница из «Шахнаме» Фирдоуси. Тебриз. 740. 1340 год. Собственность Демотта. «Король с тремя персонажами перед ним».

из коллекции парижского Национального музея [илл. 125], где Ильхан и его визирь изображены на фоне большого гранатового дерева на ковре, и миниатюру из манускрипта «Манафи ал-Хайван» [234a, pl. 24]. С этого времени изображение ковров становится частым явлением на миниатюрах. Художники-миниатюристы со скрупулёзной точностью передают геометрический, растительный и иной орнамент. На коврах в миниатюрах мы встречаем куфические надписи, сюжеты и орнаментальные композиции, отражающие художественный стиль эпохи [илл. 326, 327; 234a, pl. 45, 46, 47] [табл. XLIV, 24, 25, 26]. Таким образом, миниатюрная живопись позволяет проследить черты преемственности в развитии коврового искусства в Азербайджане, выявить устойчивость некоторых композиционных приёмов и форм, которые со временем стали традиционными и характерными для определённых региональных школ азербайджанского ковроделия. Так, как видно из миниатюр, одной из распространённых композиций на коврах в XV–XVI вв. становится композиция «Гёльбендлик», которая получает своё дальнейшее развитие и в последующие века: композиции «Гёльбендлик» мы видим на ширванских коврах, на миниатюре «Сарай-Альбен» 1450–1460-х гг. из Берлинской государственной библиотеки [табл. XLIV, 27]; эта же композиция и на миниатюре XVI в. [115, 20], и на ширванском ковре XIII в. [илл. 27]. Основу этой композиции составляют восьмилучевые звёзды и равноконечные кресты между ними, которая была разработана в архитектуре Азербайджана с. Ханыг на реке Пирсаат (XII в.) [191, с. 62]. Серия азербайджанских ковров XIX в. демонстрирует многообразие видов этой композиции: строго по традиции выступает композиция на ковре «Гаджигабул», на коврах «Сальян», основные мотивы композиции как бы раскладываются – восьмиугольная звезда и равноконечные кресты чередуются по центральной вертикальной оси ковра, на другом же – кресты становятся единственными элементами этой композиции, такую же трактовку можно найти и в казахском ковре «Демирчиляр» [илл. 108], ширванском «Сальян» [илл. 80], такое же разложение мы видим и на другом варианте ковра «Гаджигабул» [илл. 78], на казахском ковре «Караязы» [илл. 114], единственным

мотивом композиции становится восьмиугольная звезда, а в другом варианте «Демирчиляр» – он единственный центральный медальон. Попав в народную среду, композиция «Гёльбендлик» дополняется изображениями птиц, становится традиционной и используется в различных ковроткацких регионах Азербайджана. Получив новое название «Гушлу», эта композиция становится наиболее популярной в ширванских коврах «Сальян» [илл. 81] и ширванских килимах «Пашалы». Период наивысшего расцвета миниатюрной живописи приходится на XVI в. Великолепные миниатюры тебризской школы этого периода не только запечатлели уникальные образцы азербайджанских ковров, но и зафиксировали влияние, которое миниатюрная живопись оказала на ковровое искусство. Тюркская династия Сефевидов, создавшая сильное централизованное государство, поощряла развитие культуры и искусства. В столице государства Тебризе функционировали большие придворные мастерские, где в тесном контакте с ковроделами работали и художники-миниатюристы, рождались профессиональные композиции. На миниатюрах XIV–XVI вв., хранящихся в частных коллекциях, в Британском музее в Лондоне, в Стамбульском музее Топ-Капы Сарайы, мы видим прекрасные ковры с куфическими надписями [240, N852, 908], с художественными композициями «Ислими», «Хатаи», «Вулуд» [табл. XLIV, 28], намазлыги с гладким фоном [илл. 328], афшановые композиции [илл. 329, 330, 331], композиции «Лячек-турундж» [илл. 332] и др. [333, 334], а также сюжетные ковры. Так, например, на миниатюре кисти выдающегося азербайджанского художника-миниатюриста Султана Мухаммеда (XVI в.) изображён ковер с фениксами [илл. 335]. Именно XVI в. стал периодом, определившим основные направления в эволюции коврового искусства в последующие эпохи, став отправной точкой в оценке художественной ценности азербайджанских ковров и сегодня. Начиная с XVIII в. в ковровое искусство Азербайджана проникают изобразительные мотивы, связанные с западноевропейским искусством, на ковровые сюжеты начал оказывать влияние реалистический стиль живописи. Эта тенденция в трактовке изобразительных мотивов продолжает сохраняться и сегодня в азербайджанских коврах.



Илл. 328. Миниатюра. Страница из Амира Хосрова Дехлеви «Гиран аль-Садаин». Тебриз. 922. 1516–1517 годы. Копия каллиграфа, Султан Мухаммед Нур аль-Катиб, Сефевиды. Тебриз. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

Илл. 329. Миниатюра. Страница из «Хафт Авранг» Джамии. 979 июль, 1571 г Копия Мухибба Али аль-Катиб. (Библиотека шаха Такмасиба). Для Ибрагима Мирзы из Машхада. Сефевиды. Газвин. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

Илл. 330. Миниатюра из «Хамсы» Низами. Тебриз. 946–949. 1539–1943 годы. Мир Сеид Али. «Меджнун в цепях перед палаткой Лейли». Британский музей. Лондон.

Илл. 331. Миниатюра из «Хамсы» Низами. Тебриз. 946–950. 1539–1943 годы. «Хосров и Ширин очарованные». Британский музей. Лондон. Атрибутирован Ага Миреком.

Илл. 332. Миниатюра. Страница из «Хафт Авранг» Джамии. 979 июль. 1571 год. Копия Мухибба Али аль-Катиб (Библиотека шаха Такмасиба). Для Ибрагима Мирзы из Машхада. Сефевиды. Газвин. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

Илл. 333. Миниатюра Мирзы Али. XVI век.

Илл. 334. Миниатюра Мирзы Али. XVI век.

Илл. 335. Миниатюра «Сцена охоты». Султан Мухаммед. 1549 год. Правая половина миниатюры из рукописи «Золотая цепь» Джамии.



табл. XLIV

С XIX в., с вхождением северной части Азербайджана в состав Российского государства, стало заметнее оживление товарно-денежных отношений между ними. В Азербайджан привозились ткани, обои, расписные подносы. С этого времени на коврах, особенно шушинских, появляются новые сюжеты с изображением лошадей, собак, кошек, христианских святых и русских ассигнаций [13, с. 83], но и эти чужеродные мотивы умело использовались народными мастерами, и в этих коврах они, благодаря высоким техническим качествам, тонкому колориту, добивались должного художественного эффекта. Примером может служить ковёр, вытканый в 1921 г. в Шуше Салтанат баяим Бейбутовой [илл. 336]. Многовековые традиции азербайджанского коврового искусства и сегодня успешно развиваются как в народной среде, так и в произведениях художников-орнаменталистов [илл. 337, 338].

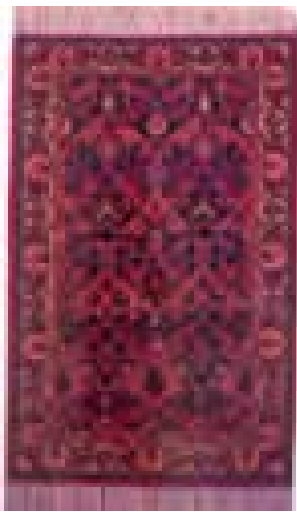
Всё сказанное выше убедительно показывает, насколько сложна и многообразна орнаментация азербайджанских ковров и ковровых изделий. Несомненно, орнамент азербайджанских ковров ещё долго будет объектом исследований, так как его художественно-семантическое, эстетическое, духовное и эмоциональное содержание практически поистине неисчерпаемо.



Илл. 336. Ковёр «100-рублёвая ассигнация» Салтанат бейим Бейбутова. 1873 год. Шуша. Гарабахская группа. Азербайджан. 1921 год. Частная коллекция Нариманбековых.

Илл. 337. Ковёр «Хатаи». Автор – Лятиф Керимов. 1906 год. Азербайджан. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5061.

Илл. 338. Ковёр «Саиб Тебризи». Автор – Джафар Мужри. 1925 год. Азербайджан. 1985 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5036.



Колорит

Третьей, вслед за композицией и орнаментом, художественной особенностью азербайджанского ковра можно считать его колористическое решение. Тот факт, что цвет придаёт большую выразительность, не подлежит сомнению. Ковры, как и любой другой предмет, воспринимаются зрительно, благодаря цветовым и световым контрастам. Сочетание цветов, фона и орнамента срединного поля и бордюров, основного рисунка и мелких деталей и т. д., собственно, и создают эстетику ковра, суть которой в гармоничном сочетании композиции, орнамента и их цветового оформления.

Как известно, существуют многочисленные теории относительно символического значения и использования того или иного цвета в культурах многих народов. Также хорошо известно влияние того или иного цвета или сочетания цветов на физиологию человека [31, с. 313–344]. В книгах по теории цвета часто можно встретить деление цветов на «тёплые» и «холодные». Замечены и свойства этих цветов. «Холодные» как бы удаляются от зрения, а «тёплые» – приближаются [204, с. 392].

Колористические особенности азербайджанских традиционных ковров, которые мы наблюдаем на примере экземпляров, имеющих сегодня в распоряжении исследователей, говорят о том, что все эти особенности были знакомы азербайджанским ковроделам и сложились на протяжении длительного периода развития.

Издrevле исходными для ковроделия были естественные краски растительного, животного или минерального происхождения. Традиционная, сложившаяся на базе многовекового опыта, технология окрашивания шерстяной пряжи позволяла получать множество цветовых оттенков, сочетания которых создавали красивую цветовую гамму ковра. Лишь в XIX в. в ковроделие стали проникать химические красители, но очень скоро выяснилось, что большинство химических красок, особенно анилиновых, со временем выгорают, тускнеют и становятся мутными, а с естественными красками этого не происходит. Наоборот, со временем их оттенки смягчаются и создаётся общее впечатление глубины и теплоты тона. В этом и заключается главное достоинство и привлекательность старых азербайджанских ковров ручной работы. Исключительные по красоте красок, их сочетанию, азербайджанские ковры являются отзвуком богатой культуры прошлых столетий. Бесымянные ковроткачи на протяжении веков разрабатывали, совершенствовали, заботливо сохраняли и передавали из поколения в поколение тайны красок ковра и принципы цветовых сочетаний.

Сравнивая азербайджанские ковры с коврами Малой Азии и среднеазиатскими коврами, нельзя не заметить разницы в колористических решениях – в расцветке, преобладании того или иного цвета или определённого сочетания цветов. Благодаря разнообразию колористического решения, нередко один и тот же орнаментальный мотив, композиция или отдельный элемент представлены здесь в новых неожиданных сочетаниях. Например, несмотря

на определённые разновидности, общее впечатление от среднеазиатского ковра – тёмно-красный густой тон с тёплым коричневым отливом. Узоры среднеазиатских ковров незначительно выделяются от цвета фона ковров [178, с. 25]. Расцветка азербайджанских ковров более яркая, преобладание здесь одного какого-либо тона незаметно, здесь цвет и цветовое сочетание играют более активную роль. Ввиду того, что первоначально все процессы, связанные с производством ковра, в том числе и с окраской шерсти или любой другой пряжи, выполнялись непосредственно самими ковроткачами, естественно, они больше всего использовали доступные им красители. В силу этого в отдельных регионах исторически сложились те или иные цветовые сочетания, которые, став традицией, не изменялись даже тогда, когда окраска пряжи выделялась в самостоятельное ремесленное производство (боягчылык) и ковроткачи стали приобретать для ковров уже окрашенную пряжу.

При рассмотрении цветовых решений азербайджанских, а в широком плане – всех восточных ковров, следует учитывать и тот факт, что большинство ковров в частных и музейных коллекциях датируются XIX – началом XX в. или, в лучшем случае, XVIII в. Почти все они были изготовлены специально по заказу и на продажу.

Рыночный характер этих ковров затрудняет выявление традиционных народных исторически сложившихся для определённых ковроткацких центров колористических решений. Поэтому колорит не может служить для определения колористических особенностей азербайджанских ковров, изготовленных в различных центрах коврового производства. В силу этого особую ценность приобретают сохранившиеся в небольшом количестве ворсовые ковры, которые датируются более ранними (XV–XVII вв.) периодами, и ковры, изначально предназначавшиеся для личного пользования, не подверженные рыночной конъюнктуре. Анализ именно этой группы безворсовых и ворсовых ковров даёт возможность выяснить традиционные особенности колористического решения азербайджанских ковров, к которым относится характеристика цвета фона ковров, сочетание цветов, цветовое соотношение орнаментов и фона срединного поля, цветовое соотношение бордюра и срединного поля и т. д. Для азербайджанских ковров характерна своя специфическая цветовая гамма, в которой определённые цвета играют лидирующую роль. Нельзя сказать, чтобы преобладание светлых или тёмных тонов являлось характерным признаком отдельных ковроткацких центров Азербайджана. Во всех производственных центрах можно встретить ковры с богатым сочетанием цветов и оттенков. В основной массе ковров Закавказья число цветов и оттенков в одном ковре в среднем колеблется от 7 до 12 [92, с. 55]. В кубинских коврах их обычно от 9 до 12; в Гянджинском регионе в низменной части – от 8 до 9, а в нагорной – от 10 до 12; в Казахском – от 8 до 12; в Шемахинском – до 10; в Гарабахе – от 9 до 10 и т. д. [92, с. 55]. Исследователь закавказских ковров М.Д. Исаев

указывал, что среднеазиатские ковры уступают закавказским в смысле разнообразия цветов и оттенков [92, с. 56]. Причину этого автор видит в изобилии и разнообразии флоры и фауны Закавказья, в которых много растительных, животных и химических красителей, позволяющих получать многочисленные цветовые оттенки [92, с. 56–66]. В целом следует отметить, что в расцветке азербайджанских ковров наблюдается определённая творческая свобода [103, с. 54]. Закономерности и особенности цветового решения азербайджанского ковра, по всей вероятности, стали складываться уже в период производства наиболее ранних безворсовых ковров. Видимо, не случайно во многих ковроткацких центрах Азербайджана цвета и их сочетания на ворсовых коврах повторяют цвета и их сложившиеся сочетания на безворсовых коврах. Например, для обычных паласов наиболее характерным сочетанием цветов являются красный с чёрным, красный с жёлтым, красный с синим, чёрный с белым, чёрный с жёлтым [*илл. 168*]. Более богатая и разнообразная окраска у так называемых парадных чийи-паласов бакинской группы. Колорит этих паласов создаётся гармоничным чередованием цветных полос, ритмично декорированных мелкими элементами. Здесь уже используются тёмно-синий, коричневый, оранжевый, красный, белый, голубой и чёрный цвета [*илл. 169*]. В целом паласы, которые производились повсеместно, украшались традиционными горизонтальными полосами, характерными для всего Азербайджана. Как отмечалось, хотя на первый взгляд все паласы кажутся одинаковыми по рисункам, цветовую гамму каждый мастер решал по-своему, меняя размеры полосок и тем самым соотношения цветов. Наряду с цветными в Азербайджане производились и однотонные из натуральных цветов шерсти – белого, кофейного, серого по цвету паласы. Цветные азербайджанские паласы отличаются красочностью. Ритмичное повторение ярких узких и широких полос придаёт им особую выразительность. Хотя паласы изготавливались повсеместно, в каждой зоне была своя цветовая палитра. Так, для бакинских, ширванских и кубинских паласов характерны спокойные и сдержанные краски. В окраске преобладают красный, тёмно-синий, бордовый, тёмно-коричневый, реже белый и охристо-жёлтый цвета. Более яркие и красочны паласы Казахской и Гарабахской зон. Здесь мы видим сочетание красного с белым, чёрного с красным, синего с жёлтым, зелёного с белым. Для азербайджанских паласов характерно ритмичное сочетание однотонных и орнаментированных полос. Обычно спокойные и мягкие тона не орнаментированных полос ещё больше оттеняют контрастность широких орнаментированных полос. В колорите, как и в технике изготовления паласов, ещё заметно сильное влияние техники тканевого ткачества: это горизонтальная цветовая полоса, контрастное цветовое сочетание полос, вариации их ширины, и всё это, как и на тканях, раппортно повторяется на протяжении всей длины паласа. О преимственности говорит и отсутствие деления коврового поля на срединную часть и кайму. Необычно красочны и вертикальные полосы джеджимов.

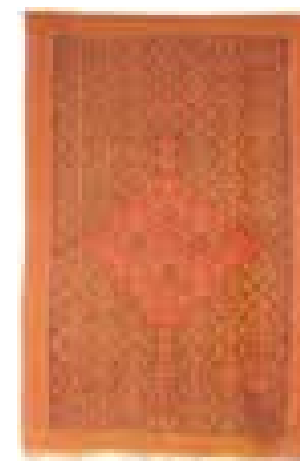
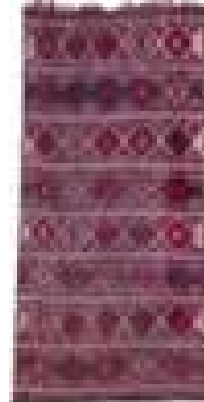
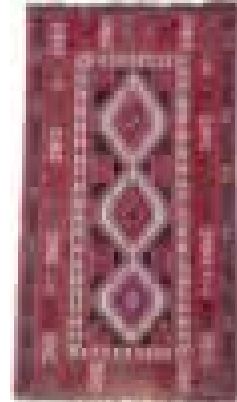
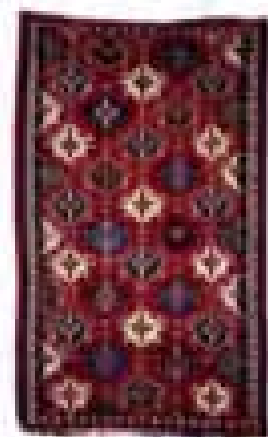
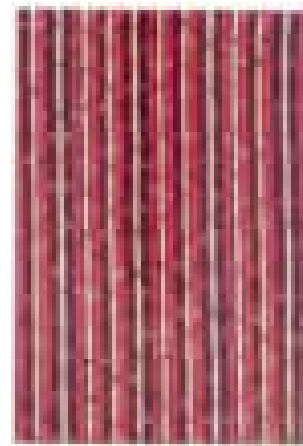
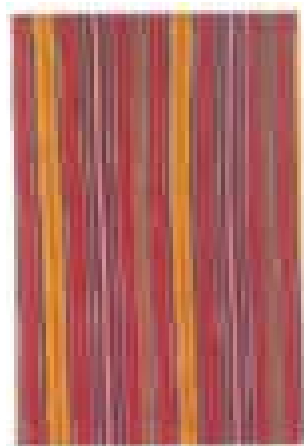
Они также бывают узорными и безузорными [*илл. 170, 211*]. Художественный эффект в безузорных джеджимах создаётся за счёт гармонично подобранных цветных полос, расположенных рядом друг с другом – в контрастном сочетании. Основными цветами, используемыми в джеджимах, являются красный, синий, жёлтый, зелёный, белый. Широкие полосы ограничены тонкими контурными линиями. При этом зелёные, синие, жёлтые широкие полосы имеют красные контурные линии, а красные полосы – жёлтые линии. Изображение джеджимов часто можно встретить на миниатюрах тебризской школы XVI в. [234а]. Сравнивая их с джеджимами XIX – начала XX в. мы наблюдаем устойчивую, почти не изменившуюся, художественную традицию. В джеджимах, как и в паласах, гладкие вертикальные полосы чередуются с орнаментальными. Наиболее распространённым является тёмно-синий орнамент на белом, жёлтом, оранжевом фоне данной полосы [*илл. 171*]. На джеджимах Гарабахской зоны широкие красные, жёлтые и синие полосы чередуются полосами такой же ширины красного цвета с белым мелким орнаментом. Своеобразны колористические решения в безворсовых коврах типа шадда. Шадда изготавливались как однотонные (бежевого, красного, кирпичного и зелёного цветов), так и клетчатые и сюжетные [*илл. 142, 177*]. Клетчатые шадда образовывали шахматный рисунок из одинаковых по размеру квадратов двух цветов (красный – чёрный; красный – синий; коричневый – белый; кирпичный – зелёный; серый – чёрный и т. д.), иногда в квадратах помещали изображения животных, обычно контрастного по сравнению с фоном клетки, цвета. Чаще всего на тёмно-красном фоне изображались животные белого цвета. Обычно цвета, принимающие участие в создании шадда, не образуют пёстрый или чрезмерно яркий колорит. Например, на замечательном сюжетном шадда из коллекции Киевского музея восточного и западного искусства мы видим удивительное сочетание тёплых и холодных цветовых тонов. Люди и животные словно оживают на тёмно-красном фоне. Используя красные, белые, жёлтые, зелёные, малиновые цвета, мастер создаёт торжественно-парадный, праздничный цветовой строй. Анализ безворсовых ковров типа шадда показывает, что для гарабахских шадда характерны практически все цвета палитры азербайджанских ковров, т. е. синий, светло-розовый, жёлтый, тёмно-коричневый, охра, зелёный, терракотовый, оранжевый, розовый, белый, умбра, голубой и чёрный, но в подавляющем большинстве фон исследованных образцов (фон срединного поля) окрашен в красный, реже – в светло-красный, а иногда – в сочетании с белым или коричневым. Ещё реже фон окрашивается в бордо, синий или чёрный цвета. Срединная кайма, как правило, окрашивается в бордо, зелёный, тёмно-коричневый, белый, синий и тёмно-синий цвета. Сочетание цветов фона и срединной каймы самое разнообразное. Оно может быть слитным или контрастным. Основные мотивы сюжетных шадда окрашены в цвета контрастные по отношению к цвету фона. В шадда с клетчатой композицией соотношение цветов более строгое и сдержанное. Это обусловлено и тем,

что изначально они использовались в качестве шалей. Сравнивая гарабахский шадда XVIII в. с шадда XIX в. из коллекции Музея искусств в Баку и шадда XX в., мы вновь наблюдаем устойчивое контрастное сочетание красного и синего цветов как фона срединного поля и срединной каймы, а орнаменты, фигуры животных (их контуры) дают самую разнообразную гамму цветов. Всё это показывает устойчивость преобладания определённых цветов. В отличие от гарабахских, палитра казахских шадда менее разнообразна. Здесь используются всего лишь тёмно-коричневый, красный, оранжевый, синий, зелёный и белый цвета. Обычно фон срединного поля и срединной каймы тёмно-коричневого цвета, а основные мотивы окрашены в красный, оранжевый, синий, зелёный и белый цвета. Широкий диапазон красок использовался и при изготовлении безворсовых ковров типа верни. В окраске фона срединного поля преобладает красный цвет, но встречаются и такие ковры, где используются в основном белые, терракотовые, синий с чёрным цвета для фона срединного поля. Для окраски фона срединной каймы определённого характерного цвета не существует. Здесь употребляютс я охра, белый, терракотовый, зелёный, чёрный, синий, светло-зелёный цвета. Часто в верни также встречается и идентичность цветов в соотношениях фонов срединного поля и срединной каймы. Наиболее часто встречаемые соотношения: охра – охра, белый – белый, синий – синий, чёрный – чёрный, красный – красный. Анализ нескольких десятков верни Гарабахской, Казахской зон Азербайджана [*илл. 147, 181*], описанных в различных книгах и каталогах, показывает, что фон основных мотивов, декорирующих срединное поле, окрашивается в красный, бордовый, синий, зелёный, белый, терракотовый, тёмно-синий, жёлтый, коричневый, голубой и чёрный цвета. Основные мотивы окаймлены чёрным, красным, синим, тёмно-синим, белым и голубым контурами. В окраске элементов используются зелёный, красный, тёмно-синий, белый, чёрный, жёлтый, розовый, охра, умбра и серый цвета. Элементы, декорирующие срединную кайму, могут быть окрашены в красный, белый, синий, зелёный, чёрный, тёмно-синий, охра и голубой цвета. Рассматривая колористические особенности безворсовых ковров типа килим, следует также отметить некоторые характерные черты, присущие для цветовой гаммы килимов определённых производственных зон. Хотя килимы также производились повсеместно, наибольшую популярность и известность приобрели ширванские килимы, особенно изготовленные в селении Пашалы. У килимов, изготовленных в этом селе, фон срединного поля чёрный, тёмно-синий или красный [*илл. 88, 87, 86*]. Сочетание фона срединного поля и срединной каймы бывает чёрно-белое, чёрно-красное, тёмно-синее и красное. Здесь также срединное поле и срединная кайма имеют идентичный красный цвет.

Рисунки орнамента могут быть самых разных цветов и оттенков, обычно контрастных фону, что и создаёт красочность и яркость килимов «Пашалы». У ширванских килимов из других производственных очагов чаще всего фон срединного поля белый, чёрный, красный или тём-

но-синий [*илл. 173*]. Сочетание фона срединного поля и срединной каймы чаще всего следующее: бело-чёрное – коричневое, тёмно-синее – белое или тёмно-синее – красное. В рисунках орнаментов ширванских килимов можно встретить весь цветовой спектр, а именно: белый, красный, жёлтый, голубой, охра, бордовый, умбру, синий, оранжевый, коричневый, чёрный и др. Особую группу ширванских килимов составляют полосатые, по типу паласов, килимы. Фон полос и декорирующие элементы включают все используемые в азербайджанских коврах цвета. Бакинские килимы, как правило, также имеют горизонтальные декорированные полосы [*илл. 172*]. Декор этих килимов составляют гармонично окрашенные полосы с доминирующим коричневым цветом. Помимо коричневого, колорит килимов этой группы содержит жёлтый, белый, красный, тёмно-коричневый, охра и синий цвета. Эффект достигается за счёт цветового контраста фона и декора и последовательного чередования полос разной ширины и цвета. Для казахских килимов особенно характерна композиция из горизонтальных широких полос с орнаментом и узких гладких тёмно-синих, коричневых и чёрных полос. Сочетание белого с красным, синего с жёлтым придаёт казахским килимам особую эмоциональную выразительность. Для казахских килимов присуще стремление к яркому, открытому цвету.

Гарабахские килимы отличаются симметрией и контрастностью цвета. Они жизнерадостны и обладают ярким красочным колоритом. Широко используется красный цвет для срединного поля, а срединная кайма может иметь синий, красный или белый фон [*илл. 141, 218*]. В гарабахских килимах наиболее частое сочетание цветов – красный с синим, охра с синим, охра с белым, чёрный с красным. Колорит тебризских килимов состоит из белого, охры, красного, розового, коричневого, тёмно-синего, голубого, зелёного, чёрного и терракотового цветов. Фон срединного поля окрашен в белый, тёмно-синий и красный цвета, а срединная кайма – в коричневый, жёлтый и охра. Эти цвета в сочетании создают контрастность. Пользующиеся большой популярностью южноазербайджанские килимы сennen имеют цветовое решение, полученное сочетанием тёплых и холодных тонов. Гармоничное сочетание спокойных и мягких красок охристо-золотистого, красного и светло-голубого придают этим килимам особое обаяние и ощущение покоя [*илл. 175*]. Среди безворсовых ковров зили наибольшее разнообразие цвета и сочетания различных цветов мы наблюдаем на изделиях Гарабахской зоны. Цветовая палитра гарабахских зили включает красный, голубой, охра, синий и тёмно-синий, коричневый, чёрный, зелёный, терракотовый, серый, умбру, фиолетовый, бордо, белый, розовый, оранжевый и голубой цвета [*илл. 143, 180*]. Характерной колористической особенностью гарабахских зили является то, что здесь обычно цвет фона срединного поля и фона бордюрных каём идентичен [*илл. 144*]. Доминирующими цветами фонов являются красный и белый. Встречается и контрастное сочетание фона срединного поля и каймы. Обычно



это красное – белое, синее – белое, бордо – тёмно-синее, синее – красное, жёлтое – красное **[илл. 145, 179]**. В отличие от гарабахских зили аналогичные безворсовые ковры Гянджа-Казахской зоны не обладают сдержанной палитрой цветов. Срединное поле, как правило, окрашено белым, чёрным, бордо, реже – жёлтым цветом. Фон срединной каймы белый или красный. Цвета основных орнаментальных мотивов – бордо, умбра, терракотовый и чёрный. Они обрамляются белым контуром. Мелкие элементы обычно выполняются в цвете охры, красном, синем или чёрном, и здесь выражается блестящее гармоничное сочетание этих цветов **[илл. 121]**. Зили бакинской группы содержат белый, охру, тёмно-синий, чёрный, красный, голубой, коричневый, синий и зелёный цвета. В бакинских зили, как правило, срединное поле окрашено в красный и синий цвета. Эти же цвета часто встречаются в сочетании друг с другом и характерны для окраски фона срединной каймы **[илл. 99, 178]**. Следует отметить тенденциозность колорита бакинских зили к яркости и контрасту **[илл. 100]**. Исследуемая коллекция тебризских зили показывает, что в них используются синий, красный, голубой, чёрный, белый, жёлтый и зелёный цвета. Основные мотивы орнаментов окрашены в синий цвет, а фон элементов – в красный, жёлтый и голубой цвета. Безворсовые ковровые изделия (мафраши, чулы, хурджуны и др.) различных зон своих специфических колористических особенностей не имеют и содержат палитру и цветовое сочетание, характерные для безворсовых ковров этого производственного центра. Так, мафраши и чувалы бакинской группы, выполненные в технике зили, по колористическим особенностям полностью идентичны с бакинскими зили **[илл. 193, 204]**. Такая же картина наблюдается и по другим зонам. Безворсовые ковры-сумахи, центром производства которых является Кубинская зона, обычно имеют красный фон срединного поля в сочетании с тёмно-синим фоном срединной каймы **[илл. 59, 230]**. Основные элементы орнамента имеют тёмно-синий или красный фон с белым или чёрным контуром. Фон вспомогательных элементов может иметь самый различный цвет или оттенок, и, как правило, с красным или чёрным контуром. Композиции дошедших до нас сумахов, как отмечалось, повторяют композиции ворсовых ковров, и это повторение мы наблюдаем в колорите. При идентичном фоне срединного поля и срединной каймы, что характерно для большинства безворсовых ковров, за исключением сумахов, их разделяет тонкая контрастная кайма **[илл. 183]**. Во многих случаях фон срединного поля у таких ковров фактически утоплен и скрыт контрастными цветами орнамента и едва прослеживается. Интересно, что этот технический приём затем будет широко использован и в ворсовых коврах, особенно в производственных центрах Северного Азербайджана, где сохранились многие древние традиции колористического оформления ковра. Таким образом, на примере безворсовых азербайджанских ковров мы прослеживаем огромное разнообразие колористических решений, применявшихся народными ткачами

при их изготовлении. Помимо богатой цветовой гаммы, следует отметить практическое отсутствие полутонов. Для безворсовых ковров главным принципом цветового решения является контрастность, достигаемая сочетанием определённых цветов, и органическая связь цвета с орнаментом и композицией на основе ритмичности цвета, наличие в ряде случаев цветового единства фона срединного поля и каймы, как пережиточное влияние техники ткачества. Именно на безворсовых коврах веками отрабатывались принципы цветовых особенностей азербайджанского ковра, которые стали в последующем традиционными как для безворсовых, так и для ворсовых ковров и ковровых изделий. Но при всём цветовом многообразии нельзя не отметить доминирующие цвета, как то: красный, синий и белый с его вариациями. И сегодня в азербайджанских коврах это основные сочетания цветов. У многих безворсовых ковров типа шадда, килим и даже зили наблюдается набор основы из пряжи красного и синего цветов, образующих колорит. Эта традиция, например, в верни и зили сохраняется как сплошной красный, хотя не участвует в создании цветовой палитры ковра. Семантическое содержание каждого из этих цветов неоднократно отмечалось исследователями [164, с. 192]. Мы остановимся на наиболее распространённом – красном цвете, который имеет символическое оберегающее значение. Ещё в древности в Азербайджане был широко распространён культ огня. Свидетельства обрядов, связанных с огнём, и в частности остатки золы и углей, находят практически во всех древних могилах Азербайджана. В них часто находят и красную охру, которая рассматривается археологами как магический способ придать умершему силу для потусторонней жизни, заменить ему живую кровь [164, с. 192]. Традиция окрашивать части тела в красный цвет сохраняется в Азербайджане и поныне. Во многих селениях в период свадьбы невеста и её родственницы окрашивают волосы, руки и ноги в красный цвет при помощи красителя – хны. У тюрок была традиция – надевать на невесту платье из красного шёлка, что, несомненно, связано с символикой красного цвета. То же самое можно сказать и о других, наиболее часто употребляемых цветах. Но в средневековых азербайджанских ворсовых и безворсовых коврах это древнее семантическое содержание цвета утратило свой первоначальный смысл, и на первый план выступают сложившаяся традиция и художественный вкус.

Колористические особенности азербайджанского ковра особенно ярко проявляются в ворсовых изделиях. Здесь также, несмотря на отсутствие ограничения для диапазона цветов, устойчивыми, основными цветами фона являлись красный, синий, реже – белый. Сочетание этих цветов остаётся доминирующим в ковровом искусстве Азербайджана и по сей день [182, с. 41]. Для определения колористических закономерностей ворсовых ковров Азербайджана и этапов развития цветовой техники большое значение имеют дошедшие до нас наиболее ранние средневековые образцы ковров. Среди таких ковров XIII–XV вв., изготовленных в североазербайджанских производственных центрах и хранящихся

в музейных и частных коллекциях, описанных в научных трудах и каталогах, а также изображённых на картинах европейских художников, следует отметить гарабахские, гянджинские, казахские и кубинские ковры **[илл. 10, 11, 22, 7]**. Так, ковёр гарабахской группы, датируемый XIII в., имеет тёмно-синий фон срединного поля в сочетании с красным фоном срединной каймы. Фон малой каймы, а также фон элементов орнамента – жёлтого цвета в сочетании с красным, синим **[илл. 10]**. У ковра XIII в. гянджинской группы жёлтый цвет фона срединного поля контрастирует с красным цветом фона срединной каймы. Фон элементов орнамента срединного поля соответственно красный, а фон элементов срединной каймы – жёлтый. Медахиль имеет синий фон с элементами орнамента цвета охры. Таким образом, цветовое решение ковра построено на принципе контраста. Ковёр «Гянджа» гянджинской группы, датируемый XV в. **[илл. 21]** имеет красный фон срединного поля в сочетании с цветом слоновой кости в фоне срединной каймы и синего фона малой каймы. Основные мотивы орнамента срединного поля, в данном случае птицы, имеют синий, охру или цвет слоновой кости. Орнаменты срединной каймы – красного и синего цветов, а орнаменты малой каймы – красного цвета. Таким образом, и в этом ковре доминируют сочетания красного и синего цветов. Для ковров XV в. казахской группы характерны соответственно синий, красный и чёрный фон срединного поля и белый, красный и фон цвета слоновой кости срединной каймы **[илл. 5, 6, 22, 30, 31]**. Следовательно, в казахских средневековых коврах, по сравнению с гарабахскими, для фона срединного поля используется и чёрный цвет. Чёрный фон срединного поля и такой же чёрный фон срединной каймы мы наблюдаем и на кубинском ковре с картины Яна ван Эйка «Мадонна Каноника» [97, с. 265]. Фон элементов орнамента и их контуры на коврах этой группы имеют красный, синий, голубой, жёлтый, чёрный, охру, фиолетовый, белый, слоновой кости, коричневый, зелёный цвета. Такое многообразие цветов на этих коврах, их тонкое колористическое сочетание говорят о товарном характере ковров, изготавливавшихся специально для рынка с большим мастерством. Интересно, что на кубинском ковре с идентичным чёрным фоном срединного поля и срединной каймы мы наблюдаем характерную для безворсовых ковров технику сокрытия фона срединного поля контрастным цветом основных орнаментов и их контурных обрамлений. В итоге срединное поле и основная срединная кайма не сливаются, а создают цветовую гармонию: этот технический приём колористического решения мы встречаем на коврах XVI и XVII вв., что говорит об устойчивой традиции. Так, ковёр «Мугань» Гарабахской группы, датируемый XVII в., имеет красный фон срединного поля и такой же цвет фона срединной каймы **[илл. 26]**. Красный фон срединного поля и срединной каймы мы видим и на ковре XVII в. Казахской группы **[илл. 29]**. Сочетание фонов срединного поля и срединной каймы, выполненные в красных, белых, слоновой кости и бордовых тонах, мы видим на так называемых «драконовых» коврах Гарабахской группы XV–XVII вв. **[илл. 23]**. И в этих коврах все основные орнаменты выполнены в традици-

онных белых, синих, красных тонах. Эти традиционные цвета мы видим и на ковре «Мугань» Гарабахской группы, изображённом на картине художника Ганса Мемлинга **[илл. 4]**. Анализируя южноазербайджанские ковры XVI в., атрибутированные А. Поупом как ковры северо-западной Персии, Тебриза, Азербайджана, а иногда и как Курдистана [240, V, XI] [1188, 1182, 1164, 1166, 1165, 1226, 1179А, 1180, 1179, 1120, 1114, 1148], мы видим, что почти все ковры имеют красный, синий или тёмно-синий фон срединного поля [240, 1147, 1135, 1422, 1159, 1119, 1181, 1184, 1118]. Лишь у единичных экземпляров фон срединного поля зелёный [240, 1158, 1121], белый [240, 1156], бордовый [240, 1185] или цвета слоновой кости [240, 1115, 1140, 1138, 1141]. Срединная кайма в этих коврах в большинстве случаев имеет синий, тёмно-синий или же красный фон. Таким образом, для южноазербайджанских ковров XVI–XVII вв. красно-синее или сине-красное сочетание фона срединного поля и срединной каймы является наиболее распространённым колористическим соотношением. Но если фон имеет определённую цветовую стабильность, то элементы орнамента как в южноазербайджанских, так и в североазербайджанских средневековых ворсовых коврах включают в себя весь цветовой спектр, используемый в гармоничном равновесии. Аналогичное красно-синее сочетание характерно для ковров XVI–XVII вв. из других производственных центров Ирана, таких как Гирман, Исфаган, Джошаган. И это не случайно, если учесть, что центрами ковроткачества Сефевидского государства в XVI в. были Тебриз и Ардебиль, это именно те города и сложившиеся в них школы коврового производства, которые определили пути развития не только азербайджанского, но и в значительной степени иранского ковроделия. Причём это влияние охватывало как композиционно-орнаментальную сферу, так и колорит. Рассматривая формирование колористики азербайджанского ковра, следует отметить, что цветовые сочетания азербайджанских ковров претерпевают определённую трансформацию уже со второй половины XVI в. Это связано с тем, что в Тебризе, Ардебиле, а затем во многих других городах Сефевидского государства появляются дворцовые ковровые мастерские мануфактурного типа, где трудились профессиональные художники-миниатюристы. Они создавали не только новые композиции, но и новые колористические решения азербайджанского ковра. Со второй половины XVI в. началось использование в коврах мелкоградуированных цветов, расширился диапазон цвета. Но цветовое разнообразие создавало угрозу разрушения композиционно-колористического единства и содержания ковров. Здесь-то и проявилось во всём блеске высочайшее мастерство профессиональных художников-орнаменталистов в области коврового искусства. Они не только овладели широким диапазоном цветовых оттенков, но и сумели сохранить контроль над цветовой гармонией в различных композиционных схемах. В сюжетных и орнаментальных коврах тебризской школы сложный диапазон тонов предстаёт перед взором, как взаимосвязанное единство. Цвета столь умело организованы,



что не просто чередуются и накладываются друг на друга, а естественно и легко взаимопроникая, создают ощущение живого единства. Прославленные на весь мир южноазербайджанские ковры тебризской школы, в которых художники-миниатюристы трактовали реалистические мотивы в более живописной и приближенной к жизненной манере, чаще всего также использовали и приглушённые мягкие тона. Применение белого цвета здесь не контрастно, а нейтрально сводится к светлым тонам. Видимо, именно с этого периода в ковроделии можно выделить два направления – традиционное народное и элитарное. Уже в тебризских коврах конца XVI – начала XVII в. появляются ковры, выполненные не только в традиционно контрастных тонах, но и в полутонах. Колорит ковров от чёткой цветовой гаммы переходит к цветовым оттенкам. Это открывало, несомненно, новые возможности отражать при помощи цвета оттенки эмоций, идей. И хотя традиции сохраняются в большинстве профессиональных изделий, где продолжают доминировать именно традиционный красный, синий и белый цвета, сами эти цвета и их оттенки варьируются несколько иначе [182, с. 41]. С XVII–XVIII вв. этот новый столичный художественный стиль начинает оказывать влияние на провинциальные ковродельческие центры Южного и Северного Азербайджана. Наиболее сильному влиянию в североазербайджанских очагах производства подверглись гарабахские, особенно шушинские, ковры. Но даже при овладении широким диапазоном цветов и оттенков, в каждом отдельно взятом ковре сохранилась вся традиционная доминантная тональность. У большинства ковров продолжает доминировать не один, а более двух в равной степени выразительных цветов. Сохраняется сочетание красного и синего, красного и белого, но уже в более разнообразных тональностях. Ковроделы прекрасно понимали, что в ковровом искусстве колорит держится на ритме и контрасте с применением приёмов, создающих цветовое равновесие. Наконец, начиная с конца XV – начала XVI в. и до наших дней на колорит азербайджанских ковров, как в целом и всех восточных ковров, начинает влиять европейский рынок. Изготовленные специально для экспорта в эти страны ковры, несомненно, учитывали художественные вкусы европейского покупателя, и эти вкусы далеко не всегда совпадали с традиционными композиционными и колористическими особенностями ковров. Часть производственных очагов уже в XVIII–XIX вв. стали готовить продукцию под влиянием европейского художественного вкуса, что отражалось на цветовых соотношениях и порой приводило к отходу от традиций и к эклектичности. Этот процесс в большей степени затронул южноазербайджанские производственные центры. В силу ряда причин североазербайджанские ковровые центры, хотя также нередко ориентированные на европейский рынок, в меньшей степени испытывали давление со стороны этого рынка и, как следствие, в большей степени остались приверженными традиционным колористическим решениям. Рассмотрим теперь, с учётом выше отмеченных колористических особенностей, азербайджанские ковры всех основных производственных центров в том их состоя-

нии, в котором они находились в конце XVIII – начале XX в. Анализ образцов ковров тебризской группы этого периода даёт возможность утверждать, что во всех своих характеристиках, в том числе и в колорите, тебризские ковры продолжают традиции художественной ковровой школы, сформировавшейся здесь ещё в конце XVI в., что отразилось в приглушении традиционных колористических сочетаний и в последующем пристрастии к мягким сочетаниям светлых тонов, построенных на малом интервале [илл. 156, 150, 152, 154, 175]. В коврах этой группы используются белый, красный, охра, умбра, розовый, фиолетовый, тёмно-синий, чёрный, жёлтый, зелёный, синий, коричневый, терракотовый, голубой, бордо и серый цвета. В цвете фона срединного поля преобладают белый, реже – чёрный или жёлтый цвета. Цвет фона срединной каймы преимущественно тёмно-синий, реже – красный. В соотношениях цветов фона срединного поля и срединной каймы практически закономерным является сочетание белого и тёмно-синего цветов. Малая кайма у тебризских ковров преимущественно красного цвета, реже – белого или тёмно-синего. Основные мотивы орнаментов ковров с белым фоном срединного поля окрашены в тёмно-синий, красный, розовый, коричневый, синий, зелёный, охру, терракотовый, бордо, умбру, белый цвета. То есть здесь присутствует весь спектр цветов и оттенков. Обрамление основных орнаментальных мотивов строится по принципу контраста с использованием всех вышеуказанных цветов и оттенков. Срединная кайма, окрашенная в тёмно-синий цвет, декорируется элементами белого, красного, умбры, бордо, охры, фиолетового, голубого, розового, терракотового и зелёного цветов, а их контуры имеют терракотовый, голубой, чёрный, жёлтый, белый, красный цвета. Анализ основных орнаментальных мотивов срединного поля показывает, что здесь доминируют тёмно-синий и красный цвета, часто также встречаются белый, зелёный, охра, розовый цвета и сравнительно редко – остальные цвета. В цвете контуров основных элементов срединного поля и срединной каймы преобладают чёрный, белый и красный цвета. Для тебризских и ардебильских ковров характерен ряд приёмов поддержания цветового равновесия. Так, часто спокойные нейтральные цвета образуют разделительную зону между двумя сильными соперничающими цветами, которые в противном случае пришли бы в грубое столкновение. В тебризских и ардебильских медальонных коврах густой насыщенный цвет медальонов разбавляется в контрастирующем фоне срединного поля различными видами окаймления. Сложное распределение цветов увязывается вместе повторением доминантного цвета в маленьких зонах на близком расстоянии друг от друга, что создаёт эффект цветового взаимопроникновения. Роскошь красок тебризских и ардебильских ковров не приводит к вульгарности ещё и потому, что в лучших образцах энергия доминирующего цвета фона обычно поглощается цветами основных орнаментов композиции. Если в коврах тебризской и ардебильской групп мы наблюдаем высокую степень профессионализма в колористическом оформлении, то ковры других южноазер-

байджанских производственных центров, таких как Герис, Гараджа, Сараб, Мишкин и многие другие, сохраняют традиционный колорит, построенный на цветовом контрасте [илл. 155, 157]. Рассматривая колорит гарабахских ковров, можно выделить три ковровые группы, имеющие общие принципы колористического решения. Это ковры, вытканные в различных ковродельческих очагах гарабахской и близлежащих зон; ковры джебраильской группы и ковры шушинской группы. Как уже отмечалось выше, из всех североазербайджанских ковров гарабахские, особенно шушинские, по своим характеристикам, в том числе и колористическим, наиболее близки к южноазербайджанским, в частности тебризским, коврам. Колорит ковров гарабахской группы «Гарабах», «Балыг», «Нахчыван», «Дарьянур», «Годжа», «Аран», «Хан-тирма», «Лемберан», «Шабалыт-бута», «Барда-Челяби» [илл. 241, 126, 124] и другие содержат в себе тёмно-синий, красный, синий, голубой, белый, жёлтый, охру, чёрный, умбру, бордо, розовый, зелёный, фиолетовый, серый, коричневый, терракотовый цвета и их оттенки. Фон срединного поля чаще всего красного или тёмно-синего и реже – чёрного или белого цвета. Для фона срединной каймы предпочтение отдаётся красному, белому, а тёмно-синий, жёлтый, охра, бордо и синий цвета встречаются крайне редко. Доминирующее сочетание тонов срединного поля и срединной каймы отсутствует, но контрастность цвета этих двух фонов является обязательной. Чаще, чем другие, встречается сочетание тёмно-синего с красным. Цветами основных орнаментов срединного поля являются охра и красный, нередко можно встретить также голубой, синий, тёмно-синий, остальные цвета либо полностью отсутствуют, либо встречаются крайне редко. Цвет контуров основных орнаментов преимущественно красный или чёрный. Заполняющие элементы декора срединного поля ковра окрашены в охру или красный цвет. Окаймляющие их контуры в основном чёрного и красного и реже остальных цветов. В колорите ковров этой группы, при соблюдении в целом цветовых принципов азербайджанского ковра, видна свобода в сочетании цветов. Мастера, не стеснённые канонами, свободно варьируют в подборе цветов и их сочетаний, что характерно для деревенских производственных центров, производящих продукцию в основном для собственных нужд или же для внутреннего рынка. Междуречье Куры и Аракса, Муганская и Мильская степи, равнинная и предгорная часть Гарабаха, предгорья и горные районы Талыша – это регион, где производились гарабахские ковры джебраильской группы. Колорит этих ковров содержит широкий диапазон от холодных светлых до тёплых тёмных цветов. Белый, охра, жёлтый, красный, синий, розовый, тёмно-синий, умбра, чёрный, голубой, зелёный, бордо, серый, терракотовый, коричневый, бежевый, фиолетовый – это все цвета, которыми располагает палитра джебраильских ковров. Наиболее распространённые ковры этой зоны «Ханлыг», «Талыш», «Мугань», «Курд», «Губатлы», «Кара-коюнлу», «Гасымушагы» имеют фон срединного поля, окрашенный преимущественно красным цветом, а также синим или тёмно-синим [илл.

140, 132, 134, 234, 272]. Очень редко фон срединного поля бывает окрашен в охру, коричневый, чёрный или белый цвет. Фон срединной каймы этих ковров чаще всего белый, реже – тёмно-синий и лишь в единичных случаях – голубой, охра, жёлтый, чёрный или красный. В плане цветового соотношения срединного поля и срединной каймы больше остальных встречаются сочетания красного с тёмно-синим и красного с белым. Изредка встречаются ковры с идентичным фоном цвета срединного поля и срединной каймы. Так, в некоторых вариантах ковров «Мугань» это сочетание тёмно-синего с тёмно-синим, а в коврах «Талыш» – красного. В окраске основных мотивов срединного поля, несомненно, преобладают белый и красный цвета. Затем следует отметить синий, охру и тёмно-синий цвета. Остальные цвета, хотя и присутствуют, но используются редко. Контуры основных орнаментальных мотивов чаще чёрного цвета, нередко они бывают красного, охры и белого цвета. Остальные цвета редкие. В цвете заполняющих элементов преобладают красный, белый, охра. Хотя имеются и экземпляры ковров, где использованы и другие цвета (тёмно-синий, голубой, умбра, чёрный, фиолетовый, серый, бежевый, коричневый). В контурах элементов преобладает чёрный цвет. Значительно меньше используются красный, синий, белый, голубой цвета. Другие цвета используются крайне редко. В окраске элементов срединной каймы предпочтение отдаётся красному цвету, также тёмно-синему и охре. Другие цвета используются редко. В окрашивании элементов малой каймы, медахилия и зенджире в коврах этой группы стабильно доминируют красный, синий, белый цвета, а их контуры выполнены в чёрном цвете. Как показывает анализ, в коврах этой группы при широком использовании в целом большой цветовой гаммы явно доминирующими цветами остаются традиционные красный, синий, чёрный и белый цвета и их сочетания. Цветовое соотношение – умеренно контрастное. В целом в коврах этой группы много архаики и традиционности (причём не только в колорите) и откровенное влияние профессионального и рыночного стиля в них практически не ощущается. При большом количестве общих моментов в колорите ковров гарабахской и джебраильской групп первые испытали на себе влияние южноазербайджанских профессиональных ковровых центров в плане градуированности цвета, расширения его диапазона. Особняком от двух предыдущих групп гарабахских ковров стоят шушинские ковры. По своим колористическим особенностям они представляют собой яркий пример высокопрофессиональной городской рыночной продукции, ориентированной на вкус заказчика. Здесь более богатая палитра красок и гамма оттенков, необходимых для гармоничной передачи соотношений орнаментальных мотивов. Большие по размеру ковры, ковровые комплекты, рассчитанные на покрытие значительной площади, требовали иных композиционных и колористических решений. Шушинские мастера, виртуозно владея техникой цветового решения, создавали ковры с удивительно гармо-



ничным колоритом, который в сочетании с композицией и орнаментом то концентрирует внимание зрителя на отдельных участках ковра, то как бы рассеивает взор по всей его площади. Здесь можно встретить контрастное сочетание и мягкие полутона, делающие переход от одного цвета к другому спокойно-плавным. Хотя в шушинских коврах часто используется вся цветовая палитра, для фона срединного поля чаще других предпочтение отдаётся чёрному, красному, тёмно-синему цветам. Для фона срединной каймы не наблюдается предпочтение, отдаваемое определённомu цвету. Нет определённой тенденциозности в плане соотношения фона срединного поля и фона срединной каймы. В каждом отдельном ковре соотношение это практически индивидуально, с учётом особенностей именно этого ковра, его композиции, размера, орнамента, функционального назначения и т. д. Поэтому мы встречаем как контрастное сочетание чёрного фона срединного поля с белым фоном срединной каймы, так и обратное сочетание чёрного с тёмно-синим или бордо, голубого с белым и даже чёрного с чёрным. В последнем случае это однотонное сочетание часто оживляет красный цвет малой каймы и белый цвет зенджире. В цветовом решении композиции срединного поля в шушинских коврах заметна склонность к контрасту. Фон основных мотивов срединного поля чаще всего окрашен в красный и охру, меньше – в такие цвета, как белый, умбра или розовый. Остальные цвета здесь крайне редки. В цвете контуров основных мотивов предпочтение отдаётся белому, красному, чёрному, умбре, хотя нередко используются и другие цвета. Фон мелких заполняющих элементов срединного поля идентичен основным мотивам: в большинстве случаев это красный цвет или охра, часто – белый или умбра, а остальные цвета здесь используются сравнительно редко. В цвете контуров заполняющих элементов предпочтение отдаётся красному и чёрному цветам. Элементы срединной каймы также чаще, чем другие, имеют цвета красный или охра, а в цвете их контуров лидирует чёрный. Элементы малой каймы в цветах повторяют срединное поле ковра. Их контуры, как правило, чёрного цвета. В цветовых элементах медахилия и зенджире приоритет определённого цвета отсутствует. Шушинские ковры Гарабахской группы по своим колористическим особенностям, несомненно, наиболее сложные среди ковров Северного Азербайджана. Они испытали на себе большое влияние высокопрофессиональной тебризской ковровой школы XVI–XVII вв. Так, например, у шушинских ковров XVIII в. появляется нехарактерная для народных традиционных гарабахских ковров белая бордюрная кайма, полутона, криволинейность орнамента и изменение общего стиля ковра. Это влияние прослеживается на шушинских коврах всех последующих периодов, однако начиная со второй половины XIX в. мы видим его явное ослабление и возрождение народной традиции контрастности и ритмичности цвета, что уже отмечалось как азербайджанскими, так и зарубежными исследователями [186, с. 26]. Иная цветовая гамма у ковров Гянджа-Казахского типа. Здесь в целом предпочтение отдано более тёмному

колориту и контрасту. Так, в коврах гянджинской группы «Гядим Гянджа», «Гянджа», «Самух», «Чайлы», «Кедабек», «Шадлы», «Фахралы» встречаются тёмно-синий, красный, белый, жёлтый, зелёный, синий, умбра, чёрный, охра, бордо, голубой, терракотовый, розовый, фиолетовый и коричневый цвета. Чётко выраженными, характерными цветами для окраски фона срединного поля ковров гянджинской группы являются красный и тёмно-синий цвета. Очень редко встречаются ковры с чёрным или фиолетовым цветом фона срединного поля. В то же время фон срединной каймы более разнообразен, и здесь, наряду с отмеченными, встречаются терракотовый, жёлтый, умбра, охра, хотя и в них видна тенденция к синему и белому цвету. В сочетании фона срединного поля с фоном срединной каймы в целом, при многочисленности вариаций, предпочтение отдаётся красно-чёрному, красно-белому, красно-светлотерракотовому, тёмно-синему с белым или светло-жёлтым, т. е. к контрастным тонам [илл. 102, 103, 204]. Наиболее используемыми цветами для фона основных орнаментальных мотивов срединного поля являются белый, красный, зелёный, охра, голубой. Остальные цвета употребляются значительно реже. Те же цвета характерны и для фона элементов. Здесь также предпочтение отдаётся белому, красному, зелёному, голубому цветам. Контуры основных орнаментальных мотивов, как правило, чёрные или красные. Встречаются также контуры белого, голубого, жёлтого цветов. Остальные цвета крайне редки. Таким образом, декор срединного поля в гянджинских коврах содержит контрастность цветовых соотношений. Основные орнаментальные мотивы и даже мелкие заполняющие элементы, расположенные на красном фоне, имеют белый, синий, зелёный, коричневый, охру, умбру, голубой цвета. Лишь в очень редких случаях фон орнамента совпадал с общим фоном срединного поля. Аналогична ситуация и при тёмно-синем фоне срединного поля, когда основные орнаменты и вспомогательные элементы противоположных контрастных цветов. Следовательно, идентичность цвета фона и цвета основных орнаментальных мотивов, элементов для ковров гянджинской группы нехарактерна. Элементы срединной каймы имеют чаще всего красный цвет. Сравнительно меньше встречаются голубой и охра и очень редко – остальные цвета. Элементы срединной каймы окаймлены преимущественно чёрным цветом. Практически та же картина наблюдается и в колорите малой каймы. Свои колористические особенности имеют и ковры казахской группы; хотя и здесь мы можем встретить всю гамму цветов, используемых в азербайджанских коврах, тенденциозность и пристрастие к определённым цветам и цветовым соотношениям в коврах этой группы проявляются наиболее отчётливо. Так, у казахских ковров «Чирахлы» срединное поле по большей части имеет тёмно-синий фон в сочетании с красным фоном срединной каймы и цвета охры или чёрным фоном малой каймы. Тёмно-синий фон срединного поля с красным цветом срединной каймы чаще всего встречается в коврах «Камерли» [илл. 117]. В

коврах «Казах» фон срединного поля чаще всего красный [илл. 240], но встречаются также тёмно-синий, бордовый и жёлтый [илл. 112]. Наиболее частое цветовое сочетание срединного поля со срединной каймой у ковров «Казах» – это тёмно-синий – охра; бордовый – белый; жёлтый – тёмно-синий; красный – белый; красный – тёмно-синий. Сочетание тёмно-синего фона срединного поля с белым фоном срединной каймы часто встречается на коврах «Гараязы» [илл. 114]. На этих же коврах можно встретить и сочетание синего с бордовым. Ковры «Борчалы» чаще всего имеют фон срединного поля тёмно-синий или красный; редко – жёлтый или охру. Наиболее частое цветовое сочетание фона срединного поля с фоном срединной каймы тёмно-синий с белым; тёмно-синий с жёлтым; красный с тёмно-синим; красный с белым [илл. 109, 223, 280, 110]. У ковров «Шихлы» фон срединного поля и фон срединной каймы имеют тёмно-синий, жёлтый, красный и чёрный цвета, а сочетание фона срединного поля и фона срединной каймы в большинстве случаев тёмно – синий-жёлтый; красный – чёрный [илл. 107, 106, 105]. Ковры «Гей-чали» имеют красный фон срединного поля и белый фон срединной каймы [илл. 119, 120], а ковры «Салахлы» [илл. 275], как правило, имеют идентичный тёмно-красный фон срединного поля и срединной каймы. В коврах «Дагкесаман» в равной степени используются тёмно-синий фон срединного поля с тёмно-синим фоном срединной каймы и контрастное сочетание белого фона срединного поля с чёрным фоном срединный каймы. У казахских ковров «Гачаган», «Демирчиляр» фон срединного поля бывает красный [илл. 116, 276, 108], у ковров «Гарачеп» – красный и чёрный, а у ковров «Ойсузлу» – чаще всего зелёный. Таким образом, анализ цветовых особенностей ковров казахской группы показывает наличие среди них как ярко контрастных, так и неконтрастных сочетаний. Несомненно, предпочтение отдаётся красному и тёмно-синему фону, особенно для срединного поля. Тёмно-синий фон срединного поля ковров казахской группы декорирован мотивами белого, голубого, красного, синего, зелёного, коричневого, реже – иных цветов. Их контуры чаще всего чёрные, красные, белые, синие, зелёные, голубые и жёлтые. Столь же разнообразна и палитра заполняющих элементов. У ковров казахской группы с красным фоном срединного поля основные орнаментальные мотивы белого, чёрного, синего, зелёного, охры, умбры, голубого и фиолетового цветов. Красный цвет в основных орнаментах не дублируется, хотя его часто можно встретить в фоне мелких заполняющих элементов. Анализ цветов основных и заполняющих элементов срединного поля показывает, что предпочтение отдаётся красному, белому, охре и чёрному цветам. Элементы, декорирующие срединную кайму, преимущественно окрашены в чёрный, красный, терракотовый, белый, охру, фиолетовый, розовый, голубой, коричневый, жёлтый, бордовый, синий, серый, зелёный и другие цвета. Та же картина наблюдается и в элементах декора малой каймы. Таким образом, если цвет фона срединного поля и сочетание его с цветом срединной каймы у казахских ков-

ров фактически строго регламентированы сложившейся традицией, то в расцветке основного орнамента и заполняющих элементов чувствуется относительная свобода выбора мастером цвета и цветового сочетания. Несколько иная цветовая палитра у ворсовых ковров ширванской группы. Анализ колорита ковров этой группы – «Габыстан», «Биджо», «Кабала», «Мараза», «Шемаха», «Арджиман», «Гаджи-Кабул», «Кюрдамир», «Гашед», «Шильян», «Ширалибек», «Сальян», «Набур» – показывает, что практически во всех перечисленных коврах преобладает тёмно-синий фон срединного поля. Для некоторых типов ковров, таких как «Габыстан» [илл. 65, 66, 269], судя по изученным образцам, белый или тёмно-синий фон срединного поля является почти обязательным. В то время как срединная кайма (основная) может иметь красный, белый, жёлтый и даже аналогичный со срединным полем тёмно-синий фон, для основных орнаментов и заполняющих элементов как срединного поля, так и в каймах ковров «Габыстан» используются белый, охра, красный, синий, зелёный, тёмно-синий, голубой цвета. Тёмно-синий фон срединного поля является фактически обязательным для ковров «Сальян», «Набур», «Шильян», «Гашед», «Кюрдамир» [илл. 80, 81, 63]. В срединной кайме преобладают белый, жёлтый, красный цвета. Для орнаментов и элементов как срединного поля, так и срединной и малой каймы и их контуров используются в основном те же цвета, что в коврах «Габыстан». У ковров «Ширалибек» фон срединного поля чёрный, а фон срединной каймы обычно жёлтый. Орнаментальные мотивы, заполняющие элементы срединного поля, срединной и малой каём могут быть белого, охры, красного, бордового, зелёного, синего и чёрного цветов. У ковров «Гаджи-Кабул» фон срединного поля тёмно-синий, фон срединной каймы белый, а фон малой каймы жёлтый. Основные орнаменты и элементы, а также их контуры выполнены в следующих цветах: белый, охра, красный, зелёный, умбра, голубой, тёмно-синий. Ковры «Арджиман» также имеют тёмно-синий фон срединного поля и жёлтый фон срединной каймы. Тёмно-синий или чёрный фон срединного поля в сочетании с белым фоном срединной каймы и идентичный с фоном срединного поля фон малой каймы мы видим на коврах «Биджо». Для орнаментальных мотивов заполняющих элементов и их контуров используются уже отмечавшиеся ранее белый, охра, красный, синий, тёмно-синий, зелёный, чёрный, фиолетовый цвета. Своеобразное цветовое сочетание у ковров «Мараза». Здесь наряду с традиционным для ширванских ковров тёмно-синим фоном срединного поля в сочетании с красным фоном срединной каймы [илл. 61] мы встречаем и образцы с жёлтым и многоцветным (синий, красный, голубой) фоном срединного поля. В более широком колористическом диапазоне выполнены ковры ширванской группы «Шемаха» и «Кабала». У ковров «Шемаха» фон срединного поля наряду с традиционным тёмно-синим может быть ещё красного или голубого цвета [илл. 261, 70, 67, 79]. Сочетание фонов срединного поля и срединной каймы бывает контрастным, например тёмно-синий с белым, красный с жёлтым или цветом слоновой кости, или же мягким, например тёмно-синий с



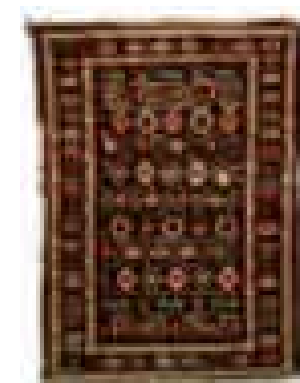
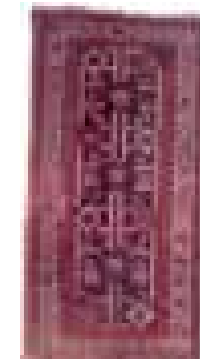
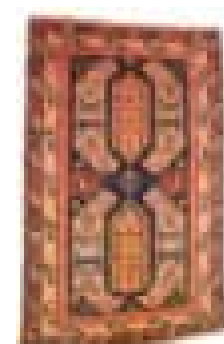
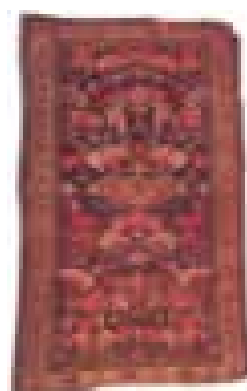
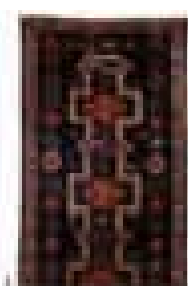
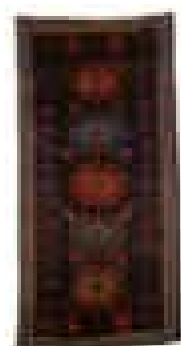
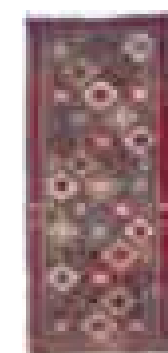
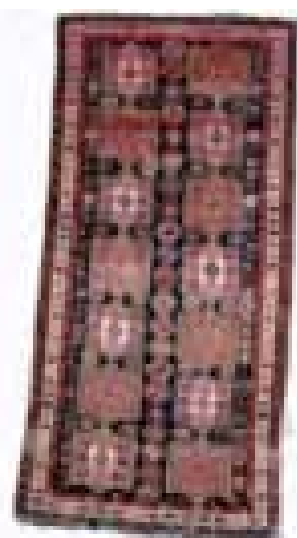
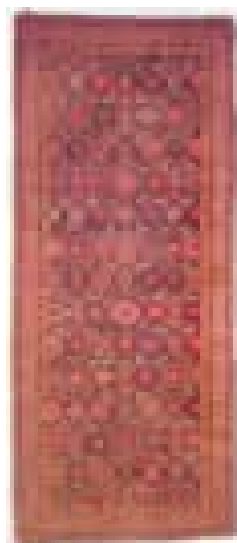
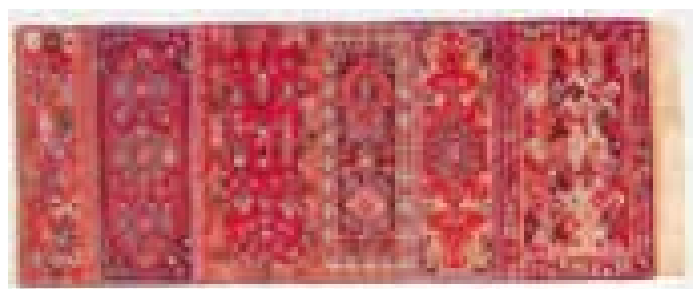
синим, голубой с белым и т. д. В расцветке фонов орнаментов, их контуров, а также фонов и контуров мелких элементов предпочтение какому-либо цвету не отдаётся, и здесь можно встретить самые разнообразные цвета (но в строгой закономерности). При ярком фоне цвета орнаментов, элементов, цвета их контуров словно гасят яркость колорита и, наоборот, оживляют его, если он выполнен в спокойных тонах. У ковров «Кабала» ширванской группы [илл. 270] также фон срединного поля наряду с тёмно-синим может быть жёлтым, красным или даже чёрным. Принципы сочетания фона срединного поля с фоном срединной каймы аналогичны тем, что наблюдаются на коврах «Шемаха». По аналогичному принципу строится и соотношение цветов фонов срединного поля и каймы с фонами и контурами основных орнаментальных мотивов и заполняющих элементов. Обобщая цветовые особенности ширванских ковров, можно прийти к следующим выводам. Подавляющее большинство ковров имеет тёмно-синий фон срединного поля, хотя можно встретить ковры с фоном срединного поля белого, голубого, красного, жёлтого, чёрного и даже (крайне редко) других цветов. В окраске фона основной срединной каймы предпочтение отдаётся жёлтому, белому и красному цветам. Значительно реже встречаются тёмно-синий, синий, голубой, охра и др. В случае использования тёмно-синего цвета для фона срединного поля фон срединной каймы чаще всего жёлтого, белого или красного цвета. Все остальные цвета в сочетании с тёмно-синим фоном срединного поля встречаются значительно реже. Здесь в целом преобладают контрастные сочетания. Идентичность фона срединного поля и срединной каймы в ширванских коврах, хоть и крайне редко, всё же встречается. Контрастность сохраняется и при сочетании фонов срединного поля и фона основных мотивов на нём. Они при тёмно-синем фоне чаще всего жёлтого, белого или красного цвета. Реже употребляют голубой, синий, зелёный. Основные цвета вообще встречаются редко. В цвете фона элементов срединного поля приоритет отдан белому цвету, а в цвете контуров преобладают чёрный, красный цвета. Элементы срединной каймы в большинстве случаев имеют красный цвет, нередко встречаются также охра, голубой, белый и тёмно-синий. Другие цвета здесь используются крайне редко. В элементах малой каймы, медахилей и зенджире в ширванских коврах использована самая широкая гамма цветов. Таким образом, в каждом конкретном ковре ширванской группы – и это применимо также к подавляющему большинству ковров других производственных центров и их очагов – решается своя задача по созданию цветовой гармонии и цветового ритма [илл. 93, 281].

Анализируя ковры бакинской группы «Хиля-бута» [илл. 96, 97], «Сураханы» [илл. 91, 250], «Хиля-Афшан» [илл. 95, 249], «Герадиль», «Фындыган» [илл. 94], «Новханы», «Баки» [илл. 89], «Гаади», мы видим, что и здесь чаще всего для фона срединного поля предпочтение отдаётся тёмно-синему цвету. Часто используют также жёлтый и красный цвета. Остальные цвета для фона срединного поля в коврах этой группы используются крайне редко. Характерными цве-

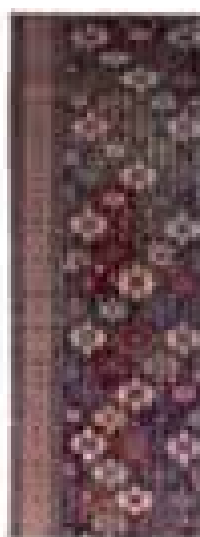
тами для фона срединной каймы являются белый и охра, но часто используются также умбра, синий, тёмно-синий, охристо-жёлтый. Определённой закономерности в сочетании цветов срединного поля и срединной каймы в бакинских коврах не прослеживается, и здесь можно встретить самые разнообразные сочетания. На бакинских коврах в отличие от ширванских ковров идентичный фон срединного поля и срединной каймы встречается чаще. Например, сочетание тёмно-синий – тёмно-синий мы видим на коврах «Фындыган» [илл. 94] и «Герадиль» [илл. 93]. В окраске основных орнаментальных мотивов срединного поля предпочтение отдаётся охре и белому цвету. Остальные цвета используются гораздо реже. В окраске контуров основных мотивов предпочтение отдаётся чёрному, красному, белому. Гораздо меньше используют голубой, охру и другие цвета. Другие элементы срединного поля бакинских ковров чаще всего окрашены белым цветом, а их контурные обрамления по большей части чёрного цвета. Аналогичные цветовые сочетания мы видим на фоне и в обрамлении элементов бордюров каймы. В распределении цветов в коврах бакинской группы наблюдается следующая закономерность. Фон срединного поля и фон медахильонов на них редко бывают идентичными, и во многих случаях цвет фона срединного поля повторяется в фоне элементов срединной каймы. В то же время в большинстве случаев фон основных орнаментальных мотивов срединного поля идентичен фону срединной и малой каймы. Цвета элементов срединного поля, как правило, повторяются в цвете малой каймы и медахилия. Идентичный цвет обычно имеют элементы срединного поля и срединной каймы. Общее впечатление от колористических особенностей бакинских ковров – это чрезмерная строгость и спокойный, умиротворяющий цветовой набор. Здесь цветовой ритм подчёркивает ритмику геометрического орнамента. В бакинских коврах по сравнению с ширванскими чаще всего одновременно используются несколько меньше цветов и цветовых соотношений, они менее ярки и броски. Разнообразной и сложной в плане цветовой палитры является кубинская группа ковров. В них – широкий диапазон светлых, ярких и тёмных тонов с преобладанием ярких контрастных цветов. Наиболее излюбленным цветом в окраске фона срединного поля кубинских ковров опять-таки является тёмно-синий, в меньшей степени используются красный и белый фон и совсем редко – чёрный, синий, жёлтый, зелёный и другие цвета. Для фона срединной каймы приоритет отдаётся белому цвету, чуть меньше – красному, тёмно-синему цветам и совсем редко – охре, жёлтому, коричневому, голубому и бордо. В сочетании цветов срединного поля и срединной каймы в коврах кубинской группы используются яркие контрастные цвета: сочетание тёмно-синего фона срединного поля с красным фоном срединной каймы бордюра [илл. 46, 217, 254, 260]. Немногим реже встречается противоположное сочетание [илл. 43, 45, 52, 55, 56, 214, 228, 238, 239, 251]. Тёмно-синий фон срединного поля часто сочетается с белым и реже – с другими цветами срединной каймы. Идентичность фона срединного поля и срединной каймы

в сочетании тёмно-синий – синий мы видим на коврах «Гаджигаиб», «Сырт-чичи» [илл. 49], «Алчагюль-чичи», «Гымыл» [илл. 48, 49, 50, 222, 255, 259, 268] и др. Контрастность характерна и для соотношения цветов фона срединного поля и основных орнаментальных мотивов, декорирующих его. Если в цвете фона срединного поля в кубинских коврах предпочтение отдаётся тёмно-синему, то в фоне основных орнаментов срединного поля преобладает красный цвет. Меньше встречаются белый, охра, голубой цвета и совсем редко используются другие цвета. Окаймлены основные мотивы также контрастными цветами, чаще всего красным, чёрным и белым. Реже встречаются контуры голубого, жёлтого, охры, синего и других цветов. Красный цвет преобладает и в фоне вспомогательных элементов срединного поля многих кубинских ковров. Используют для фона этих элементов также голубой, белый цвета. Обрамляющие контуры в основном чёрного, красного и белого цветов. Цвет основных орнаментальных мотивов срединного поля закономерно повторяет цвет фона срединной каймы и цвет фона малой каймы. Элементы, декорирующие срединное поле, в цвете в большинстве случаев соответствуют цвету малой каймы и медахилия. Практически всегда цвета элементов срединного поля и срединной каймы идентичны. Этим создаётся цветовая гармония всего коврового поля. Такое же повторение цвета наблюдается в соответствии цветов элементов срединной каймы и заполняющих мелких элементов срединного поля. Таким образом, цветовым противовесом тёмно-синему фону срединного поля в подавляющем большинстве кубинских ковров является красный цвет, которым чаще всего окрашены основные орнаментальные мотивы и элементы как срединного поля, так и бордюрных каёмок. В цвете элементов малой каймы красному практически не уступает белый цвет, дополняя тем самым цветовой контраст. Это же явление наблюдается и в цвете контуров элементов малой каймы, хотя здесь можно встретить и чёрное окаймление белого или красного элемента. Таким образом, красный цвет является практически доминирующим во всех деталях декора кубинских ковров как в срединном поле, так и в его различных бордюрных каймах. Анализ цветовых соотношений кубинских ковров позволяет выделить следующие, наиболее часто встречающиеся колористические закономерности. Цвет фона срединной каймы преимущественно повторяется в цвете фона основных орнаментальных мотивов срединного поля, а цвет фона малой каймы и медахилия используется в цвете фона заполняющих элементов срединного поля. Практически всегда фон элементов срединного поля и срединной каймы идентичны. В очень редких случаях в кубинских коврах можно встретить повторение цвета фона срединного поля в цвете фона срединной каймы. Итак, проанализировав цветовые особенности азербайджанских ковров, которые в совокупности направлены на создание цветовой гармонии на основе колористического единства всего ковра, можно сформулировать следующие закономерности распределения цветов, при помощи которых достигается данный эффект: а) фоны срединного поля

в основном синего, красного, белого цветов и их оттенков; б) фон срединного поля и срединной каймы, как правило, контрастны и лишь в редких случаях идентичны; в) фоны срединной каймы и центрального медахильона или же основных орнаментальных мотивов срединного поля идентичны; г) фон заполняющих элементов срединного поля используется в фоне малых каёмок; д) цвета, используемые в срединном поле, повторяются в бордюрах; е) ритм и симметрия колорита достигаются чётким чередованием контрастных цветов в срединном поле и в бордюрах; ж) активную роль в колорите ковра играют цветовые контуры. Характеризуя колористические особенности азербайджанских ковров, А. Казиев верно отметил их многоцветность, сочетание ярких и контрастных цветов, отсутствие тёмных тонов и сочетаний «малого интервала», что обуславливает их высокое колористическое качество. Говоря о сюжетно-тематических коврах Азербайджана, следует отметить, что принципы их колористического решения аналогичны цветовому строю орнаментальных ковров. Параллельно с традиционными многовековыми колористическими принципами построения азербайджанского ковра в конце XVI в., в результате начавшейся ориентации на рынок, особенно европейский, появления городских мастерских мануфактурного типа, влияния на ковроткачество художественной школы тебризской миниатюры XVI в. и ряда других факторов, расширились колористические рамки ковров. Появились полутона и сложные цветовые сочетания, стал наблюдаться отход от традиционной контрастности. Эта новая струя в ковровом искусстве, возникшая в столичном Тебризе и Ардебиле в XVI в., в последующие века (после перенесения столицы в Исфахан) была воспринята другими центрами коврового производства Ирана (Джошаган, Хорасан, Кашан и др.) и стала для них традицией. Влияние этого столичного стиля испытали на себе практически все ковроткацкие центры севера и юга Азербайджана, многие из которых со временем также стали ориентироваться для работы на внешний рынок. Художественный облик этих изделий, их цветовая гамма отходила от изначальной ткацкой традиции, а сами ковры превратились в образцы высокого искусства станкового значения. Но в провинциях народная цветовая и орнаментальная традиция продолжала жить. Стоило северной части Азербайджана в начале XIX в. выйти из состава Ирана, как это влияние стало ослабевать. И в наши дни, как в Южном (особенно в Тебризе), так и в Северном Азербайджане сохраняется ориентация на западный рынок, что приводит к созданию профессиональными художниками-ковроделами изделий, выполненных в сложных изысканных колористических сочетаниях, основанных на мягких, спокойных полутонах. Но этот стиль не является главным и определяющим цветовую характеристику современных азербайджанских ковров, в колорите которых продолжает доминировать народная традиция, выработанная на протяжении веков. Из анализа множества цветовых сочетаний, которые выяв-



ляются при исследовании азербайджанских ковров, вытекает один общий вывод: колорит решается либо чередующимся повторением идентичных цветов, либо их резким контрастом, а в целом лучшие образцы ковровых изделий представляют синтез этих двух приёмов, создавая свой особый цветовой ритм. Оптические, физиологические закономерности, лежащие в основе восприятия цветов, тонко ощущались мастерами благодаря большому многовековому опыту. Они умели сочетать ажурность и дробность элементов с большими формами благодаря сопоставлению «тёплого» цвета с «холодным» и тёмного со светлым. В результате ритм ковров с геометризованным орнаментом достигал особой выразительности, сочетаясь с цветовым ритмом, что составляет саму суть ткацкого ремесла, где коренятся истоки ковроделия. Эта органичная слитность колорита, композиции, орнамента и техники тканья является неотъемлемой особенностью азербайджанского ковра.



Заключение

Всестороннее изучение азербайджанского ковра, его генетической основы и истории развития позволяет сделать выводы о глубоких истоках и длительном историческом пути его развития. Тысячами нитей ковёр связан с хозяйством, бытом, художественным вкусом и творчеством азербайджанского народа, для которого он из простого ремесленного изделия стал выразителем его духовного состояния.

Искусство ковроткачества, как показали археологические памятники, прослеживаясь в Азербайджане уже с эпохи бронзы, непрерывно развивалось по всем своим направлениям, будь то техника тканья или его орнамент, композиция, колорит, дошло до наших дней, сохранив всё богатство своего историко-культурного наследия.

Азербайджанский ковёр часто аккумулировал в себе все лучшие достижения художественно-эстетической мысли народа, причём не только в ковроделии, но и в других областях художественного ремесла и декоративно-прикладного искусства, сыграв при этом роль консерванта, донёс до нас давно исчезнувшие образы.

Анализ показывает, что ковроткачество в Азербайджане, как одно из направлений ткачества вообще, вероятнее всего, зародилось в скотоводческой, полукочевой среде с её динамичным, подвижным образом жизни. Портативность, многофункциональность, долговечность ковра и ковровых изделий делали их незаменимыми в полукочевом быту отгонно-скотоводческого хозяйства. Условия Азербайджана таковы, что здесь исторически одновременно развивались как отгонно-скотоводческое хозяйство, так и оседло-земледельческое, а это создавало условия для параллельного развития наиболее раннего безворсового ковроделия и появившихся на его основе ворсовых ковров. Природно-климатические, хозяйственные и бытовые факторы, обусловившие зарождение ковроткачества в Азербайджане, со временем привели к формированию таких центров производства ковров, как Ширван, Куба, Баку, Гянджа, Казах, Гарабах, Тебриз, и ковровых изделий, с их композиционно-орнаментальными и колористическими особенностями и предпочтительным производством того или иного вида или типа ковра. Эти центры активно функционировали ещё до середины XX в. и сохраняются по сей день. Отгонно-яйлажное скотоводство, сформировавшее этнокультурные особенности быта, требовавшие лёгких, быстро разбирающихся и собирающихся

изделий, удобных в быту и при передислокации, сделали ковры и ковровые изделия неотъемлемой частью быта населения Азербайджана. Связь с ковром и ковровыми изделиями пронизывала быт всех социальных слоёв населения в Азербайджане. Без ковров не обходились свадьбы и похороны, на них молились, изготавливая для этого особые ковры-намазлы-ги. Общественные, религиозные и семейные праздники и торжества, спортивные соревнования, официальные приёмы и т. д. также не обходились без ковров. Ковёр всегда оставался основным элементом жизненного уклада, сопровождая и отражая в себе все социальные, экономические, политические и культурные изменения в жизни людей и общества в целом. Он присутствует в фольклоре, классической азербайджанской литературе и в песнях народных певцов-ашугов. Более того, ковёр стал не только предметом быта, но и превратился в основную сферу художественного выражения этого региона. Даже с изменением в образе жизни населения, формированием совершенно иной бытовой и художественной среды (керамика, скульптура, миниатюра, литература и т. д.) ковёр не терял своего значения. Так, художники-миниатюристы средневекового Азербайджана, работавшие в совершенно иной сфере и по другим художественным принципам, всё же возвращались к коврам и разрабатывали для них эскизы. Ковровые орнаменты и композиции мы встречаем в средневековой архитектуре и различных областях декоративно-прикладного искусства. Таким образом, потребность в общении с ковром мы видим у азербайджанского народа как в материальной, бытовой, так и в духовной сфере, и эта линия развития в ковроделии Азербайджана не потеряла своей значимости и в наши дни. Вот почему в азербайджанских коврах фактически отражена вся история народа. Исследование азербайджанского ковра даёт возможность проследить и основные этапы развития ковроделия в Азербайджане. Зародившись первоначально для удовлетворения бытовых потребностей, являясь основой эстетического представления, в итоге ковры становятся товаром. Уже арабские источники IX в. говорят о высокой товарной значимости ковровых изделий Азербайджана. Это подтверждают и многочисленные последующие средневековые сообщения восточных и европейских авторов. Изображения ковров на картинах многих европейских художников Средневековья также яркое свидетельство высокой степени товарности ковра. Несомненно, что превращение азербайджанского ковра в важный экспортный товар дало новый сильный импульс развитию ковроткачества. С этого периода (XIV–XV вв.) в производстве ковров можно выделить два направления, которые сохраняются практически и по сей день. Одно — традиционно-народное, бережно сохранявшее древние традиции в орнаменте, композиции и колорите, второе — товарно-экспортное направление, в котором особое внимание уделялось качеству художественному оформлению, нередко с учётом вкуса заказчика. В этот период сформировались городские производственные очаги в виде «кархана», использующие мануфактурные способы производства.

В истории развития азербайджанского ковра мы видим и периоды бурного всплеска, как например, в XVI в., когда художественное оформление ковров получает особую ценность, пышность и яркость, поскольку они приобретают характер официальной государственной эстетики, культивируемой правящей знатью, и угасание некоторых традиционных центров, как, например, Апшеронского очага во второй половине XIX в. в связи с бурным развитием нефтедобычи и нефтепереработки, или Гянджинского очага в XX в. в связи с бурной индустриализацией и вводом в действие ткацких комбинатов и фабричного коврового производства. Особняком в развитии ковроделия в Азербайджане стоят XIX в. и начало XX в. В данный период ковроделие уже получает иную основу, нежели в Средние века. Ковровое производство становится художественным производством. Оно контролируется купцами, которые хорошо знают потребительский рынок и его конъюнктуру и фактически заставляют производителей работать в соответствии с этой конъюнктурой. Но, несмотря на это, азербайджанские ковроделы в силу своего высокого мастерства, художественного вкуса и богатейшего опыта сумели реализовать новые требования рынка и заказчика, не нарушая основных идей традиционного ковроткачества. Несомненно, на развитие азербайджанского ковра оказывали влияние и многие другие факторы, в том числе политические, экономические и этнические. Закавказский регион с его уникальными природно-климатическими данными всегда привлекал многочисленные этнические группы, которые нередко компактными массами оседали здесь. Среди них было немало как оседло-земледельческих, так и кочевых этносов. Все они со временем сливались с коренным населением, но вносили в искусство и культуру в целом, в том числе и в ковроткачество, свои элементы, многие из которых, переработанные в духе местной художественной традиции, обогащали и развивали художественные особенности азербайджанского ковра. Поэтому в азербайджанском ковре, наряду с таким его устойчивым и доминирующим традиционным принципом эстетического воздействия, как геометрическая трактовка, сочетание образов животных и растительных орнаментов, определённая цветовая гамма и другие, можно встретить и элементы, появившиеся в результате взаимодействия с культурными традициями Передней и Средней Азии, Ирана, Индии, Китая и других стран и народов. Это было естественное взаимовлияние культур народов, находящихся в длительном историко-культурном контакте и взаимообогащавшихся. Тем не менее эстетическая ценность азербайджанского ковра заключается в сохранении в нём традиций древнего ткачества. При характеристике азербайджанских ковров следует непременно указать на непрерывность развития и преемственность традиций, которые чётко прослеживаются уже с периода раннего Средневековья. Причём это относится как к художественно-орнаментальной стороне ковровых изделий, так и к технологии производства. Традиционно устойчивыми являются не только очаги коврового производства, но и типы, виды ковров и ковровых изделий,

терминология, связанная с производством ковров и их функциональным использованием. Особенно чётко это проявляется в безворсовых коврах. При всём усложнении техники тканья ковров и разнообразии их орнамента и композиции основные принципы тканья, формировавшие простую ткань, сохраняются и в коврах. Все факторы говорят о преемственности. Так, во многих ворсовых коврах, даже при отсутствии необходимости, мы видим разноцветную основу. Это явление ничем, кроме как устоявшейся ещё со времён обычного ткачества традицией, объяснить невозможно. Другим примером может служить узкая, небольшая ширина всех безворсовых ковров ещё со времён ранних примитивных горизонтальных станков. В азербайджанских коврах устойчиво сохраняется древний принцип раппортного построения композиций, орнамента и колорита, что вместе создавало цельную гармоничную картину. И сегодня высокую художественную ценность азербайджанских ковров как раз и составляют традиционные, выработанные на протяжении веков принципы организации композиции, орнамента и колорита ковра. При этом художественные традиции в ковроткачестве — это не традиции вообще, а передаваемые из поколения в поколение секреты мастерства, характерные для определённой территории и для определённого клана мастеров, что и составляло своеобразие каждого производственного центра — Ширвана, Гарабаха, Кубы, Баку, Гянджи, Казаха и Тебриза, так как определённые функционально-видовые и художественно-эстетические особенности в конечном итоге складывались с учётом местных многочисленных факторов. Отмечая отдельные центры Азербайджана, где исторически сложилось и получило развитие ковроделие, нельзя не указать на одну важную проблему — это часто употребляемый, особенно в зарубежной литературе, термин «кавказские ковры». Анализ огромного фактологического материала показывает, что подавляющее большинство так называемых «кавказских ковров» (за исключением, пожалуй, ковров Дагестана) в действительности являются азербайджанскими коврами. Они изготовлены в центрах ковроткачества, расположенных на территории Азербайджана, где исторически проживали и проживают и сейчас в основном азербайджанцы, у которых эти традиции коврового производства продолжают развиваться. Материалы XIX–XX вв. убедительно показывают, что проживавшие на территории Азербайджана другие этнические группы также занимались производством ковров, но в художественную структуру азербайджанских ковров нового они не вносили, повторяя те композиции, орнаменты и колористические принципы, которые были характерны для сформировавшихся здесь азербайджанских ковровых школ. В композициях азербайджанских ковров, созданных простыми народными мастерами, доминируют традиционные народные формы, апробированные многовековой художественной практикой. Эти композиции не разрушают, а, наоборот, подчёркивают утилитарно-эстетическую суть азербайджанского ковра. В конечном итоге даже не мастерство отдельных ковроткачей и не характер исполъ-

зуемого материала, а стихия народной памяти, традиционно сохраняемые приёмы ткацкого ремесла и сложившийся на протяжении веков тонкий художественный вкус позволяли, казалось бы, в примитивных условиях, при минимальных затратах времени и предельной экономии материалов создавать изделия, чья художественная ценность является неоспоримой и общепризнанной.

Библиография

1. 1. Азәрбајжан тарихи (Играр Ялийевин редактяси иля). Бақы, 1993.

2. 2. Бабайев И.А., Ящмядов Г.М. Гябяля. Бақы, 1981 ил.

3. 2а. Байатылар. Бақы, 1980.

4. 26. Гашгай С. Манна дювляти. Бақы, 1993.

5. 2в. Гобустан журналы. 1983. № 3

6. 3. Кюйцшов Р. Азәрбајжан археолоэийасы. Бақы, 1976.

7. 4. Китаби Деде-Горгуд. Бақы, 1978.

8. 4. Mahmudov F.R. Mükömtəpəşində arxeoloji qazıntıların ilkin yekunları // Daş dövrü və Azərbaycanca eneolit. Azərbaycan Dövlət Universiteti. Bakı, 1984.

9. 6. Низами Кянжяви. Искяндярнамя. Бақы, 1983.

10. 7. Низами Кянжяви. Хосров вя Ширин. Бақы, 1981.

11. 8. Низами Кянжяви. Лейли вя Мяжнун. Бақы, 1981.

12. 9. Низами Кянжяви. Йедди кюзял. Бақы, 1988.

13. 10. Нямяляр, инанжлар алгышлар. Бақы, 1986.

14. 10а. Няриманов И.Щ. 1960-жы илдя Сарытпядя археолоэи газынтгылар. Тарих институтунун ясярляри, XVI жилд, Бақы, 1963.

15. 11. Нясибзадя Нясиб. Азәрбајжан Демократик Республикасы. Бақы, 1990.

16. 12. Хагани. Сечилмиш ясярляри. Бақы, 1987.

17. 13. Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.

18. 14. Абелов Н.А. Экономический быт государственных крестьян Геокчайского и Шемахинского уездов Бакинской губернии. МИЭБГКЗК, 1987. Т. VI, ч. II.

19. 15. Абибуллаев О.А. Первые результаты археологических раскопок Кюль-Тепе. Труды Музея истории Азербайджана. Баку, 1995. Т. II.

20. 16. Абибуллаев О.А. Энеолит и бронза на территории Нахичеванской АССР. Баку, 1982.

21. 17. Авдиев В.И. История Древнего Востока. М., 1953.

22. 18. Азербайджанские сказки. Т. III. Баку, 1962.

23. 18а. Аладар Л.К. Искусство вязания ковров в новое время (1500–1850).

24. 19. Алиева К. Безворсовые ковры Азербайджана. Баку, 1988.

25. 20. Алиева К. Журнал «Гобустан». 1972. № 1 (13).

26. 21. Алиева А. Ворсовые ковры Азербайджана XIX – начала XX века. Баку, 1987.

27. 22. Алиева А. О технологии азербайджанских ковров // Гобустан. Баку, 1970. № 4.

28. 23. Алиев И.Г. Очерк истории Атропатены. Баку, 1989.

29. 23а. Алиев И.Г. История Мидии. Баку, 1960.

30. 23б. Алиев И. Мидия – древнейшее государство на территории Азербайджана // Очерки по древней истории Азербайджана. Баку, 1956.

31. 24. Алиев К. Античная Кавказская Албания. Баку, 1992.

32. 25. Алиев В.Г. Культура эпохи средней бронзы Азербайджана. Баку, 1991.

33. 26. Алиев В.Г. Катакомба в Бабадервише // Изв. АН Азерб. ССР, серия «История, философия, право». 1969. № 4.

34. 27. Алиев В.Г. Новые материалы о культуре расписной керамики в Азербайджане // Советская археология. 1967. № 1 (рис. 3 (1–4)).

35. 28. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств.

36. 29. Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // Советская археология. 1965. № 3.

37. 30. Амиранашвили Ш.Я. История грузинского искусства. М., 1950.

38. 30а. Аристофан. Комедии. Т. 2. М., 1983.

39. 31. Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

40. 32. Арманд Т. Орнаментация ткани. М.-Л., 1931.

41. 33. Асланов Г.Г. Бронзовые топоры Азербайджана. Баку, 1982.

42. 34. Асланов Г. Изображение ткацких орудий на могильных плитах Апшерона // Изв. АН Азерб. ССР, серия «История, философия, право». 1972. № 3.

43. 35. Асланов Г.М., Ваидов Р.М., Ионе Г.И. Древний Мингечаур. Баку, 1959.

44. 36. Ашурбейли С.Б. Очерк истории средневекового Баку. Баку, 1964.

45. 37. Ашурбейли С.Б. Государство Ширваншахов. Баку, 1983.

46. 38. Бабаев И.А. Города Кавказской Албании. Баку, 1990.

47. 39. Бабенчиков М.В. Народное декоративное искусство Закавказья и его мастера. М., 1948.

48. 40. Баррасихайэ тарихи. Тегеран, 1939. № 3.

49. 41. Бенгтсон Г. Правители эпохи эллинизма. М., 1937.

50. 42. Бех-азин М. Ковры Ирана. Тегеран, 1960.

51. 43. Библия. Ветхий завет. Духовное просвещение. ЛПО, 1990. Т. I.

52. 44. Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана IV–XVIII веков. М., 1976.

53. 45. Бадалова З.Н. О некоторых орудиях прядения в Кавказской Албании // Изв. АН Азерб. ССР, серия «История, философия, право». 1987. № 1.

54. 46. Бунятов З.М. Этнологические рубежи Азербайджана в период правления Ильдегизидов // Историческая география Азербайджана. Баку, 1987.

55. 47. Булатов М.С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV веков. М., 1988.

56. 48. Бунятов Т.А. Земледелие и скотоводство в Азербайджане в эпоху бронзы. Баку, 1957.

57. 49. Ваидов Р.М. Мингечаур в III–VIII вв. (на азерб. яз.). Баку, 1961.

58. 50. Вайденабаум К.Г. Священные рощи и деревья у кавказских народов // Кавказоведение. Кавказские эпосы. Тифлис, 1901.

59. 51. Вильсон К. История искусства Ирана (перевод на фарси). Тегеран, 1938.

60. 52. Военный сборник. СПб., 1960. Т. XI.

61. 53. Воронков Н.В. Крашение шерстяной ковровой пряжи прочными красками // Производство ковров. М., 1931.

62. 54. Гейдаров М.Х. Города и городское ремесло Азербайджана в XIII–XVII вв. Баку, 1982.

63. 55. Гейдаров М.Х. Ремесленное производство в городах Азербайджана в XVII в. Баку, 1967.

64. 56. Геюшев Р.Б. Христианство в Кавказской Албании. Баку, 1984.

65. 57. Геюшев Р.Б., Халилов М.Дж. Каменные изваяния раннесредневековой Албании. Серия «Памятники материальной культуры Азербайджана». Баку, 1986.

66. 58. Глинка С.Н. Описание переселения армян аддербиджанских в пределы России. М., 1831.

67. 59. Гогадзе Э.М. Периодизация и генезис курганной культуры Триалети. Тбилиси, 1972.

68. 60. Гогель Ф.В. Ковры. М., 1950.

69. 61. Голубкина Т.И. О хозяйстве древнего Азербайджана II–I вв. до н. э. Архив Института истории АН Азербайджанской Республики. № 3491.

70. 62. Голубкина Т.И. Ажурные ткани из кувшинного погребения Мингечаура // Советская археология. 1971. № 3.

71. 63. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства (аббревиатура названия музея на азербайджанском языке – АХДМ).

72. 64. Грейвс Роберт. Мифы древней Греции. 1992.

73. 64а. Грунская-Петрова И. Несколько рецептов крашения растениями в НКАО. Изв. Аз. ФАН СССР. 1938. № 4–5.

74. 65. Гугушвили П.В. Развитие промышленности в Грузии и Закавказье в XIX–XX вв. Тбилиси, 1957. Т. I.

75. 66. Гулиев Г. Народный способ крашения шерстяной пряжи в Азербайджане в XIX – начале XX в. // Азербайджанский этнографический сборник. Баку, 1964. Т. I.

76. 67. Гулиев Г. Ткачество (заметки этнографа). Баку, 1983.

77. 68. Гулиев М. Редкий экспонат // Элм ве хаят. 1975. № 3.

78. 68а. Гулиев М. Азербайджанские ковры на двух полотнах европейских художников XV в. // Докл. АН Азерб. ССР. 1969. Т. XXX, № 7.

79. 69. Гулишамбаров С.И. Обзор фабрик и заводов Закавказского края. Тифлис, 1894.

80. 70. Гуммель Я.И. Археологические очерки. Баку, 1940.

81. 71. Гуммель Я.И. Памятники древности в окрестно-

стях Киликдага // Изв. Аз. ФАН, Баку. 1941, № 2.

82. 72. Гуммель Я.И. Памятники раннебронзовой эпохи Азербайджана // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. М., 1948. № XX.

83. 72а. Гуммель Я.И. Курган № 79. Киликдаг. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 7721 к инв. № 961.

84. 72б. Гуммель Я.И. Поселение № 58. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 7024.

85. 72в. Гуммель Я.И. Большой Ханларский Курган № 2. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 8023.

86. 72г. Гуммель Я.И. Курган № 13/48 близ. ущелья Люмли. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 3394.

87. 72д. Гуммель Я.И. Большой Ханларский Курган № 2. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 7981.

88. 72е. Гуммель Я.И. Большой Ханларский Курган № 2. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 7979.

89. 72ж. Гуммель Я.И. Большой Ханларский Курган № 2. НАИИ АН Аз. ССР, инв. № 696.

90. 73. Гусейнов А. Азербайджано-русские отношения XV–XVII веков. Баку, 1963.

91. 74. Гусейнов М.М. Древний палеолит Азербайджана. Баку, 1985.

92. 75. Гусейнова М.А. Об одной разновидности рельефного орнамента на керамике эпохи поздней бронзы и раннего железа в Азербайджане // Изв. АН Азерб. ССР, серия «История, философия, право». 1975. № 3.

93. 76. Гусейнова М.А. Керамика Восточного Закавказья эпохи поздней бронзы и раннего железа (XIV–IX вв. до н. э.). Баку, 1989.

94. 77. Гюль Э.Ф. Взаимосвязи коврового искусства Азербайджана и Средней Азии. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Баку, 1993.

95. 78. Декоративное искусство Дагестана. М., 1971.

96. 79. Денике Б. Искусство Востока. Казань, 1923.

97. 80. Денике Б. Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV–XVII вв. Баку, 1947.

98. 81. Джафарзаде И.М. Гобустан. Баку, 1973.

99. 82. Нильсен Д. Дитлер И. Библейская религия в свете новейших археологических раскопок. Вестник древней истории. 1937. № 1.

100. 83. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство Древнего мира. М., 1989.

101. 84. Доливо-Добровольская А.Г., Морозова В.И. Обработка шерсти для производства ковров // Производство ковров. М., 1931.

102. 84а. Доклады Археологической комиссии. 1899.

103. 84б. Доклады Археологической комиссии. 1900.

104. 85. Дьяконов И.М. К периодизации древних литератур Востока // Народы Азии и Африки. 1963. № 3.

105. 85а. Дьяконов И.М. История Мидии. М.-Л., 1956.

106. 86. Зедгенидзе Я. Производство ковровъ и паласов в городе Шуше Елисаветпольской губернии. СМОМПК. Тифлис, 1891. Вып. 11.

107. 87. Зуммер В.М. Современные кубинские ковры // Известия Общества обследования и изучения Азербайджана. Баку, 1926. № 3.

108. 88. Иванов М.С. Племена Фарса: кашкайские, хамсе, кухгилуйе, мамасани. М., 1961.

109. 89. Ивановский А.А. По Закавказью. Кедабекский могильник // МАК. 1911. Вып. VI, табло XIV.

110. 90. Известия Общества обследования и изучения Азербайджана. Баку, 1927. № 5.

111. 91. Изобразительное искусство. М., 1978.

112. 92. Исаев М.Д. Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932.

113. 93. Исмаилов Г.С. Археологическое исследование древнего поселения Баба-Дервиш. Баку, 1977.

114. 94. Исмаилов Г.С. Раннебронзовая культура Азербайджана. Автореф. дисс. докт. ист. наук. Тбилиси, 1983.

115. 95. История Азербайджана. Баку, 1958. Т. 1.

116. 96. История Азербайджана / под ред. Дж.Б. Гулиева. Баку, 1979.

117. 97. История искусства зарубежных стран. М., 1963. Т. II.

118. 98. Кавказский календарь на 1856 год.

119. 99. История Агван Моисея Каганкатвази, писателя X века. СПб., 1861.

120. 100. Казиев А.Ю. Художественно-технические материалы средневековой рукописи. Баку, 1966.

121. 101. Казиев А.Ю. Искусство Азербайджана. Баку, 1949. Т. I.

122. 102. Казиев А.Ю. Цвет и композиция азербайджанских стенных ковров // Доклады АН Азерб. ССР. Баку, 1947. № 7.

123. 103. Казиев С.М. Альбом кувшинных погребений Мингечаура. Баку, 1960.

124. 104. Казиев С.М. О двух кувшинных и двух катакомбных погребениях // Материальная культура Азербайджана. Т. III.

125. 105. Казиев С.М. Об археологических раскопках в Мингечауре // Доклады АН Азерб. ССР. 1946. Т. II, № 10.

126. 106. Казиев С.М. Археологические памятники Мингечаура как исторический источник для изучения истории Азербайджана // Изв. АН Азерб. ССР. 1950. № 7.

127. 107. Калестинов Д. Кочевое скотоводство // Известия Общества обследования и изучения Азербайджана. Баку, 1926. № 8.

128. 108. Каракашлы К.Т. Материальная культура азербайджанцев. Баку, 1964.

129. 109. Караулов Н.А. Сведения арабских писателей о Кавказе, Армении и Азербейджане. Аль-Истахри, Аль-Мукаддаси, Аль-Насуди // Сборник материалов для описания местностей и племян Кавказа (СМОМПК). Тифлис, 1901. Вып. 29.

130. 110. Караулов Н.А. Указ соч. // СМОМПК. Тифлис, 1908. Вып. 38.

131. 111. Касумова С.Ю. Южный Азербайджан в III–VII вв. Баку, 1983.

132. 112. Кверфельдт Э.К. Черты реализма в рисунках на тканях и коврах Сефевидов // Труды отдела истории, культуры и искусства Востока. Л., 1940. Т. III.

133. 113. Керимов К. Султан Мухаммед и его школа. М., 1970.

134. 114. Керимов Л. Азербайджанский ковёр. Ленинград, 1961. Т. 1.

135. 115. Керимов Л. Азербайджанский ковёр. Баку, 1983. Т. 2.

136. 116. Керимов Л. Азербайджанский ковёр. Баку, 1983. Т. 3.

137. 117. Керимов Л.Г. Азербайджанские ковры в музее Виктории и Альберта в Лондоне. Баку, 1983.

138. 117а. Керимов Л., Тагиева Р. «Ваг-вагы». Доклады АН Азерб. ССР. 1980. Т. XXXVI.

139. 118. Кесаманлы Г.П. Погребение с бронзовым поясом из Хачбулага // Советская археология. 1966. № 3.

140. 119. Кистенев Д.А. Кустарная производительность и посторонние заработки крестьян в Ленкоранском уезде. Тифлис, 1891.

141. 120. Колесников А.И. Завоевание Ирана арабами. М., 1982.

142. 121. Коран. Перевод академика И.Ю. Крачковского. М., 1990.

143. 122. Кошкарлы К.О. Античная и раннесредневековая торевтика из Азербайджана. Баку, 1985.

144. 123. Кошкарлы К.О. Пештасарский некрополь // Изв. АН Азерб. Респ., серия «История, философия, право». 1992, № 1–2.

145. 124. Ксенофонт. Киропедия. М., 1976. Т. VIII.

146. 125. Кулешов П.Н. Грубошёрстное овцеводство. М., 1925.

147. 126. Кустарные промыслы Закавказского края. Отчёт К. Хатисова. Тифлис, 1891.

148. 127. Латышев В.В. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. СПб., 1890. Т. 1.

149. 128. Лафарг П. Очерки по истории культуры. М., 1928.

150. 129. Левиатов В.Н. Керамика старой Гянджи. Баку, 1940.

151. 130. Левиатов В.И. Керамика эпохи Низами // Сб. «Низами». № 4. Баку, 1947.

152. 131. Лисицина Г.Н., Прищепенко Л.В. Палеоэтноботанические находки Кавказа и Ближнего Востока. М., 1977.

153. 132. Литвинский Б.А. Орудия труда и утварь из могильников Западной Ферганы. М., 1978.

154. 133. Лукас А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М., 1958.

155. 134. Луконин В.Г. Искусство Древнего Ирана. М., 1977.

156. 135. Луконин В.Г. Иран в III–VII вв. М.-Л., 1980.

157. 135а. Луконин В.Г. Культура Сасанидского Ирана. Л., 1979.

158. 136. Любименко И.И. Торговые сношения России с Англией и Голландией с 1553 по 1649 год // Изв. АН СССР. 1933. № 10. Серия VII. Отделение общественных наук.

159. 137. Маккей Э. Древнейшая культура долины Инда. М., 1951.

160. 137а. Маковельский А.О. Авеста. Баку, 1960.

161. 138. Мамедова Ф.Дж. Политическая история и историческая география Кавказской Албании. Баку, 1986.

162. 139. Махмудов Я.М. Взаимоотношения государств Аккоюнлу и Сефевидов с западноевропейскими странами. Баку, 1991.

163. 140. Матъе М.Э. Древнеегипетские мифы. М.-Л., 1956.

164. 141. Мехтиев Т.С. Орудия труда Кавказской Албании. Автореф. дисс. канд. ист. наук. М., 1990.

165. 142. Миллер А.А. Ковровые изделия Востока. Л., 1924.

166. 143. Мирза Джамал Джаваншир Карабакский. История Карабаха. Баку, 1959.

167. 144. Мифологический словарь. М., 1991.

168. 145. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1991.

169. 146. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1992.

170. 147. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX вв. Ташкент, 1970.

171. 148. Муджири Д.М. Искусство ковроделия Иранского Азербайджана (XIX–XX вв.). Автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения. Тбилиси, 1965.

172. 148а. Муджири Д.М. Искусство ковроделия Иранского Азербайджана. Дисс. канд. искусствоведения.

173. 149. Муджири Д.М. Четыре времени года // Наука и жизнь. 1970. № 12; Технологические приёмы азербайджанского ковроделия. Баку, 1977.

174. 150. Мунчаев Р.М. Кавказ на заре бронзового века. М., 1975.

175. 151. Мустафаев А.Н. Об одном ткацком станке // Доклады АН Азерб. ССР. 1969. № 10.

176. 152. Мустафаев А.Н. Материальная культура Ширвана. Баку, 1977.

177. 153. Мустафаев И.Д. Пшеницы Азербайджана и их значение в селекции и формообразовательном процессе. Л., 1964.

178. 154. Мучаидзе М.Е. Ковровый промысел курдов Сурмалинского, Эчмиадзинского и Александропольского уездов Эриванской губернии // Труды Кавказского кустарного комитета. Тифлис, 1903.

179. 155. Нариманов И.Г. Культура древнейшего земледельческо-скотоводческого населения Азербайджана. Баку, 1987.

180. 155а. Научный архив Института истории.

181. 156. Нейматова М.С. Мемориальные памятники Азербайджана. Баку, 1981.

182. 157. Обзорение российских владений за Кавказом. Ч. IV. СПб., 1836.

183. 157а. Отчёты Императорской Археологической комиссии за 1900 год. СПб., 1902. С. 70–81.

184. 158. Петров В.А. Этноботаника Нагорного Карабаха. Изд. АзФАН СССР. Баку, 1940.

185. 159. Петров В.А. Растительные красители Азербайджана. Баку, 1940.

186. 159а. Петров В.А. Опыт классификации красильных

растений и растительных красок южной части Нагорно-Карабахской автономной области // Труды Ботанического института Азербайджанского филиала Академии наук СССР. Баку, 1939. Т. VI.

187. 160. Пиралов А.С. Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб., 1913.

188. 161. Пиралов А.С. Кустарные промыслы на Кавказе // Тифлисский листок. Тифлис, 1913, № 79.

189. 162. Пиотровский Б.Б. Развитие скотоводства в древнейшем Закавказье // Советская археология. 1955. № 23.

190. 162а. Полевые этнографические материалы. Архив Института истории АН Азерб. Республики. Инв. № 325.

191. 163. Путешественники об Азербайджане / под ред. Э.М. Шахмалиева. Баку, 1961. Т. 1.

192. 163а. Рашид-ад-Дин. Джами ат-Таварих.

193. 164. Рзаев Н.И. Искусство Кавказской Албании. Баку, 1976.

194. 165. Роллов А.Х. Дикорастущие растения Кавказа, их распространение, свойства и применение. Тифлис, 1908.

195. 166. Романенко В.З. Грунтовое погребение № 63 в Мингечауре // Материальная культура Азербайджана. Баку, 1953. Т. III.

196. 167. Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. М.-Л., 1952.

197. 167а. Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.-Л., 1953.

198. 168. Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии. М., 1961.

199. 169. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. Из оледенелых курганов Горного Алтая. М., 1968.

200. 170. Рустамов Д.Н. Мезолитическая стоянка в Гобустане // Каменный век и энеолит в Азербайджане. Баку, 1984.

201. 171. Рыбаков Б.А. Космогония и мифология земледельцев неолита // Советская археология. 1965. № 1.

202. 172. Рыбаков Б.А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. 1965. № 2.

203. 173. Рюмин В.В. Кустарное и домашнее производство минеральных, растительных и животных красок. Киев, 1929.

204. 174. Садыхзаде Ш.Г. Древние украшения Азербайджана. Баку, 1971.

205. 174а. Садиг-бек Афшар. Ганун ос-совар (Трактат о живописи) (введение, перевод, комментарии и примечания доцента А.Ю. Казиева). Баку, 1963.

206. 175. Сейфеддини М.А. Монетное дело и денежное обращение в Азербайджане XII–XV вв. Баку, 1981.

207. 176. Английские путешественники в Московском государстве в XVI веке: сб. статей / пер. Ю.В. Готье. М., 1938.

208. 177. Низами: Сб. материалов. Баку, 1947. № IV.

209. 178. Соболев Н.И. Художественное оформление ковра // Сб. «Производство ковров». М., 1931.

210. 179. Сумбатзаде А.С. Промышленность Азербайджа-
на в XIX в. Баку, 1964.

211. 180. Тагиева Р.С. Азербайджанский ковёр. Каталог.
Баку, 1983.

212. 181. Тагиева Р.С. Декоративно-прикладное искусство
Азербайджана. Баку, 1986.

213. 182. Тагиева. Р.С. Сюжетные ковры Азербайджана.
Баку, 1988.

214. 183. Тагиева Р.С. Из истории азербайджанских сю-
жетно-тематических ковров // Гобустан. Баку, 1981.
№ 2. С. 50–52.

215. 184. Тагиева Р.С. История развития сюжетно-темати-
ческих ковров // Гобустан. Баку, 1982, № 2. С. 11–16.

216. 185. Тагиева Р.С. Гобелен с ширванским ковром //
Бакинский рабочий. 1997, 11 января.

217. 186. Тагиева Н. Шушинские ковры в американском
искусствоведении // Актуальные проблемы иску-
ства. Баку, 1997. Вып. 2. С. 26.

218. 187. Тревер К.В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Л.,
1937.

219. 188. Тревер К.В. Очерки по истории и культуре Кав-
казской Албании. М.-Л., 1959.

220. 189. Тюляев С. Азербайджанские ковры. М., 1929.

221. 190. Урушадзе Н.Е. К семантике прикладного ис-
кусства древнего Кавказа и Закавказья // Советская
археология. 1973. № 1.

222. 191. Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А.
История архитектуры Азербайджана. М., 1963.

223. 192. Фелькерзам А.Е. Старинные ковры Средней
Азии // Журнал «Старые годы». 1914. Октябрь – де-
кабрь.

224. 193. Фелькерзам А.Е. Старинные ковры Средней
Азии // Журнал «Старые годы». 1914. Октябрь – де-
кабрь; 1915. Июнь.

225. 194. Хаддаз Ил.Г. Руководство по ковроткачеству (на
фарси). Тебриз, 1937.

226. 195. Халилов Дж.А. Поселение на холме Сарытепе //
Советская археология. 1960. № 4.

227. 196. Халилов Дж.А. Бронзовые пояса, обнаружен-
ные в Азербайджане // Материальная культура
Азербайджана. Т. IV. Баку, 1962.

228. 197. Халилов Дж.А. Материальная культура Кавказ-
ской Албании (IV в. до н. э. – III в. н. э.). Баку, 1985.

229. 198. Хатисов К. Кустарные промыслы Закавказского
края. Отчеты и исследования по кустарной про-
мышленности России. Тифлис, 1894. Т. 2.

230. 199. Худуд ал-Алем. Рукопись Туманского / с введе-
нием и указателем В. Бартольда. Л., 1930. 45 с.

231. 200. Цейтлин Е.А. Очерки истории текстильной
техники. М.-Л., 1940.

232. 201. Шавров Н.Н. Ковровое производство в Малой
Азии. Тифлис, 1902.

233. 202. Шавров Н.Н. Новая угроза русскому делу в За-
кавказье: предстоящая распродажа Мугани инород-
цам. СПб., 1911.

234. 203. Шнирельман В.А. Происхождение скотоводства.
М., 1980.

235. 204. Энциклопедический словарь юного художника

/ сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. М., 1983.

236. 205. Эфендиев О.А. Азербайджанское государство
Сефевидов в XVI в. Баку, 1981.

237. 206. Эфендиев О.А. Территория и границы азербайд-
жанских государств в XV–XVI вв. // Сб. «Историче-
ская география Азербайджана». Баку, 1987.

238. 207. Эфендиев Р. Изобразительное искусство Азер-
байджана. М., 1957.

239. 208. Эфендиев Р. Сокровища Азербайджанской мате-
риальной культуры в Лондонском музее Виктории
и Альберта (на азерб. яз.). Баку: Елм ве Хаят, 1966.
№ 7.

240. 209. Эфендиев Р. Азербайджанские произведения
искусства в европейских музеях (на азерб. яз.) // Гоб-
устан. Баку, 1969; Азербайджанские ковры в музеях
мира (на азерб. яз.) // Гобустан. Баку, 1983. № 3.

241. 210. Эфендиев Р. К изучению азербайджанских
ковров XVIII века и их орнаментальных мотивов //
Известия АН Азерб. ССР. Гобустан. 1969. № 1; Ковры
в хранилищах зарубежных стран как источник по
истории коврового искусства Азербайджана. Тезисы
докл. на Межд. симпозиуме по искусству восточных
ковров. Баку, 1983.

242. 211. Эфендиев Р. Декоративно-прикладное иску-
ство Азербайджана. Баку, 1976.

243. 212. Эфендиев Р. Художественные ремесла Азер-
байджана в музеях мира. Баку, 1980.

244. 213. Эфендиев Р. Каменная пластика Азербайджана.
Баку, 1986.

245. 214. Юнусова Л.И. Торговая экспансия Англии в бас-
сейне Каспия в первой половине XVIII в. Баку, 1986.

246. 215. Ягодинский П.Н. Отношение обществ к летним
и зимним пастбищам. МИЭБГКЗК, Тифлис, 1893. Т.
1.

247. 215a. Altaylar’dan Tunaboyu’na Türk Dünyasi’nda
Ortak Motifler. Ankara, 1995.

248. 216. Bode W. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus
älterer Zeit. Leipzig, 1922.

249. 217. Catalogue Karoly Gombos. Old Caucasian
Azerbaijan Rugs. Museum of Applied Arts. Budapest,
1977.

250. 218. Chabari S. Le Taris Persan. Genève-Paris, 1957.

251. 219. Chyb Dariusz. Caucasian Rugs. Warsaw, 1990.

252. 220. Denny Walter B. Замочная скважина.

253. 221. Arthur U. Dilley. Oriental Rugs and Carpets. NY,
1959.

254. 222. Ellis Ch. Gr. Early Caucasian Rugs. Washington,
D.C, 1975.

255. 223. Ellis Charles Grant. Oriental Carpets in the
Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, 1988.

256. 224. Erdmann K. Der orientalische Knüpfteppich.
Versuch einer Darstellung seiner Geschichte. Tübingen,
1955.

257. 225. Enderlein Volkmar. Orientalische Kelims:
Flachgewebe aus Anatolien, dem Iran und dem
Kaukasus. Berlin, 1986.

258. 226. Formenton Fabio. Das Buch der Orientteppiche.
Stuttgartarf, 1974.

259. 227. Fukai Shinji and Horiuchi Kiyoharu. Taq-i-Bustan.
Tokyo, 1969.

260. 228. Lewis G. Griffin. The Mystery of the Oriental Rug.
L, 1914.

261. 229. HALI. 1982. Vol. 4, № 3; HALI. 1986. № 4; HALI.
1984. Vol. 6, № 4.

262. 230. HALI. 1984. Vol. 4, № 1.

263. 231. Hasson R. Caucasian Rugs. Jerusalem, 1986.

264. 231a. Heimtex. 1978. № 6.

265. 2316. Heimtex. 1985. № 3.

266. 232. Kelley, Charles F., Gentles M.O. An Exhibition of
Antique Oriental Rugs. Chicago, 1947.

267. 233. Larson K. Orientaliska mattor. Stockholm, 1976.

268. 234. Lettenmair J.G. Das grosse Orient-Teppich-Buch.
Munchen, 1974.

269. 234a. Martin F.R. The Miniature Paintings and Painters
of Persia, India and Turkey (From the 8th to 18th
Century). London: Holland Press, 1968.

270. 235. May C.J. Delabère. How to Identify Persian Rugs
and Other Oriental Rugs. London, 1962.

271. 236. Milhofer S.A. Das goldene Buch des Orient-
Teppichs. Germany, 1962.

272. 237. Neugebauer R. und Orendi J. Handbuch der
Orientalischen. Leipzig, 1922.

273. 238. Neugebauer R., Troll S. Handbuch der
orientalischen Teppichkunde. Leipzig, 1930.

274. 239. Oriental Rug. 1987. Vol. 8, № 1.

275. 240. Pope A. A Survey of Persian Art from Prehistoric
Times to the Present. London-New York, 1938. Vol. III.

276. 241. Pope A. and Ackerman Ph. A Survey of Persian Art.
NY, 1938.

277. 242. Rau W. Lotusblumen. In: Asiatica: Festschrift
Friedrich Weller. Leipzig, 1954.

278. 243. Riegl A. Altorientalische Teppiche. Leipzig, 1891.

279. 244. Ropers H. Morgenländische Teppiche. Germany,
1958.

280. 245. Gans-Ruedin E. The Connoisseur’s Guide
to Orential Carpets. Charles E. Tuttle Company:
Publishers. Rutland, Vermont and Tokio. Japan, 1971.

281. 245 a. Gans-Ruedin E. Le Tapis de l’Amateur. Fribourg,
1975.

282. 246. Sameylh Katalog N1 Brooktorkai, 6.2000.
Hamburg. № 42.

283. 247. Schürmann U. Teppiche aus dem Kaukasus.
Munchen, 1965.

284. 248. Sotheby’s Catalogue. 12th and 13th October, 1982.

285. 249. Taher Sabahi. Kilim Teppeti piani del Caucaso.
Istituto Geografico de Agostini. Novara, 1990.

286. 250. Thompson Jon. Carpet Magic. Barbican Art
Gallery, 1983.

287. 250a. Togan Z.V. Topkapı Sarayında dört cönk. Islam
Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, 1954.

288. 251. Turkish Handwoven Carpets. Catalog 1–4 (October
1987, January 1988, February 1990, June 1990). № 5.

289. 252. Wright Richard E. Magazin Oriental Rug Review.
Vol. June, July, 1988.

290.

291.

Библиография

1.

1. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

2.

2. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

3.

3. Надгробная плита. Село Уруд. XV–XVI века.

4.

4. Ковёр. «Мугань». Гарабахская группа. Азербайджан. XV век.

5.

Картина Ганса Мемлинга «Мария с младенцем». 1485 год. Вена. Исторический музей.

6.

5. Ковёр. «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Картина Ганса Гольбейна «Послы». Национальная галерея. Лондон.

7.

6. Ковёр. «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Картина Карло Кривелли «Возвешение» 1486 год. Национальная галерея. Лондон.

8.

7. Ковёр «Куба». Кубинская группа. Азербайджан. XV век. Антонелло да Мессина. Святой Себастьян. 1474–1476 гг. Дрезденская галерея. Берлин.

9.

8. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа. Азербайджан. XV век.

10.

Гобелен «Дама с единорогом». Конец XV века.

11.

Франция, Фландрия. Монастырь Клини. Париж.

12.

9. Ковёр. «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 681.

13.

10. Ковёр. «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул.

14.

11. Ковёр. «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 678.

15.

12. Миниатюра. «Ильхан, диктующий визирю указ». Тебриз. 1290 год. «Тарихи-Джахан-гюшей». Двойная миниатюра фронтисписа стр. 1á, 2а. (f IV – 2z). Национальная библиотека. Париж.

16.

13. Сцена «Эйд аль-Кадир аль-Гумм» – сцена инициации имама Али около озера Гумм. Тебриз. 1307 год.

17.

«Аль-Аттар аль-Бакийа» Бируни. 1307. Библиотека Эдинбургского университета. Эдинбург.

18.

14. Шёлковый ковёр «Намазлыг». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XV века.

19.

Частная коллекция. Е. Паравичини.

20.

15. Ковёр «Дорд-фесл». Намазлыг. Тебризская группа. Азербайджан. XVI век.

21.

16. Шёлковый ковёр. Тебризская группа. Азербайджан. XVI век. Национальный музей. Тегеран.

22.

17. Ковёр «Овчулуг». Тебризская группа. Азербайджан. 929 год хиджри – 1522–1523 годы. «Старанием Гияс ад-Дин Джами». Польди-Пеццолли. Милан.

23.

18. Фрагмент ковра «Хейванат». Тебризская группа. Азербайджан. XVI век.

24.

Музей декоративного искусства. Париж.

25.

19. Сюжетный ковёр. Тебризская группа. Азербайджан. Вторая половина XVI века.

26.

Музей декоративного искусства. Будапешт.

27.

20. Ковёр «Хейванат». Тебризская группа. Азербайджан. Вторая половина XVI века.

28.

Частная коллекция. Джозеф Виденер.

29.

21. Ковёр. «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. XVI век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 841.

30.

22. Ковёр. «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 1036.

31.

23. Ковёр «Хатаи». Ширванская группа. Азербайджан. XVII–XVIII века. Музей искусств Филадельфии. Филадельфия. 48-83-1.

32.

24. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. XVII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 835.

33.

25. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. XVIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 742.

34.

26. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XVII век. Музей Мевляна. Конья. 859.

35.

27. Ковёр «Карабах». Карабахская группа. Азербайджан. XVIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 283.

36.

28. Ковёр «Хила-афшан». Бакинская группа. Азербайджан. XVII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 943.

37.

29. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XVII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 352.

38.

30. Ковёр. «Борьба дракона с фениксом». Казахская группа. Азербайджан. XV век. Музей искусств. Берлин. 1.4.

39.

31. Ковёр. «Кара-коюнлу». Казахская группа. Азербайджан.

40.

Начало XV века. Исторический музей. Стокгольм. 17786.

41.

32. Интерьер алачыга. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

42.

33. Интерьер алачыга. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

43.

34. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

44.

35. Алачыг. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

45.

36. Интерьер алачыга. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

46.

37. Лавка медника. Лагидж. Азербайджан. 1996 год.

47.

38. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан.

48.

1996 год.

49.

39. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

50.

40. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

51.

41. Яйлаг Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

51.

42. Ковёр «Гонахкенд». Кубинская группа. Азербайджан. 1948 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 337.

52.

43. Ковёр «Ерфи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 497.

53.

44. Ковёр «Гырыз». Кубинская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2621.

54.

45. Ковёр «Джек». Кубинская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 447.

55.

46. Ковёр «Хан» Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 375.

56.

47. Ковёр «Салмасеюд». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

57.

48. Ковёр «Хырдагюль-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1836.

58.

49. Пушту «Сырт-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. 1320 год. Хиджри – 1902 год.

59.

Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6249.

60.

50. Ковёр «Сырт-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 448.

61.

51. Ковёр «Сырт-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

62.

52. Ковёр «Гадим минаре». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5202.

63.

53. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. 1320 год. Хиджри – 1902 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 884.

64.

54. Ковёр «Пирябедиль». Кубинская группа. Азербайджан. 1718 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1090.

65.

55. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

66.

56. Ковёр «Куба». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1922.

67.

57. Ковёр «Гаджигайыб». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2418.

68.

58. Сумах. Кубинская группа. Азербайджан. Первая половина XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 544.

69.

59. Сумах «Хатайи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азер-

70.

байджанского ковра. Баку. 7051.

70.

60. Ковёр «Чуханлы». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5276.

71.

61. Ковёр «Мараза». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3444.

72.

62. Ковёр «Кюрдямир». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 565.

73.

63. Ковёр «Шильян». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2166.

74.

64. Ковёр «Сор-Сор». Выткан в Маразе. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 378.

75.

65. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1117.

76.

66. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6692.

77.

67. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 893.

78.

68. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8150.

79.

69. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6695.

80.

70. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6001.

81.

71. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

82.

72. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8157.

83.

73. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2442.

84.

74. Ковёр «Гашед». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2188.

85.

75. Ковёр «Арджиман». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6742.

86.

76. Ковёр «Джемджемли». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1139.

87.

77. Ковёр «Гархун». Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 581.

88.

78. Ковёр «Гаджигабул». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7799.

89.

79. Ковёр «Кабала». Ширванская группа. Азербайд-

182

Библиография

183

Азербайджанский ковёр

жан. Начало XX века. Частная коллекция.

90. 80. Ковёр «Сальян». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8257.

91. 81. Ковёр «Сальян». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6418.

92. 82. Ковёр «İddəşə». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

93. 83. Килим. Ширванская группа. Азербайджан. Середина XX века. Частная коллекция.

94. 84. Килим. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

95. 85. Сумах. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2589.

96. 86. Килим. «Пашалы». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7983.

97. 87. Килим. «Пашалы». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 508.

98. 88. Килим. «Пашалы». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4654.

99. 89. Ковёр «Бакы». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6901.

100. 90. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 847.

101. 91. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7157.

102. 92. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

103. 93. Ковёр «Герадиль». Бакинская группа. Азербайджан. Вторая четверть XX века.

104. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6693.

105. 94. Ковёр «Фындыган». Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 498.

106. 95. Ковёр «Хила-афшан». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 490.

107. 96. Ковёр «Хила-бута». Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5514.

108. 97. Ковёр «Хила-бута». Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 385.

109. 98. Килим. Бакинская группа. Азербайджан. 1317 год хиджри – 1899 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

110. 99. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева.

111. 100. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век.

Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

112. 101. Ковёр «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 835.

113. 102. Ковёр «Гадим Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2198.

114. 103. Ковёр «Кедабек». Гянджинская группа. Азербайджан. Вторая четверть XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5967.

115. 104. Ковёр «Чирахлы». Гянджинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5273.

116. 105. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6426.

117. 106. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. 1298 год хиджри – 1880 год. Частная коллекция.

118. 107. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1821.

119. 108. Ковёр «Демирчиляр». Казахская группа. Азербайджан. 1334 год хиджри – 1916 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6213.

120. 109. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6446.

121. 110. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5334.

122. 111. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7871.

123. 112. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

124. 113. Ковёр «Карачеп». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7767.

125. 114. Ковёр «Караязы». Казахская группа. Азербайджан. 1948 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5793.

126. 115. Ковёр «Салахлы». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2549.

127. 116. Ковёр «Гачаган». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 836.

128. 117. Ковёр «Кемерли». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 594.

129. 118. Ковёр «Каймахлы». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 659.

130. 119. Ковёр «Гейчели». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Музей истории Азербайджана.

131. 120. Ковёр «Гейчели». Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

байджанского ковра. Баку. 2385.

132. 121. Зили. Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6016.

133. 122. Ковёр «Малыбейли». Карабахская группа. Азербайджан. 1229 год хиджри – 1813 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3341.

134. 123. Ковёр «Ханлыг». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5320.

135. 124. Ковёр «Челеби». Карабахская группа. Азербайджан. 1343 год хиджри – 1925 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3863.

136. 125. Ковёр «Аран». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6946.

137. 126. Ковёр «Годжа». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 495.

138. 127. Ковёр «Ачма-юмма». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2386.

139. 128. Ковёр «Ачма-юмма». Карабахская группа. Азербайджан. 1222 год хиджри – 1807 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2225.

140. 129. Ковёр «Шабалыт-бута». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7909.

141. 130. Ковёр «Бахманлы». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6214.

142. 131. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

143. 132. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. 1312 год хиджри – 1894 год. Частная коллекция.

144. 133. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3236.

145. 134. Ковёр «Талыш». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2461.

146. 135. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 452.

147. 136. Ковёр «Балыг». Карабахская группа. Азербайджан. 1280 год хиджри – 1863 год.

148. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 518.

149. 137. Ковёр «Багчада-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7618.

150. 138. Ковёр «Сахсыда-гюллер». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7735.

151. 139. Ковёр «Булуд». Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 384.

152. 140. Ковёр «Ханлыг». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3052.

153. 141. Килим. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

154. 142. Шадда. Гарабахская группа. Азербайджан. XVII век. Государственный музей Грузии. Тбилиси. 95.

155. 143. Зили. Гарабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

156. 144. Зили. Гарабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

157. 145. Зили. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 329.

158. 146. Зили. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2737.

159. 147. Верни. Гарабахская группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 356.

160. 148. Ковёр «Шейх-Сафи». Тебризская группа. Азербайджан. 940 год хиджри – 1539 год. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

161. 149. Ковёр «Лямпя». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2516.

162. 150. Ковёр «Агаджлы». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5535.

163. 151. Ковёр «Дорд-фесил». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств. Баку.

164. 152. Ковёр «Лейли и Меджнун». Тебризская группа. Азербайджан. 1810 год. Музей литературы им. Низами. Баку.

165. 153. Ковёр «Хосров и Ширин на охоте». Начало XX века. Тебризская группа. Азербайджан. Музей литературы им. Низами. Баку.

166. 154. Ковёр «Дервиши». Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей искусств им. Р. Мустафаева. Баку.

167. 155. Ковёр «Херис». Тебризская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4978.

168. 156. Ковёр «Мир». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 519.

169. 157. Ковёр «Сераби». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6696.

170. 158. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. 1996 год.

171. 159. Стрижка овец. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

172. 160 Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. 1996 год.

173. 161. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. 1996 год.

174. 162. Мойка шерсти. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

175. 163. Расчёсывание шерсти и изготовление нитей.

Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

176. 164. Изготовление пряжи. Лагич. Азербайджан. 1996 год.

177. 165. Изготовление пряжи. Лагич, Азербайджан. 1996 год.

178. 166. Крашение шерсти. Яйлаг. Султан Селим. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

179. 167. Процесс крашения. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

180. 168. Палас. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

181. 169. Чийи палас. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

182. 170. Джеджим. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 403.

183. 171. Джеджим. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6797.

184. 172. Килим. Гобу. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3128.

185. 173. Гязмели-килим. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4804.

186. 174. Килим. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 383.

187. 175. Килим. Сенне. Тебризская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3774.

188. 176. Лады. Карабахская группа. Середина XX века. Азербайджан. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7882.

189. 177. Шадда. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 450.

190. 178. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей искусств.

191. 179. Зили. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2587.

192. 180. Зили. Карабахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2737.

193. 181. Верни. Карабахская группа. Азербайджан. 1316 год хиджри – 1898 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3446.

194. 182. Сумах. Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

195. 183. Сумах. Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

196. 184. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

197. 185. Ковёр «Буталы». Гарабахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

198. 186. Ковёр «Хырдагюль-чичи». Кубинская группа.

Азербайджан. 1320 год хиджри – 1907 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5123.

199. 187. Ковёр «Намазлыг». Тебризская группа. Азербайджан. XVI век. Частная коллекция. Барчи Фререре.

200. 188. Ковёр «Габыстан». Ширванская группа Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

201. 189. Ковёр «Намазлыг». Ширванская группа. Азербайджан. 1292/1875. Частная коллекция мр. и мис. Блау. Нью-Йорк.

202. 190. Процесс ткачества ковра. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

203. 191. Натяжка основы на станок. Лагич. Азербайджан. 1996 год.

204. 192. Процесс ткачества ковра. Исмаиллы. Азербайджан. 1996 год.

205. 193. Мафраш. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 567.

206. 194. Мафраш. Ширванская группа. Азербайджан. Середина XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3396.

207. 195. Хурджун. Ширванская группа. Азербайджан. 1211 год хиджри – 1796 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2683.

208. 196. Хурджун. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

209. 197. Хейба. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3370.

210. 198. Деве-чулу. Ширванская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1837.

211. 199. Зили. Гарабахские группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2063.

212. 200. Ат-чулу. Гарабахская группа. Азербайджан. 1221 год хиджри – 1806–1807 годы. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2682.

213. 201. Ат-чулу. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4561.

214. 202. Яхяр-узю. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2360.

215. 203. Деве-безеи. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

216. 204. Чувал. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

217. 205. Дуз-торбасы. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3947.

218. 206. Гашыг-габы. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3678.

219. 207. Суфра. Ширванская группа. Азербайджан. На-

чало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6298.

220. 208. Балыш. Ширванская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3359.

221. 209. Чанта. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5107.

222. 210. Чанта. Бакинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1456.

223. 211. Джеджим. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1127.

224. 212. Ковёр «Гарабах». Карабахская группа Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 892.

225. 213. Ковёр «Хантирма». Карабахская группа. Азербайджан. 1223 год хиджри – 1808 год. Частная коллекция Берга Абогяна. Нью-Йорк.

226. 214. Ковёр «Ляджяди». Кубинскя группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7150.

227. 215. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7602.

228. 216. Ковёр «Мугань». Карабахская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6768.

229. 217. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

230. 218. Килим. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1662.

231. 219. Ковёр «Габала». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Частная коллекция.

232. 220. Шах-Аббаси. Азербайджан. XVII век. Частная коллекция мр. Д.Б. Уайта.

233. 221. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6011.

234. 222. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2767.

235. 223. Ковёр «Борчалы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1879 год. Выткан в Казахе. Королевский замок. Варшава.

236. 224. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1320 год хиджри – 1903 год.

237. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7691.

238. 225. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4789.

239. 226. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 839.

240. 227. Ковёр «Бахманлы». Гарабахская группа. Азер-

байджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5003.

241. 228. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1499.

242. 229. Вышивка «Дараг-габы». Футляр для гребня. Шуша. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 391.

243. 230. Сумах «Хатаи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6787.

244. 231. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2405.

245. 232. Ковёр «Джайирли». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1488.

246. 233. Ковёр «Ачма-юмма». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3761.

247. 234. Ковёр «Гасым ушагы». Гарабахская группа. Азербайджан. 1330 год хиджри – 1912 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7798.

248. 235. Ковёр «Гасым ушагы». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3521.

249. 236. Ковёр «Билиджи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2218.

250. 237. Ковёр «Челеби». Карабахская группа. Азербайджан. 1297 год хиджри – 1897 год. Частная коллекция мр. Джозефа, внука Юсифа.

251. 238. Ковёр «Гымыл». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 328.

252. 239. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1804.

253. 240. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция мр. и мис. В. Блау. Нью-Йорк.

254. 241. Ковёр «Гарабах». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2807.

255. 242. Ковёр «Каймахлы». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6556.

256. 243. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5990.

257. 244. Ковёр «Биджо». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2199.

258. 245. Ковёр «Пальмета». Исмаиллы. Ширванская группа. Азербайджан. 1997 год. Частная коллекция.

259. 246. Ковёр «Годжа». Карабахская группа. Азербайджан. 1317 год – хиджри – 1899 год. Государствен-

ный музей азербайджанского ковра. Баку. 6529.

260. 247. Ковёр «Няльбекигюль». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3267.

261. 248. Ковёр «Исрафиль». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1595.

262. 249. Ковёр «Хила-афшан». Бакинская группа. Азербайджан. XVIII век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 8247.

263. 250. Ковёр «Сураханы». Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

264. 251. Ковёр «Джими». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7311.

265. 252. Ковёр «Карагашлы». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция мр. и мис. Блау. Нью-Йорк.

266. 253. Ковёр «Карагашлы». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2392.

267. 254. Ковёр «Герат-Пирыбедиль». Кубинская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2739.

268. 255. Ковёр «Алпан». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2210.

269. 256. Ковёр «Талыш». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 657.

270. 257. Ковёр «Нахичевань». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6074.

271. 258. Ковёр. Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 802.

272. 259. Ковёр «Угах». Кубинская группа. Азербайджан. XX век. 1293–1294 годы хиджри – 1875–1876 годы. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4029.

273. 260. Ковёр «Афурджа». Кубинская группа. Азербайджан. 1301 год хиджри – 1883 год. 718.

274. 261. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Музей текстиля. Вашингтон.

275. 262. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6704.

276. 263. Ковёр «Шемаха». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7625.

277. 264. Ковёр «Салмасеюд». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6699.

278. 265. Ковёр «Лямберан». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4457.

279. 266. Художественная вышивка. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского

ковра. Баку. 1471.

280. 267. Вышивка. Гянджа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5585.

281. 268. Ковёр «Конахкенд». Кубинская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6940.

282. 269. Ковёр «Кобыстан», выткан в Маразе. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7283.

283. 270. Ковёр «Намазлыг» (коллективный). Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

284. 271. Ковёр «Мечеть». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

285. 272. Ковёр «Губатлы». Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7628.

286. 273. Ковёр «Талыш». Карабахская группа. Азербайджан. 1301 год хиджри – 1883 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3855.

287. 274. Ковёр «Фахралы». Гянджинская группа. Азербайджан. 1344 год хиджри – 1926 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2456.

288. 275. Ковёр «Салахлы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3055.

289. 276. Ковёр «Дамирчиляр». Казахская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1433.

290. 277. Ковёр «Дамирчиляр». Казахская группа. Азербайджан. Современный. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4856.

291. 278. Ковёр «Гадим Минаре». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5689.

292. 279. Ковёр «Гадим Минаре». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5124.

293. 280. Ковёр «Борчалы». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6565.

294. 281. Ковёр «Герадиль». Бакинская группа. Азербайджан. 1324 год хиджри – 1906 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6828.

295. 282. Ковёр «Шихлы». Казахская группа. Азербайджан. XX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2947.

296. 283. Ковёр «Ардебиль». Тебризская группа. Азербайджан. Середине XX века. Частная коллекция.

297. 284. Ковёр «Овчулуг». Ширванская группа. Азербайджан. 1349 год хиджри – 1927 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. В-742.

298. 285. Ковёр «Овчулуг». Ширванская группа Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6694.

299. 286. Ковёр «Овчулуг». Карабахская группа. Азер-

байджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 4573.

300. 287. Ковёр «Рустам убивает белого дива». Тебризская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6478.

301. 288. Ковёр «Омар Хайям со своей возлюбленной». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 919.

302. 289. Ковёр «Дервиш». Тебризская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 646.

303. 290. Ковёр «Рустам и Сохраб». Гарабахская группа. Азербайджан. 1330–1331 годы хиджри – 1912–1913 годы. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3795.

304. 291. Ковёр «Песнь веков». Автор – Ляtif Керимов. 1906 год. Азербайджан. 1981 год.

305. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5048.

306. 292. Мафраш. Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3396.

307. 293. Зили. Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1591.

308. 294. Ковёр. Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2496.

309. 295. Мафраш. Гарабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 2602.

310. 296. Ковёр «Малыбейли». Гарабахская группа. Азербайджан. Начало XX века.

311. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 3858.

312. 297. Ковёр «Кямярли». Казахская группа. Азербайджан. 1343 год хиджри – 1925 год. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6045.

313. 298. Ковёр «Голлу-чичи». Кубинская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6215.

314. 299. Ковёр «Мараза». Ширванская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1429.

315. 300. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. XIX век. Музей искусств. Баку.

316. 301. Ковёр «Овчулуг». Ширванская группа Азербайджан. Конец XIX века. Частная коллекция.

317. 302. Ковёр «Нарлы». Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7331.

318. 303. Ковёр. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

319. 304. Ковёр. Ширванская группа. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

320. 305. Ковёр. Ширванская группа. Азербайджан. XIX

век. Частная коллекция.

321. 306. Ковёр «Агаджлы». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 410.

322. 307. Ковёр «Ваг-Ваг». Херис. Азербайджан. XIX век. Частная коллекция.

323. 308. Ковёр. Гянджинская группа. Азербайджан. Середина XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 7870.

324. 309. Дараг габы. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 964.

325. 310. Вышивка. Шеки. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 345.

326. 311. Ковёр «Буйнуз». Карабахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6845.

327. 312. Шадда. Карабахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 6519.

328. 313. Чул – Ширван. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1879.

329. 314. Фрагмент ковра. Казахская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 828.

330. 315. Фрагмент ковра. Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. 885.

331. 316. Зили. Бакинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Музей искусств.

332. 317. Вышивка. Азербайджан. XIX век. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 932.

333. 318. Ковёр «Гянджа». Гянджинская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул.

334. 319. Ковёр «Ширван». Ширванская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 683.

335. 320. Ковёр «Баку». Кубинская группа. Азербайджан. XIII век. Тюрк ве Ислам эсерлери музейи. Стамбул. 688.

336. 321. Миниатюра «Архангел Джебраил и пророк Мухаммед». Тебриз. 1360 год. «Мерадж-наме». 1360 год. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

337. 322. Миниатюра из «Хамсы» Низами. Тебриз. 880. 1475–1476 годы. «Бахрам Гур с заморской принцессой в жёлтом павильоне». Копия Абд аль-Рахим Абд аль-Рахман аль-Харазми аль-Султани аль-Ягуби, Аккоюнлу. Тебриз. Выполнено шейхом. Музей Топкапы Сарайи. Стамбул.

338. 323. Ковёр «Биджо». Ширванская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 1786.

339. 324. Ковёр «Казах». Казахская группа. Азербайджан. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку. 5513.

340. 325. Ковёр «Пирыбедиль». Кубинская группа. Азербайджан. Конец XIX века. Государственный музей

азербайджанского ковра. Баку. 445.

341. 326. Миниатюра. Страница из «Шах-наме» Фирдо-
уси. Тебриз. 740. 1340 год. «Зал, допрашиваемый му-
бидами». Бостонский музей изящных искусств.

342. 327. Миниатюра. Страница из «Шах-наме» Фирдо-
уси. Тебриз. 740. 1340 год. Собственность Демотта.
«Король с тремя персонажами перед ним».

343. 328. Миниатюра. Страница из Амира Хосрова
Дехлеви «Гиран аль-Садаин». Тебриз. 922. 1516–
1517 годы. Копия каллиграфа, Султан Мухаммед
Нур аль-Катиб, Сефевиды. Тебриз. Музей Топгапы
Сарайи. Стамбул.

344. 329. Миниатюра. Страница из «Хафт Авранг» Джа-
ми. 979

345. июль, 1571 г Копия Мухибба Али аль-Катиб. (Би-
блиоте-ка шаха Тахмасиба). Для Ибрагима Мирзы
из Машхада. Сефевиды. Газвин. Музей Топкапы
Сарайи. Стамбул.

346. 330. Миниатюра из «Хамсы» Низами. Тебриз.
946–949. 1539–1943 годы. Мир Сеид Али. «Меджнун
в цепях перед палаткой Лейли». Британский музей.
Лондон.

347. 331. Миниатюра из «Хамсы» Низами. Тебриз.
946–950. 1539–1943 годы. «Хосров и Ширин очаро-
ванные». Британский музей. Лондон. Атрибутиро-
ван Ага Миреком.

348. 332. Миниатюра. Страница из «Хафт Авранг»
Джами. 979 июль. 1571 год. Копия Мухибба Али
аль-Катиб (Библиотека шаха Такмасиба). Для Ибра-
гима Мирзы из Машхада. Сефевиды. Газвин. Музей
Топкапы Сарайи. Стамбул.

349. 333. Миниатюра Мирзы Али. XVI век.

350. 334. Миниатюра Мирзы Али. XVI век.

351. 335. Миниатюра «Сцена охоты». Султан Мухаммед.
1549 год. Правая половина миниатюры из рукописи
«Золотая цепь» Джами.

352. 336. Ковёр «100-рублёвая ассигнация» Салтанат бей-
им Бейбутова. 1873 год. Шуша. Гарабахская группа.
Азербайджан. 1921 год. Частная коллекция Нарн-
манбековых.

353. 337. Ковёр «Хатаи». Автор – Лятиф Керимов. 1906
год. Азербайджан. Государственный музей азер-
байджанского ковра. Баку. 5061.

354. 338. Ковёр «Саиб Тебризи». Автор – Джафар Мужри.
1925 год. Азербайджан. 1985 год. Государственный
музей азербайджанского ковра. Баку. 5036.

355.

356.

357.