

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ  
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT İQTİSAD UNİVERSİTETİ  
MAGİSTRATURA MƏRKƏZİ**

*Əlyazması hüququnda*

**Əliyev Əli Cavanşir oğlu**

**“Исследование особенностей дизайна в художественной  
композиции ковров тебризской школы” mövzusunda**

**MAGİSTR DİSSERTASİYASI**

**İxtisasın şifri və adı:**

**060321 - “Dizayn”**

**İxtisaslaşma:**

**“Dizayn və texniki estetika”**

**Elmi rəhbər:**

**Magistr proqramının rəhbəri:**

**dos.Qasıмова E.N.**

**dos.Ağamalıyeva Y.Ç.**

**Kafedra müdiri: s.ü.f.d.Məmmədova L.H.**

**BAKİ – 2018**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

стр.

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3	
<b>ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ ИСТОРИИ КОВРОДЕЛИЯ ЮЖНОГО АЗЕРБАЙДЖАНА</b>		
1.1. Развитие ковроткачества в эпохи древности.....	9	
1.2. Средневековое ковроделие Южного Азербайджана.....	13	
<b>ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРА КОВРОВ ЮЖНОГО АЗЕРБАЙДЖАНА</b>		
2.1. Традиции в орнаментальном искусстве тебризской школы .....	23	
2.2. Технологические особенности изготовления ковров тебризской школы.....	28	
<b>ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КЛАССИФИКАЦИЯ КОВРОВ ТЕБРИЗСКОЙ ШКОЛЫ</b> .....		35
3.1. Композиционные особенности ковров.....	36	
3.2. Характеристика орнаментальных ковров.....	45	
<b>ВЫВОДЫ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ</b> .....	60	
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	64	
<b>РЕЗЮМЕ</b> .....	66	
<b>XÜLASƏ</b> .....	67	
<b>SUMMARY</b> .....	68	
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	69	

## ВВЕДЕНИЕ

Ковровое искусство Азербайджана - одна из наиболее интересных областей художественного творчества, имеющая многовековые традиции, тесно связанная с духовной жизнью и бытом народа.

На протяжении последнего столетия азербайджанские ковры привлекают внимание ученых-ориенталистов всего мира. В результате исследований в этой области были выделены конкретные локальные зоны ковроткачества, определены рисунки каждого типа ковров - кубинского, Ширванского, Бакинского, Карабахского, Гянджинского, Казахского, Тебризского.

Однако в мировой научной и художественной практике сложился устойчивый стереотип, согласно которому азербайджанские ковры было принято делить на две основные группы: ковры Северного Азербайджана, входящие в состав кавказских, и ковры Южного Азербайджана, входящие в состав иранских (персидских) ковров, что принципиально наверно и искажает общую картину азербайджанского коврового искусства.

Надо отметить, что, имея много общих черт, являясь продуктом творчества одного народа, ковры Северного и Южного Азербайджана действительно отличаются друг от друга некоторыми локальными особенностями. Если в Северном Азербайджане сильны традиции домашнего, кустарного ткачества, связанного с народными традициями, то в Южном Азербайджане превалирует ткачество ремесленное, более профессиональное, ориентированное на запросы развитой цивилизации городского типа. Ковры Северного Азербайджана носят характер камерный, даже в какой-то степени интимный, рассчитанный на диалог ковра и посвященного зрителя, они более «скрыты» для восприятия, постороннего взора. Ковры Южного Азербайджана, над которыми работали и художники - орнаменталисты, и мастера-ткачи, наоборот, носят характер элитарный, светский, проникнутый жизнеутверждающим настроением, радостью, весельем.

Они являются продуктом высокого профессионализма, над их созданием работали мастера, разбиравшиеся во всех областях искусства - поэзии, архитектуре, философии, поэтому тема, связанная с коврами Южного Азербайджана, заслуживает особого внимания и пристального изучения.

Вместе с тем мы рассматриваем ковры Южного Азербайджана, прежде всего Тебриза, не в составе иранского коврового искусства, а прежде всего как неотъемлемую часть азербайджанского искусства ковроткачества.

В диссертации рассматривается проблема формирования тебризской ковровой школы, расцвет которой приходится на конец XV- XVII вв. Этот период был одним из самых значительных в истории азербайджанской государственности, а также в истории азербайджанской культуры. Он связан с образованием государства Сефевидов, расцветом всех видов искусств - архитектуры, книжной миниатюры, художественных ремесел. В этот период велика была роль художников, каллиграфов, миниатюристов и орнаменталистов в создании новой школы, в разработке нового стиля коврового рисунка. В этой связи можно простелить основные канонические композиции, элементы орнамента и темы, характерные для тебризских дворцовых ковров.

**Актуальность темы.** Изучение истории тебризского ковроткачества, влияния стилового приоритета тебризских ковров, тебризского коврового рисунка на ковровое искусство стран Ближнего и Среднего Востока, а также других вопросов, связанных с формированием и развитием тебризской ковровой школы, которые до сих пор не были объектом самостоятельного научного исследования, позволяет еще раз выявить самобытность ковроткачества Южного Азербайджана, которое следует рассматривать в контексте азербайджанского, а не иранского искусства.

**Степень научной разработанности проблемы.** Первые сведения о коврах Тебриза мы находим у западно-европейских ученых-ориенталистов XIX века. В трудах А.Ригла, Н.Карабачека, И.Лессинга тебризские ковры представлены наряду с другими коврами Востока и атрибутируются как

"Персия", что вполне объяснимо, поскольку они экспортировались в Европу большей частью из Персии.

В начале XIX в. выходит в свет книга Р.Нойгебауера и Ю.Оренди «Восточные ковры», в которой представлена широкая панорама ковров от малоазийских до восточно-туркестанских. Однако ковры Тебриза вновь рассматриваются в ней как произведения персидского искусства. Надо отметить, что именно первые исследователи искусства Ирана заложили устойчивые представления о том, что ковры Тебриза являются составной частью персидской культуры, не принимая во внимание тот факт, что культура этой страны неоднородна в своей основе.

Упрочению подобного стереотипа в немалой степени способствовало и разделение Азербайджана в 1828 г. на две части. Южный Азербайджан, вошедший в состав Ирана, рассматривается как часть Персии, а культура Южного Азербайджана - как персидская.

В свою очередь, российские, а затем советские ученые, занимаясь изучением азербайджанского искусства, исключали из сферы своих исследований территорию Южного Азербайджана, тем самым обедняя и искажая общую панораму развития азербайджанской культуры.

Значительный шаг в дальнейшем изучении ковров Азербайджана был сделан Ляtifом Керимовым. Крупнейший азербайджанский ковровед, ученый-практик, он впервые воссоздал развернутую панораму азербайджанского ковроткачества независимо от сложившихся государственных границ, включая сюда все школы коврового искусства, в том числе и тебризскую. Для Ляtifа Керимова, человека, который сам некоторое время работал в ковроткацких мастерских Тебриза и Мешхеда, не существовало каких-либо идеологических рамок и запретов в вопросах изучения искусства. Мы считаем, что сделанный Ляtifом Керимовым прорыв в этой области сыграл знаменательную роль в изучении азербайджанского коврового искусства в целом. Вслед за ним появляются труды азербайджанских ученых, посвященные тебризской школе

миниатюрной живописи, тебризской архитектурной школе и другие, в которых искусство Тебриза рассматривается как неотъемлемая часть культурного наследия азербайджанского народа.

В монографии Лятифа Керимова «Азербайджанский ковер» ковры Южного Азербайджана рассматриваются наряду с коврами других зон ковроткачества, расположенных на территории Северного Азербайджана. На фоне развернутого исторического экскурса автором дается краткий художественный анализ рисунков ковров тебризской и ардебильской группы, подчеркивается их значение для развития ковровых узоров Северного Азербайджана.

Ковры Тебриза, наряду с другими изделиями декоративного искусства, рассматриваются в книге Расима Эфендиева «Декоративно-прикладное искусство Азербайджана», где автор занимает принципиальную позицию в отношении нераздельного творческого наследия азербайджанцев. Ковры XVI-XVII вв. Р.Эфендиев подразделяет на две основные группы: орнаментальную и сюжетно-тематическую. Он отмечает, что «художественное убранство центрального поля орнаментальных ковров в XVI-XVII вв. имело сходство с убранством рукописей, сюжетно-тематические же ковры зачастую повторяли отдельные мотивы миниатюрной живописи этого времени». В книге также дается анализ наиболее известных ковров Тебриза - «Шейх Сефи», «Овчулуг» из миланского музея Польди - Пеццоли и ряда других.

Следует отметить, что в последующих книгах азербайджанских ковроведов - Н.Абуллаевой, А.Алиевой - ковры тебризской группы не являются объектом исследования. Некоторые группы тебризских ковров рассматриваются лишь в трудах Р.Тагиевой «Сюжетные ковры Азербайджана» и «Ковровые образы Низами», а также в работах Дж.Муджири. Однако в трудах этих авторов, посвященных конкретным проблемам коврового искусства, тебризские ковры рассматриваются

выборочно и основной акцент делается на их образцах, созданных в XVIII-XIX вв.

Что касается многочисленных зарубежных изданий, в которых рассматриваются тебризские ковры, то в них повторяются сложившиеся представления о коврах этой группы как персидских, и лишь некоторые авторы делают акцент на азербайджанском происхождении тебризских ковров.

**Цели и задачи исследования** – всестороннее изучение истории развития ковроткачества Южного Азербайджана с древнего периода до присоединения к Ирану. Отсюда вытекают следующие исследовательские задачи:

- изучить исторические особенности ковроделия Южного Азербайджана;
- охарактеризовать особенности декора ковров рассматриваемого региона;
- выявить традиции в орнаментальном искусстве соответствующие тебризской школы ковроделия;
- исследовать технологические особенности изготовления ковров данной школы;
- подчеркнуть художественные особенности, классификацию ковров тебризской школы;

**Научная новизна исследования.** Та значительная роль, которую сыграла тебризская ковровая школа в развитии искусства не только Азербайджана, но и всего мусульманского мира, еще раз подчеркивает необходимость рассматривать ее не в контексте иранской культуры, как это до сих пор по традиции предпочитают делать зарубежные исследователи, а как самостоятельное, глубоко самобытное явление, связанное своими корнями прежде всего с местной - азербайджанской тюркской культурой. Ковры тебризской школы, являющиеся ныне гордостью коллекций многих крупнейших музеев мира и частных собраний, мы рассматриваем как

огромный вклад в мировую художественную культуру, внесенный азербайджанским народом.

**Практическая значимость работы.** Результаты диссертационного исследования представляют научный интерес при разработке аналогичных проблем, а также в решении круга задач, которыми сталкиваются отрасли, связанные с дизайнерской деятельностью.

**Апробация работы.** Основные положения работы обсуждены в докладах на научно-практических конференциях, а также на кафедре «Дизайн» Азербайджанского Государственного Экономического Университета.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, 6 параграфов, выводов и предложения, а также из списка использованной литературы.



# ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ ИСТОРИИ КОВРОДЕЛИЯ ЮЖНОГО АЗЕРБАЙДЖАНА

## 1.1. Развитие ковроткачества в эпохи древности

Территория Южного Азербайджана является одним из древнейших очагов человеческой цивилизации. Археологические раскопки подтверждают тот факт, что еще задолго до нашей эры Южный Азербайджан был одним из самых развитых культурных центров Ближневосточного региона. Во многом этому способствовали благоприятные природно-климатические и географические условия, что положило начало развитию неполивного земледелия. Широкие равнины, плавно спускающиеся с гор, служили превосходными пастбищами для скота. Скотоводство в Южном Азербайджане носило как кочевой, так и полуоседлый характер: жители разводили мелкий и крупный рогатый скот, лошадей. Наряду с земледелием и скотоводством развивались и ремесла.

Обилие шерсти и естественных природных красителей, специфика образа жизни населения уже в древние времена предопределили в этом регионе развитие ковроделия.

Нам не известны древнейшие образцы ковроткачества Южного Азербайджана, поскольку шерсть - материал нестойкий, подвергающийся разрушительному воздействию климата и времени. Тем не менее, исходя из данных археологических находок, имеющих отношение к ткацкому оборудованию, изображений тканых изделий на памятниках древнего искусства, мы можем предполагать, что возникновение ковроделия на территории Южного Азербайджана относится к глубокой древности.

Известно, что на территории Южного Азербайджана человек обитал уже со времен палеолита. Однако сведения об этом скудны и дают недостаточно материала. Более четко представлена эпоха энеолита. «Энеолитическим поселениям — Тепе Хисар около Дамгана, Тепе-Гиян около Нахавенда, Тепе-Сиалк около Кашана, Гей-тепе около озера Урмия в

специальной литературе уделено достаточно внимания. Так, например, находки в районе Тепе-Сиалк, прежде всего расписная керамика, дают нам представление о материальной культуре эпохи энеолита. Наиболее ранние слои этого поселения относятся к середине или к концу V тыс. до н.э.

Керамика Сиалка содержит разнообразные орнаментальные мотивы, характерные и для коврового искусства. Здесь встречается сеточный рисунок, имитирующий переплетение нитей, шахматные мотивы, композиции из ромбов, треугольников, орнаментированных полос, волнистые, ломаные линии... Позже появляются и изобразительные, прежде всего зооморфные, мотивы - фигурки быков, козлов, львов, пантер, овец, птиц и т.п.

О существовании наряду с гончарным производством ткачества свидетельствуют многочисленные веретена из сырой глины, найденные в Сиалке, датируемые концом V - началом IV тыс. до н.э. Имея богатейшие образцы керамического декора, мы можем предположить, что аналогичные орнаментальные и изобразительные мотивы присутствовали и на тканых изделиях. Об этом свидетельствует и тот факт, что многочисленные элементы и мотивы коврового декора на сохранившемся фактическом материале в основе своей восходят к декору энеолитической керамики.

Исследователи считают, что уже с эпохи энеолита орнамент обретает стилизованный характер, обладая определенным смысловым, как правило, символическим или религиозно-магическим значением, что дает основание сравнить орнамент с пиктографическим письмом. Вместе с тем складывается устойчивый круг мотивов, характерных для керамики, тканей, ковров и т.п., которые впоследствии будут повторяться во всех видах азербайджанского искусства, в том числе и в коврах.

В эпоху бронзы возрастает роль скотоводческого хозяйствования. Именно скотоводческий по преимуществу характер жизни населения этого региона побуждает их совершать длительные переходы и вторгаться в земли соседей.

Как известно, в производстве ворсовых ковров веками применяли два способа узловязания. Это асимметричный узел (долама илме) и симметричный узел (гюллаби илме). По мнению Лятифа Керимова, асимметричный узел проще по форме и древнее по происхождению, симметричный же появился позже, в результате усовершенствования технологии плетения. В производственной и торговой практике существуют и другие названия этих узлов: асимметричный узел - фарсбаф, т.е. персидский, а симметричный - тюркбаф, т.е. тюркский. Эти названия говорят нам о том, что ковроткачество тюрков имело более развитый в технологическом отношении характер. Кроме этих двух способов узловязания имеется еще один, называемый среди ткачей лулубафи. Персы этот узел называют бетуни.

Асимметричный и симметричный узлы обвязывают строго вокруг одной парной нити основы. В технике лулубафи, где применяется асимметричный узел, один узел одновременно охватывает 4 нити основы, что является характерной отличительной чертой этого способа. Он прост, примитивен, а ковры, вытканые подобным способом, - толстые, грубые. В народе они получили название «хирсек» (медвежонок). Мы предполагаем, что название этого узла имеет отношение к древнему племени - лулубеям, жившим в III тыс. до н.э. на территории Южного Азербайджана, и очевидно, ворсовое ковроткачество уже существовало в это время. Сама форма узла отражает наиболее архаичный этап развития ворсового ткачества. Очевидно, что впервые в ковроткачестве появилась именно она, а позже возникли более совершенные формы - асимметричный узел и, наконец, симметричный.

Предметы искусства, найденные на территории Азербайджана и относящиеся к началу I тыс. до н.э., свидетельствуют об очень высоком уровне развития культуры и искусства, а также ремесла. Наиболее полное представление мы имеем о художественном металле и керамике. Так, в районе крепости Гасанлу были обнаружены дома ремесленников или мастерские, в которых сохранились инструменты для работы по металлу и

керамике, готовые штампы для производства ювелирных украшений, топоров, кинжалов.

В конце VII - начале VI вв. до н.э. происходит завоевание значительных сопредельных территорий, что ведет к обогащению знати. Усиливается стремление к роскоши и богатству и как следствие появляются ремесленные мастерские, работавшие на удовлетворение заказов двора.

В последствие, завоевав территорию Азербайджана, персы не только признают искусство местных тореvтов и каменотесов, но и перенимают их одежду и обычай пользоваться коврами. Об этом нам сообщает Ксенофонт, который также пишет, что город Сарп славился своими стриженными коврами; при персидском дворе по таким коврам имел право ходить только царь.

До III в., когда Азербайджан вошел в состав государства Сасанидов, ремесленное производство сохранило свой высокий уровень, однако фактическим ковровым материалом мы не располагаем. Сохранились лишь свидетельства, что на территории Азербайджана производились ковры и ткани с золотыми и серебряными нитями, льняные ткани. Оживленные торговые отношения поддерживались с Грецией и Римом. Из Рима в Азербайджан привозили цветные ткани и украшения, а из Азербайджана в Рим - ковры, шерстяные и шелковые ткани, шелк-сырец, пряности, лекарственные средства.

Начиная с III в. территория Южного и Северного Азербайджана вошла в состав государства Сасанидов. В развитие сасанидского искусства немалую лепту внесло и население Азербайджана - как известно, сасанидская культура создавалась руками не одних только персов, но и многих народов, населявших державу Сасанидов. В это время уже становятся широко известными такие культурные центры Южного Азербайджана, как Тебриз, Ардебиль, Марага, Газака.

Ковры эпохи Сасанидов мы можем представить лишь по одному неоднократно описанному в исторической и искусствоведческой литературе

экземпляру, который является вершиной развития ковроткачества того времени. Речь идет о знаменитом ковре Хосрова I, украшавшем его дворцовые покои. Хотя дворец Сасанидских правителей находился далеко от Южного Азербайджана, на территории современного Ирака, тем не менее есть все основания утверждать, что рассматриваемый ковер представляет ковровое искусство именно Южного Азербайджана, поскольку последний был в этот период значительным центром ковроткачества, славившимся своими мастерами-ремесленниками. Кроме того, темы и образы известных сасанидских ковров в последующем находят свое продолжение в ковроткачестве Южного Азербайджана.

О существовании ковра Хосрова известно еще по записям арабского историка Табари Абу Мухаммеда Джафара. Описывая взятие столицы Сасанидов г.Медаина (Ктесифона) в 636 г., Табари отмечал: «Арабские войска, войдя во дворец Сасанидов, награбили очень много ценных вещей, дорогого кумача, драгоценных камней. В ковровом хранилище дворца они нашли халы типа диба (большой дорогостоящий ковер из крученого шелка) длиной 300 аршей (арш - расстояние от конце среднего пальца до локтя, примерно 40 см.), шириной 60 аршей. Этот ковер назывался «земистани» (зимний). Кесра (Ануширван) сидел на этом ковре зимой. Края этого халы были затканы зеленым изумрудом. Весь халы украшен драгоценными камнями. Все цвета, существующие на свете, были использованы в этом халы...».

## **1.2. Средневековое ковроделие Южного Азербайджана**

С середины VII в. начинается новая эпоха в истории как Азербайджана, так и ряда сопредельных стран, связанная с арабскими завоеваниями и утверждением новой религии - ислама. Эти события повлекли за собой определенные изменения в идеологии, культуре, искусстве многих стран Востока. В Азербайджане ислам пришел на смену огнепоклонничеству и

идолопоклонничеству (поклонение 7 светилам). И если основная тематика, отраженная в произведениях искусства, раньше была связана с идолами и огнепоклонничеством, то с VII в. она формируется под влиянием эстетических представлений ислама, с одной стороны творчески воспринявших культурное наследие предшествующих эпох, а с другой - внесших свои изменения в искусство и культуру.

Ткачество, в том числе производство ковров, в этот период по-прежнему остается одним из развитых и наиболее популярных видов ремесла. В источниках X века встречаются названия различных типов безворсовых и ворсовых ковров. Интересные сведения о различной ковровой продукции дают нам как средневековые историки, так и представители классической литературы Востока. Например, путешественник X века Мукаддаси сообщал, что в Тебризе, Маранде, Дебиле (Ардебиле) ткуются ковры, известные под названием "мах-фур". В это же время под влиянием исламских представлений появляется новый тип ковров - намазлык, используемый для моления. Намазлыки, однако, распространяются лишь в городской среде, не затронув отдаленных селений Азербайджана.

Ковры на средневековом Востоке становятся неотъемлемой чертой быта, причем у разных народов отдается предпочтение определенному виду тканых изделий. А.Мец говорит о 3 основных типах ковров: 1) ковры на стену (ситр); 2) ковры для пола (бусат) и дорожки (нахх) и 3) ковры, которые не были предназначены для того, чтобы по ним ходили (намад). Эту классификацию можно дополнить более мелкими разновидностями: молитвенные коврики, стеганые одеяла, подушки под спину, под голову и прочие подушки.

XII век отмечен в истории Азербайджана стремительным развитием городов, ростом торговли и ремесел, оживлением экономической жизни. Этот процесс был характерен для всего региона Передней Азии XII - начала XIII в. В указанное время на территории Южного Азербайджана существовало государство Атабеков-Ильдегизидов со столицей в

Нахичевани, а затем в Тебризе. Часть территории Южного Азербайджана, в том числе города Маранд, Хой, Ардебиль, входили в состав государства Аксонкоридов.

XII век для Азербайджана является и периодом исключительного подъема культурной жизни. Достигают высшего расцвета наука, искусство, поэзия, давшие мировой цивилизации таких гениев, как поэты и мыслители Низами Гянджеви, Хагани Ширвани, Фелеки Ширвани, зодчий Аджеми, сын Абу Бекра Нахичевани, ученый и музыкант Сафиатдин Урмеви и др. Этот период для Азербайджана по праву может быть назван эпохой Возрождения.

Одновременно наивысшего развития достигло и ковровое искусство. В это время производились высококачественные безворсовые ковры, паласы типа «чийи» и «зили» из шелковых нитей, украшенные драгоценными камнями.

С конца XIII века экономическая и культурная жизнь Азербайджана стабилизируется, значительный подъем наблюдается в ремесленном производстве.

О широком распространении ковров в повседневном быту говорит и тот факт, что ковры изымались у населения в качестве натурального налога. При этом значительная часть их попадала по назначению, а часть попросту рвалась и изнашивалась государственными гонцами, беззастенчиво использовавшими домашние вещи хозяев, у которых они располагались на постой.

Все эти факты косвенно говорят о значительном производстве ковров в Азербайджане. Более конкретно свидетельствует об этом Томас Герберт, сообщая, что «наряду с другими ткачами в городах жило много трудолюбивых и искусных ремесленников - ковроткачей, продукция которых наполняла базары».

Развитию ремесел способствовала также внутренняя и внешняя торговля. Как известно, из Азербайджана в Европу уже в средние века экспортировали ряд товаров, в том числе ткани и ковры.

В конце XIII - начале XIV в. из Азербайджана за рубеж вывозили целый ряд товаров, в частности, продукцию текстильного производства - шелковые материи, ковры, джеджимы, шерстяные ткани, шелк-сырец, хлопок и др. До конца XIV в. шелк и шелковые ткани, ковры и другие товары везли из Азербайджана через Баку и Дербент в Астрахань, Золотую Орду, Русь и Европу. Массовый вывоз из Азербайджана шелковых тканей различных видов ковров привел к их распространению в быту европейцев. В частности, в Германии большим спросом пользовались безворсовые азербайджанские ковры, особенно зили. До начала XX в. в Европе азербайджанские зили благодаря легкости и оригинальному художественному оформлению использовались как скатерти или занавесы.

Начиная с XV века мы встречаем многочисленные изображения азербайджанских ковров на полотнах европейских художников. Однако, следует заметить, что среди них ковры, изготовленные народными мастерами, встречаются гораздо чаще, чем ковры, созданные по эскизам профессиональных художников Тебриза и Ардебиля. Такое положение сохранялось не потому, что Тебризские ковры не привлекали внимания европейских художников, а прежде всего потому, что Тебризские узоры и композиции были настолько сложны, «ювелирны» по исполнению, что это затрудняло их воспроизведение средствами живописи. Что касается народных ковров, то их геометризированный стиль был удобен и легок для передачи на холсте. Поэтому так часто встречаются на картинах ковры Ширвана, Кубы, Карабаха, турецкие ковры «Ушак», которые, в свою очередь, в основе своей имеют рисунки Тебризских ковров.

Следует отметить, что в то время в Европе ковры выполняли роль покрывала или скатерти на столах, а не стелились на пол. Это говорит о том, что к коврам относились не столько как к утилитарной вещи из обихода, сколько как к предмету роскоши.

Таким образом, краткий обзор истории развития ковроткачества с древнейших времен до XVI века приводит к выводу, что этот вид ремесла



был в Южном Азербайджане одним из наиболее распространенных, о чем свидетельствуют рассмотренные нами археологические, этнографические материалы и сведения иностранных путешественников.

Производство ковров было широко распространено среди сельского и городского населения, ковры и ковровые изделия использовались как бытовые изделия и предметы роскоши.

Ковроткачество в Азербайджане стало одним из традиционных видов искусств, в котором нашли свое отражение высокая духовная культура народа, его эстетические представления.

Накопленный здесь богатый опыт производства ковров и явился той основой, на которой расцвело ковровое искусство Тебриза в XVI-XVII вв.

Расцвет коврового искусства Тебриза в XVI-XVII вв. был связан прежде всего с деятельностью профессиональных художников, мастеров, работавших на удовлетворение потребностей сефевидского двора. Этим тебризское ковровое искусство принципиально отличается от коврового искусства других зон ковроткачества Азербайджана, где были сильны традиции домашнего, кустарного производства.

Изучая проблему формирования тебризской ковровой школы XVI-XVII века, прежде всего необходимо иметь в виду, что ее истоки коренятся в искусстве книжной графики и миниатюрной живописи, ибо художники тебризской школы первоначально учились мастерству именно в области каллиграфии и миниатюрной живописи, и лишь достигнув высокого уровня мастерства в этих областях, занимались другими видами искусств. Материалы книжной графики и миниатюрной живописи дают нам возможность говорить об истоках складывания школы орнаментального мастерства, расцветшего в ковровом искусстве XVI-XVII вв. «Книжное искусство является источником всех восточных искусств. Миниатюристы упражнялись в своем искусстве во многих областях точно так же, как и в Италике во времена Ренессанса. Для многих творений исламского искусства они представляли эскизы. Без точного изучения книжного искусства

невозможно подойти к пониманию, датировке и правильной оценке остальных видов искусства магометанского Востока».

Ведущие профессиональные каллиграфы к художники-миниатюристы, работавшие в дворцовых мастерских, проявляли себя и умелыми орнаменталистами, вводя в структуру книги утонченный декор. Они же работали над созданием эскизов ковров, тканных в дворцовых мастерских. Тот факт, что формирование тебризской ковровой школы прочно связано с искусством книжной графики, художественного оформления книг, можно подтвердить многочисленными конкретными примерами. Сравнительный анализ ковров и других памятников декоративно-прикладного искусства свидетельствует, что в ковровых образцах XVI-XVII вв. нередко орнаментальные композиции, которые были созданы не просто под влиянием рукописных книг или миниатюры, а как бы являются копией обложки или титульного листа книг; бывало и так, что какая-то часть миниатюры переносилась на эскиз для оформления ковровой композиции. Поэтому характер и изменение стиля, господствовавшего в оформлении книжных рукописей того времени, представляет для исследователя первостепенный интерес.

Сложение тебризской ковровой школы неотделимо от общего процесса формирования тебризской художественной школы, включающей в себя каллиграфию, миниатюру, архитектурный декор. Тенденции к синтезу в творчестве средневековых художников способствовали выработке единого стиля тебризской художественной школы.

Ковровое искусство Южного Азербайджана развивалось в двух направлениях - профессиональном и народном, причем последнее, отличающееся самобытными чертами, испытало на себе сильное влияние профессионального придворного искусства, формировавшегося при непосредственном участии придворных художников. Поскольку искусство ковроделов Тебриза в эпоху Сефевидов получило свое признание прежде всего как придворное искусство, для его понимания необходимо иметь

представление о придворной среде того времени, способствовавшей формированию той особой атмосферы, в которой стал возможен расцвет искусств, затронув при этом социальные и культурные условия жизни страны.

Складывание городов нового - феодального типа, развитие городской жизни, рост и влияние интеллигенции, популярность творчества художников и архитекторов - все это нашло свое выражение в высочайшем уровне зодчества при возведении культовых зданий, медресе, мавзолеев, в расцвете ремесел и прикладных искусств, в становлении точных, естественных и гуманитарных наук еще задолго до монгольского нашествия. В развитии искусства значительную роль играло меценатство правящих кругов. Собирая возле себя поэтов, музыкантов, художников, крупные дворы становились одновременно центрами и городской культурной жизни, вокруг которых складывались оригинальные литературные и художественные школы с определенными теоретическими и практическими установками.

Формирование своего рода художественных центров при дворах азербайджанских правителей становится традицией и сохраняется и в последующие времена. Во второй половине XIII-XIV вв. в Азербайджане складываются благоприятные условия для развития культуры, расцвет которой приходится на годы правления Газан хана.

Истоки формирования тебризской художественной школы, в том числе ковровой, связаны с деятельностью тебризских мастеров конца XIII-XIV в. и прежде всего мастеров тебризских кархане времен Газан хана. В этот период благодаря их творческим разработкам происходит дальнейшее изменение художественного языка ковра, в котором уже ясно видны элементы цветочного стиля, достигшего своего наивысшего расцвета в сефевидский период.

Если в оформлении более ранних рукописей преобладают геометрические элементы, а изобразительные мотивы почти не встречаются, то впоследствии геометрические абстрактные узоры постепенно

дополняются утонченными растительными мотивами, рисунок становится мягче, изящнее, линии изысканней. Изменившемуся стилю рисунка соответствует и эпиграфический декор, сообщающий всему изображению черты живописности. В дальнейшем тенденция к усилению живописного начала усиливается, и ее можно рассматривать как всеобъемлющий процесс, затрагивающий различные сферы культуры.

В коврах тебризской школы все уже известные элементы и мотивы зачастую скомпонованы и представлены в совершенно новом качестве, свойственном именно ковровому материалу. Иными словами, художник, оформляя любой предмет декоративно-прикладного искусства и пользуясь при этом мотивами и элементами из национального «клада орнамента», уже заранее представлял особенности распределения узора на плоскости и трактовку элементов, свойственную именно данному виду искусства. Мастерство в области рисования, хорошее знание технологии и материала, развитое чувство меры и формы способствовали формированию в искусстве Азербайджана различных художественных школ. Благодаря этим свойствам ни один памятник искусства практически не повторяет другого буквально. Например, шедевр XVI века, ковер «Шейх Сефи», несмотря на каноническую композицию, имен но в присущем ему художественном своеобразии не повторяется ни в каком другом виде искусства в этом или более позднем периоде.

Приведенные примеры наглядно подтверждают, что формирование тебризской ковровой школы прочно связано с искусством книжной графики, художественного оформления книг. Средневековая рукописная книга являлась своего рода зеркалом эстетических представлений эпохи, быстрее и легче других видов искусства воплощая в себе изменения художественного стиля. Ковер же, очевидно, в силу большей стабильности его образной системы, воспринимал эти изменения лишь через определенный промежуток времени.

Как отмечают многие исследователи, начиная со II половины XIV и в XV веке миниатюра и книжное искусство в Тебризе не имели надлежащих условий для своего развития, однако, несмотря на это, азербайджанские мастера – художники - каллиграфы, миниатюристы, орнаменталисты - по-прежнему славились высоким уровнем профессионального мастерства. Об этом говорит и тот факт, что азербайджанские художники- миниатюристы и каллиграфы сыграли ведущую роль в сложении ряда школ Среднего Востока, в частности, гератской.

Данный период был очень важен для становления нового стиля коврового рисунка, который в дальнейшем стал наиболее характерной особенностью ковров тебризской школы. С Гератом были связаны значительные изменения, происшедшие в ковровых рисунках. Как отмечают исследователи, «в конце XV века геометрический рисунок был частично заменен абсолютно новой формой коврового рисунка, основанной на флоральных формах с относительно абстрактным типом арабески и на более свободно нарисованной форме рисунка цветка и листа».

Линии орнамента обретают мягкость, плавность, что сообщает всему декору черты живописности. Можно заметить коренные различия между существовавшим ранее геометрическим рисунком и растительным в своей основе рисунком конца XV века.

Таким образом, новый стиль рисунка, возникший первоначально в оформлении рукописей, развивавшийся на протяжении XIV-XV вв. и отличавшийся утонченностью, плавностью линий, преобладанием растительных мотивов, оформленных в медальонные композиции, появляется в конце XV века и в ковровом искусстве. Это стало возможным и благодаря возникновению более прогрессивных технологических процессов, при которых ткачи переносили узоры на ковровую поверхность с предварительно разработанных рисунков на картонах эскизов, созданных художниками - орнаменталистами, каллиграфами или миниатюристами. Внедрение нового стиля стало возможным также благодаря новым эстетичес-

ким идеалам, утверждавшимся во всех областях художественного творчества.

Все эти факторы способствовали расцвету в сефевидскую эпоху тебризской художественной школы, возникшей на основе предшествующего творческого опыта и высокого интеллектуального потенциала. Ведущую роль в формировании этой школы сыграли тебризские мастера, которым, несомненно, принадлежит одна из ведущих ролей в развитии искусства средневекового Востока.

В различное время тебризская школа испытала влияние сельджукского, дальневосточного (уйгурского), гератского стилей, но тем не менее, она формировалась как локальная школа со своими сложившимися, устойчивыми художественно-стилевыми особенностями. Эта школа оказала впоследствии сильное влияние на искусство всего мусульманского Востока, чему способствовала широкая миграция тебризских художников, мастеров и ремесленников, особенно в период Османской империи. Это привело к распространению выработанных тебризской художественной школой орнаментальных приемов и композиций в искусстве многих стран мусульманского Востока. В ковровом искусстве эти характерные приемы и композиции получили название «тебризи» или «тебризсаягы» (букв, «подтебризский»).

## ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРА КОВРОВ ЮЖНОГО АЗЕРБАЙДЖАНА

### 2.1. Традиции в орнаментальном искусстве тебризской школы

Дальнейшие изменения в характере декоративного оформления, происходившие в искусстве Тебриза начала XVI в., вновь затронули прежде всего рукописную книгу. Если ранее орнаментальное убранство рукописей выполнялось зачастую мастерами-каллиграфами и имело самостоятельное декоративное значение, украшая обложки или титульные листы книг, то с XVI в. орнаментальный декор предстает в синтезе с миниатюрами-иллюстрациями, сопровождавшими текст; в дальнейшем мы вновь наблюдаем эту особенность и в оформлении ковров.

Повышенное внимание к изображению пышной обстановки двора приводит художников-миниатюристов к активной разработке орнаментальных поверхностей, введению в миниатюру четко прорисованных ковровых композиций и т.д. Благодаря этому дальнейшее развитие тебризских ковров их, рисунков происходит уже в непосредственной связи с развитием миниатюры; художники, достигшие высочайшего мастерства в изображении предметов реального мира, разрабатывают ковры и с сюжетным началом, с преобладанием изобразительных мотивов, выполненных в стиле миниатюрной живописи.

Отличительной чертой творчества художников тебризской художественной школы являлась их многогранность, многопрофильность. Представители различных тебризских художественных школ, таких, как школа миниатюры, школа архитектуры, школа ковроделия прекрасно разбирались в технологии и архитектонике различных видов пластического и монументального искусства. Художник, работающий в области миниатюрной живописи, одновременно мог создавать шедевры в художественном оформлении монументальных архитектурных сооружений и т.п.

Уже не раз использованные нами понятия «тебризская художественная школа», «тебризская ковровая школа» требуют определенного теоретического обоснования. Понятие «школа» в истории искусства принято употреблять для обозначения группы художников или художественных произведений, связанных общностью стилистического, тематического и технического характера. Тебризская ковровая школа сформировалась как самостоятельное, локальное, стилевое явление в рамках тебризской художественной школы, отличавшейся самобытными, оригинальными чертами. Основателями этой школы, как мы отметили выше, были в основном художники-азербайджанцы, работавшие в шахских мастерских при китабхане. Художники этой китабхане - каллиграфы (хаттаты), орнаменталисты (наггаши) позолотчики (музаххибы), миниатюристы и др. создавали такие канонические орнаментальные композиции, рисунки, жанровые сцены, которые были приемлемы в любом виде декоративного искусства: в оформлении рукописей, в архитектурном декоре, настенных росписях, украшении тканей, ковров и керамики.

Художники, работавшие при дворцовых мастерских, были разносторонне развитыми людьми своего времени, они составляли в совокупности культурный и интеллектуальный потенциал эпохи. Их знания, как и интересы самих азербайджанских правителей, охватывали различные области науки и искусства - историю, философию, литературу, поэзию, музыку.

Обучение в мастерских проходило по традиционному в среде средневекового цехового производства способу: в результате непосредственной практической работы - от мастера к ученику.

Как правило, занятие тем или иным видом искусства или ремесла было в семье наследственным, поэтому чаще всего в роли учеников выступали дети или молодые родственники мастера. Секреты мастерства познавались в результате непосредственного опыта работы и были известны лишь опытному мастеру, посвятившему долгие годы своему занятию. Зачастую эти



секреты держались в тайне и не разглашались, дабы избежать конкуренции и сохранить за собой статус непревзойденного мастера.

В силу этого обстоятельства особенно интересными представляются трактаты художников и каллиграфов средневековья, которые, наоборот, раскрывают секреты мастерства, являются своего рода методическими пособиями, созданными в помощь молодым, начинающим художникам и мастерам прикладного искусства.

Говоря о мастерах – орнаменталистах, следует упомянуть и достижения тех, кто работал, начиная с XV в. Так, декоративное оформление Джума-мечети в Герате было выполнено Али Хафизом Тебризи. Шахризьябский дворец Аксарай поражает богатейшей красочной гаммой и бесконечным разнообразием орнамента - растительного, геометрического, эпиграфического. Над его воплощением работал также тебризский мастер Мухаммед Юсуф. В знаменитом Самаркандском комплексе Шахи Зинда своими стройными пропорциями выделяется мавзолей Туман-Ака (1405). Его фасад облицован звучной по тону резной кашинной мозаикой, преимущественно растительного и эпиграфического характера. Над разработкой декора работал мастер Шейх Мухаммед ибн Хаджи Бандгир ат-Тугра Тебризи.

К числу азербайджанских мастеров, внесших значительный вклад в развитие гератской школы, относятся также Ходжа Али Мусевир, Гавам ад-Дин Тебризи, Гияс ад-Дин и, наконец, мовлана Джафар Тебризи Байсонгури, бывший руководителем байсонгуровской kitabxane, под началом которого работало 40 художников.

Значительное внимание орнаментальным разработкам уделял знаменитый мастер Пир Сейид Ахмед Тебризи, получивший прозвище «Рафаэль Востока». Он был учителем Камалетдина Бехзада, оказав определяющее влияние на формирование творческих взглядов последнего.

В самом Герате в середине XV века работали известные орнаменталисты-наггаши Зия Тебризи, Исмаил Тебризи, Шамсатдин Бардаи,

Камалетдин Масуд Ширвани. Азербайджанских мастеров, работавших в других странах, называли «аджам».

В начале XVI в. орнаментальное искусство находит свое дальнейшее развитие в творчестве тебризских художников Шейхи и Дервиш Мухаммеда. Однако наибольшую известность снискали работы устада Султана Мухаммеда, выдающегося азербайджанского художника, с творчеством которого связан расцвет тебризской школы миниатюрной живописи. Султан Мухаммед имеет непосредственное отношение и к искусству ковра: ему в настоящее время приписывается авторство эскизов для ряда замечательных ковров тебризской школы, прежде всего с композициями «Садовый» и медальонных ковров «Овчулуг», хранящихся ныне в музеях Польди-Пеццоли в Милане. Известно, что эскизы для этих ковров художник создавал по специальным заказам правителей.

Эти работы свидетельствуют о том, что Султан Мухаммед был не только прекрасным миниатюристом, но и знатоком всех секретов орнаментального искусства. Особенно удавались мастеру медальонные композиции с богато разработанным фоном.

Художники являлись представителями не только тебризской школы миниатюры, но и ковровой школы, были выразителями нового стиля, уже утвердившегося тогда в искусстве оформления книг и архитектурном декоре. Ковры, созданные по эскизам профессиональных художников, объединяла общность идейно-художественных принципов, их декор был основан на устойчивой системе художественных форм, которые были тщательно разработаны и регламентировались на практике, а также обоснованы теоретически.

Первые черты нового стиля коврового рисунка, появившиеся еще в Герате, тебризские мастера развивают в законченную и совершенную систему, используя при этом и местные традиции рисунка. Первые тебризские ковры нового стиля появляются уже в конце XV - начале XVI в.

Новый стиль, ставший господствующим на протяжении последующих веков, коренным образом отличается от геометризованных построений коврового орнамента, пред ставленного в сельджукских коврах и коврах, известных нам по изображениям на миниатюрах предшествующего периода.

Основные черты нового стиля - преобладание стилизованного растительного орнамента, цветочных мотивов, плавность линий, особое изящество и утонченность рисунка, сложная разработка композиций, поражающих воображение богатством декоративного убранства, обилие гармонично уравновешенных элементов и мотивов орнамента, насыщенный, контрастный колорит. Создается впечатление, что бесконечные узоры словно множатся на наших глазах, заполняя каждый сантиметр поверхности поля ковра. Нередки и включения изобразительных мотивов в общую систему декоративного убранства. Такие ковры, орнамент которых дополняется реалистично трактованными изобразительными формами, относят к сюжетным. Необходимо заметить, что в сочетании орнаментального и изобразительного начал присутствовала определенная логика.

Появление нового стиля было подготовлено всем ходом развития различных видов азербайджанского искусства предшествующих веков - прежде всего каллиграфии, повлиявшей на орнаментальный стиль коврового убранства и изобразительного искусства доисламского периода и положившей начало иному осмыслению изобразительности в мусульманский период.

Развивая новый, по преимуществу растительный, цветочный стиль, подготовленный всем ходом эволюции культуры, отражающий эстетические идеалы эпохи, художники способствовали выработке определенных канонов в оформлении предметов декоративно-прикладного искусства, в том числе ковров. Выработанный канон подвел итог стилевым исканиям художников и «привел стиль и метод в одну систему». Давая определение понятию канона, Л.И.Ремпель пишет: «Изобразительный канон - это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и

строения формы одновременно. Этим определяется также и роль канона относительно традиции. Если верно, что традиция проявляет себя как известное повторение приемов или следование образцу, вне системы, стихийно, по обычаю, то канон проявляет себя как традиция, возведенная в правило и систему».

Складывание канона, характеризующего тебризскую ковровую школу, можно проследить по двум направлениям - орнаментальному и изобразительному. В основе одного «лежали достижения прикладной геометрии, точных наук и особенно строительного искусства; в основе другого - поэтические картины природы, подобной раю, где всем страждущим и обремененным праведникам уготованы в утешение сады Эдема...».

## **2.2. Технологические особенности изготовления ковров тебризской школы**

*Техника выделки.* Безворсовые ковры Южного Азербайджана имеют около десяти разнообразных технических методов изготовления и по способу плетения идентичны безворсовым коврам Северного Азербайджана.

Как известно, при производстве ворсовых ковров веками применялись два вида техники узловязания. Это «гюллаби илме» (двойной узел) и «долама илме» (полуторный узел). До недавнего времени было принято называть узел гюллаби «тюркбафом» («тюркский узел»), а узел долама - «фарсбафом» («персидский узел»). Однако в последнее десятилетие в Европе эти узлы стали называть по их формам: гюллаби (симметричный) и долама (асимметричный). На наш взгляд, данная терминология более приемлема для современного ковроведения.

Все тюркоязычные народы в производстве ворсовых ковров веками пользовались как асимметричным, так и симметричным узлами. Как мы

отмечали выше, по мнению Лятифа Керимова, асимметричный узел является более древним по происхождению и более простым. Симметричный узел, появившийся позже, является более сложным и совершенным способом вязания. Что касается азербайджанских, в том числе южно-азербайджанских ткачей, то они в основном пользовались симметричным узлом, т.к. азербайджанское ковроткачество в своем технологическом развитии уже прошло тот первоначальный этап, для которого характерно применение асимметричного узла.

Чем же отличаются эти два вида узла? Прежде всего своей формой. Наш анализ ковров, сотканных при помощи как симметричной, так и асимметричной техники, дает следующую картину. Симметричный узел по отношению с асимметричному имеет ряд преимуществ: симметричный узел красив по форме, более экономичен, имеет большую силу притяжения. При завязывании двойной основы симметричным узлом под воздействием силы, с которой затягивается узел, одна из нитей основы проходит на тыльную сторону. При симметричной технике количество узлов на тыльной стороне ковра равно количеству узлов на лицевой. Ковры, сотканные с применением симметричной техники, отличаются своей прочностью и долговечностью. При симметричном узле сначала берется тыльная основа, где завязывается концевая часть нити узла, затем тем же концом завязывается передняя основа. Форма завязанных узлов несколько напоминает стоящего человека со скрещенными на груди руками.

При асимметричной технике узловязания узел обвязывает одну переднюю и одну заднюю нить основы. Сила притяжения узла настолько слаба, что, притягивая парную основу, она помешает ее нити рядом друг с другом. При этой технике на изнаночной стороне количество узлов на 1 кв.м в 2 раза больше, чем на лицевой ворсовой части, то есть один узел выглядит сзади как два. Поэтому асимметричный узел на плоскости ковра занимает больше места, чем симметричный. Надо отметить, что при асимметричной технике узоры ковра как бы расплющиваются, становясь короче по длине,

чем предусмотрено по рисунку. Ковры с асимметричной техникой более мягкие и эластичные.

Как известно, плотность ковра определяется путем подсчета с изнаночной стороны узлов, содержащихся в одном кв.м ковра. Нередки случаи, когда даже ковроведы, подсчитывая количество узлов в ковре, выполненном асимметричной техникой, допускали ошибки, то есть ковер с плотностью 50х50 определяли как 100х50, не учитывая того, что в асимметричном узле на изнанке один узел выглядит как два.

Помимо этих технических приемов существует еще одна форма завязывания узлов асимметричной техникой, называемой «лулибафи» или «бетуни».

**Станок.** В Южном Азербайджане в древние века в ковроткачестве применялись домашние простые горизонтальные деревянные станки. Однако вместе с экономическим и торговым развитием южно-азербайджанских городов, особенно Тебриза, где наряду с другими видами искусств развивалось и ковроткачество, в отличие от других восточных стран, в XV-XVI вв. здесь наблюдалось быстрое развитие и совершенствование технологических методов и оборудования. Вертикальные станки крупных размеров в Тебризе стали применяться раньше, чем в других регионах Ирана и Азербайджана. Этому способствовало появление крупных ковровых мастерских, а также отдельных частных мастерских, которые были подчинены дворцовым мастерским и практически выполняли заказы дворца, местных знатных дворян и иностранцев.

В отличие от горизонтальных станков («йер ханасы»), где ткач был вынужден сидеть в полусогнутом виде и быстро утомлялся (в Средней Азии ткачи и по сей день пользуются простыми горизонтальными наземными ковровыми станками), на вертикальных станках производительность труда повышалась в несколько раз. Кроме того, эти станки хорошо выдерживали напряжение, создаваемое основой.

Сам станок имеет простую конструкцию - две боковые палки - «янлыг», две поперечные палки - «ареш» ( одна верхняя и одна нижняя). В Северном Азербайджане эти палки имеют название «ох» (ось); отсюда палки называются: боковые - «ян ох», верхняя и нижняя палки - «алт ве уст ох». Эти четыре бруска образуют четырехугольную раму коврового станка. Основа натягивалась на верхние и нижние бруски-оси. Домашние станки обычно прислонялись к стене.

Ремесленники, ткавшие дома, делали станки небольшого размера, исходя из высоты потолка в своем доме. В дворцовых мастерских-кархане, выполнявших заказы знати, богатых горожан и иностранцев, станки были крупных размеров и отличались от станков других регионов Востока лестнице образным устройством, а именно к боковым стоякам станка прикреплялись еще два устойчивых бруска. Эти бруски соединялись широкой горизонтальной доской по ширине станка. Такое приспособление среди ткачей Южного Азербайджана ныне называется «тахтабэнд» (лестница) и придает станку устойчивость, а также используется для сиденья. В домашних условиях мастер, соткав полметра ковра, расслаблял основу и перетягивал сотканную часть вниз, но при частом расслаблении и перетягивании нитей основ появлялось множество дефектов. Тахтабэнд служил скамейкой для удобства сидения ковроткачей. После каждого полметра сотканной части ковра доску поднимали наверх, вдевая ее в отверстия боковых брусков. Так как в таких коврах вместо десяти раз основу поворачивали всего несколько раз, ковер получался без дефектов. В тебризских ковровых станках больших размеров для поворачивания и расслабления основ к боковым стоякам станка приспособлялись металлические болты. В домашних станках для той же цели применялись деревянные пазы.

Южно-азербайджанские мастера, в отличие от мастеров Северного Азербайджана, натягивают основу на станок, начиная с левой стороны станка (в Северном Азербайджане основа натягивается с правой стороны). Нити

основы называются «бойлуг» и «узатма» в Северном Азербайджане - «ариш».

Для изменения направления нитей основы в домотканых коврах веками применялась «куджу агаджи», то есть ремизная палка, или ремизный вал. Обычно ремизная палка прикреплялась обыкновенными нитями к боковым стоякам станка. Это - гладкая круглая палка, по длине превышающая ширину станка на 10-12 см. Если в ковре имеются 1000 нитей основы, то из них 500 (тыльных) с помощью ниток прикрепляются к ремизной палке.

**Шиш.** Роль ремизной палки и этих двух нитей, как сказано выше, заключается в изменении направления нитей основы после каждого ряда, в которые продевается нить утка. При использовании ремизной палки можно свободно продевать нить утка руками, которые располагаются между нитями основы. Однако при использовании двух нитей для продевания нити утка мастер уже не может продеть руку между нитями основы. Для того, чтобы решить эту проблему, южно-азербайджанские мастера изобрели специальную плоскую металлическую линейку с крючкообразным концом. Длина этой линейки должна быть чуть больше ширины ковра. С помощью нее можно быстро и легко тянуть уток с левой стороны на правую и наоборот. Такая линейка называется «шиш». Подобный метод весьма удобен и увеличивает производительность труда при тканье ковров больших размеров и высокой плотности. Обычно этим методом пользовались в прошлом. Он применяется и поныне в крупных ковровых мастерских-кархане в таких городах, как Тебриз, Ардебиль и др.

Для того, чтобы начальная часть ковра не вышла кривой, мастера ковровых дел Азербайджана обычно вдевают между нитями основы еще одну палку. Эта палка носит название «дехне чубугу» или «агыз чубугу». У южноазербайджанских мастеров эта палка плоская, вроде линейки.

**Нож.** Мастерами использовались различные инструменты, которые ускоряли процесс тканья, а также способствовали улучшению качества ковров.



Крючкообразный нож состоит из трех частей: крючечная часть ножа, которая схватывает нити основы, завязывает узел; режущая часть ножа, которой обрезают нити узла; рукоятка, за которую держат нож. Существует два вида крючкообразных ножей: один для вязки узлов, другой для их развязывания. Последний отличается более длинной шейкой и тупым лезвием. Ножом для развязывания узла пользуются в основном при исправлении ошибок и реставрации ковров.

**Ножницы.** При производстве безворсовых ковров, таких, как палас, килим, шеле, зили и др., никогда не применялись ножницы. Использование ножниц связано с появлением ворсовых ковров. Основной технологический способ «узловязания» (персы называют узел «герех» или «та») в ворсовых коврах требовал ровной, гладкой стрижки. Появление первых ножниц совпадает по времени с возникновением ворсовых ковров, а, как известно, первые ворсовые ковры, найденные в Горном Алтае, относятся к середине первого тысячелетия до нашей эры. Южно-азербайджанские мастера в ворсовых коврах применяют два вида ножниц: ножницы для стрижки «гырхым гайчысы» и ножницы для полирования - «пардах гайчысы». В Северном Азербайджане ножницы для полирования не применяются.

Ножницы для стрижки по форме прямые и острые. Их размер - 25-27 см, ножницы для полировки на 1 см длинее, концы их обычно бывают вогнутыми на 3-4 мм. В Южном Азербайджане, как и в Иране, в XIX и начале XX века ножницы для полирования заказывали во Франции.

**Гребень.** Роль костяного гребня заключается в оправке ворса и прочесывании перед стрижкой. Чем плотнее ковер, тем тоньше должны быть зубцы гребня.

**Паки.** Кроме вышеуказанных инструментов в ковроткачестве Южного Азербайджана применяются еще несколько видов ножей. Три из них используются для расчески и расчистки узлов и называются чесальными ножами - «гашы бычаглары». Их также называют «паки». Ножи эти имеют форму плоского широкого металлического лезвия с деревянной ручкой и

заостренным концом. Есть еще два вида ножей, с виду они напоминают руку, пальцы которой чуть согнуты вовнутрь. На конце имеется один зубец. Роль этих двух ножей заключается в развязывании узлов при ошибках. Эти ножи применяются также при реставрации ковров.

*Чешни* - рисунок (вагирех-фарси). В отличие от других регионов Ближнего и Среднего Востока в Южном Азербайджане для переноса рисунка на поверхность ковра стали делать так называемый «чешни» - узор на картоне, так как изготовление больших по размеру ковров со сложным орнаментом было бы невозможно без предварительно проработанного на картоне эскиза.

В более раннее время в качестве такого эскиза использовался небольшой коврик – чешми - халча, узор которого представлял собой раппорт орнамента бордюра или центрального поля большого ковра. Со временем, в связи со сложностью ковровых орнаментов, художники стали создавать эталонные рисунки натуральных размеров на картонах, а позже - на миллиметровой бумаге.

Криволинейные узоры на миллиметровой бумаге рисовались свободно, от руки, затем с помощью точек узор размечался по миллиметровым делениям, причем каждой точке соответствовал один узел. Разметкой точек-узлов занимались не сами художники, а их помощники, подмастерья.

Такая разметка узора с помощью точек была продиктована тем, что тебризские ковры отличались большой плотностью узлов на квадратный сантиметр поверхности. В среднем плотность ковров колебалась от 60х60 узлов до 120-120 узлов на 1 кв.м.

### **ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КЛАССИФИКАЦИЯ КОВРОВ ТЕБРИЗСКОЙ ШКОЛЫ**

В настоящей главе дается оценка эстетическим достоинствам тебризских ковров XVI- XVII вв., раскрывается связь декоративного убранства ковров, а также отдельных элементов декора с идейно-мировоззренческими представлениями, характерными для средневекового тебризского общества.

Как уже было отмечено, в рассматриваемый период в ковровом искусстве складываются основные группы ковров, различающиеся по своему декоративному убранству, хотя следует отметить, что между ними никогда не было четких границ. Речь идет о коврах орнаментальных, куда в свою очередь входят звериные, охотничьи, садовые, лячак - турундж и другие композиции. В кратком экскурсе в первой главе книги были охарактеризованы особенности развития культуры и искусства Южного Азербайджана предшествующих эпох и показано, что многие темы и образы продолжали свое развитие и в эпоху Сефевидов. Иначе говоря, большинство изобразительных и орнаментальных форм, присущих коврам тебризской школы XVI-XVII вв., хорошо известны еще по памятникам искусства досефевидского времени. Наиболее популярные темы в тебризских коврах - охотничьи, звериные, садовые и т.п. - были традиционными для искусства Востока. В творчестве тебризских художников-миниатюристов и орнаменталистов эти темы и образы получают свое дальнейшее развитие.

Подобное положение не носило какого-то исключительного характера, а наоборот, отражало особенность мусульманского творчества вообще, которая проявилась во всех областях культурной деятельности. Культура ислама не уничтожала предшествующие достижения искусства, а вовлекала их в сферу своего развития: уже известные формы получали новое внешнее оформление и смысловое значение.

Исходя из изложенного, каждому разделу главы, посвященному определенному элементу или тематической группе ковров, будет предпослана предистория их появления в коврах Тебриза. Прежде чем перейти к анализу декоративного убранства тебризских ковров, целесообразно рассмотреть их основные композиционные схемы.

### **3.1. Композиционные особенности ковров**

Ковры тебризской школы XVI-XVII вв. характеризуются не только каноническими элементами декора, но и определенными приемами композиционного построения. Нами было рассмотрено около 300 образцов ковров тебризской школы, однако для изучения взяты лишь самые типичные и общеизвестные. Анализируя композиционные схемы отдельных ковров, их структуру и построение, мы выделили 5 основных видов композиционных схем.

Художники тебризской школы в своих разработках ковров основывались на традиционных для народного искусства принципах деления плоскости срединного поля ковра, то есть вся орнаментально-образная система ковров распределялась на плоскости на основе четкой кладки квадратов, треугольников, ромбов и т.п. Однако если в народных коврах, особенно в безворсовых образцах коврового искусства Азербайджана, квадраты, треугольники, ромбы, организуя всю плоскость, создают сетку-схему, которая одновременно играет роль основного элемента декора, то в коврах тебризской школы художники пользовались этой схемой лишь в качестве каркаса для построения композиции, а затем сложной орнаментацией мастерски укрывали этот каркас. Вместе с тем, наряду с вышеназванными элементами, мы сталкиваемся в уникальных коврах со сложнейшими композиционными схемами, разработанными на основе спиральной композиции.

Занимаясь изучением принципов композиционного решения ковров тебризской школы, мы натолкнулись на то обстоятельство, что в основе художественного оформления многих памятников архитектуры Востока лежат те же самые композиционные принципы, что и в коврах Тебриза.

Следует заметить, что сами названия ковров тебризской школы, такие, как «Овчулуг» (Охотничий), «Агаджлы» (С деревом), «Голдани» (Ваза с цветами), «Кетебебендлик» (композиция, составленная из картушей), «Шах Аббасы», «Афшан» и др. дают общее представление о художественном оформлении этих ковров.

Анализ, произведенный нами, показывает, что ковры тебризской школы, разработанные профессиональными художниками-наггашами, выполнены на основе четких канонических принципов. При этом встречаются такие композиционные принципы, которые приемлемы только лишь для одного типа ковра (например, «Шах Аббасы»), или же наоборот: один и тот же принцип композиционного решения применялся в многочисленных коврах с различными названиями и художественным оформлением. Несомненно, некоторые из этих ковров носили индивидуальный характер, так как заказывались правителями и вельможами.

Одна из наиболее простых и распространенных композиционных схем - симметричная, при которой ось симметрии, проведенная через центр ковра вдоль серединного поля, делит его на две равноценные половины, причем орнаментальные мотивы одной части являются раппортным повторением другой. Этот тип композиции, наряду с тебризскими, распространен и в иранских коврах. Он не требовал сложных разработок и был прост в применении.

Второй тип композиционной схемы основан на ромбической сетке, полностью покрывающей серединное поле ковра; он известен как бендируми. В его основе - геометрическая схема народных ковров, использовавших сеточную композицию. Сеточная композиция была характерна и для сельджукских и тимуридских ковров. Однако известная по

многочисленным памятникам не только коврового искусства, но и керамики, книжной миниатюры, архитектурного декора, сетка бенди-руми в тебризских коврах XVI-XVII вв. используется в новом качестве. Она является лишь организующим началом, основой, на которой художники располагают богатейший растительный декор и фигурные мотивы. Наиболее характерный и показательный пример такого использования сетки - тебризские ковры «Овчулуг». На первый взгляд, сеточная основа композиции даже не прочитывается, однако при восстановлении структуры ее мы получаем типичную сеточную композицию, скрывающуюся под россыпью цветочных мотивов. Их кажущаяся хаотичность на самом деле подчинена ясной логике сеточной схемы.

В процессе анализа нам открылись и секреты композиционного решения ковров типа «Афшан», являющихся воплощением одного из совершенных композиционных приемов, применяемых не только в коврах носящих название «Афшан», но и во многих других тебризских коврах. Прежде всего в этих коврах бросается в глаза бесчисленное множество мелких и крупных бутонов, роз, лотосов, листьев, свободно расположенных по всему срединному полю. Название ковра «Афшан» - то есть «рассыпающийся», несомненно, соответствует оформлению ковра. Однако композиции «афшан», по нашему мнению, еще больше подошло бы название «гюльафшан».

Известно, что начиная с XI-XII вв. в искусстве многих стран Ближнего и Среднего Востока, наряду с геометрическими, стали постепенно применяться и растительные узоры. В азербайджанских памятниках искусства того времени растительные орнаменты получают распространение, приобретая *совершенный вид*. Если в основе геометрического узора лежала строгая математическая закономерность, которая сковывала художников, то с возрождением растительного узора у них появляется возможность раскрытия фантазии и свободного полета мысли. В искусстве Азербайджана растительный стиль уже к XV в. превратился в целостную каноническую

систему приемов, мотивов и форм, которая нашла свое отражение в трактате «Ганун ос сувар», о чем говорилось выше.

Структурный анализ показал, что в богато орнаментированных коврах, в том числе в коврах типа «Афшан», скрывается великолепно организованный и созданный опытом многих мастеров орнаментальный и композиционный канон. Так, средневековый художник для разработки композиции типа «афшан» всю плоскость ковра делил на квадраты или же на прямоугольники. В каждый квадрат вписывалась крупная тектоническая спираль. Число спиралей как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении зависело от размера ковра. Однако в орнаментальном искусстве Азербайджана спираль в квадрат вписывалась не по законам геометрии - от центра к краю, - а наоборот, как отмечал Лятиф Керимов, от края к центру. Это было обусловлено теми задачами, которые стояли перед художником, создававшим ковер. Он должен был не просто заполнить квадраты спиралью, а с помощью спиралей создать схему орнаментальной композиции, связать одну спираль с другой, превратить сами спирали в узоры.

Художники-наггаши в композициях типа «афшан» работали в основном с двумя видами спиралей - крупными тектоническими, с толстой обводкой, называемыми самцами - «эркек» и с тонкими, нежными спиралью-самками - «диши». Спиралью-самки в основном являются фоновыми. В отличие от самцов, которые имеют определенную модульную сетку и зеркальную симметрию, вторые, т.е. фоновые спирали имеют только лишь зеркальную симметрию и их проекция на плоскости более произвольна. Как правило, самые крупные растительные мотивы располагаются на расходящихся узлах тектонических спиралей, а мелкие узоры распределяются по тем частям фоновых спиралей, где между *крупными элементами* имеются пустоты.

Надо отметить одну очень важную закономерность: при распределении узора по спиралью направление узоров задается по тем же принципам, по

каким рисуются спирали. То есть узоры направляются от края к центру по проекции рисунка спирали.

Этот композиционный прием, характерный для «афшана», применяется и в других коврах Тебриза, таких как «лячак-турундж», «турунджлу», «ислими». Знаменитый ковер «Шейх Сефи» из лондонского Музея Виктории и Альберта был разработан именно по принципу композиции «афшан». Позже этот композиционный прием стал применяться и в народных коврах в более упрощенном виде. Так, например, в бакинском ковре «Хиле Афшан», в карабахском ковре «Балыг», в афганском ковре «Герат», в иранском и южно-азербайджанском ковре «Махи» мы встречаем именно этот тип построения композиции.

Надо отметить, что спиральные композиции являются одним из самых распространенных приемов в декоративно-прикладном и монументальном искусстве Азербайджана и Востока в целом.

Сложные спиральные композиции были использованы в художественном оформлении известных архитектурных памятников, таких, как Ханегах из Пирсагата (XIII в.), в портале дворца Ширваншахов (XV в.), в портале дворца Ширваншахов (XV в.), на входной арке мечети в селении Бюль-Бюля на Апшероне, на куполе и подпаруснике мечети Шейх Лютфулах (XVI в., Исфаган), на куполе медресе Имама Джафара (Исфаган), в михрабе мечети Ала ад-Дин Кей-Кубада (Кония, XII в.) и др. Следует отметить, что спиральная композиция широко использовалась в каллиграфии, ювелирном искусстве, росписи. Так, например, Абдуллах ибн Ахмед Марагаи на странице Корана на фоне письма куфи использовал спиральную композицию (1338 г.). Любопытно, что шедевр XVII века - печать (тугра) Султана Сулеймана была разработана также на основе спиральной композиции.

Следующий тип канонической композиционной схемы отражен в коврах типа «Шах Аббасы» (илл. 21).

Структурный анализ композиции этих ковров показал следующую картину: композиционная структура ковров «Шах Аббасы» состоит из трех



взаимопересекающихся синусоидальных линий, направленных по вертикали. Число этих линий может увеличиваться в зависимости от увеличения ширины ковра. Переплетение линий создает сетку с миндалевидным рисунком. Динамика структуры ковра обусловлена математической логикой. Мнимая структурная сетка - квадрат. Основные материнские элементы ковра «Шах Аббасы» - лотосы, ирисы, розы, большие листья и изображение вазы - располагаются по восьми узловым точкам, на квадратной сетке. В ковре квадратная сетка геометрически не зависит от синусоидальной сетки.

Таким образом, несомненно, что первые рисунки ковров «Афшан» и «Шах Аббасы» были изготовлены профессиональными художниками-наггашами, а позже эти ковры неоднократно коировались в Азербайджане, Иране и получили довольно широкое распространение.

Наконец, последний тип композиционной схемы, характерный для ковров Тебриза, - медальонный, имеющий несколько вариантов - один из них «Лячак-турундж», который является одной из классических и принципиально новых ковровых композиций. Если все предыдущие перечисленные нами композиции имели в своей основе сетку - ромбическую, квадратную или в виде фигур, полученных в результате пересечения синусоидальных кривых - то медальонная композиция основана на выделении центра поля ковра крупным медальоном - турунджом.

«Лячак-турундж» является наиболее распространенным вариантом медальонной композиции. Основу композиции, как и в коврах «турунджлу» - с одним медальоном, - формирует крупный медальон в центре ковра, но в отличие от последних, в «лячак-турундже» четверть центрального медальона повторяется в четырех углах центрального поля. Отсюда и взято название ковра - «Лячак», что на персидском и азербайджанском языках означает «косынка в виде треугольника».

Происхождение композиции «лячак-турундж» также относится к средневековью и тесно связано с искусством книжной графики. В IX-X вв. обложки, титульные листы рукописных книг, особенно Корана, искусно

украшались композицией «лячак-турндж». Как правило, в центре медальона помещалось название книги или другие надписи, выполненные арабской графикой. С XVI в. композиция «лячак-турундж» становится характерной и для ковровой поверхности, сохраняя свою каноническую структуру: медальон в центре, далее продолговатые картуши-кетебе и купола-губпа с двух сторон медальона и четвертые части медальона по углам срединного поля.

Картуш-кетебе - один из распространенных мотивов в искусстве Востока, в композиции он может иметь и самостоятельное значение. Его происхождение также связано с оформлением книжных рукописей, поскольку сам картуш использовался именно как место, отведенное для надписи. Кетебе с надписями часто встречаются в зодчестве и резьбе по камню. В канонической схеме «лячак-турундж» кетебе используется без надписи, с заполнением фона орнаментальными мотивами; здесь принципиальное значение имело лишь пропорциональное соотношение размеров медальона и картуша.

Наконец, завершающий элемент схемы - купол-губпа, который также мог иметь самостоятельное значение в других композициях. Художники-орнаменталисты Южного Азербайджана, создававшие эскизы ковров, называли этот элемент «хейкел-баши».

Как уже было замечено, на основе композиции «лячак-турундж» художники создавали различные варианты рисунков, анализ которых будет представлен в III главе книги. Для них всех характерны математическая выверенность пропорций, логическая уравновешенность частей.

Таким образом, мы видим, что канон в композиционном построении был выработан под воздействием прикладных наук и был призван сблизить науку и искусство, в котором, в свою очередь, были воплощены мистические идеи суфизма.

**Цвет.** Как известно, основными составляющими ковра являются материал, узоры (текстура) и цвет. Если скажем, что в этой триаде именно

цвет является главным, то не ошибемся, поскольку, если бы не было цвета, то не было бы и возможности создавать узоры. Именно в контексте с материалом и узорами цвет определяет эстетические качества ковра.

Для декоративно-прикладного искусства азербайджанского народа характерны собственные, своеобразные цветовые характеристики. Цвет во все времена имел символическое значение и отражал различные мировоззренческие представления. Так, например, синий цвет соотносился с понятием звездного неба, не случайно он был основным цветом фона; желтый символизировал солнце и звезды (в коврах эпохи сефевидов часто применялись золотые нити, символизирующие цвет солнечного света); голубой - воду, красный - огонь, с ним связывалось также оберегающее начало, этот цвет занимает особое место в народных коврах Азербайджана как цвет, обладающий большим энергетическим потенциалом, активно воздействующий на психику человека; цвет свежей зелени передавал идею вечно обновляющейся природы и т.д.

Как правило, в народном искусстве, в том числе и в ковроткачестве, с древнейших времен использовались чистые, локальные, интенсивные цвета. Мы практически не встретим грязных, смешанных полутонов. Несмотря на то, что количество цветов в коврах было ограничено (не более 6-7 различных тонов), мастера достигали богатства и звучности цвета за счет умелого сочетания красок. Доминирующими цветами были красный и синий, дополнительными - желтый, коричневый, белый, зеленый.

Однако в коврах тебризской школы, расцветка которых, также, как и узоры, разрабатывалась профессиональными художниками, колорит более разнообразен; здесь используются и цвета, характерные для народного прикладного искусства, и в то же время новые цветовые гаммы, которые в домотканых коврах не встречаются.

Несмотря на то, что каждый цвет в контексте культурных представлений имел определенное символическое значение, в коврах тебризской школы чаще всего цвету предназначалась декоративная роль.

Здесь гораздо большее значение придавалось сочетаемости цветов, их гармоничной уравновешенности. Если в народных коврах существовали в этом отношении определенные ограничения, не допускавшие вольной трактовки цвета (так, например, желтый не использовался рядом с белым), то в городских тебризских коврах цветовые сочетания были гораздо более разработанными, палитра красок богаче. Поэтому тебризские ковры производят очень живописное впечатление, особенно шелковые, отличающиеся сочетанием пастельных тонов и оттенков. Кроме интенсивных темно-синих, красных, желтых цветов в них используются всевозможные оттенки, очень обогащающие композицию. Так, один лишь зеленый или красный мог давать до 30 оттенков, и все они активно участвовали в декоративном оформлении ковра. Такое отношение к цвету было невозможно в народном ткачестве.

Если в народных коврах традиционным цветом фона, организующим всю композицию, был красный или синий, то в тебризских дворцовых коврах мы чаще всего встречаем желтый и зеленый фон. Обилие зеленого, охристо-золотистого в сочетании с красным, синим, белым в деталях были обычны для ковров Тебриза XVI-XVII вв.

Вместе с тем, ковры этого периода отличались выдержанными сочетаниями множества цветов, способными удовлетворить вкусы представителей различных сословий. Они вызывали ассоциации со свежестью, радостью, а иногда ассоциировались с различными временами года - от весны до зимы.

Бытовавшие названия цветов содержат своеобразные характеристики их; так, песочный цвет назывался «цвет верблюда», светло-салатовый - «чемени», что само по себе вызывало ассоциации с нежной, молодой зеленью.

## 3.2. Характеристика орнаментальных ковров

### *Медальонные*

Медальонные ковры образуют наиболее значительную группу ковров тебризской школы XVI-XVII вв. благодаря тому, что многие из них, как орнаментальные, так и сюжетные, имеют в своей основе медальонную схему. О сюжетных коврах, имеющих медальонную схему композиции, будет сказано в соответствующих разделах. Здесь же речь пойдет об орнаментальных коврах с медальоном. Несмотря на то, что все они имеют общий характерный элемент - медальон, их можно в свою очередь разделить на следующие подгруппы:

- 1) ковры с одним медальоном в центре - турунджлу;
- 2) ковры с медальоном в сочетании с картушем и куполом;
- 3) ковры с медальоном, картушем, куполом и лячаками - лячак-турундж;
- 4) ковры с медальоном и лячаками без картушей и куполов.

Все эти варианты медальонной схемы свидетельствуют о свободе композиционного выбора, не скованного определенным канонам.

Ковры каждой подгруппы также имеют различия, которые проявляются как в характере дополнительных элементов композиции, так и в пропорциях основных элементов.

### *Ковры с одним медальоном в центре*

Одним из ярких образцов композиции «турунджлу» является ковер XVI века, относящийся к тебризской школе и находящийся в Каире в коллекции Али Ибрагим Паши. Композиция ковра на первый взгляд проста и в то же время очень логична - в ней нет ни одного лишнего элемента. На темно-синем поле ковра вырисовывается крупный округлый медальон с лепесткообразными краями. Фон медальона красно-кирпичный. Медальон

автономен и производит впечатление вращающегося элемента. На наш взгляд, художественно-образная система этого ковра является еще одним примером отражения темы небосвода и небесных светил. Если пристально присмотреться, то в ковре почти все элементы находятся как бы в движении. Напряжение движения элементов усилено за счет охристых спиралей, заканчивающихся элементами ислими, которые заполняют все серединное поле, фон центрального медальона и фон широкой каймы. Если в центральном поле спирали с арабесками, резко вырисовываясь, создают как бы передний план, то спирали с цветочными узорами и листьями темно-красного цвета, густо покрывая весь темно-синий фон, образуют задний план. Художник так мастерски оформил средний фон, что на центральный медальон мы смотрим как бы сверху, помещаясь в его центре, на цветочные узоры - в фас. Серединное поле ковра окружает широкая кайма, украшенная крупными кетебе-картушами, на которых имеются стихотворные надписи, выполненные арабской графикой. Десять картушей в ритмичном повторе заполняют весь бордюр. Между картушами, согласно каноническому орнаментальному оформлению, расположены небольшие круглые медальоны, формируя своего рода цепочку. Во всех медальонах помещено изображение феникса. Как известно, согласно авестийскому верованию, феникс символизировал силы добра, его изображение широко использовалось в декоративно-прикладном искусстве Азербайджана.

### **Безворсовые ковры**

С древнейших времен в Южном Азербайджане производились разнообразные по своему виду безворсовые ковры и ковровые изделия среди таких племен, как кашкайцы, шахсевены. Эти зили, джеджимы, мафрашы, хурджуны и др. по своему художественному своеобразию повторяли узоры безворсовых ковров и ковровых изделий, производившихся веками в Северном Азербайджане среди скотоводческих племен - «терекеме». Однако

так как народные безворсовые ковры не являются объектом нашего исследования, мы остановимся ниже только на безворсовых коврах типа килим, производившихся недалеко от Тебриза, в районе озера Урмия, в пос. Сенна, называвшемся некогда Сенсидедж. Этот поселок еще с древнейших времен был центром изготовления тонких по своей выделке килимов. В XVI-XVII вв. килимы этой зоны по своему композиционному и орнаментальному убранству почти полностью повторяли оформление ворсовых ковров.

Фрагменту сефевидского килима из коллекции восточных ковров, хранящихся в отделе восточного искусства Национальной галереи Праги, посвящена специальная статья Регины Копачковой. Это килим с рисунком «агаджлы» конца XVI в., шелковый, с хлопчатобумажной основой.

Как представленный фрагмент, так и его аналоги известны в литературе как кашанские. Однако, несмотря на то, что они производились в Кашане, их узоры, как пишет Р.Копачкова, были заимствованы из других регионов. Заметим, что подобные фрагменты хранятся в мюнхенском Резиденц-музее и Музее прикладных искусств в Вене. Эти безворсовые шелковые ковры Копачкова делит на две группы. К первой она относит продукцию кашанских мастерских, содержащую рисунки миниатюрной живописи. Вторая группа - это великолепные орнаментальные ковры с преобладанием флоральных мотивов и мотивов будут с медальонными, как правило, композициями. По сохранившимся документам нам известно, что кашанские мастерские производили ковры по специальным заказам. Так, например, упомянутый фрагмент, датированный 1601-1602 гг., был сделан по заказу польского короля Сигизмунда.

Как предполагает Регина Копачкова, декор этого кашанского ковра очень напоминает тебризский стиль. По нашему же мнению, представленный фрагмент является либо продукцией тебризских мастеров, работавших в Кашане, либо он сделан кашанскими ткачами по образцу тебризского ворсового ковра. Существующие тебризские ворсовые ковры с композициями убедительно подтверждают наше предположение. В качестве

примера можно привести медальонный ковер с деревьями начала XVI века (размер 816 x 570 см), хранящийся в частной коллекции м-ра Кларенса Мак-Кая.

Оба ковра, ворсовый и безворсовый, очень похожи по композиции, что дает нам возможность восстановить общий рисунок кашанского килима. Как видно, он имел центральный крупный медальон, который завершался с двух сторон картушем и куполом, рисунок которых представлен на фрагменте. О том, как выглядел этот медальон, мы также можем судить по сохранившимся в углах поля лячакам. Следует отметить, что половинки картушей, расположенные по сторонам срединного поля вслед за лячаками, дополняют и обогащают композицию.

Фрагменту килима близок еще один безворсовый шелковый ковер тебризской школы, украшенный золотыми и серебряными нитями (размеры 197 x 124 см), конца XVI в., место производства - г. Ширин недалеко от Ардебилля. Оба ковра связывает определенная общность композиционного решения - лячаки по углам срединного поля и отходящие от них половинки картушей и губпа, придающие оригинальность разработке продольных сторон поля. Как и во фрагменте килима, в данном ковре основным мотивом, украшающим лячаки, является булут, причем сами формы облаков не симметричны, что придает им дополнительную пластичность, живость, динамичность, изменчивость формы. Вместе с тем, композиция ковра имеет свои оригинальные особенности, делающие его не похожим на другие ковры. Срединное поле содержит рисунок «голдани» - цветы в вазе. Две стилизованные вазы по краям поля с живописными букетами цветов связывают картуш, расположенный в центре ковра. На фоне картуша также расположен мотив булут. Разнообразные цветочные мотивы заполняют все поле ковра. Широкий бордюры, с чередующимися мотивами картушей и небольших медальонов придает композиции в целом черты статичности, вместе с тем содержащиеся здесь дополнительные элементы отличаются динамичностью



линий. Прежде всего это относится к свастикам в виде вихревых розеток на фоне медальонов.

## Сюжетные ковры

В XVI-XVII вв. в Тебризе в основном производили орнаментальные ковры, но вместе с тем немало и сюжетных, которые мы разделили на следующие тематические группы: охотничьи, звериные, садовые, лесовые и, наконец, ковры с персонажами. Изображения людей встречаются почти во всех тематических группах: в охотничьих - это фигурки конных и пеших всадников, в звериных и лесовых - стреляющие охотники; нередки в коврах всех групп изображения крылатых гениев. Тем не менее ковры с персонажами мы выделили в отдельную подгруппу, так как в этих коврах сама композиция декоративного убранства строится по правилам миниатюрной живописи, то есть все поле ковра или определенная часть словно перенесены из миниатюры, в то время как в других сюжетных коврах расположение фигур подчинено закономерностям, свойственным именно ковровому материалу.

Как было отмечено выше, в сюжетных коврах с персонажами прослеживается сильное влияние миниатюрной живописи.

Так, к известным сюжетным коврам, в которых явно чувствуется влияние миниатюрной живописи, относится шелковый безворсовый ковер, сотканный в 1600 г тебризскими мастерами. Этот небольшой, почти квадратный ковер так напоминает вышивку, что У.Шурман и назвал его вышивкой. Следует отметить, что этот ковер анализируется в книге «Безворсовые ковры Азербайджана». Мы отнесли его производство к Ширванской зоне. По мнению Расима Эфенди и ряда других исследователей, это ковер карабахской школы. Однако изучение тебризского ковра качества и более обстоятельное знакомство с этим ковром убедило нас в том, что он выполнен в традициях тебризской школы.

В центре черного поля ковра помещен крупный красный многогранный медальон. Некоторые его грани несколько округлены, а по краю проходит тонкий контур обводки, состоящий из белых, желтоватых, реже темно-зеленых граненых бусинок, отчего медальон смотрится на черном бархатистом поле как кристалл светлого рубина с характерным малиновым оттенком. От медальона энергично расходятся четыре геометризованных элемента цвета слоновой кости, по форме напоминающие пальмовые листья. Несущие на своем фоне светлые желтые побеги с орнаментом из мелких четырехгранных цветов или звездочек они восходят к символам четырех первоэлементов - солнцу, воздуху, воде, земле. При этом листья, как бы вращаемые вихрем вокруг медальона, воплощают вечный круговорот бытия.

Рисунок медальонов и листьев словно заключен в прерывающуюся раму, состоящую из продолговатых голубых картушей-кетебе, тоже ограненных. Наконец, по углам черного поля расположены четыре чуть вытянутых небольших восьмигранника того же цвета, что и центральный медальон. Заключенные в тонкую обводку, как камни в оправу, медальоны напоминают рубин и бирюзу. Между ними проходят светлые побеги, стремительно разбегающиеся от основного медальона; образуя углы при поворотах, они пронизывают все черное поле, украшая его мелкими алыми цветами.

Замечательны рисунки внутри медальона и картушей - целые сцены, сюжетные картинки. В голубых картушах мы видим красных лошадок с всадником в центре, а с двух сторон, геральдически изогнувшись, расположены желтые фигуры собак.

Изумительна наивная и серьезная детализировка, столь свойственная народному искусству: пятна на шкуре собак, их орнаментальный порядок; крошечные розетки вокруг фигур, нежно-розовые на голубом, придают картинке идиллическую простоту и спокойствие. У всадника намечены лицо, детали одежды, у лошадок - седло и сбруя. Глаз не сразу находит совсем маленькие голубые фигурки, скрывающиеся в малых угловых

медальонах. Но присмотревшись, мы видим, что их облик архаичен, они подобны древним идолам, охраняющим поле ковра.

Главной примечательностью ковра, делающей его уникальным и подтверждающей его принадлежность тебризской школе ковроделия, является изображение в центре, в большом медальоне, фигур двух мужчин и кипариса. Черный кипарис, в отличие от фигур, трактован в традициях народного рисунка, его контур геометричен, как бы сложен из нескольких уменьшающихся кверху прямоугольников, а на фоне кипариса прорастает цветочный, типично ковровый орнамент. Пышные растительные мотивы, не свойственные кипарису в природе, указывают, на то, что он символизирует древо жизни, от которого по всей высоте медальона распространяются устремленные вверх побеги, несущие цветы и листья. Они охватывают и человеческие фигуры, как бы указывая на причастность человека в общей картине бытия. Согласно древним представлениям об устройстве мира, у корней дерева - вожа (садовый бассейн - голубой квадрат с двумя рыбками), к нему имеют отношение животные (две маленькие голубые собаки над человеческими фигурами), а на вершине его сидит птица.

В этой иносказательной картине с ее архаическим смыслом поразительны необычайно крупные, подробно разработанные фигуры людей. Очевидно, они беседуют; слева - юноша в одежде сефевидского придворного, справа - босой мужчина, быть может, садовник. Обе фигуры в фас, мужчина статичен, его согнутая рука направлена к собеседнику. Поза юноши более динамична и несколько дерзка, а наклон головы изящен; разворот корпуса, изгиб колена, позиции рук и поворот шеи - все здесь навеяно канонической позой миниатюры. Особый интерес представляет то обстоятельство, что в ковре собраны вместе три изобразительные традиции, разделенные веками: синие фигурки в углах - от древнейшего изображения богини земли, всадники - от народной картинки, фигуры мужчин - от искусства миниатюры. Но сочетание их органично, здесь нет эклектики; изображения, пришедшие из разных сфер искусства, подчиняются внутренним законам

ковра, связываются прорастающим орнаментом, продолжая жить уже в новом качестве - в составе коврового декора.

Различные вошедшие в композицию сюжеты совершенно самостоятельны и в то же время их связывают узы орнамента и скрытый смысл. Фрагменты этой удивительной картины показаны с разных точек зрения. Большие фигуры стоят прямо перед нами, их трактовка реалистична. А бассейн с рыбками мы видим в плане верхней точки. Всадники в верхнем и нижнем картушах расположены так, что оба изображения как бы удаляются от центра к краям ковра, поэтому мы видим их вниз головой. Так же, как выталкиваемые из центра, вниз головой оказываются две верхние угловые идолообразные фигурки, зато нижние стоят по отношению к зрителю нормально. Возникает впечатление, что мы рассматриваем этот фантастический мир сразу со всех сторон или помещаемся в его центре. Здесь свои законы пространства и времени, известные из расшифрованных сюжетов фольклора: пространство лишено протяженности, оно снимается и разворачивается, а вечность может равняться минуте.

Боковые голубые картуши с собаками и всадниками срезаны наполовину: они не уместились в поле ковра и обрезаны рамой. В самой композиции заложены некие законы развития повторяющихся элементов от центра в стороны; они могут повторяться до бесконечности - так умозрительно бесконечен орнамент. Во всяком случае, мы не раз встречаемся с подобным явлением в композиции ковров.

К группе ковров с персонажами можно отнести и медальонной ковер II половины XVI века, один фрагмент которого хранится в коллекции барона Хатванца (иное место хранения одного из фрагментов указано в книге Р.Эфендиева - в Будапештском музее прикладного искусства), а другой - в Краковском музее. Сюжетная сцена, представленная на ковре, определена Р.Эфендиевым как «Придворное пиршество». Миниатюры на эту тему были популярны еще в Герате. В дальнейшем азербайджанские мастера развивают ее и в Тебризе. Как отмечают исследователи, сцена пиршества не была

связана с конкретным литературным текстом и является самостоятельной композицией. Содержание также связано с суфийскими понятиями мистического опьянения. Все фигуры участников пиршества размещены на фоне крупного округлого медальона с ажурным краем. Медальон глубокого синего цвета, местами на тон светлее, наблюдается абраш. К сожалению, сохранился лишь фрагмент медальона, поэтому вся сцена не поддается восстановлению. Тем не менее, ясно виден легкий павильон, который предназначался для правителя, и стоящие рядом придворные. Все персонажи одеты в традиционную одежду сефевидской знати, с характерными головными уборами в виде тюрбанов.

Ковраткачи с большим мастерством перенесли рисунок эскиза на материал, все детали просматриваются ясно и четко. Свободный фон медальона заполнен ветвями чинара с красивыми красно-желтыми листьями и небольшого цветущего фруктового деревца. Живописную композицию дополняют фигурки птиц. О стремлении максимально использовать каждый сантиметр поверхности поля свидетельствует богато разработанная кайма медальона. Она напоминает сложную гирлянду из синих, красных, желтых цветов, окружающую фестончатый край медальона.

Не менее интересны и разнообразны сцены из мира природы, занимающие свободное пространство серединного поля. Его фон имеет охристо-золотистый цвет, что также указывает на отношение к миру реальному, земному. Многочисленные сцены с животными расположены ярусами, по законам пространственного построения миниатюры. В нижней части фрагмента, сбоку от медальона мы видим овальный водоем, обложенный разноцветными камнями. Водоем изображен с точки зрения смотрящего сверху, по его центру проходит ось симметрии, делящая верхнюю и нижнюю части серединного поля, повторяющие друг друга в зеркальном отражении. На подернутой рябью глади водоема симметрично расположены сцены терзания - фантастический зверь, стоя на спине гигантской рыбы, пытается ухватить ее за голову. У края водоема - цапля,

вылавливающая из воды клювом рыбу, и крупный черный фантастический зверь с трехконечным хвостом, как бы рыскающий беспокойно берегу, высматривающий добычу. А рядом растут прекрасные деревья, на их ветвях распускаются великолепные цветы, глухари, тетерева и кеклики сидят на ветках. Цветущая природа показана во всем своем великолепии.

Над центральным медальоном расположены уже иные сцены – ярко-оранжевый тигр терзает когтями и грызет крупного черного зебу, рядом спокойно пасется лань, в отдалении рыскает лев. Здесь же расположены два небольших круглых водоема, у берега которых поднимаются крупные стволы кипарисов и обвивающих их цветущих деревьев.

К бордюру ковра в верхней части фрагмента примыкает оригинальный элемент, напоминающий половинку купола. Вероятно, это часть лячака, который, к сожалению, не сохранился. На темно-синем фоне этой фигуры также расположена сцена терзания – большой по размерам симург хватает клювом круп скачущей лани. Вся сцена дана в окружении облачных и спиральных мотивов. Бордюр ковра также нестандартный – он состоит из одной широкой полосы, окаймленной узкими декоративными лентами. На темно-синем поле бордюра – переплетения тонких ветвей, унизированных листьями, изящными цветочными розетками и крупными пальметтами. Часть фрагмента бордюра утеряна и отреставрирована вставкой из шерстяной ткани – тирме с изображением крупной буты.

Один из уникальных ковров северо-западной Персии, сделанный видимо, в Тебризе, - ковер «Охотничий» из миланского Музея Польди-Пеццоли. Его производство специалисты относят к первой половине XVI в. Размеры ковра - 570 x 365 см, способ плетения - тюркбаф, плотность - 409 200 узлов на кв. м, основа ковра из натурального желтого шелка, уток - из коричневой хлопчатобумажной нити, ворс - шерстяной, в элементах узора использовалась также белая хлопчатобумажная нить.

Как и знаменитый ковер «Шейх Сефи», он имеет в своей основе классическую схему- композицию «лячак турундж». Вероятно, это тоже один

из дворцовых ковров, украшавших некогда апартаменты сефевидских правителей. Как считал Артур Поуп, эскиз ковра принадлежит известному азербайджанскому миниатюристу и художнику по коврам Султану Мухаммеду. Мы также придерживаемся этого мнения, так как стиль рисунка, манера исполнения, детальная разработка изображаемых сюжетов говорит в пользу такого вывода. Аналогичные черты характерны и для миниатюры Султана Мухаммеда «Шахская охота», в которой повторяются те же детали одежды, тот же характерный колорит. А.Поуп считает, что ковер по характеру и по композиции напоминает гератские ковры, тем не менее, сделан он в Тебризе.

Ковер «Овчулуг» по размерам меньше, чем ардебильский ковер «Шейх Сефи», однако рисунок его более насыщенный. В центре серединного поля расположен большой красный медальон с фестончатыми краями, четвертые части медальона повторяются в углах серединного поля. С двух сторон от медальона расположены желтые картуши-кетебе и красные купола губпа. Половинки их повторяются вслед за лячаками и по сторонам серединного поля. Фон как угловых фигур, так и центрального медальона содержит разнообразные мотивы - мелкие белые и голубые цветочные розетки, голубые мотивы будут, изображения птиц, расположенные на квадратной сетке. Интересно, что подобная оригинальная квадратная сетка, намеченная штрихообразными линиями на серединном поле, организует композиционную сетку только лишь двух ковров тебризской школы XVI века. Это описываемый нами ковер из Миланского музея Польди- Пеццоли и другой ковер - из коллекции Хенрика Вульфа. Привлекают внимание фигурки птиц - уток и взлетающих аистов, намекающие на очевидную связь изобразительного ряда медальона с темой небесного свода - основной темой, которая звучит в этом ковре. Вокруг медальона - дающие эффект второго плана цветочные узоры малых и крупных размеров, густо расположенные по углам и в центре квадратной сетки. Кроме цветочных мотивов на сетке присутствуют изображения охотящихся всадников, давшие название ковра.

Композиция из семи всадников и одного пешего охотника, борющегося с медведем, образует своеобразный раппорт, повторяющийся симметрично в каждой из четырех частей срединного поля вокруг медальона.

Хотя в ковре изображение сцен охоты явно перекликается с изображением охотничьих сцен в миниатюре, тем не менее круговое расположение фигур на ковре ассоциируется с картиной движения звезд на небе вокруг солнца.

Динамику сюжету придает и расположение цветовых акцентов. Мы видим красных лошадей с всадниками в голубых одеждах и желтых лошадей с всадниками, одетыми в красные, желтые и голубые одежды. На головах всадников - традиционный сефевидский убор с красным тюрбаном. В композицию включены многочисленные животные - антилопы, газели, зайцы, медведи, львы, козлы, охотничьи соколы. Особо следует подчеркнуть характер изображения этих миниатюрных фигурок, превращенных в элементы орнамента. Они выполнены по традиционным канонам миниатюрной живописи. С необычайной выразительностью передана пластика движений, найдены оригинальные положения фигур, убедительно звучит тема яростной схватки зверей. Вместе с тем рисунок отличается характерной для миниатюры утонченностью, изысканностью линий, благородством форм, даже некоторой манерностью.

Широкая кайма ковра заполнена узором из парных переплетающихся хатаи, с крупным цветком между широкими полосами. Динамичный рисунок бордюра как бы продолжает основную тему ковра. Фон бордюра - красный, цвета основных мотивов - синий и голубой.

Одной из примечательных особенностей этого ковра является надпись, расположенная в центре медальона в желтом картуше. Она гласит: «Эта работа, которая очаровывает своей красотой, была сделана благодаря усердию Гияс ад-Дина Джамии в 949 г. хиджры». Следует отметить, что у А. Поупа приведена неверная дата надписи - 929 г. хиджры (1522 / 23 гг.), в



других источниках, например, у Ганса Редина, дается уже правильная дата - 949 г. хиджры (1543 г.).

По мнению А.Поупа, Гияс ад-Дин Джами, так же как и упомянутый в надписи ковра «Шейх Сефи» Максуд Кашани, не является автором эскиза ковра. Очевидно, пишет А.Поуп, это был один из тех людей, которые во времена шаха Исмаила, приезжали в Тебриз, ко двору шаха, преисполненные верноподданнических чувств. Вероятно, у себя на родине он был владельцем кархане и привез в Тебриз своих мастеров - красильщиков и ткачей. Однако, обосновавшись в столице, они не смогли продолжать работу в привычной для них манере, попав под сильное влияние тебризского стиля, бывшего в те годы эталоном для подражания.

Мы также придерживаемся мнения А.Поупа, который пишет, что Гияс ад-Дин, чье имя отражено в центре ковра на картуше, является, именно владельцем кархане, где по готовому эскизу была выполнена эта работа, предназначенная для дворца.

Говоря о знаменитом ковре из миланского Музея Польди-Пеццоли, невозможно не упомянуть об еще одном охотничьем ковре, так как рисунки обоих имеют много общего. Речь пойдет об охотничьем ковре II половины XVI в. из Венского музея восточного прикладного искусства. Исследователи считают местом его производства центральную Персию, Кашан.

Размеры ковра в разных изданиях немного расходятся: А.Поуп дает 680 x 320 см, Ганс Редин - 695 x 323 см. Основа ковра из желтого натурального шелка, двойной уток также из шелка, ворс из шелка с добавлением золотых и серебряных нитей.

Ковер отличается необыкновенной тщательностью и тонкостью выделки, долгое время в Венском музее он считался бархатным, велюровым. Этому способствовал и нетрадиционный для коврового искусства колорит - сочетание нежных светло-зеленых, желтых, оранжевых, розовых оттенков шелковых нитей. Ковер имеет классическую композицию «лячак- турундж». Центральный медальон желтовато зеленого цвета почти сливается с фоном

серединного поля. Он украшен цветочными пальметтами и листьями, но главным мотивом здесь является изображение драконов и фениксов в окружении облачных мотивов. Как инкрустация красными, оранжевыми, голубыми, белыми самоцветами воспринимаются фигурки фениксов рядом с розовыми змееподобными телами драконов. В углах серединного поля находятся четвертые части центрального медальона с аналогичным декором. Фон серединного поля украшают многочисленные изображения людей и зверей. Мы видим конных и пеших охотников в традиционной одежде сефевидской знати; львов, пантер, антилоп, оленей, ланей, кабанов, зайцев, лис, медведей, шакалов. В целом композиция включает в себя 157 зверей и 58 всадников. Несмотря на кажущуюся на первый взгляд хаотичность и беспорядочность распределения фигур, в основе композиции лежит четкий ритм и симметрия. Раппорт, включающий в себя определенный рисунок, как в зеркале отражается в четырех частях серединного поля. В целом декор ковра отличается несколько избыточной насыщенностью декоративными и изобразительными формами, в гармоничном сочетании которых и заключается секрет восточного искусства.

Охотники, судя по одежде, представители знатных семейств, вооружены луками, копьями, саблями и дубинками. Все рисунки отличаются миниатюрными размерами, яркий локальный цвет помогает выделить их в насыщенной композиции. Так, на светлом фоне ковра сразу бросаются в глаза темно-синие и красные кафтаны всадников.

Очень интересен бордюр ковра. Его основная широкая полоса украшена цветами, птицами и сидящими или коленопреклоненными фигурами небесных ангелов. Одни ангелы приподносят другим дары. Их темно-синие и желтые одежды ясно прочитываются на красном фоне бордюрной полосы. Как видим, рисунки этого шелкового ковра находят свои аналоги не только в ворсовом ковре из Музея Польди-Пеццолли, но и в известном шелковом ковре с аппликациями из Будапештского музея. Возвращаясь к месту производства ковра - Центральная Персия - объясним,

почему мы взяли в качестве примера ковер кашанского производства. По мнению Мартина, этот ковер был соткан во время правления шаха Тахмасиба, а эскиз его принадлежит Султану Мухаммеду, который, как это считается общепринятым, был и автором эскизов упомянутых выше двух ковров. По предположению Ганса Редина, ковер был вывезен из Персии турками в качестве военного трофея и в дальнейшем попал в венский музей.

## ВЫВОДЫ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Тебризская ковровая школа XVI-XVII вв. - одно из наиболее ярких художественных явлений в искусстве средневекового Азербайджана. Ее представителями были созданы образцы, не уступавшие лучшим достижениям в таких общепризнанных областях художественного творчества, как архитектура, книжная миниатюра. Ковры Тебриза создавались в результате совместной деятельности искусных придворных художников-орнаменталистов и миниатюристов и высокопрофессиональных ковроткачей, работавших в городских и дворцовых мастерских; они воплотили лучшие достижения художественной мысли эпохи. В истории ковроткачества тебризская ковровая школа занимает особое место, так как именно она стала своеобразной базой для дальнейшего развития коврового рисунка. Традиции тебризского рисунка на протяжении ряда веков были основополагающими и остаются таковыми и для современных профессиональных художников по ковру, работающих как в Южном, так и в Северном Азербайджане.

Многовековой опыт производства ковров, характерные особенности быта азербайджанцев, в котором ковру была определена особая роль, привели к складыванию профессиональной школы ковроделия, центром которой стал Тебриз. Истоки формирования этой школы мы относим к годам правления Газан-хана, когда близ Тебриза была основана своего рода художественная «академия», ставшая не только очагом передовой культуры, но и центром обучения. Опыт работы этой «академии», активное участие в которой принимали азербайджанские художники и мастера-ремесленники, сыграл в дальнейшем заметную роль и в формировании крупнейших художественных центров Востока - гератской школы и байсонгуровской «академии». Работавшие здесь азербайджанские мастера обладали всесторонними знаниями, одинаково виртуозно проявляли себя в различных областях художественного творчества.

Хотя мы не располагаем фактическим ковровым материалом ранее конца XV в., однако тебризские ковры конца XV - начала XVI века, отличающиеся особенно крупными размерами, рассчитанные на просторные дворцовые помещения, своими богатейшими узорами, гармонией форм и цветовых сочетаний, высококачественной выделкой наглядно свидетельствуют о том, что это был уже зрелый период, время наивысших достижений ковроткачества.

Расцвет коврового искусства напрямую связан с возвышением династии Сефевидов, представители которой охотно занимались меценатством, уделяли особое внимание искусству текстиля, заботясь о роскоши своего двора, а также обеспечивали сбыт и потребление ковровой продукции.

Декор тебризских ковров XVI-XVII вв. представляет собой единую орнаментально-изобразительную систему, корнями своими связанную с искусством предшествующих эпох. На складывание этой системы повлияли различные мировоззренческие представления, древние религии Азербайджана - поклонение семи светилам, огнепоклонничество, ислам (прежде всего суфийские представления).

В первой половине XVI в. в декоративном убранстве ковров распространяется новый - растительно-цветочный стиль, продолжающий предшествующие достижения в области искусства оформления рукописных книг. Тебризские ковры - «парадизы» воплотили в себе лучшие качества азербайджанского ковра. Поскольку же всякий стиль выражает в искусстве духовное состояние народа, характерные черты своего времени, мы можем рассматривать ковры тебризской школы как свидетельство высочайшего уровня развития культуры и искусства Азербайджана в эпоху Сефевидов.

Разработкой эскизов дворцовых ковров занимались в то время лучшие художники эпохи - Султан Мухаммед, Али Мирек, Мир Сейид Али, Шах Кулу и др. Теория построения коврового орнамента, разработанная частично еще раньше в других видах искусства и получившая затем значительное

развитие в связи с математическими достижениями ученых Среднего Востока в IX-XII вв., была глубоко рациональна и в своих основах отвечала уровню современных ей точных и гуманитарных наук - философии поэзии, музыки, механики.

Расцвет нового стиля, отличавшегося не только красотой изысканных, идеальных растительных форм, но прежде всего утонченностью и плавностью линий, был прочно связан с технологией изготовления ковров. В конце XV в. произошла революция не только в ковровых узорах, но и в технологии ковроделия, затронувшая все стороны технологического процесса. Появляются новые станки, на которых было возможно производство больших по площади ковров (до 60 кв.м.), новые инструменты, призванные усовершенствовать процесс тканья, - нож с крючком, линейка с крючком для протягивания уточной нити; в основе ковра стал и использоваться более прочные - хлопчатобумажные или шелковые - нити, выдерживающие напряжение, создаваемое ворсовыми нитями большого ковра на основу; увеличивается плотность плетения, используются дорогие материалы - шелк, золотые и серебряные нити, драгоценные камни.

Пережившая классический этап своего расцвета в первой половине XVI в., тебризская ковровая школа сохраняла свое эталонное значение вплоть до конца XVII в. На протяжении всего этого периода тебризский стиль был образцом для подражания ковроткачей во всех странах мусульманского мира. Распространению тебризского стиля ковровых рисунков, отличающихся особой утонченностью и гармонией форм, способствовали как сами ковры, пользовавшиеся спросом среди правителей и знати, подражавших пышности сефевидского двора, так и миграция сефевидских мастеров в сопредельные страны. В область распространения тебризского стиля вошли Иран, Турция, Северный Азербайджан, Средняя Азия, Индия. Таким образом, тебризская ковровая школа стала самой влиятельной школой, задающей тон даже в тех регионах, где ковроткачество имело не менее развитые традиции.

В последующие века Тебриз по-прежнему остается крупным центром по производству ковров. Продолжают свою работу дворцовые мастерские, выполняющие заказы ханского двора и знати, появляются новые крупные городские мастерские, ковры являются одним из важнейших предметов экспорта. Крепнущие торговые связи со странами Западной Европы и Россией, проникновение в Иран иностранного капитала способствуют и бурному развитию ковроткацкого производства.

Завершая наш обзор, подчеркнем еще раз, что в основу дальнейшего развития коврового искусства Южного Азербайджана был заложен опыт тебризской ковровой школы. Однако как по уровню исполнения, так и по красоте рисунка ковры тебризской школы XVI-XVIII вв. оставались непревзойденными и сохраняли свое эталонное значение для последующих поколений мастеров.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1.Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. - Баку, 1971. - 150 с.
- 2.Алиева А. С. Нахичеванские ковры. -Баку: Ишыг, 1988. - 27 с.
- 3.Алиева К.М. Безворсовые ковры Азербайджана. - Баку: Ишыг, 1988. - 144 с.
- 4.Алиева К.М. Средневековый Тебриз - центр ковроделия Азербайджана (тезисы). - В кн.: Проблемы развития архитектуры и искусства Азербайджана. Тезисы докл. IV конф. молодых ученых. - Баку: ЭЛМ, 1988, с.36.
- 5.Алиева К.М. Роль тебризской ковровой школы в развитии ковроткачества Турции. - В сб. Актуальные проблемы азербайджанского искусствознания. - Баку: ЭЛМ, 1997, с.22-25.
- 6.Гейдаров М.Х. Города и городское ремесло Азербайджана XIII-XVII вв. - Баку: ЭЛМ, 1982. - 281 с.
- 7.Искусство Азербайджана, т. VI/ Под общ. ред. акад. АН АЗССР М.А.Усейнова. - Баку: Изд-во АН АЗССР, 1959. - 321 с.
- 8.Керимов К.Д. Тебризская школа миниатюры. Автореф. дисс. докт. искусствовед. - Баку, 1971.
- 9.Керимов К.Д. Султан Мухаммед и его школа. -М.: Искусство, 1970. - 101 с.
- 10.Керимов А. К изучению азербайджанского коврового искусств. Изв. АН АЗССР, № 7, 1954, с.121-145.
- 11.Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. I. - Баку, 1961, - 114 с. с табл.
- 12.Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. II - Баку: Гянджлик, 1983. - 241 с.
- 13.Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. III - Баку: Гянджлик, 1983. - 303 с.
- 14.Керимов Л. Искусство ковроделия. В сб. Мат-лы Международн. симпоз. по искусству восточных ковров. - Баку: ЭЛМ, 1988, с.155-165.
- 15.Кулиев Г. Об искусстве ткачества в Азербайджане (XIII-XVIII вв.). - Изв. АН АЗССР, серия обществ, наук, 1961, № 1, с.56-57 (на азерб.яз.).
- 16.Муджири Дж. Азербайджанское ковроделие. - Баку, 1977. - 99 с. (на азерб.яз.).



- 17.Муджири Дж. Технология азербайджанского ковроткачества. - Баку: Маариф, 1987. - 152 с. (на азерб. и русск.яз.).
- 18.Петрушевский И.П. Азербайджан в XVI-XVII вв. - М., 1984. - 264 с.
- 19.Эфендиев Р. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (XII - начало XIX вв.). Автореф. дис. докт. искусствовед. - Баку: ЭЛМ, 1972. - 41 с.
- 20.Batari Ferenc. Ottoman Turkish carpets. Budapest, Keszthelg, 1994, p.216.
- 21.Franses Jack. The Ardebil carpet. Heintex, April, 1984, p.60-68.
- 22.Wright E.Richard. Visitors in Azerbaijan: 1470-1825. Материалы международн. симпоз. по искусству восточных ковров.-Баку, 1986.-с.353-373.
- 23.Serare Yetkin. Turk Hali Sanati. - Türkiye İş Bankası, Kultur Yayınları. - Ankara, 1991, s.225.
24. <https://www.advantour.com/rus/azerbaijan/.../carpets.htm>
25. [https://azerbaijans.com/content\\_184\\_ru.html](https://azerbaijans.com/content_184_ru.html)
26. <https://www.facebook.com/exploreaz/posts/1149973485032047>
27. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Азербайджанский\\_ковёр](https://ru.wikipedia.org/wiki/Азербайджанский_ковёр)
28. [www.anl.az/down/meqale/exo/2010/noyabr/141982.htm](http://www.anl.az/down/meqale/exo/2010/noyabr/141982.htm)
29. <https://ru.sputnik.az/.../azerbajdzhan-fabriki-kovrotkachestv...>
30. [www.eastroute.com/ru/azerbaydzhan/kulytura-i.../az-carpet](http://www.eastroute.com/ru/azerbaydzhan/kulytura-i.../az-carpet)
31. [www.centralasia-travel.com](http://www.centralasia-travel.com) › ... › Страны › Азербайджан
32. [www.azerbaijan.az/portal/Culture/Folk/folkArts\\_01\\_r.html](http://www.azerbaijan.az/portal/Culture/Folk/folkArts_01_r.html)
33. [planettour.net/kovri.html](http://planettour.net/kovri.html)
34. <https://news.day.az/culture/743231.html>
35. <https://news.day.az/society/387641.html>
36. [ansygallery.ru/carpets/geo/azerbajdzhanskie-kovry](http://ansygallery.ru/carpets/geo/azerbajdzhanskie-kovry)
37. [azterra.az/sights/азербайджанский-музей-ковра/](http://azterra.az/sights/азербайджанский-музей-ковра/)
38. [echo.az/article.php?aid=23629](http://echo.az/article.php?aid=23629)
39. [www.virtualkarabakh.az/read.php?lang=3&menu=75...](http://www.virtualkarabakh.az/read.php?lang=3&menu=75...)
40. [mct.gov.az/ru/obsherespublikanskie.../euronew](http://mct.gov.az/ru/obsherespublikanskie.../euronew)

## **Особенности дизайна в художественной композиции ковров тебризской школы**

### **РЕЗЮМЕ**

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, вывода и предложений, списка используемой литературы и иллюстраций.

Первая глава диссертации посвящена теме «Исторические материалы об истории ковроделия Южного Азербайджана», которая состоит из двух параграфов. Здесь рассмотрены материалы о развитии ковроткачества в эпоху древности, изучена средневековое ковроделие Южного Азербайджана

Данный расклад проблемы позволило назвать вторую главу как «Особенности декора ковров Южного Азербайджана», где исследованы традиции в орнаментальном искусстве и проанализированы технологические особенности изготовления ковров тебризской школы.

Немаловажное значение представляет третья глава диссертации под названием «Художественные особенности и классификация ковров тебризской школы», где проведены исследования в контексте композиционные особенности и характеристика орнаментальных ковров.

Формирование тебризской ковровой школы явилось результатом длительного развития азербайджанского ковроткачества, которое с древнейших времен играло значительную роль в местных культурных традициях.

По результатам проделанной работы сделаны выводы и предложения. Диссертационная работа завершается списком используемой литературы.

## **Təbriz xalçaçılıq məktəbinin bədii kompozisiyasında dizayn xüsusiyyətləri**

### **XÜLASƏ**

Dissertasiya işi giriş, üç fəsil, nəticə və təkliflər, istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı və illüstrasiyalardan ibarətdir.

Dissertasiyanın birinci fəslı “Cənubi Azərbaycan xalçaçılığının tarixi haqqında tarixi materiallar” mövzusuna həsr edilmişdir. Bu fəsil iki paragrafdan ibarətdir. Bu fəsildə qədim dövrlərdə xalçaçılığın inkişafı haqqında materiallar tədqiq edilmiş, həmçinin Cənubi Azərbaycan xalçaçılığının orta əsr dövrü öyrənilmişdir.

Mövzunun belə gedişatı ikinci fəslı “Cənubi Azərbaycan xalçalarının dekor xüsusiyyətləri” adlandırmağa imkan vermişdir. Bu fəsildə ornamental incəsənətin ənənələri tədqiq edilmiş və Təbriz məktəbi xalçalarının hazırlanmasının texnoloji xüsusiyyətləri təhlil edilmişdir.

Təbriz məktəbi xalçalarının bədii xüsusiyyətləri və təsnifatı” adlı dissertasiyanın üçüncü fəslı də mahiyyət etibarilə böyük əhəmiyyət təşkil edir. Burada ornamental kompozisiyanın xüsusiyyətləri və xarakteristikası kontekstində tədqiqatlar aparılmışdır.

Təbriz xalçaçılıq məktəbinin formalaşması qədim zamanlardan etibarən yerli mədəni ənənələrdə əhəmiyyətli rol oynamış Azərbaycan xalçaçılığının uzun inkişafının nəticəsidir.

Görölmüş işin yekunlarına əsasən nəticələr və təkliflər edilmişdir. Dissertasiya işi istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı ilə yekunlaşır.

## **The design of Tabriz carpet-making school in literary composition**

### **SUMMARY**

The work of dissertation consists of preface, three chapters, conclusion and offers, the list of used literature and illustrations.

The dissertation's first chapter was dedicated to the theme: "The historical materials of Southern Azerbaijan carpet-making history". This chapter consists of two paragraph. In this chapter was investigated about the development of carpet-making in ancient period, also was learned about the middle period of Southern Azerbaijan carpet-making.

It gives an opportunity to name the second chapter: "The decor features of Southern Azerbaijan carpet-making". In this chapter was investigated tradition of ornamental art and was investigated technological feature of preparation of Tabriz carpet-making school.

In the third chapter dissertation "Tabriz carpet-making school's art features and classification" has great importance. In this chapter was researched about the features of ornamental composition and characteristic.

The formation of Tabriz carpet-making school made an important role in the local, cultural traditions and result of lasting development of Azerbaijan carpet-making.

The results and offers were made according to the sum of work. Dissertation work finals with the list of used literature.

# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

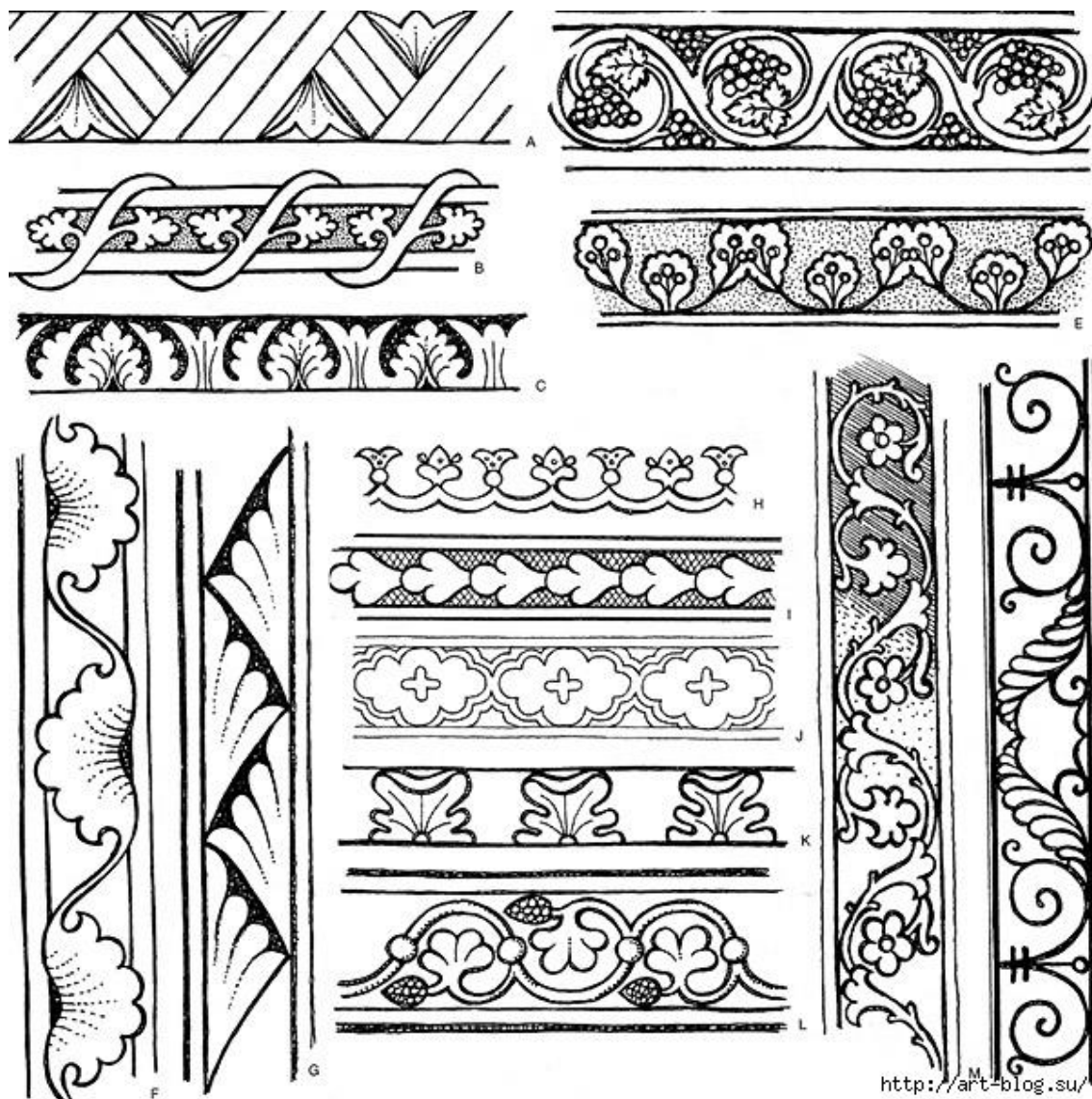


Рисунок 1. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

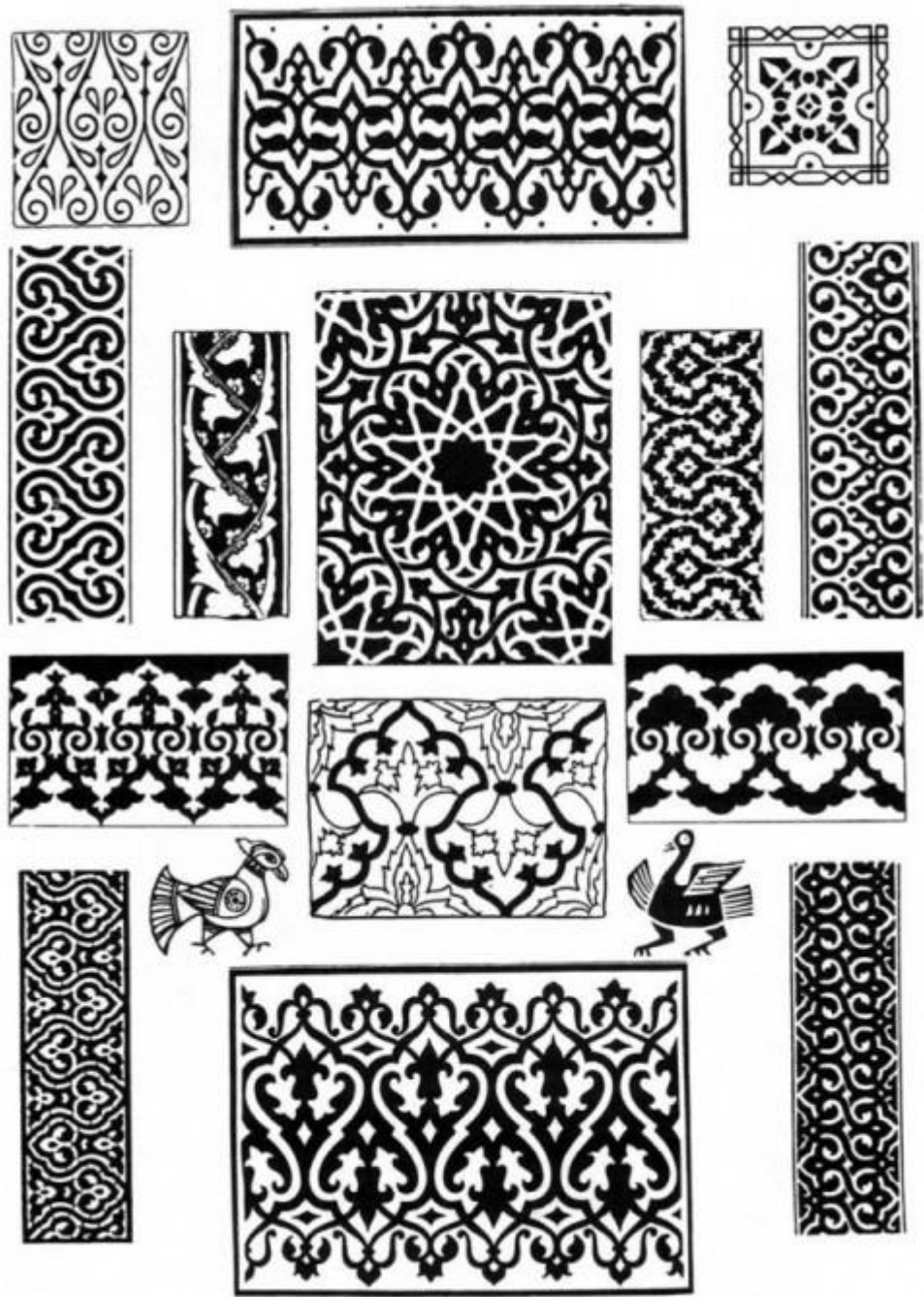


Рисунок 2. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

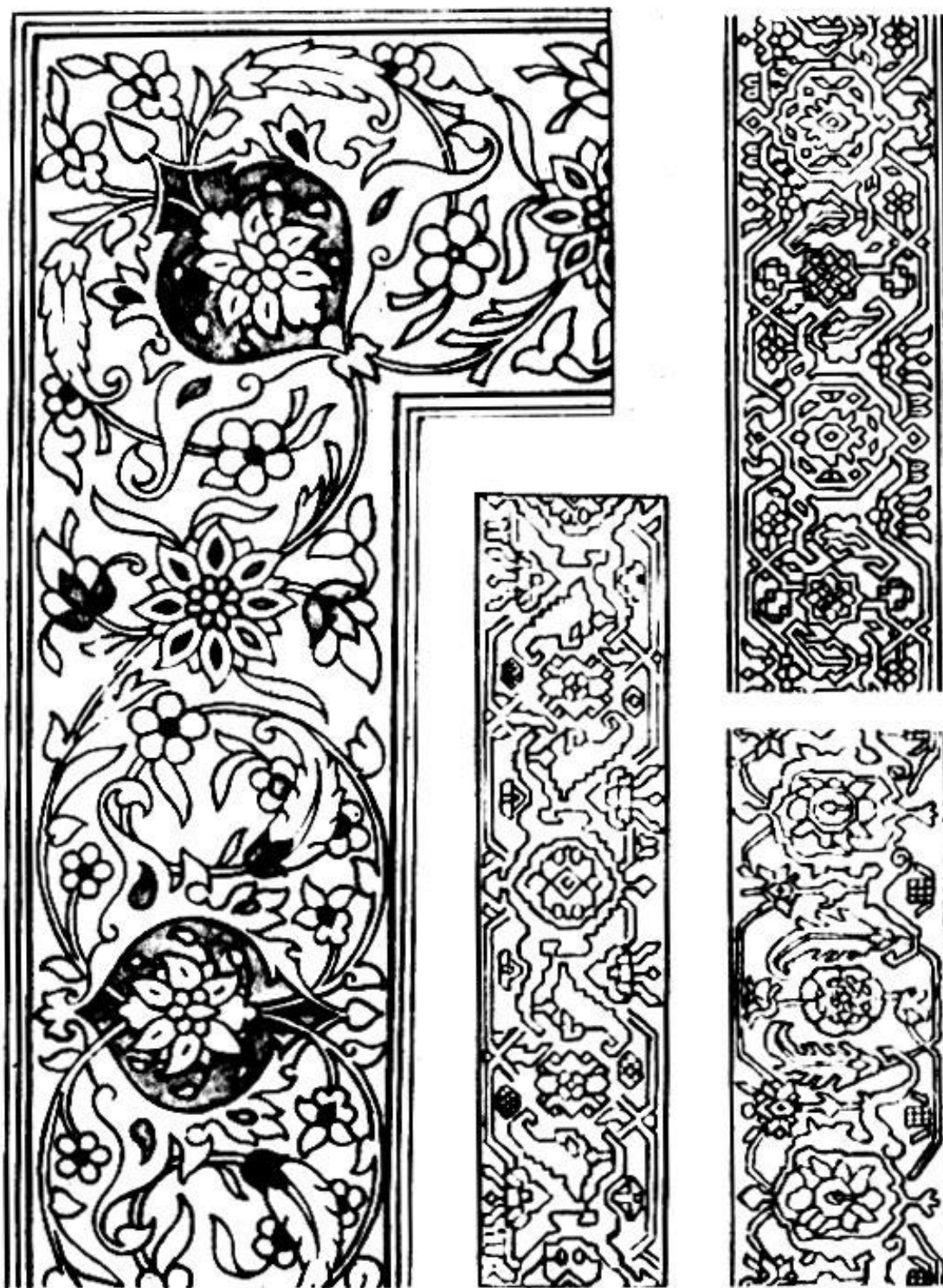


Рисунок 3. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах



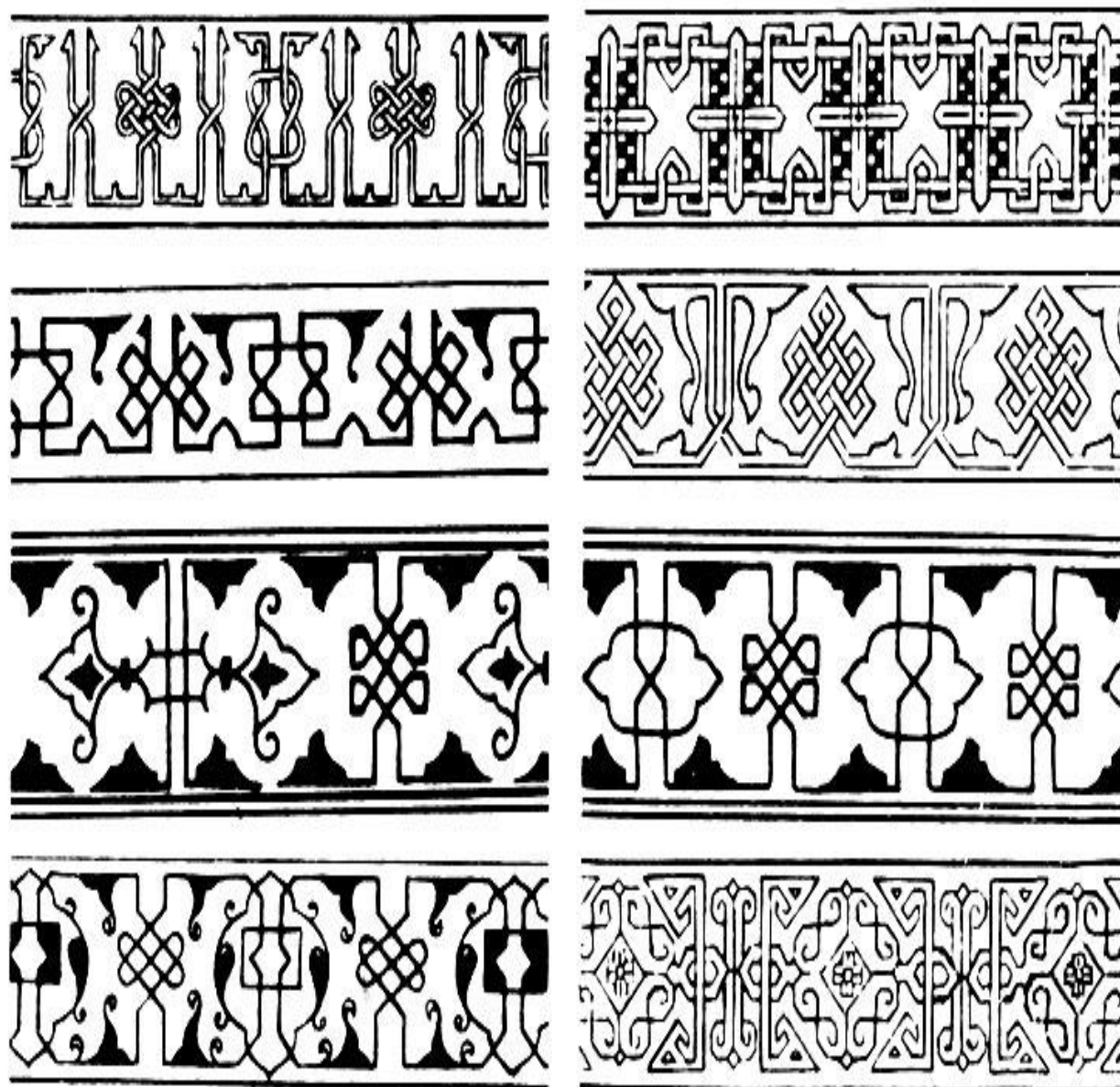
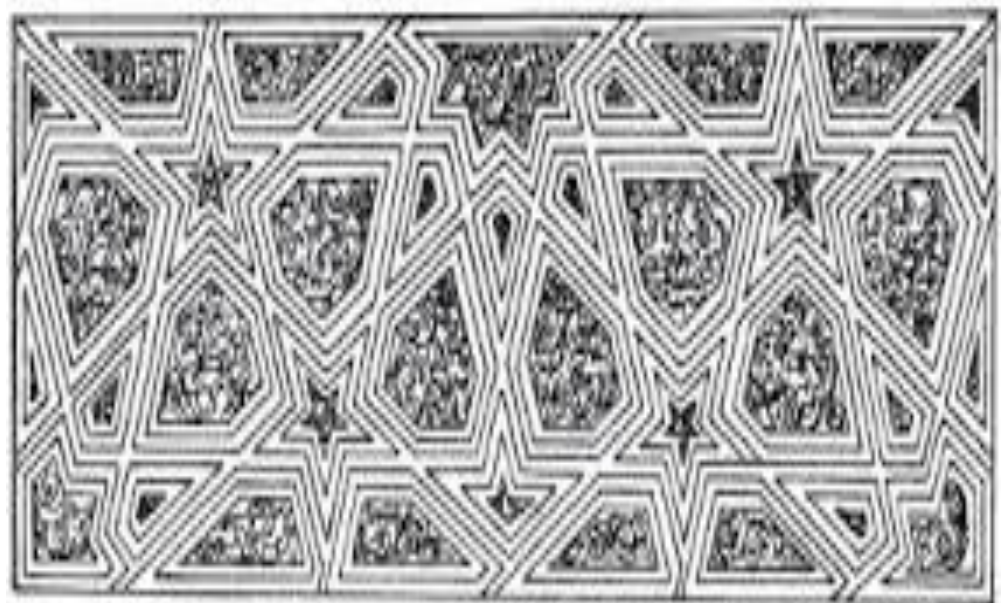


Рисунок 4. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах



а



б

Рисунок 5. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах



Рисунок 6. Сюжетные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

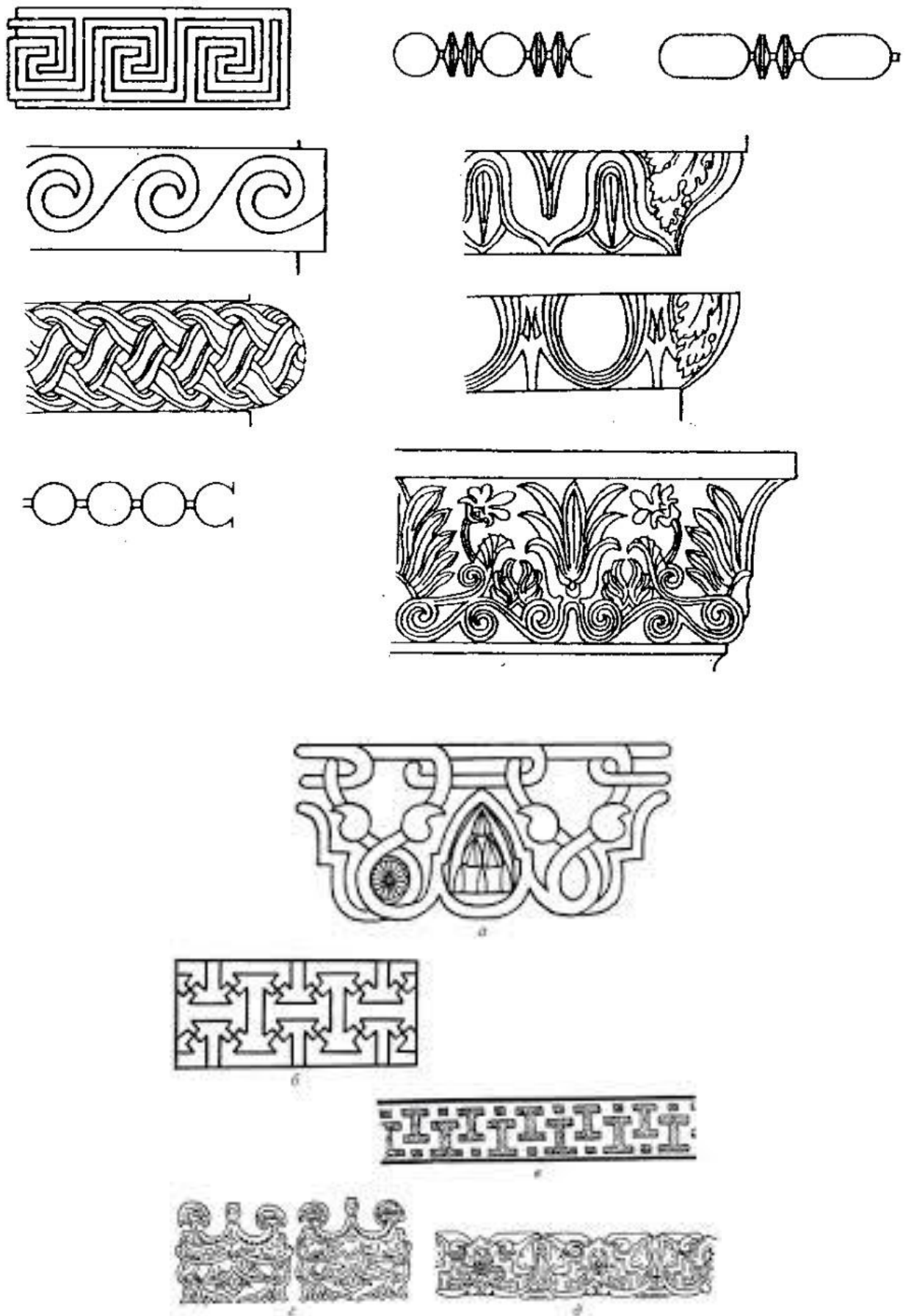


Рисунок 7. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

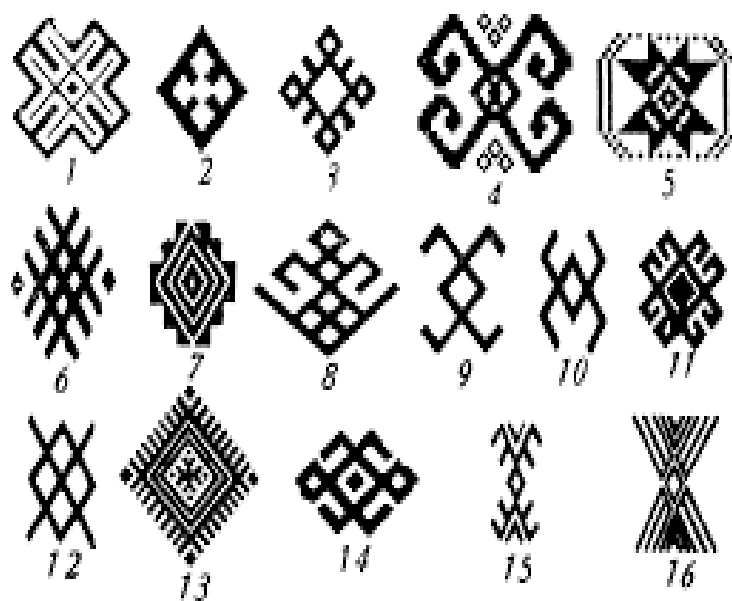


Рисунок 8. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

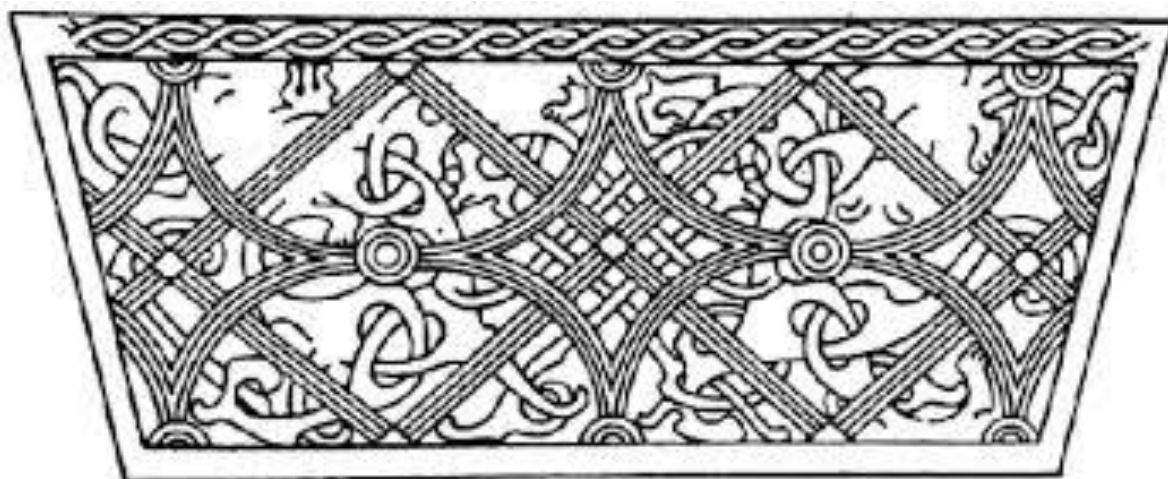


Рисунок 9. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

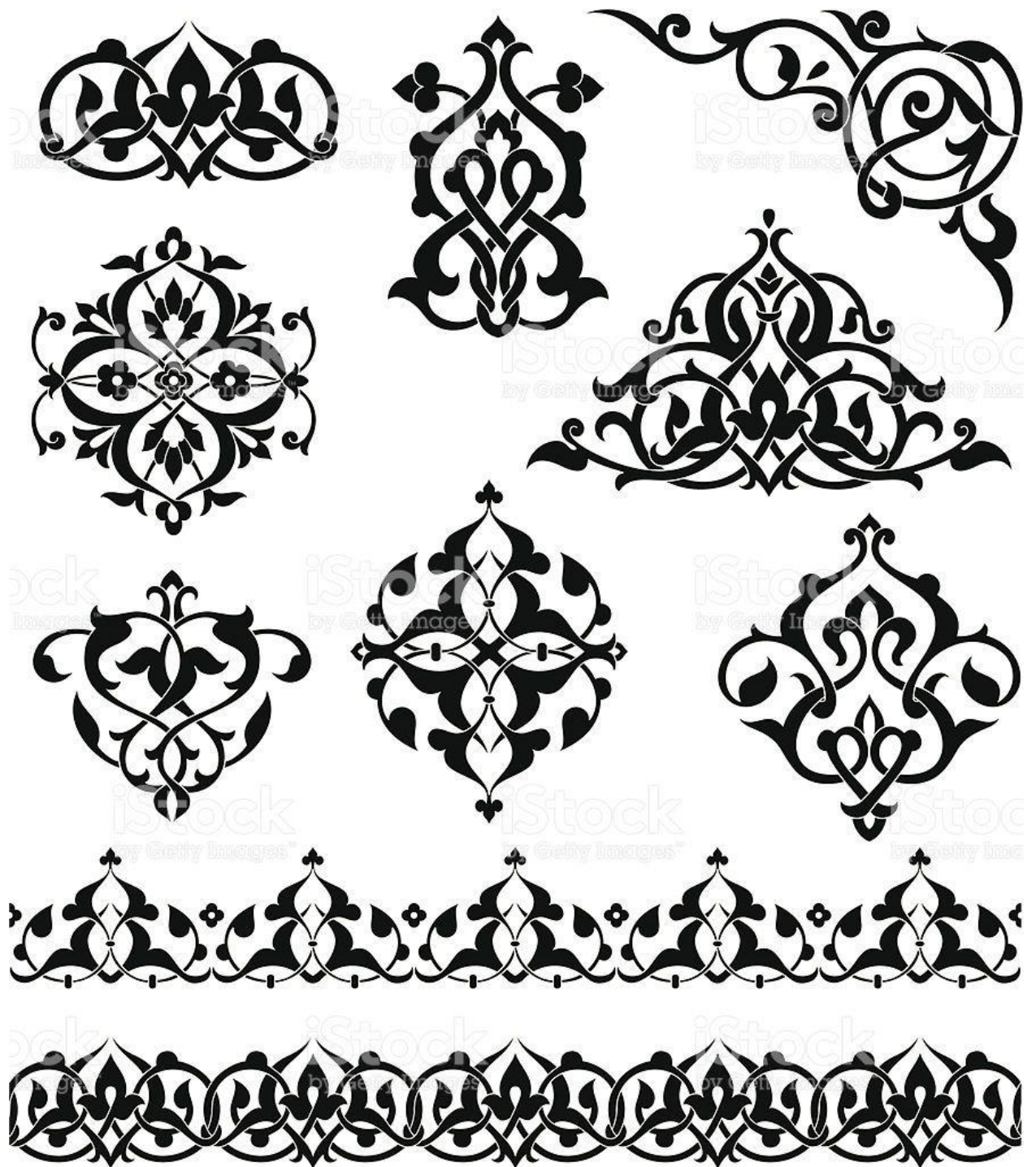


Рисунок 10. Орнаментальные мотивы, встречаемые в тебризских коврах

## РЕФЕРАТ

Ковровое искусство Азербайджана - одна из наиболее интересных областей художественного творчества, имеющая многовековые традиции, тесно связанная с духовной жизнью и бытом народа.

На протяжении последнего столетия азербайджанские ковры привлекают внимание ученых-ориенталистов всего мира. В результате исследований в этой области были выделены конкретные локальные зоны ковроткачества, определены рисунки каждого типа ковров - кубинского, Ширванского, Бакинского, Карабахского, Гянджинского, Казахского, Тебризского.

Однако в мировой научной и художественной практике сложился устойчивый стереотип, согласно которому азербайджанские ковры было принято делить на две основные группы: ковры Северного Азербайджана, входящие в состав кавказских, и ковры Южного Азербайджана, входящие в состав иранских (персидских) ковров, что принципиально наверно и искажает общую картину азербайджанского коврового искусства.

Надо отметить, что, имея много общих черт, являясь продуктом творчества одного народа, ковры Северного и Южного Азербайджана действительно отличаются друг от друга некоторыми локальными особенностями. Если в Северном Азербайджане сильны традиции домашнего, кустарного ткачества, связанного с народными традициями, то в Южном Азербайджане превалирует ткачество ремесленное, более профессиональное, ориентированное на запросы развитой цивилизации городского типа. Ковры Северного Азербайджана носят характер камерный, даже в какой-то степени интимный, рассчитанный на диалог ковра и посвященного зрителя, они более «скрыты» для восприятия, постороннего взора. Ковры Южного Азербайджана, над которыми работали и художники - орнаменталисты, и мастера-ткачи, наоборот, носят характер элитарный, светский, проникнутый жизнеутверждающим настроением, радостью, весельем.

Они являются продуктом высокого профессионализма, над их созданием работали мастера, разбиравшиеся во всех областях искусства - поэзии, архитектуре, философии, поэтому тема, связанная с коврами Южного Азербайджана, заслуживает особого внимания и пристального изучения.

Вместе с тем мы рассматриваем ковры Южного Азербайджана, прежде всего Тебриза, не в составе иранского коврового искусства, а прежде всего как неотъемлемую часть азербайджанского искусства ковроткачества.

В диссертации рассматривается проблема формирования тебризской ковровой школы, расцвет которой приходится на конец XV- XVII вв. Этот период был одним из самых значительных в истории азербайджанской государственности, а также в истории азербайджанской культуры. Он связан с образованием государства Сефевидов, расцветом всех видов искусств - архитектуры, книжной миниатюры, художественных ремесел. В этот период велика была роль художников, каллиграфов, миниатюристов и орнаменталистов в создании новой школы, в разработке нового стиля коврового рисунка. В этой связи можно простелить основные канонические композиции, элементы орнамента и темы, характерные для тебризских дворцовых ковров.

**Актуальность темы.** Изучение истории тебризского ковроткачества, влияния стилевого приоритета тебризских ковров, тебризского коврового рисунка на ковровое искусство стран Ближнего и Среднего Востока, а также других вопросов, связанных с формированием и развитием тебризской ковровой школы, которые до сих пор не были объектом самостоятельного научного исследования, позволяет еще раз выявить самобытность ковроткачества Южного Азербайджана, которое следует рассматривать в контексте азербайджанского, а не иранского искусства.

**Степень научной разработанности проблемы.** Первые сведения о коврах Тебриза мы находим у западно-европейских ученых-ориенталистов XIX века. В трудах А.Ригла, Н.Карабачека, И.Лессинга тебризские ковры представлены наряду с другими коврами Востока и атрибутируются как



"Персия", что вполне объяснимо, поскольку они экспортировались в Европу большей частью из Персии.

В начале XIX в. выходит в свет книга Р.Нойгебауера и Ю.Оренди «Восточные ковры», в которой представлена широкая панорама ковров от малоазийских до восточно-туркестанских. Однако ковры Тебриза вновь рассматриваются в ней как произведения персидского искусства. Надо отметить, что именно первые исследователи искусства Ирана заложили устойчивые представления о том, что ковры Тебриза являются составной частью персидской культуры, не принимая во внимание тот факт, что культура этой страны неоднородна в своей основе.

Упрочению подобного стереотипа в немалой степени способствовало и разделение Азербайджана в 1828 г. на две части. Южный Азербайджан, вошедший в состав Ирана, рассматривается как часть Персии, а культура Южного Азербайджана - как персидская.

В свою очередь, российские, а затем советские ученые, занимаясь изучением азербайджанского искусства, исключали из сферы своих исследований территорию Южного Азербайджана, тем самым обедняя и искажая общую панораму развития азербайджанской культуры.

Значительный шаг в дальнейшем изучении ковров Азербайджана был сделан Лятифом Керимовым. Крупнейший азербайджанский ковровед, ученый-практик, он впервые воссоздал развернутую панораму азербайджанского ковроткачества независимо от сложившихся государственных границ, включая сюда все школы коврового искусства, в том числе и тебризскую. Для Лятифа Керимова, человека, который сам некоторое время работал в ковроткацких мастерских Тебриза и Мешхеда, не существовало каких-либо идеологических рамок и запретов в вопросах изучения искусства. Мы считаем, что сделанный Лятифом Керимовым прорыв в этой области сыграл знаменательную роль в изучении азербайджанского коврового искусства в целом. Вслед за ним появляются труды азербайджанских ученых, посвященные тебризской школе

миниатюрной живописи, тебризской архитектурной школе и другие, в которых искусство Тебриза рассматривается как неотъемлемая часть культурного наследия азербайджанского народа.

В монографии Лятифа Керимова «Азербайджанский ковер» ковры Южного Азербайджана рассматриваются наряду с коврами других зон ковроткачества, расположенных на территории Северного Азербайджана. На фоне развернутого исторического экскурса автором дается краткий художественный анализ рисунков ковров тебризской и ардебильской группы, подчеркивается их значение для развития ковровых узоров Северного Азербайджана.

Ковры Тебриза, наряду с другими изделиями декоративного искусства, рассматриваются в книге Расима Эфендиева «Декоративно-прикладное искусство Азербайджана», где автор занимает принципиальную позицию в отношении нераздельного творческого наследия азербайджанцев. Ковры XVI-XVII вв. Р.Эфендиев подразделяет на две основные группы: орнаментальную и сюжетно-тематическую. Он отмечает, что «художественное убранство центрального поля орнаментальных ковров в XVI-XVII вв. имело сходство с убранством рукописей, сюжетно-тематические же ковры зачастую повторяли отдельные мотивы миниатюрной живописи этого времени». В книге также дается анализ наиболее известных ковров Тебриза - «Шейх Сефи», «Овчулуг» из миланского музея Польди - Пеццоли и ряда других.

Следует отметить, что в последующих книгах азербайджанских ковроведов - Н.Абуллаевой, А.Алиевой - ковры тебризской группы не являются объектом исследования. Некоторые группы тебризских ковров рассматриваются лишь в трудах Р.Тагиевой «Сюжетные ковры Азербайджана» и «Ковровые образы Низами», а также в работах Дж.Муджири. Однако в трудах этих авторов, посвященных конкретным проблемам коврового искусства, тебризские ковры рассматриваются

выборочно и основной акцент делается на их образцах, созданных в XVIII-XIX вв.

Что касается многочисленных зарубежных изданий, в которых рассматриваются тебризские ковры, то в них повторяются сложившиеся представления о коврах этой группы как персидских, и лишь некоторые авторы делают акцент на азербайджанском происхождении тебризских ковров.

**Цели и задачи исследования** – всестороннее изучение истории развития ковроткачества Южного Азербайджана с древнего периода до присоединения к Ирану. Отсюда вытекают следующие исследовательские задачи:

- изучить исторические особенности ковроделия Южного Азербайджана;
- охарактеризовать особенности декора ковров рассматриваемого региона;
- выявить традиции в орнаментальном искусстве соответствующие тебризской школы ковроделия;
- исследовать технологические особенности изготовления ковров данной школы;
- подчеркнуть художественные особенности, классификацию ковров тебризской школы;

**Научная новизна исследования.** Та значительная роль, которую сыграла тебризская ковровая школа в развитии искусства не только Азербайджана, но и всего мусульманского мира, еще раз подчеркивает необходимость рассматривать ее не в контексте иранской культуры, как это до сих пор по традиции предпочитают делать зарубежные исследователи, а как самостоятельное, глубоко самобытное явление, связанное своими корнями прежде всего с местной - азербайджанской тюркской культурой. Ковры тебризской школы, являющиеся ныне гордостью коллекций многих крупнейших музеев мира и частных собраний, мы рассматриваем как

огромный вклад в мировую художественную культуру, внесенный азербайджанским народом.

**Практическая значимость работы.** Результаты диссертационного исследования представляют научный интерес при разработке аналогичных проблем, а также в решении круга задач, которыми сталкиваются отрасли, связанные с дизайнерской деятельностью.

**Апробация работы.** Основные положения работы обсуждены в докладах на научно-практических конференциях, а также на кафедре «Дизайн» Азербайджанского Государственного Экономического Университета.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, 6 параграфов, выводов и предложения, а также из списка использованной литературы.

**Magistrant :**

**Ə.C.Əliyev**

**Elmi rəhbər:**

**dos.E.N.Qasımova**