

# НИЗАМИ ОБРАЗЛАРЫ ХАЛЧАЛАРДА

Р. ТАҒЫЈЕВА

КОВРОВЫЕ  
ОБРАЗЫ  
НИЗАМИ

NIZAMI'S  
CHARACTERS  
ON THE  
CARPETS

MOTIFS  
DE NIZAMI  
SUR TAPIS



НИЗАМИ КӘНЧӘВИ

НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

NIZAMI GANJAVI

NIZAMI GANDJEVI

850



1991  
902  
44126  
T 14

# НИЗАМИ ОБРАЗЛАРЫ ХАЛЧАЛАРДА

Р. ТАФЫЈЕВА

•  
КОВРОВЫЕ  
ОБРАЗЫ  
НИЗАМИ

41949  
•  
NIZAMI'S  
CHARACTERS  
ON THE  
CARPETS

•  
MOTIFS  
DE NIZAMI  
SUR TAPIS



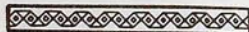
APXIV

M. F. A. u. o. z. d. l. n. a  
Azərbaycan Dövlət  
KITABXANASI



65434

Рәjis: Азәрбајҗанын хагг россамы ЛӘТИФ КӘРИМОВ  
Редакторлары: М. Әмирова, С. Гулијев, Б. Ағарзајева.  
Өзгөткөчү: П. Гулијевиндир.



Азәрбајҗан шаири Низами Кәңчәви дүнья әдәбијатының кори-фәзәлиридәндир. Онуң өмгәз әсәрләри бәһәријәтин бәди дүһасының ән бөјүк һәмијәтидир. Шаир вә вәтәндән кими о, дөрвүнүң ән гәбагчыла идәјәләриның дашыҗачысы иди. Бу илҗәлар өз әксини классик Азәрбајҗан поэзиясының өмгәз иңчиләринин: "Сирәәр хәзинәси", "Хосров вә Ширин", "Ләјли вә Мәчһун", "Једди көзәл", "Искәндәр-намә" поемаларының даһиа олдуғу мәшһур "Хәмсә"дә тәһмишдир. Бу поемалардан һәр бири гурулушунун дәгигәли вә һәмәһәнкали, образларын гәјри-ади ујғулауғу вә һарағалығына көрә тәҗкчә Азәрбајҗан әдәбијатында ләјли, бүтүн Шәрг вә дүнья әдәбијатында јени бир һадисә оамушдур.

Низаминин поемалары түкәнмәз бәди дәјрә мәлик олуб, мүдрик вә фәлсәфи һарағ фикирләр дәрјәсидир. Низаминин поэзиясы иңкишаик вә јарадычы гүһвәјр иһамла долуудур.

Низами Азәрбајҗанын гәдим шәһәри Кәңчәдә анадан оамун вә бүтүн һәјатына орада кечирминдир. Хагг јарадычылығына дәрин мәнһәббәти Низамијә хагг руһуну вә арзуларына баһиа дүһмәјә көмәк етминдир. Хагг һәјатындаһ көтүрүәмүн вә Низами әсәрләрини бәзәјән сәјсәз-һесабысиз Азәрбајҗан атаалар сөзү вә мәсәләри, роһәјит вә әһсанләри онун шифаһи хагг әдәбијатына јахындан бәләд олдуғуну көстәрир.

Шәрг хагглары әдәбијатының иңкишафында пөһбәти мәрһәлә олан Низами поэзиясы һуманист мәзһун вә һәјәти гүһвә илә долуудур. Бу поэзия шәрг вә дүнья әдәбијатына зәһкивләндирмин вә иңкишаф етдирмин, бәди тәфәккүрү тамамилә јени иһаләјә гәлдирминдир. Низами поемаларының һуманизми вә һоваторлуғ руһу өзүнү әсас еттибары илә иһсан олан тамамилә јени мүнәсибәтлә, иһсан образларыны јени тәҗәссүм вәситләриндә көстәрир. Низамијә көрә јер үзүнүн әһрәфи иһсандыр. О, чәмијәтин вә бүтүн варлығын әсәсыдыр; онун шифаһи вә сәәдәти дүһјәдә һәр иһсәһи учадыр. Иһсан аһчаг азад көмијәтлә хоһбөһт ола биләр; о чәмијәтлә ки, хәјир һәјәтын гәһуһуаур. Шәр иһсанын һәјәтына дөзүмәз сһир, онун јарадычылығ гүһвәсини сарсыдыр. Низами иһанырды ки, шәр һәјәтдан кәһар еһмәк биләр вә сһамәһәндир.

Низаминин хоһбөһт һәјәтә олан бахыһнаары дәрин фәлсәфи мүнәһи-дәләрдән доғур. Низами һәјәты вә дүһјәни дәркип бир јолуу – сәм, өмәк, чалыһмағ јолуу мүнәјжән сһир. Низаминин иңкип поэзиясы иһсаны мүнә-ризәјә чәғарыр, онун ирәдәсини мөһкәмәдир.

Низами хоһбөһт һәјәтә, азадлығы вә вәтәндаһнаарын һүтүг бәрәбәр-лијинә чан атап әдәләтәи чәмијәтин әсәсына тәһкик едә билән принсип-ләр ирәли сүрүр.

Низами јарадычылығында иһсанын мәнәви һәјәтының бир чох чәһәт-ләрини өһәтә едән һуманист илҗәлар өз әксини тәһмишдир. Бурада тәр-бијә мөҗзусу да вардыр. Низами тәрбијәнин әсас мәғсәдини мәнәви саф-лығы, иһсангәрәһлијә һәһәк омағла көрүр. Низамидә мәнһәббәт вә миһли

мөһудийятин, нә дә дини нә дикөр хурафатларин нә олуугуну биәмәҷән үлви һиссар.

Низами өз дүһаси илә иак дәрә итсаннә онун роһа арзу нә һәҗманлаары илә бәдди җарадычлылығын мәркәзинә кәтирәрәк, Азәрбајҗан әдәбиятынын иккиншафында јени дөвр ачмышдыр. О, дәрин итсан характерлары јаратмыш, сөнмәк нә бәдди образларға пәһкәҗијятин психологизасын ачыб кәстәрмишди. Низамини јарадычлығы Шәргин мәдәни нә әдәби һәјятинин чечкәлиәнсәнә көмәк этмиш, китаб сәһнетинин иккиншафына да бәјүк тәһсир кәстәрмишди.

Оун әсәрләри ән јакшы хәттәтәрә тәрәфиндән көчүрүләр, зәһкин нә көзәл чәлаләрә салынар, минијатурларә бәхәдиридир. Инчә зәһгү хәттәтәлар, нәһгәһлаар, чидәчиләр нә дикөр сәһнеткарлар тәрәфиндән иһланнин бу әләзәмәләри китаб сәһнетинин һадир нүмунәләридир. Јерли һаким сүләлә үчүн көчүрүмүн әләзәмәләри көзәл минијатурларә бәхәдиридир.

Низами пәһсиясынын әзүмәһәсүләр XV – XVII әсәрләдә Шәргин бир сүра минијатур тәһвири сәһнет мәктәбләринин сапки јенидән һәјятә гајтарды. Әсәрән-әсәрә Тәбриз, Шираз, Моһһәд, Исфәһан, Бухара нә дикөр минијатур тәһвири сәһнет мәктәбләринин рәсәмәләри классик минијатур әстетикасына тәәдиг әләрәк, Низами әсәрләриндә ачыг пафос нә һәјятин тәәдиги пәтетикасына ахтарыдылар. Аларныч Шәрг минијатур мәктәбләри, әлчәк дә онаарын әјри-әјри мөһшүр нә истаһләли сәһнеткарлары Низами "Хәмә"синин јүкәк бәдди кәһфијјәти иләүстрасијяларына јаратмаг мәғәһлә әһки нә араларында јарыша киридиләр. Бизим үчүн чох гүмәтәли сәһнет әсәри олан бу иләүстрасијялар бәјүк Низами пәһсиясынын гөрүбү сахламағла јананы, минијатурчу рәсәмәләри фәрди әстетикә нә үсәлбарыныш мүхтәлифәји һәһтәлдә муһакимә јүртүмәј имкән верир. "Хосров нә Ширин", "Асјан нә Мәчһун" пәһмаарыныш мотивләри әсәһндә јаратмыш минијатурларин мөзү дәрирәс, шаирин мөһбәәт пәһсиясынын драматизм илә долу сәһнәләри чох марәһләди.

Минијатурлар јүкәк бәдди кәһфијјәтә, инчә зәһг нә зәриф һәмәһәһкәләк Мәчһун нә Асјанын кәләри һәкәјәтин, Хосров нә Ширин мөһбәәтнин тәһтәһәсәни нүмәјиш едилди.

Низамин әзәд иккиншафј һәһтәлдә јүкәк фикрләр нәһф еән фәләсәфи "Искәндәрнама" нә дидактик "Сыралә хәһһәс" әсәри тәһвири үчүн мүрәккәб олуугуна нәрә минијатурчүләр арасында мөһшүр едилди.

Бизә мәләүм олан ән гәдди минијатурлар пәһмаарын бир сүра әләзәмәләрына чәһамин XV әр иләүстрасијяларидир. Бизим дәүрүмүзә коһиб чатаһ тәһбиги сәһнет нүмунәләри 1210-чу илә тарихи сахсы габ, Низами пәһмаарыныш мотивләри илә үсәлчә китаб минијатурларинә јакын XIII әсәр әһл канын ону кәстәрир ки, булар шаирин мүасирләри олан рәсәмәлар үчүн нә иһләмеричи сәһнет әсәрләридир.

XV әсәрә Низами сүәтләри мөһшүр Шираз, Тәрт минијатур сәһнет мәктәбләри әсәһндә тәртиб едилди. Низами образларынын мөһтәһәһ-

әјиши Шираз сәһнеткарлары хаг пәһсиясынын әзүмәһәсүс күчүндә еһк мөһсигтәләһкәлә ифадә етмәј чәһширәдиләр.

Тәјрәтамиз дәрәчәдә зәриф композисијя Тәрт мәктәбинә образларын бәдди ифәләсәнин доғулулуғуна һәмә омаға имкән вермишди.

XV – XVI әсәрәрин Иран, Азәрбајҗан нә Орта Асија рәһкарларғ әһ-әһләрили нә принсипләрини иһкәһфә едиләрән пәһма мотивләри өз бәдди һәјятинә XVI әрин сөнү нә XVII әрин мөғәлә мәктәбинә мәнсүб һид рәсәмәарыныш јарадычлығына нә XVII әр Исфәһан мәктәбинин әсәрәриндә даһм едилримшди.

Пәһмаарыш сүәтләри әзүмәһәсүс бәдди ифәләсәни XVII әр Бухара мәктәби сәһнетиндә тәһмишди.

Шәрг тәһвири сәһнетинин ән парлағ пәһлијјәти Тәбриз сәһнеткарлары-ныш Низами пәһмаарыныш сүәти әсәһндә јаратдыларыш минијатурларә олмушлар.

Тәбриз сәһнеткарлары тәрәфиндән јарадылған тәкәролуһмәс минијатур нүмунәләри XVI әр Тәбриз тәһвири минијатур сәһнетинин чечкәһ-мәһсәнә сәһбә олмушлар.

Әдәби мөһбәәһн бачарыгла фәјләләһн, зәриф нә пәһсис һәмәһәһкәләк әсәрләрин руһуна, үсәлуна нүфүз еән, Низами пәһстик образларыны дәрк еән Тәбриз сәһнеткарлары јүкәк зәһгү әсәрләр – хаһмаарлар јарадылар.

"Хәмә"нин Тәбриз минијатурчүләри тәрәфиндән иләүстрасија олмушун ики әләзәмәсә бизә коһиб чәтмишдыр. Бу, "Тәһһә сағај" музейиндән XV әрин сөнү, XVI әрин баһаһһәһчәһна әһл еһләһ әләзәмәсә нә Бригәһија музейиндә сахлаһн мөһшүр 1539-1543-чу илә тарихи гәдди әләзәмәсә – маһускриптиндир. Кәркәһә әһм-сәһһтүһнәс Б. Дәһкә һәмш маһускриптин "тәкәк Тәбриз мәктәбинин јүкәк чечкәһһнә дәүрүһүн дәһ, һәм дә XVI әр Азәрбајҗан нә Шәрг рәһкәһарыныш чөк көзәл әһдәһсә" кивин сүәтијәләдилримшди.

Бу дәүрәдә мәркәһәһһнин Азәрбајҗан Софәһләр дөһләти мөһһијјәт нә иһчәләһтәтин иһкәһшафына келиш имкән јаратмишды.

"Хәмә"нин кәстәрәһн әләзәмәсә Тәһмасиб шаһ үчүн тәртиб едіһмш нә минијатур мәктәбинин көркәһәһ нүмәјидәләри Суһтан Мәһһәмәд Тәбризи, Аға Мирзә, Мирзә Әһи, Мүзәһфәр Әһи, Мир Сәјид Әһи тәрәфиндән көзәл минијатурларә иләүстрасија олмушду.

Әзәрләрин классик сәһнетинин әһрк характерин, онун пәһсәһәһи образлылығына нә мәзһүһү дәриһәһһн Тәбриз сәһнеткарлары әһһәһн образларға чәһәһ дүһүләр әһләләдиләр. Оһлар минијатур тәһвири сәһнетинин чидә гајдаларына кәһләһкәк јифләһнәрәк, шәрти классик композисијяны сөн дәрәчә тәһби һиссә нә фикрләрин дәһһн чәһирәдиләр. Әз јарадычлығынарына сөн дәрәчә дөһбәһл, дәкәртәһ, һәјәт һәһһәһләриндән ұзақ минијатур сәһнетинин әһһәһи естетик принсипләри илә мөһдуһәһһдәријәһн, минијатурчүләр сүәтин реһһст

әсасыны күчәндіріп, оны мүасир реал көрнекілігі жақылапандырадылар.

Низами жаралычалығына доағулапандырап мөнәбәт вә тарашлапандырадылар Яхья Асиядан Гиндистанга гэдәр тәсвири сөнәгин бүтүн поноворинда өз әксини тапды. Бурада бөжүк наситгәчи миниатүр тәсвири сөнәти оғду. Мәнз әдәзияма илаустрасиядылары онарыш бәди тикмәләрдә, метал вә хаача мөмуаттында сонраки тәрғибаты үчүн әсәс оғду.

Низами посивясынан көзәләк, әдәләт, инсанәпә, хәсбәхтәк иғрунда өмәкз мубаризә идрәялары хаача сөнәгини дә доағулапандырады.

Низами посемасынан мотивалары мұхтәләф дөврәрдә, мұхтәләф истигамәтәрдә дәринерәк, өз әсәс ән'әнәларини ишәи дә сахламыш Азәрбәйжан вә Иран хаача сөнәгтіндә спәсифик бәди тәхәһүрәрдәндәр. Классик хаача сөнәгтини бәди ән'әнәларини бөргәрәп омаасы, хаачачылығда Низами посемаларынан сүжәгити әҗүн классик образларың жарашасы XVI әсәр Азәрбәйжан миниатүр сөнәт нүмүнәларини, оғну мәнһүр классик Тәбриз мәжтәбиниң кәшфәлери иә әлх бағалы иди.

Низами посемаларынан мотиваләри оған көзәл Азәрбәйжан, Иран парча нүмүнәләри, XVI – XVII әсәрә әид метал, тикмә мөмуатты дә XVI әсәр Тәбриз миниатүр мәжтәби иә әслүб вәһдәтини парәағ ифәләсидир. Бу дөврәдә классик хаачачылығтың тәшәккүә таимәсиндә Тәбриз рәссам-миниатүрчүларини сөнәти хәусәи марәғ кәсб едир.

Көзәл рәссам, нәһтан оған миниатүрчүлар, әрҗи заманда падиар хаача композицияларынан мұлаһифәлери идиәр. Сәфәви һокмдарынан сарәғ әмәләтханааларында сөнәткар хаалачыларәә жананы, композициясына көрә мүрәккәб хаача әскизәлери јарадан миниатүрчү-рәссамлар дә чалышардылар.

Гәјә едиләдији кими, Султан Мәһмәд вә оғну оғду Мәһмәдәди кими көркәмәл рәссамлар сүжәгити хаалчаларың, бәди парчаларын әскизәлери тәрғиб едиләнар.

Бәди миниатүрәрдә тәрғиб едиләмиш сүжәтләрдәң истифадә едән миниатүрчү-рәссамлар миниатүр тәсвири сөнәгтини бәди идрәялары иә әлх етдиләлери хаағ сөнәги арасында таразылығ һәмәһәңкәлик тәшәб, падиар хаачачылығ нүмүнәләри јаратмышдылар.

Тәбриз хаалчаларына хәс оған жүкәк декоратив турууш, рәссамларин зорифәли вә ишә колорит, артығ XVI әсәрдә хаачачылығ сөнәти үчүн өрпәк оғмуш, классик сөнәгтин кәмил нүмүнәләри кими Азәрбәйжан, Иран, Түркия, Гиндистан хаалчаларына тәрғифиндә истифадә едиләмишди.

Бу дөврүн үч миң хаалчасындан бәрә көлиб чатаң 200-ү хаалчалығ сөнәгитин әәл шаһ әсәрәлериدير.

Низаминың "Хосров вә Ширин", "Аҗиян вә Мәчһул" посемаларынан сүжәти әсәсында тәрғиб оғунмун XVI әсәр Кирман хаалчасы классик хаалчалылығтң жүкәк ән'әнәлариниң тәсәдиги, миниатүр тәсвири сөнәгтини

мәһтәһәмәлик нүмүнәлериدير. О, Парис тәрғиби сөнәт музейиниң фондалларында сахлашар.

Низами посемаларынан мотивалары әсәсында тәхәһүрәт "Хосров Ширини чимән јәрәлә көрүп", "Аҗиянин сәһрада Мәчһула көрүшү" сүжәгити хаалчалары бизә мө'әум оған әң гәдим хаалчалардандыр.

Хаалчаларда сүжәтләрини сәһмәсәи вә тәфсир XVI әсәр Тәбриз миниатүр тәсвири сөнәт нүмүнәләри иә әрҗикәл тәшкил едир. Ән'әнәви миниатүр образларың үмуми декоратив пахышларәә үзин сүрәтдә бағалылығи хаача сөнәткарынан зориф композиция мәдәһиәгитинә вә падиар әслүб хәусәијәгитинә мәлик оғулуғна дәләләт едир. "Хосров Ширини чимән јәрәлә көрүп", "Аҗиянин сәһрада Мәчһула көрүшү" сүжәт сәһмәләри сәрт симметрик гәјәдә турумуш вә ритм, әслүб бирәриндә хаалчаның шағули оғу боју һәр ики тәрәфдә күзүк симметриясында тәкрарламышдылар.

XVII – XVIII әсәрәрдә Азәрбәйжан вә Иранда хаалчалылығтан ишкынафы Сәфәвиләр һәкимийәгитини зәифләмәси, чәмијәгитин мәдәһи һәјәттиңдә дүшкүндүк вә Гәрбин Шәрғә тәҗәрибин күчәсимәси иә бағалы иди. Монзуларий композиция вә дүрүмүш ән'әнәви гәәмәсына бахмәјарәғ, бу, оғуну рәәлиәт мөјәләрини дәрриәләнмәсиндә, јәши әслүб истигамәтләрини ахтарыштында бүрүз вәриндилар.

Композиция турулушунда, орнамент тәрғибатында сүжәтләр ән'әнәви формааларда шәрғ едиләр, ләкин тәсвири ифадә наситгәларини үсүл вә гәјәдәлары дәрин дәринкәликарә мө'әруз гәдиләр.

Булуң парәағ нүмүнәси "Аҗиянин сәһрада Мәчһула көрүшү" мотиви әсәсында тәрғиб едиләмиш XVII әсәр инок Кәшан хаалчасыдыр. Оғун композициясы, классик сөнәт әслүбу иә һәәл едиләмиш орнамент һиссәси бөјүк сөнәткарылығла ишләнишәнди, ләкин тәсвири һиссәси өз ән'әнәви мө'әһәсына итирәрәк, күнә һиссәләрини бәхәри оғмуш, тәбики һәк, туру вә примитив һәәл едиләмишди. Бу, көчмә дөврү иди, кәсәминә марәғ итмишди, јәнилик ахтарышларына едиләр. Гәәмин дөвр декоратив-тәрғиби сөнәтә рәәлиәт мотивларини даһи оғдуғу, оғун даһа чөх сәсиәл вә конкрет тарихи әләмәт алдығы, дәринерәк реал һәјәтә жақылапандығы XIX әсәр иди.

XIX әсәр хаалчалылығ сөнәгтини сүр'әти ишкынаф әсәи оғду. Бу заман классик хаача тәкчә естетик дәјәл, һәм дә фәәсифи дүңдәнорунуң ифәләчәси иди. Сөнәткарларын жаралычалығы бу дөврәдә ичтиман фикир һәрәкәтынан тәҗәри иди хаача сөнәгити даһи оғмуш, демократик руһлу мөјәләрин ифәләчәси иди. Бу дөвр хаалчада тарихи һәһигит ахтарышын, ән'әнәви әдәби сүжәтләрини драматикаләшмәси хаача сөнәткарларының рәәлиәт ифадә гәјәдәларына өрҗимәјә мүрәчһәт едәрәк, рәәлиәт характерләр јаратдылары дөвр иди. Оналары мүрәккәб психоложи характер тапмағи имканы чәб едиләр, сөнәткарлар әди мәһигит һәһигитләринә чәп атылар, персонажлар дәҗиг вә тарихи әләмәтләр ашылајардылар – бүтүн булар хаача сөнәгитиндә тамамлағи јәши һәәл иди. Сүжәгитин рәәлиәт шөрһиниң

декоратив-түтбиги сөзөтүн принципал ээсанын эң трагик психогети бола декорун зорифайи иао пифисаондирин классик сөзөт гапун иао гайдаларынын дагыламасы үчүн реал төлөүк жаралдыры. Аакни боао оомады, сөзөткарар классик сөзөтө жени һојат вердилар, шөргө олап һөр бир шөј жени мезмун иао поэзия, мө'на иао көзөолик кәб етди. Эң јакшын хаача пунулолааринда һомәһонкаик, мезмун иао форма, жени иаојааарда классик сөзөтүн чидди гапун иао гайдалары араһинда төнасүбәүк элә едиаминди. Хаалчаһаар үсәлуиун, колоритин бүтүн иичәоликәоринә риајәт едәрәк, онары өз дүшүнчә иао һисәәринин ифадәсинә чеһирир, бир даһа сүбүт едирдилар ки, эң мүрәккәб мөзү иао образары хаалчаарда вермәк мүмкүндүр, орнамент поэзиясы һојат һөгигәти иао дүшүнчә дәринлиги иао үзин сүрәтлә бирләшә биләр.

Бу довраә сөзөткарар хаалчаарын дәрин иао мезмуну мөзү чөрчипәсини кешиләндириб, јенидән ән'әнәни едәби мөзү иао образарда, Шөрә классикәаринин даһи есәрәоринә мүраҗиәт едир иао Низами есәрәоринда иһам ахтарыдылар.

Ән'әнәни едәби мотивәарин жени шөрһинин үсәби хүүсүјјәтәорин "Аој-аһин сәһрада Мөһнулаә көрүшү" поһујар сүжетәи ики Тәбриз хаалчасында хүүсисә парәәг әкә олуһундулар.

1810-чу илә тохунушн хаалчаардан бириндә композисияһын јарадыламасы реалест конкретәјә доғру истиғамәт аһан классик форманын төмизәи иао чиддиәиһини ифадә едән классик хаалча мөдәһијјәтигә јифәоһмәкәдә иһамәә адым иди.

Хаалча мөәлифәәри едәби мөһбәдән биләнисәтә истифадә едәрәк, орнәк кими миниәтур тәсвири сөзөт үсәлуиундан бәһрәләһиниш, образарын һојати иао психоложи харәктеристикаһынәи поэтик үмүһәндирмәәрәдә ачыһналар.

Композисияһын мәркәзиндә сәһнаиәарин көрүш сәһнәси ән'әнәни миниәтур тәсвирлә төртиб едиаминди. Бу мотив классик сөзөт үчүн харәктерик олап принципә эәсәләһинди: сүжетин мотивләри мө'на дәрһиндән асылә оларәг мәркәздән күнчәәр доғру јарәһдириһинди. Сүжетәи артыг декоративликәдән, классик хаалчаны һөгһнәрәдән азад едәрәк, тәсвири хаалчанын бүтүн сәһһинә јаймағла ән'әнәни едәби мотивини фовгә'адә драматикаһиндириәәсинә һаил олуһундулар. Гарһынызда шөрти иао поэтикаһиндириәмин классик һакәм мөһбәбәг образы дејля, мәркәздә – бир-бириндән әјры дүшүмүн ади иһәһәларын һојәчәһары иао әәл иһәһә әдәминин сәһими тәсвири дурүр.

Хаалчаһаар композисияда сәһнаиәарин ән'әнәни образыны тәсвир едәрәк, ону сәһки, јенидән јарәтһинди: классик композисияһын эәсәһиндә дурәп фикри кешиләндириниш, ону реал һојатә јакһнаһаһдырмағ мөһсәдәлә сүжетә јерди хаалчаһја мө'лум олап чобән иао сүрүңүн, әтраф фәра иао фауһанын тәсвирини едәкә етһинәлар. Бурада мотивләрин классик композисия үчүн харәктерик олап үзин һөгһгиндән бәһс етмәк

мүмкүн олмәса да, онарын төнасүбәујүнү сүбүт етмәк олар. Хаалчанын композисиясы мөһментәәләһтә, аәкәһиәи, сәдәлиј, төртибатһын иао колоритини тәкһиләһәи иао фәргәдән. Тәсвири естетик дәјәри мотивләрин мөһтәһи гурулуһунда, колоритин шөртиәиһиндир.

Хаалча эәмәтәәи сәдәлиј, образарын сәһбәәлигә, гәјри-ади поэтик-ләји иао дигтәти чәб олар. Композисияда чәбәдичи сәһкигә, ади төбәг-тәрәфһиндән һәр чүр тәһиһ едәлиә классик форманы рәсмиәкәһ сәдә иһәһәни мүнәсибәтәарин тәһни диянә чөһирәп ајһан даһиәи доғрулуғтә һәһәр. Композисия иһәһә зориф һисәәр иао көш әһәәл-руһијә әдәминә сәһәр. Бу, иһәһәһг, хөһбәһтәһк һәсәрәти иао долу иһәһ әрзуәары әдәминдир.

100 иләән сәһра – 1913-чү илә Тәбриздә һәһин мөзүдә тохунушн хаалча сүбүт едир ки, сөзөткарарын дүңкәорүңүндә ән'әнәни мөзүәар чөх сәбәтәәи оларәг гәһәр, һәм дә боао хаалчаар һеч дә һәһинә бир мөзү-зунуң төһрәри дејля.

XIX әһрин әһкәһиндә жени бәди форманын јарадыламасында үсәб иһкиһәфи бу хаалчадә өз парәәг әһһини тәһһинди. Хаалчанын композисиясы үзөриндә иһи реалест гәрб тәсвири сөзөтүнни тәсвири аһтһиәдә јарәһиниш фәзә, әтраф мүнәг һәһтәһдә жени тәһһәһәарин иһтәһәси кими мөјдәна чыһыһидир. Композисияһын гурулуш принципәарини жени руһда һәәл етмәјә чалһын сөзөткарар жени ифадә вәһтәәарини чөһи-ләһәәһгәдә, мөкәһ дәрһиәиһини һәһрә чардырмағда тәһдәлар. Хаалчанын композисиясы һәһәһә болуһу, өз әһкәһи мөһментәәләһтәһи итһиәи, перспектив иһтһәһәрәдә ракурсадә вәһләән тәсвирәар иһә һярдә, аәкни даһа мөһтәһиәләр, фигурәар статикаһкәдә әзәдләр, чәһәһәр.

Јени бәди ифадә формәләрыны төртиб едән сөзөткарар, ән'әнәни композисия формәләрыны чәһәһдириниш, мөһчү етәрәәтин образардан узағәһә һиәһин, сүжетин чәһә, парәәг харәктеристикаһына һаил олуһналар. Образын әәл мәһијјәтигә һуфүз етмәјә, поеманын эәсәһиә јарәһән фикрәәри, иәәләри бүтүн дәрһиәи иао бәһә дүһмөјә јорумадан, иәәдә сәј көһтәрәп хаалчаны сөзөткарар композисияја, сәһи замәһдә, әәсә иәәјја һеч бир дәһи әһһинә сәһһәәр иао тәсвирәәр даһиә етһинәлар. Онаар һәһин сөзөткарарын әтраф мүнәгә, төһиәтә, иһәһәлә олап мөһбәбәтһини төһәсүмүәүр.

Аәкни бүтүн булар композисияһын классик гурулуш мүнәһәһиәһи-һи һәһки поэманыш, һөгтә гүәүрүз һәрмоникаһи, һәһәһи иао төһтәһә-лә ифадәләһиә көтириб чыһарыһидир.

Иәк баһыһдә мүнәһәһи көрүңүн бу сәһментләр һәһид, чидди үсәб ади олап әәсә тәсвирлә ујарыг јарәдир. Онаарын бу көзәһиәәз әһһини өз психоложи доғрулуғуна иао даһиәи гәһуһәуәһуәһә эәсәһәһәр. Умүһи өз композисияја үзин сүрәтлә даһиә едәминин һәр бир тәсвир ади бәәк композисияја үзин сүрәтлә даһиә едәминин һәр бир тәсвир ади бәәк дејля, умүһи тәсвирин зәүри сәһментидир. Хаалчанын төһиәтигә тәһ

ујун оларга, сүжөтүн психологизми һашифо золағ тәсвирләри поезиясы иао әсәт олуур.

Бу, сонәткарлардан чизиләрин хуәси пластикәо вериәмәсини тәләб әлирди. Бурада мотивларин пластик көзәләжи хаалчанин бүтүн композициясынн тәшкил әдир, ән конкрет психоложи тәфәсиләтләри үмуми композицияда мөһәртәлә әридир. Бу иәә хаалчада һәрчән доғурап һәмни мөһовни эәниәлијин мөһбәјидир. Мөһз буна көрә хаалча өз тәбилијин, адыһадыһамыз тәсвирләрин јохлуғу иао аламы мәғфун әдир, хаалча мұәлаифләри мөһз буна көрә новатор сәјмәләр, оларанин јарадычылығы иәә ән'әновни сонәтә јени чалы мәзмун кәтирмин кәшф кими гәвәриәләәр. Ән'әновни әдәби мотивләрин јени һәләи бу доғдрә һәттә бәди дәјри кәссик образларын чидән гәнуәләри иао мұәјјән әдилән хаалчаларда да мүнәһидә әдиләр.

Бу дәвирәлә хаалча композициясына јени дәрин мәзмун вермәјә чалышан усталаар ән әһвәлә тәшәккүд тәһмин композицияја принципларини формача дәриңдир, оун һәр бир сәмәнтини бүтөнләкәә иә әриәләгәдә иәсә-психоложи консенсияја малик омамсына чөһд көстәрирмәләәр. Бу һәләә эн сәдә тәсвирләри поэтикаләндирмәкәә, сүжөтн гәвәриәләмәсына сон һәләә гәдәр дәриңләшдирмәкәә әсәрә јени көзәләк иә мөһна вериләди. Рәсәләриндә һәгигиәлирин иә мөһвијәтлән јашадығы Әзәрбајҗан иңсәәстәтинин ән көзәлә ән'әновләри иә принципләри өз әксини XIX әсәрә иаа "Мәчһун нәһин һејванлар арасында" сүжәтәи ики Тәбриз халчасында тәһминләәр.

Бу хаалчаларда мұәлаифләәр композицияја гурулушунда хуәси образыа дүјүм тәһмәлә чөһд көстәрәрәк, сүжөтн чидәи иауәстративиянән, оун ән'әновни минијатүр тәртибатлән гәчмәгә чалынылаар. Олар Нисәми поезиясынын мөһна иә үсәлубулу мұәјјән әлән бир руһ јүкәәлијин дүјүш иә кәссик "Ағачлы", "Бидә Мәчһун", "Вағ-вағла" хаалча композициясында вермиләәр. Хаалча композициясынн шәртиәлијин реалист сүжәт һисәси иао үзин сурәтәлә әләгәләндирән усталаар сон дәрәчә мұкәммәлә хаалча рәси јада биәмиләәр.

Әсәс композицияја мөксүсуун — ағач мотивини сәрәләмәз гүдрәти сүжөтн лирик характерини, оун психоложи образлаагылығы иә мөксүнулу көккәдә гәјүрү. Хаалча мұәлаифләри бөјүк иаһамәә хаалча тәсвирини чох-образлаыгытәндән тәм ирәли көлән һәрмоникәи әһәтә иә дәрәк сәрәк, гәһрәмәни ән'әновни минијатүр образыны пластик көзәләкәә бирәһәндир-иб, дүјүәлар иә дүшүнчәләр әләминә гәртә олуун Мәчһунун даһин әләмини ачар чәзбәлич һәрмоник сәһнә јаратмылаар.

Бурада өз бәди принципләриндә, даими поэсия ахтарышларына сәдиг гәлән усталаар биәрәкәдән композицияја әсәрин үмуми иәјәсины иә әһвәлә-руһијәсинә ујун көлән зәриф, романтик форма иә содә тәсвирә даһи әтмишләәр.

Мәчһунун истирабларына көрүб, һәмнәләк иә будағларына гәмин

һәлә аһағы салајарағ, ағлар гәлән сојуд хаағ арасында Мәчһун ағачы алаһадырымышыла, Ағачын әһәсәни сәкинләри фантастик див фигуру иә ағач үстүндә көзән шир композицияја хуәси әмоционал парәагыл иә-рир; оун гәри-ди б'әчәкар көзәләкәә тәһмәләәр.

Хаалчаларын бириндә үмуми сәһнәни Мәчһунун гәриһини јашында дү-рап атасынын фигуру тәһмәләәр.

Бу, сәки һәдәсини фәһмәлә итгәһәсини гәбәгчәдән хөбәр иерәрәк, композициянын драматизмини күчәләндир.

Хаалчаларда образларын доғулуғу иә мурәккәбәи рәһләрдән до-ғуру. Рәсмин сон дәрәчә дәгә иә рәһкәлә сых әләгәдә олуғу хаалчада бу дүјүмә пәил омағ сон дәрәчәдә чөтиндир. Хаалча зәиф сәһнәлә гәриә-зи рәһк чәләри образын дәрә олуғуасына көмәк әдир. Бу доғдрә компо-зицияја гурулушунун рәһкәриәлијин шәрәтнндә Нисәми поемаларынын сүжөтнни минијатүр тәртибатыны тәкрар әлән хаалчалар јарадылары. Ләкин өз јарадычылығында јени формалар ахтарышына әсәс тутан хаалчатохујанлар оларә олә јени мөһна чәләри веридиләр ки, јарадыламын әсәри итгивбә әлуғуш һесаб әтмәк чөтин иди.

Бу мөһтада "Хосров иә Ширин" поемасынын мотивләри әсәсында XIX иә XX әсәрәдә јарадыламын "Фәрһад иә Ширин", "Хосров иә Ширин" гәри-ләрин һекајәтләринә гуағ әсир сүжәтәи Тәбриз иә Кәһан хаалчалары-нын тәртибаты дигтәләәриләәр.

Форма иә мөксүнулу кәссик биткнијәи ичрәшн тәјтәгәләлығы, иә-фислијин, ритм һисәсини гүсүреулуғу хаалчатохујанлар тәрәфиндән һәмни хаалчаларда хаалча сонәти ән'әновләрини бөјүк пәһијәти кими тәсвир олу-пур.

Хаалчаларда поемаларын сүжәтләри — Хосров иә Ширин зијәфәтләри-нин ән'әновни тәсвирләри, Фәрһадын һәләкәт үмуми композицияја һәләндә тәгдир әләминдир. Хаалчаларын композициясынн әсәсынә Тәбриз ми-нијатүр сонәти үчүн характерик олап, һәхтәлә һәкин тәбәғәтин зәһүлә чәләб иерән дөбәләбә иә парәл сүжәт иерһи тәшкил әдиләр.

Хосров иә Ширини тәсвирләри оларын минијатүр тәртибатына ујун оларәг, әдгәтн эәнин бәзәләминн порталын чәтмә тағанда јерәһәндир-иләди. Әз сәһнәтин даһини кәһиә биәлән хаалча мұәлаифләри минијатүр үсәдүн характерини дәриңиб, ән'әновни сәһнәни јәһәдән һәлә әдир, әсәс тәсвир гурулуғу композициянын мөксүнәлә, һәһәһәлә тағ ахтылап иеридиләр.

Кәссик халчачылағ принципләринә сәдиг гәлән, һәр бир сәмәнтин сонәт пүмүәси омамсына чалынан сонәткарлар хаалчаларда ән'әновни портал тәсвирини биткин ориәнментәлә формәја — нәфис иһләминн декоратив тағә чәһирмәкәә јени халча композициясы јаратмылаар. О, "Тағәлә" иә "Сүтулау" алаһыр.

Монументәлә иә ајдын гурулушына малик олап бу композицияја сонрәләр усталаарын јарадычылығында дөһләрәдә тәсәдиг олуғушун, халчанын бәди



ифада васиттэлэрийн кенинлэндирэрэк, эн'энэни орнаменттн тэрхиб илссенин чсриаминдир.

Хаача композисияларында соноткарлар хожати конкретикдэн жүксөк философи нэ поетик үмүмилэндирмэлэр догуу кетминилэр. Тэсвирлэр эн'энэни шэрти характер дашияр, тэсвир м'энэни мээмүүн вөрмөк үчүн, о, жөстлэр нэ мээжэн позалаара эсаселанир; жөстлэр нэ позалар иеэ төбни ифадалаик гапуулаары илэ турууар. Образын дахин нэзириттиндэн доган хэр бир поза наһид пластик көзгалаик ифада олуумушлур.

Низами адына Эдобижат музейини колексисиясында сахланан XIX эср аид "Фарһад нэ Ширин" Тэбриз хаачасында сүжэтин хааг дууму даһа күчлүүдүр: бу дөврөд хааг гэрһоманы Фэрһадын фачисэ гэрри-али дөрөчөд популар иди. Тэбриз устаалары олуу мөһөббэтин сирли алэмнин зориф гармоник лэтификла эн'энэни портретэд ачмагла инандырылар-лар ки, тэсвир поезисияс дэрин фикир ифада элэ билэр.

Буһуһа бөлө, јени тииһа композисияларын јаранмасы көһнө үсубларын аралан галхмасы илэ нэтичолонмоди; бу үсубларын тэтиби илэ эн'энэни хаача поезисиясына устаар тэрфиндэн олаво наһын селесити даһа сдиамиди. Буһуһу парлаг үмүһөс XIX эср нэ XX эсрин эинлэлэрип аид "Дөрә фэсид" Тэбриз хаачааларыдыр.

"Дөрә фэсид"дэ "Ширини гажа чапан Фэрһадын јанына көлмөс", "Дэјинин сэрһала Мэчһуһа көрүһү" кими эн'энэни сөһнөлэр схематик нэкилэд вериаминдилр. Оһаар өз гурууһуһа көрө XVII эср Канһа хаачасына јахындыр. Хаачачылар өз сонотларини мөзү чөринлэрини кенинлэндирэрэк, јени тэсвир васиттэлэри нэ јоллары ахтарыр, ејни заманда эн'энэни васиттэлэриңдэ мүнөффижитлэ файдаланырылар.

Соноткар хаачачылар сонэтин гаһуһу олаң камилек нэ тамылг принсини даим јалда сахлајарат; бу мүнүм композисия үзэриңдэ иһи дајандырмырылар.

XVI эср Тэбриз миниатүрчүлэринин иһэлэјиб һазырлајдылары эн'энэни классик он хаачасы композисияларында, XX эсрин башлапгычында тохунуһу "Бөһрам Күр олда", "Бөһрам Күр нэ Фитһэ олда", мөзүла Гүм нэ Керман хаачааларында, Хосров нэ Ширини олда көрүһү тэсвир олуһуһи XIX эср Тэбриз хаачасында "Сирлар хэзипэси" нэ "Хосров нэ Ширин" һосмааларыңдан эһизоллар вериаминдилр.

Хаачачылар "Бөһрам Күр олда" нэ "Бөһрам Күр нэ Фитһэ олда" хаачааларыһын мүрөккөб чоһфигуруа композисиясына бөјүк устаалыгла һала стмиң, гызһын он сөһнөлэрини, чоһ сайа он мөһсөрөлэрини диагонал гурууһуһа баһарыгла чапалдырмылар.

Тэсвирлэки мүнэһасиблэјин позуамасына баһмајарат; ончу нэ һөјһан фигуралары чизкилэрин хэр бир ракурсла тэмизлэјини нэ дэјиглэјини го-рууб сахламышлар.

Бу хаачааларда классик композисияһын гапууһондиримини гурулушу јохлур, бөди формаларын чидди гажаалары дөңдиримини, композисия

гурулушуһу классик мүнэһасиблэји көзлөһиминдилр. Бу, хаачанын принсиниһа – декоратив эсасына мээжэн дөрөчөд мөзүмүндүр. Лакин хаачачы – мүнэһаһлэр тэбитэтин зориф, ронкарон тэртибаты, фигура-рып иңчлэјини васиттэһислэ тамалыга, бүтүн тэсвирлэрини гармоник бирлэјинэ, хаачанын эстетик дэјэрини мээжэн эдан бөјүк даһими экспрессияја һана олуһуһаар.

XVI эср он мөзүла хаачааларыһын эстетикасы нэ сүжети илэ там үеүлүлүр јаралан Тэбриз устаалары Азэрбајжан хаачасыһын көзлө эн'энэ-лэрини иңкиһаф етдириб, "Хосров нэ Ширини олда көрүһү" хаачасында поезия нэ көзлөһијэ һана олуһуһаар.

Хаачачылар чидди дүһүнүмүһн композисияја јараларат; чоһсайы фигуралары наһид бөди тамалыгла бирлэһдирмөк кими чэтин иһи угура һала элэ билмиһаар. Хаачанын орта һиссесиндэ дағын фонудла ону мүнэһаһф һөлэри (марал, чөјрән ону, хаачачыја орта эср миниатүрүңдэн таныһ ондан дөјүнчүһүн иһрэд чарыһана сөһнөс) бөјүк дэјигликлэ тэсвир сдиаминдилр. Хаачанын жүхары һиссесиндэ Хосровла Ширини көрүһ сөһнөс тэсвир сдиаминдилр: сөнкилаир бир-бирини көрүһүңэ чаһылар. Мөрккөһ һиссэдэ – һөјһанлары тэтиб эдан ончу фигуралары вериаминдилр. Мөрккөһ һиссесин динamik композисиясы хаачанын аһагы һиссесиндэ олан ики груп тэсвирлэрэ – ағач көлөһиндэ динчөһэн ағач нэ јаһанамыла сакит отлајан ат фигуралары илэ тамамашыр.

Хаачанын композисиясы реал, чаһы нэ доагуһу гурумушлур. Чоһфигуруа оламасына баһмајарат, форманын үмүми гармониклэји һесабына јүһкүлүүү нэ ардычла һөрөкөт динамикасы адамы һөјһан сдир. Бурада тэсвирлэр ајры-ајры фигуралары ајрылар, экинэ, үсуб, пророчејидэ вөһдөттиңдэ иңчэ чизкилэрэд чоһкиминдилр. Оһаар тэҗэб сүжэт баһамыңдан дөји, ејни заманда динтэти чэб эдан зориф декорун тэрхиб һиссэси олаң наһын кими гавраһаар.

Бу, классик хаача үмүһөһидир, ејни заманда бурада каноник гурулу-шу изи бөлө јохлур. Соноткар хаачачылар бу эн'энэни композисияда ла чоһ образыһа мүнөффижит олуһуң, бу да оһаар тэсвир јектисөкәјидиңдэ узагаһашыгла көмөк етминдилр. Оһаар јени селесит тамыга чап агарат; бу классик сүжети јени реалст тэсвир мөтөллары тэтиб етмөккө элэкиң-лэндирмиһаар.

Композисияһын көзлөһијиңэ нэ камилэјиңэ чаһыһан хаачачылар өз бөди илэјааларына классик форманын һөзөрө чатдырылаң дэјиглэјини илэ дөји, пластик чизкилэрини чаһы нэ зориф дэјинкөһлэјини, оһаарын бүтөн һалла чуагааланмасы илэ һөјјата кеңиринилэр. Садаһик нэ зорифик, тэбилик нэ жүксөк гармоник илэјаар Тэбриз соноткарлары тэрфиндэн бөјүк сонэтин эсасы кими тэғдим сдиамиди.

Бу дөвр устааларыһын јаралдычылығында һадир һаалары һууруу эсте-тик мөјлөри һөјјата кеңирлаиди. Бу, даһа чоһ јени имканыһын инстинк-тив ифадэси илэ.

Бу довр халчачылыгынын характерик хүүсүсүлгөүлөрүндөн бири о иди ки, хаалчаларда эңгизини мотивларга жананы, Аврона сүжөтлөрүндө, тарихи өз дини мотивлордон истифадэ сдиаможэ башлапмышыды. Аврона сүжөтлөрү чох вахт фарсаандыларымырды.

Чошуби Азэрбэјчан өз Иранан бир сыра шөһөрлөриндө фабрикалэр тэшкила сдиаминши; бу фабрикалардэ Гэрби Аврона росмалариндөн сүрэтти котүрүмүнүн хаалчааар тохунуруду. Хаалча истебсалды Төбриз тамчиларини позароти астында иди, онаар Аврона базарынын зонгүнү тэмийн өтмөжэ чааныларымырды.

Бушунда белэ, мотивларин Гэрби Аврона мөнбөлөрүндөн иттибас олуундугуна бахмэјараг, хаалчаарын декоратив эсасы милаи эңгизлэр үзүриндэ турулуруду, бу исе хаалчаарын бөди дэјрини арттырырды.

Бу мүрөккөб исеја-бөди хүүсүсүлгөүлөрүн ситтэсини биз 1902-чи илэд тохунмун, Лодэ шөһөриндэ мэркэзи тохучулуг музејиндэ сахлаан Төбриз хаалчаарынын бириндэ көрүрүк.

Исеја мүхтэаифийи онаарын ифадэ формаларынын да мүхтэаифийини собоб олуруду. Јени мејаллери дафа дөриндө өз долгунлууга һисс едан Төбриз усталлары јени ифадэ наситгөлери ахтарыр өз онаары бир дафа эңгизлөрдө, милаи хаалчачылыг эңгизлөрүнүн тэсдигиндэ ташырдылар.

Хаалчанын бөди исејасынын эсасына Орта эср миниатүр тэсири еопоти пүмүнеси олан мэркэзиндэ медалэјон өз өз сөһпөлери вериамини классик композисия тэшкила өтмөжэ баннаады.

Мэркэзи медалэјонда гучагында көрнө Иса олан бакиро Мөрјөм тэсири сдиамин, хаалчанын мэркэзи сөтгинини јухары һиссесиндэ Бөһрам Кур өз Хосров Пэрвизи онда тэсири едан сөһпөлэр вериаминшир; бу, хаалчада олан јазылардан ме’лум олуру.

Христиан сүжетинин хаалчада мүсөлан анымында тэсири сдиамосито бахмэјараг јад мотив кими статик, гуру алымышларид. Композициянын бөди дэјрини експрессив тэсири сдиамини өз сөһпөлери тэшкила едир. Бу да сөһпөлөрдө марагына, јарадычылыг ахтарымышларына долаат едир. Хаалчадаки милаи руһ өз хаалг дүшүкөрүнүнү экс етдиорон бөлөрсезикки хүүсүсүлгөү до бурадан ирели келди.

Хаалчачыларын белэ иш үслөбу өз тэүрүбөси довр үчүн јени иди. Бу јениликкэр хаалчачылыгыда јени имканлар ачды, композисияја гурулушунун эңгизини һөмөһөнкисини позмадан хаалчачылыгынын инкишафында мүјојин рола ојнады. Бурада усталарын эңгизини сөгөт формалары чөринесиндэ мүасир мотивлери шөрһ өтмөк бахарынынын бөјүк ролау олушуруду.

Јени форма јаратмага чаалып сөһпөлөрдө эңгизини хаалчанын пайајыгөүлөрүндөн истифадэ едир, ахтарыпнаар анаыр, классик хаалчанын хаалг јарадычылыгы формалары иад бирини принциплөрүн арајырдылар. Хаалг элементлөрүнн јенидө чааландыран эңгизини мотивларин өзүнөмөхсус шөрһ үслөбулун ифадеси олараг, "Једди көккэ" өз "Искөндөрнаме" поэмасынын мотивлери эсасында јарадымын "Једди

уладэ" (XIX, Герис) өз "Искөндөрин чадуөрлөрдө дојуну" (XX эср, Кашан) сүжөтлэи хаалчаарыны көстөрмөк олар.

Хаалчанын декоратив-образла гурулушунда эсасына ифадэлик, күчүлу фоалкөр тэбилији илэ долу ибтидаи јарадычылыгыда формаланан гэдим шөрг мөнбөлөри ајдын сөчилер.

Ади инан парлагы пинанларини һөјат эһөмијетли символаара гэдэр јүксөдир, өдөби образлаара јакшылашыр. Тэсири сдиамин өз эсл нестик илаһама вериамини бу образлар адамы чөбб едир, инан буна валеһ олуру.

Гэдим орнаменталистикаја эсасын хаалчада верилон һөкөјө үфиги истигамотта өч золагла ачылар. Бу исе мәтнин сөзларинин бирини дикорини арашчыла охунмасына имкан верир; һәр сөһпө битмини һөсөб олуру.

Хаалчанын мэркэзи золагында Искөндөрин сарај өјанлары өз пөһлөванларла дојунө көтмөси, апагында исе пөһлөванларын чадуөрлөрдө нуруну сөһпөси тэсири сдиаминшир. Чадуөрлөр див образында вериаминшир, бу, инан сымасында олан јартычынын гэдим шөрг фоалкөр тэсөшүрүрүду.

Јухары золагда – Искөндөрин тахтада, чадуөрлөр үзүриндэ гэдэбани геја өтмөси сөһпөси вериаминшир. Хаалчанын сүжети поэмала өз бирбана парадессини ташыр. Сөһпөлөрдө санки образла тэсириманк, бөјүкүк вермөк чаанышар; даһиа аэминин кешинлөндирер, ону хаалг тэсөшүрлери эсасында ээпкинлөндирерлар.

Шөргөдо понујар олан Искөндөр эфсанэви шөрг пөһлөванларыннын образына јакшылашыр. Ону п гөһрөманлыгы гэдим шөрг идејајы – керијад ширини өбди мүбаризэ исејасы иад долгунлашыр. Инан шүмачтынын символу – пөһлөванын эфсанэви див үзүриндэ гэдэбөси эңгизини образында тэгдим едидир. Сөһпөлөрдө образы мүјојин емоционал формада вермөк чөдди сүжетини гурулушуну тэсир көстөрмидир. Хаалчанын эсас фикрилин бүтүн дөринянин ачан бу гурулуш реал өз гејри-реалын һөјрөтөмиз дөрчөдө бир-бирини чулагаландыгы хаалг нагылаарынын руһуна дафа чох чаваб верир, бу исе фоалкөр композициясынын бөди дөјриндэ өзүнү ташыр. Композисияја гурулушунун һөндөси сөтгинини шөрһи сөһпөлөрдө тэрөфиндөн ифадэли образлаара вериар. Бу исе хаалчада монументаллыг, эңгизини хаалг сөтгинини мөһтөсим көзөллөрүнн верир.

Хаалчада ритмик, парлаг, тэзадалы рөһкөлөрин повбөлөшмөсинэ эсасылап колоритли һала инанш һөјрөчанлапнаран композициянын гејри-али емоционал гүвнесини пөзөрө чардылар. Бу рөһкөрдөн өз онаарын аһөпкиндөн хаалг позиясына ајин күчүлу образ јарадылар.

Мүасир Азэрбэјчан россам хаалчачылары сүжөтлөрүн тэртибтананда Низами позиясынын зонкин халкисиндөн бөлөрсөзлөрдө. Онаарын јарадыгылары эсөрлөр дави Низаминин өмөз образларынын өбди һөјрөтанын парлаг сөһпөлөрилар.



бликий азербайджанский поэт Низами Гянджеви – один из корифеев мировой литературы. Его бессмертные творения являются лучшим достижением художественного гения человечества. Как поэт и гражданин он был посетителем самых передовых идей эпохи. Эти идеи нашли свое отражение в его знаменитом шедевре "Хамсе" /Пятерница/, объединившем в себе пять поэм – суньяасмаых жемчужин классической азербайджанской поэзии: "Сокровищница тайн", "Хосров и Ширин", "Аейли и Меджлун", "Семь красавиц", "Искендернаме". По стройности и четкости планировки, по необычайной слаженности и яркости образов каждая из этих поэм стала некой не только в азербайджанской, но и всей восточной и мировой литературе.

Поэмы Низами имеют неисчерпаемые художественные достоинства, являются кладом мудрости светлых философских мыслей, полны постигаемого оптимизма, веры в творческую созидательную силу.

Как известно, Низами родился и провел всю свою жизнь в Гяндже, древнем городе Азербайджана. Любовь к фольклору, устному поэтическому искусству помогла Низами лучше понять душу и чаяния народа. Бесчисленное количество азербайджанских песенниц и поговорок, притчи, легенды и предания, украшающие произведения Низами, говорят о духовной близости его к народным истокам.

Поэзия Низами явилась яркой страницей в истории литературы народов Востока, насыщена гуманистическим содержанием и полна жизнелюбивой силой. Она обогатила и развила всю восточную и мирную литературу, подняла художественную мысль на новую, совершенную ступень.

Гуманизм и новаторский дух поэм Низами выразился, главным образом, в его совершенно новом отношении к человеку, в новых средствах воплощения человеческих образов. По мнению Низами, самая большая ценность на земле – это человек. Человек для Низами – основа общества и всего сунего; его благо, его счастье – выше всего на свете. А человек может быть счастливым только в свободном обществе, там, где законом жизни является Добро. Зло делает неизбежным существование человека, убивает его творческие силы. Низами верил, что зло может и должно быть исключено из жизни.

Свой взгляд на счастливую человеческую жизнь Низами выводит из глубоких философских наблюдений и практической жизни. Низами помечает один путь познания жизни и вселенной – путь науки, труда и старания. Жизнеутверждающая поэзия Низами призывает человека к борьбе, укрепляет его волю.

Низами выдвигает принципы, которые должны лежать в основе справедливого общества, стремящегося к счастливой жизни, свободе и равноправию граждан.

В творчестве Низами нашли свое выражение гуманистические идеи, охватывающие многие стороны духовной жизни человека. Здесь и тема воспитания, целью которого Низами считает высокую, нравственную чистоту, гуманность.

Любовь у Низами – это всеобъемлющее чувство, не знающее ни национальных ограничений, ни религиозных и иных предрассудков. В условиях XII века Низами отлучается эротичностью и отсутствием многих предрассудков по отношению к другим народам. Исходя из этого свойства поэзии Низами, можно сказать, что она была новым словом и для европейской мысли.

Низами своим гениальным творчеством открыл новую эпоху в развитии азербайджанской литературы, впервые поставил в центр художественного творчества человека с его реальными желаниями и переживаниями, создал глубокие человеческие характеры и раскрыл в искривленных художественных образах психофизиологию человеческой личности.

Творчество Низами способствовало дальнейшему расцвету культурной и литературной жизни Востока, оказало громадное воздействие и на развитие книжного искусства.

Его произведения переписывались лучшими каллиграфами, заключались в богатые красивые переплеты, украшались миниатюрами. В числе этих рукописей истинные шедевры книжного искусства, выполненные каллиграфами, орнаменталистами, переплетчиками и другими мастерами. Прекрасными миниатюрами украшались рукописи, переписанные для местной правящей династии.

Особая поэзия Низами как бы запоро возродила к жизни целую серию школ миниатюрной живописи Востока XV–XVII веков. Из века и век художники тебризской, ширазской, гератской, менхелской, исфаганской, бухарской и других школ миниатюрной живописи, утверждая эстетику классической миниатюры, постоянно искали в произведениях Низами открытые пафос и патетику жизнеутверждения. Ведущие школы восточной миниатюры, а также отдельные известные и одаренные мастера этих школ как бы соревновались между собой в создании высокохудожественных иллюстрированных списков "Хамсе" Низами.

Все эти списки очень ценны для нас. Они не только сохранили поэзию великого Низами, но еще говорят нам о вкусах заказчика и исполнителя, позволяют взглянуть судить о различных стилих и индивидуальных манерах художников миниатюристов.

Интересом к полным драматизма сюжетам из любовной поэзии был определен круг тем миниатюр по мотивам поэм "Хосров и Ширин", "Аейли и Меджлун". В высоком строг, тончайшей изысканности, ясности гармонии раскрывали миниатюры печальную повесть о Меджлуне и Аейли, торжествующую любовь Хосрова и Ширин. Философское "Искендернаме" и диалектическая "Сокровищница тайн", воспевание

высокие мысли о гармонии и свободном существовании человека, были сложны для изображения и менее популярны среди миниатюристов.

Наиболее ранние известные нам миниатюры – это иллюстрации к многочисленным рукописям поэм, относящихся к XV веку. Однако дошедшие до нас образцы прикладного искусства – керамическое блюдо с датой 1210 г. и изразцы XIII века с мотивами поэм Низами, близких по стилю к книжной миниатюре, говорят о том, что они стали вдохновением и для художников-современников поэта.

В XV веке сюжеты Низами разрабатываются знаменитыми школами миниатюрной живописи Шираза и Герата. Значительность и масштабность образов поэм стремились передать ширазские мастера в достойной по стилю народной поэзии эпически монуументальной, лаконичной форме, совмещая ее со свежестью воплощения отдельных жизненных реалий.

Удивительно тонкое чувство композиции давало возможность гератской школе достигнуть законченности художественного воплощения образов.

Разликая традиции и принципы иранской, азербайджанской и среднеазиатской живописи XV–XVI веков, мотивы поэм продолжали свою художественную жизнь в творчестве индийских художников монгольской школы конца XVI–XVII веков, в произведениях исфганской школы XVII века.

Способное художественное воплощение наших сюжетов поэм в искусстве бухарской школы XVII века.

Блестящим достижением восточной живописи стали произведения тебризских мастеров миниатюры на сюжеты поэм Низами. Они способствовали расширению тебризской школы миниатюрной живописи XVI века.

Умело пользуясь литературным источником, проникаясь его духом и стилем, и тонкой гармонии изысканности и грации, проникновенности колорита рождались художественные образы тебризских мастеров.

До нас дошли две рукописи "Хамсе", иллюстрированные тебризскими миниатюристами – это рукопись конца XV – начала XVI века из музея "Топкапы сарая" в Стамбуле и известный манускрипт 1539-1543 гг. Британского музея, характеризующий видным ученым-искусствоведом Б. Диником как "самый замечательный памятник не только тебризской школы эпохи ее высшего расцвета, но и всей азербайджанской и восточной живописи XVI века".

В эту эпоху царственная азербайджанская династия Сефевидов, создавшая сильное централизованное государство, способствовала развитию культуры и искусства. Дашная рукопись "Хамсе" была составлена для шаха Тахмасиба и иллюстрирована прекрасными миниатюрами видных представителей тебризской миниатюрной школы: Султан Мухаммедом Тебризи, Ага Мирком, Мирзой Али, Музаффаром Али, Мир Сейидом Али, чьи фигуры утвердили славу эпохи и искусство восточной живописи.

Углубив лирический характер своего классического искусства, его психологическую образность и содержательность, тебризские мастера вдохнули в традиционные образы живые чувства. В совершенстве постигнув строительные правила миниатюрной живописи, они превратили условную классическую композицию в небывало естественный язык чувства и мысли. Не ограничивая свое творчество сложными принципами эстетики миниатюрного искусства, как искусства пышно декоративного, праздничного, далекого от истины жизни, миниатюристы усвоили реалистическую основу сюжета, приобщили его к реальной современной им действительности.

Идеи, наполняющие и озаряющие творчество Низами – это идеи любви и братства, которые были быстро освоены всеми видами изобразительного искусства от Передней Азии до Индии. В этом содружестве гениальным посредником была миниатюрная живопись. Именно иллюстрации рукописей, несомненно, послужили основой для дальнейшей разработки их в художественных тканях, изделиях из металла, коврах.

Вечные идеи поэзии Низами – идеи красоты, справедливости, борьбы за все прекрасное, человеческое, радостное наполняли поэчно возвышенное и одухотворенное искусство ковра.

Мотивы поэм Низами, варьируясь в разные периоды в различных направлениях, были одним из самых стойких из специфических художественных явлений и ковроном искусстве Азербайджана и Ирана, сохранивших свои основные традиционные черты вплоть до нашего времени. Утверждение художественных традиций классического ковра, создание классических образцов ковродоши с сюжетами из поэм Низами было неразрывно связано с открытием азербайджанской миниатюрной живописи XVI века, ее прославленной классической тебризской школы. Примечательно, что замечательные образцы азербайджанских, иранских тканей, изделий из металла, выпущенных XVI–XVII веком с мотивами поэм Низами также отличались ярко выраженным единством стилем с тебризской миниатюрой XVI века.

Особого внимания в становлении классических принципов ковродоши в этот период заслуживает искусство тебризских художников-миниатюристов.

Миниатюристы, будучи прекрасными живописцами, орнаменталистами, были и авторами уникальных ковроных композиций. Во дворцовых конторках мастеровских сефевидских правителей в Тебризе наряду с искусными ткачами трудились и художники-миниатюристы, выполнявшие эскизы сложных по композиции ковров. Так, например, выдающиеся художники как Султан Мухаммед, его сын Мухаммед составляли эскизы сюжетных ковров, художественных тканей.

Используя разработанные в художественной миниатюре сюжеты, миниатюристы создали великодушные образцы ковродоши, найдя

равновесие, гармонию между художественными идеями миниатюрной живописи и усвоенными ими традициями коврового искусства.

Высокий декоративный строй, безупречная гармония, изысканность рисунка, изысканность колорита ковров тебризских художников, канонизируясь уже в XVI веке, широко использовались ковроделами Азербайджана, Ирана, Турции, Индии как совершенные образцы классического искусства.

Из трех тысяч ковров этого периода, дошедших до нас, двести образцов считаются подлинными шедеврами коврового искусства. Среди них кашанский и кирманский ковры XVI века с мотивами "Посещение Меджлуна Лейлой в пустыне" и "Встреча Лейлы и Меджлуна".

Утверждением высоких традиций классического ковра, величия миниатюрной живописи является кирманский ковер XVI века с сюжетами поэм Низами "Хосров и Ширин", "Аейли и Меджлун" из собрания парижского музея декоративного искусства, ставший образцом и для ковроделов последующего времени. Это наиболее ранний из известных нам ковров по мотивам поэм Низами с сюжетом "Хосров видит купающуюся Ширин", "Посещение Меджлуна Лейлой в пустыне".

По выбору и трактовке сюжета на ковре имеют аналогию в тебризской миниатюрной живописи XVI века.

Со знанием культурной ковровой композиции, с редкостным чувством стилизации традиционные миниатюрные образы на ковре органично слиты с его общим декоративным узором и в чудесное гармоничное единство.

В единстве стили, уравновешенные строгим симметричным строем сюжетные сцены "Хосров видит купающуюся Ширин", "Посещение Меджлуна Лейлой в пустыне" в зеркальной симметрии повторяются по обе стороны от продольной оси ковра.

Подчинившись единому композиционному решению, введенные в композицию дополнительные сцены охоты, изображения гитицы-Сумург, органично включены в общую ритмическую ткань композиции.

Композиция ковра строилась на основе точного ощущения всех его мотивов. Здесь сказалось и особое чувство меры, не допускающее никаких излишеств, никакого переноса одних средств выразительности за счет других.

Каждое изображение на ковре проникнуто красотой, и красота эта достигается прежде всего пластическим единством всех мотивов.

Пользуясь миниатюрными образами, в полном согласии с эстетикой ковра, мастера-ковроделы стремились передать высокий дух поэзии Низами в красоте созерцания. Они чувствовали, что конкретная достоверность не должна противоречить природе ковра и поэтому превратили в узор все самые простые изображения на ковре.

Добиться этого они смогли, построив композицию ковра в взаимосвязности, в безукоризненном ритмическом построении всех мотивов, в их строгой последовательности и сочетании в пластической гармонии

целого. При этом создавалось ощущение непрерывного движения, естественности переходов от одного мотива к другому, которое не прерывается, не кончается, а как бы успокаивается на растительном фоне ковра.

Тонкие узоры растений в пластическом единстве с изображениями не выходят из общего образного строя композиции, сохраняя его простоту, напоминая его богатством различных оттенков. И весь этот траст сменяется острым ритмом бордюрных мотивов, не выводя композицию из прозрачной чистой гармонии.

Ковер — замечательный образец классического искусства, возирающийся на нас к законам и правилам классики, когда в чистоте и планности линий, традиции поз передавались чувства возвышенные и поэтические.

Развитие короткочастота Азербайджана и Ирана в XVII-XVIII веках было связано с ослаблением централизованной власти Сефевидов, упадком в культурной жизни общества, усилением влияния Запада на Востоке.

Для короткочастота это выразилось в углублении реалистических тенденций, в поиске новых эстетических направлений, несмотря на то, что по композиции и осмыслению темы оставались традиционными.

В композиционном построении, орнаментальной разработке сюжеты ковров трактуются в традиционных формах, однако приемы и методы изобразительных средств претерпевают глубокие изменения.

Ярким свидетельством этому является кирманский и шелковый кашанский ковры XVII века с мотивами "Посещение Меджлуна Лейлой в пустыне" и "Встреча Лейлы и Меджлуна".

Композиция этих ковров, орнаментальная часть, решенная в правилах классического искусства, были выполнены с большим мастерством, однако изобразительная часть теряет прежнее значение, становится украшением вышесток.

Это был переходный период, период когда был утрачен интерес к прошлому и шли поиски нового. Это был период, подготовивший XIX век, характеризующийся вторжением реалистических мотивов в декоративно-прикладное искусство, которое все больше и больше приобретает социальные приметы и конкретные исторические признаки, видоизменяется и приближается к реальной жизни.

Вокм стремительного развития коврового искусства стал XIX в. Это было время, когда классический ковер становится выражением не только эстетического, но и философского мироощущения. Творчество мастеров в этот период является выражением демократичных по своему духу стремлений, проникающих в ковровое искусство под влиянием сдвига в общественных устроениях. Это было время поиска в ковре исторической правды, драматизации традиционных литературных сюжетов, передачи реалистических характеров, когда мастера ковроделы обратились к изучению законов реалистической выразительности. Их

привнесла возможность найти сложный психологический характер, они стремятся к бытовой достоверности, наделяют персонажи точными и историческими признаками – все это было тогда совсем ново в искусстве ковра.

Углубление реалистической трактовки сюжета создавало реальную опасность разрушения принципиальной основы декоративно-прикладного искусства, законов и правил классического искусства, обогащенного изысканностью декора даже трагическую ситуацию. Однако этого не случилось, мастера подошли к классическому искусству ковроплетения по-новому, то, что было усвоенным, обрело новую содержание и поэзию, смысл и живую красоту. В лучших коврах образах была достигнута гармония, равновесие содержания и формы между понятиями идеями, величиями и усвоенными ими строгими законами и правилами классического искусства. Соблюдая все тонкости стили, колорита ковроделы находили возможность сделать их выражением своих мыслей и чувств, еще раз доказывая, что ковро доступны самые сложные темы и образы, что поэзия орнамента может естественно соединиться с правдой жизни и глубиной мысли.

Расширяя тематические рамки ковра, который в этот период был как никогда глубоким и идеальным, мастера опять стали обращаться к традиционным литературным темам и образам, к великим произведениям восточных классиков и вновь искали вдохновения в произведениях Низами.

Черты нового стиля трактовки традиционных литературных мотивов особенно ярко проявились в двух тебризских коврах на полушерстяной сюжет "Посещение Междина Аялой в пустыню".

Создание композиции одного из ковров вытканного в 1810 году, было серьезным шагом в овладении культуры классического ковра, выражающим чистоту и строгость классической формы и усилившимся в этот период сдвига в сторону реалистической конкретности.

Авторы ковра шли от прямого использования непосредственной литературной основы к приемам канонизированной миниатюрной живописью основы сюжета, от жизненной достоверности, психологической характеристики образцов к высокому поэтическим обобщениям.

В центре композиции – разработанная миниатюрной живописью традиционное изображение сцены встречи влюбленных, основанной на столь характерных для классики принципах, в котором мотивы сюжета располагаются по степени их значимости от центра к краю. Освободив сюжет от излишней декоративности, узорочья классического ковра, изображение сплошь занимает все его поле, способствуя чрезвычайной драматизации традиционного литературного мотива. Перед нами не усвоенный и опозитивированный образ безысходной любви, выработанный классическим искусством, в центре – непосредственность изображения переживания обыкновенных людей – истинно человеческое горе двух разлосанных существ.

Воплотив в композиции традиционный образ влюбленных, ковроделы создавали его как бы запою: расширяли мысль, лежащую в основе классической композиции, приближали его к реальной жизни, дополнили сюжет изображением пастуха со стадом, фауной и флорой, знакомым местному ткачу. И если здесь нельзя говорить об органической сляпности всех мотивов, характерной для классической композиции, то можно утверждать об их равновесии.

Композиция ковра отличается монументальностью, лаконичностью, простотой, сдержанностью и по композиции, и по колориту.

Основную эстетическую ценность изображения составляют плоскостная трактовка мотивов, усвоенность колорита.

Ковер подкупает величавой простотой, значительностью образов, безыскусной поэтичностью. В композиции – спокойное обаяние, полнота душевной ясности, превращающие эту выхолащенную классическую форму из официального, всячески опозитивного и стимулируемого в свое время зная, в естественный язык простых человеческих отношений. Композиция погружает и выводит нас в мир тончайших настроений и чувств. Это мир человечности, человеческой мечты, с ожиданием счастья.

Ковер на эту же тему, вытканый через сто лет в 1913 году в Тебризе, говорит не только о том, что традиционные темы остаются самым стойкими и непререкаемыми в мировоззрении мастеров, но и что ковер подобного рода не всегда лишь вариация по одну тему.

Происходило развитие стили, наметившись в начале XIX века величия в создании художественной формы в этом ковре получают свое яркое воплощение. Работа над композицией ковра была прежде всего постижением нового представления о пространстве, законов перспективны, навязанных реалистической западной живописью.

Стремясь по новому разрешить принципы построения композиции, мастера нашли новые средства выразительности в его многоплановости, в подчеркивании пространственной глубины. Композиция ковра расчленена на планы, утратила свою прежнюю монументальность, а изображения, передаваемые в перспективном сокращении, в ракурсе, здесь мягки, но более свободны, фигуры освобождены от статичности, жизненны.

Вводя новые приемы художественной выразительности, мастерам удалось оживить форму традиционной композиции, отойти от сложившегося образного стереотипа и добиться яркой, свежей образной характеристики сюжета.

В упорной и неутомимой жажде проникнуть в самое существо образа, постигнуть всю глубину мысли, идей, заложенных в основе поэмы, в композицию одновременно вводятся сцены и изображения, не имеющие отношения к основному идейному замыслу, полные пристального, радостного внимания к окружающему мастеров миру, к природе, к людям. Однако все это не только не нарушало классических пропорций построения компози-

ция, а было приведено к безупречной гармонии, к торжественности и одухотворенности выражения.

Эти, казалось бы, такие разнородные элементы сочетаются с опасным изображением единым, строгим по стилю языком, их неожиданные сочетания находят психологическую оправданность и внутреннюю закономерность. И каждое из этих изображений, органично введенных в общую композицию, кажется не украшением, а необходимостью общего изображения.

В полном соответствии с природой ковра психологизм сюжета связывается с появлением изображений бордюрной полосы.

Это действительность потребовала от мастеров особой выразительности линий, где пластическая красота мотивов организует всю композицию ковра, умело растворяет в общей композиции все мотивы, самые конкретные, психологические подробности. Это и стало истоком того духовного богатства, которое так волнует в ковре. Именно поэтому ковер сияет своей естественностью, отсутствием принятых изображений, именно поэтому авторы стали новаторами, а их творчество воспринимается как открытие, шаг вперед в традиционное искусство новой, живой смысл.

Новые решения традиционных литературных мотивов в это время проследяются даже в таких коврах, художественную ценность которых определяют строгие правила классических образцов.

Поборники за полную глубину и содержательность ковровой композиции в этот период прежде всего видоизменяли сложившиеся композиционные принципы, стремясь к тому, чтобы вся композиция в целом и каждый элемент в отдельности имели четкую идейную психологическую концепцию. Но при этом поэтически возвышая, поэтизируя самые простые изображения, до предела обостряя и углубляя восприятие сюжета, раскрывают тем самым новую красоту и смысл произведения.

Эти принципы, продолжающие лучшие традиции азербайджанского искусства, в котором всегда жила и стремилась к правде и одухотворенности рисунка, нашли свое отражение в двух тебризских коврах XIX века с сюжетом "Меджнун среди диких зверей".

Авторы в этих коврах старались отойти от строгой илюстративности сюжета, от традиционной его миниатюрной разработки, пытались выйти в композиционном строе особое обилие. И эту одухотворенность, определившую смысл и стиль поэзии Низами, они почувствовали и передали в классической ковровой композиции "Атаджал", "Биде-Меджнун", "Ваг-ваг".

Органично сочетая условность ковровой композиции с реалистичностью сюжетной части, мастера смогли создать удивительно совершенную ковровую картину.

Торжественная мощь стержневой композиционной темы — мотива древа не подавляет и не заслоняет лирического характера сюжета, его психологическую образность и содержательность. Авторы ковра с величайшей вдохновенностью, схватили и постигнули ту гармонию, которая складывается из всего многообразия изображения древа, соединили его в единстве пластической красоты с традиционным миниатюрным образом горы, создав чарующую, пастельную, гармоничную картину, раскрывающую внутренний мир самозабывшего Меджнуна, погруженного в мир чувств и мыслей.

И здесь, оставаясь верным своим художественным принципам, своим вселенским поискам поэзии, мастера сознательно ввели в композицию изображение ива, извивая романтическая форма которой соответствовала общему замыслу произведения, его настроению. "Биде-Меджнун" — дерево Меджнуна называли в народе иву, которая, увидев страдания Меджнуна, навсегда склонилась в тоске свои ветви и осталась плакучей.

Особую эмоциональную яркость композиции придают скамочные обитатели древа: фантастическая фигура дива и расчленивший по дереву лев одухотворяют изображение, наполняют его необыкновенным волшебным очарованием.

Дополняющая общую сцену на одном из ковров фигура отца Меджнуна рядом с могилкой, как бы предсказывая трагическую развязку этой истории, усиливает драматизм композиции, что было характерным для этого периода.

Вся полнота и сложность образа в коврах рождалась из цвета. Добиться такого опущения в ковре, где рисунок так строго точен, неразрывно связан с цветом, необычайно трудно. Поэты неутомимая игра золотистого цвета в ковре вела к постижению образа. Такое понимание природы своего искусства, ясное опущение образа помогали мастерам выразить жизнь, человеческое души на ковре.

При большом разнообразии композиционного построения в этот период создавались и ковры, повторные миниатюрные разработки сюжетов поэм Низами. Однако часто ковроделы, считавшие главным в своем творчестве поиск новых форм, так художественно их переосмысливали, что трудно было считать это скопировкой или замещением.

Примечательны в этом отношении построения тебризского и кашанского ковров XIX и XX веков "Фархад и Ширин" и "Хосров и Ширин". Классическая завершенность содержания и формы, торжественность исполнения, тончайшая изысканность, безупречное чувство ритма утверждаются в этих коврах ковроделами как высшее достижение традиций ковровой искусства.

Сюжеты поэм — традиционные изображения жизни Хосрова и Ширин, гибель Фархада представляли на коврах в общности композиционного решения. Основой композиции ковров являлась характерная для тебризской миниатюрной живописи трактовка сюжетов, поучившая особую

пышность и яркость, поскольку отвечала в свое время вкусам правящей знати.

Изображение Хосрова и Ширин, согласно их миниатюрной разработке, как правило, всегда размещалось в арочном проеме богато украшенного портала. Авторы ковров, в совершенстве владея языком своего искусства, изменяют характер этого миниатюрного приема и по-новому решают традиционную схему: основная изобразительная группа размещается в центре композиции под узорной аркой. Оставаясь верными правилам классического ковра, стараются, чтобы каждый элемент становился искусством, мастера преобразуют изображение традиционного портала в коврах в завершенную орнаментальную форму – отгоченно вычурную декоративную арку, создав при этом новую ковровую композицию, получившую название "Тагаль" и "Сутулу".

Эта композиция, обладающая монументальностью и ясностью построения, не раз утверждалась последующим творчеством мастеров, расширив средства художественной выразительности ковра, стала составной частью традиционной орнаменталистики.

В композиции ковров мастера идут от жизненной конкретности к высоким философским и поэтическим обобщениям. Изображения носят условно-традиционный характер, чтобы заключить в изображении его духовную содержательность, они исходят в нем из жеста, определенных положений, поз, а жест и позы строят по законам естественной выразительности. Каждая поза, рожденная внутренним состоянием образа, выражена единственным пластической красоты.

В тебризском ковре XIX века "Фархад и Ширин", хранящемся в коллекции Музея азербайджанской литературы им. Низами, гораздо сильнее звучит народное осмысление сюжета: необычайно популярной в этот период становится трагедия Фархада, истинно народного героя. Раскрывая в тонкой гармонии изысканности и грани в традиционном народном портрете таинственное откровение восторженной и пламенной любви, тебризские мастера заставляли поверить в то, что поэзия изображения может выражать глубокую мысль.

Однако возникновение композиций нового типа не приводило к исчезновению старых приемов, при которых изобразительные мотивы вводились мастерами как доминирующий элемент декора в традиционные ковровые композиции. Ярким примером этого стали тебризские ковры "Дерд феса" XIX – начала XX веков.

В угловых медальонах на бордюре тебризского ковра XIX века из собрания Азербайджанского государственного музея искусств "Дерд феса" схематично даны традиционные сцены "Посещение Ширин Фархада на строительстве канала" и "Посещение Меджнуба Лейлой в пустыню", близкие по трактовке к ранее описанному кананскому ковра XVII века.

Раздвинув тематические рамки своего искусства, ковроделы искали новые методы и пути их воспроизведения, улачно используя и традиционные.

Принципы, получившие полное и совершенное развитие в ковроном искусстве Востока XIX – начала XX веков, продолжают и лучшие традиции тебризских охотничьих ковров XVI века. Мастера – ковроделы никогда не прекращали работы этой столь значительной композиции, помня, что незламные законы своего искусства – совершенство и законченность.

В традиционных композициях классического охотничьего ковра, разработанных тебризскими миниатюристами XVI века, в гумском и кирманском коврах "Бахрам Гур на охоте", "Бахрам Гур и Фитне на охоте", выгканных в начале XX века, в тебризском ковре XIX века, изображающем встречу Хосрова и Ширин, раскрыты эпизоды из поэм "Сокровищница тайн", "Хосров и Ширин". С большим мастерством ковроделы решают сложную многофигурную композицию ковров "Бахрам Гур на охоте" и "Бахрам Гур и Фитне на охоте", умело передав в диагональном построении бурные, стремительные охотничьи сцены с многочисленными видами охоты. Фигуры охотников, животных, зверей, несмотря на нарушение пропорции в их изображениях, сохраняют чистоту и точность линий в любом ракурсе.

В этих коврах не было узаконенного строя классической композиции, были изменены строгие правила художественной формы, не выдержаны классические пропорции построения композиции. Это не могло не нарушить в некоторой степени принципиальную декоративную основу ковра. Однако посредством изысканной, красочно трактованной природы, изысканства фигур авторы-ковроделы сумели добиться цельности; гармонической саятности всех изображений, огромной внутренней экспрессии, которая и определяет эстетическую ценность ковра.

В полном согласии с сюжетом, с эстетикой охотничьих ковров XIX века тебризские мастера, развивая замечательные традиции азербайджанского ковра, добились поэзии и красоты в ковре "Встреча Хосрова и Ширин на охоте". Создав строго продуманную композицию, ковроделы смогли решить задачу: организацию большого количества фигур в единую художественную цельность. На среднем поле ковра, на фоне гористого пейзажа, воспроизведены с большой точностью различные виды охоты на олени, ланей, дана сцена с изображением воина, сражающего льва, знакомая ткачу по средневековой миниатюре. В верхней части ковра по горизонту передана сцена встречи Хосрова и Ширин: влюбленные изображены скачущими навстречу друг другу. В центральной части – фигуры охотников, преследующих зверей, развернуты по кругу. Динамичная, захватывающая композиция центральной части успокаивается в нижней части ковра двумя группами изображений –



фигурами отдыхающего под сенью дерева всадника и спокойно пасущейся лошади.

Вся композиция выполнена реалистично, живо, с большой экспрессией. Несмотря на многофигурность, она поражает легкостью и несущей непрерывностью всеобщего движения, достигнутого благодаря общей гармонии формы.

Изображения здесь не распадаются на отдельные фигуры, а объединены единством стили, прорисовки, тонко и изящно прорисованы, и воспринимаются они не только сюжетно, но и как узор, составляющий часть изысканного и вместе с тем примечательного своия красотой декора.

Это образец классического ковра, и в то же время в нем нет и следа канонической сухости. Мастера-ковроделы и в этой традиционной композиции сумели быть многообразными, что помогло избавиться им от избыточности изображения.

Стремясь найти что-то новое, они обогатили этот классический сюжет применением новых реалистических методов изображения: объемной модельровкой фигур, передавших в совершенном сокращении.

Всегда помня о красоте и совершенности композиции, ковроделы воплотили свою художественную идею не в подчёркнутой четкости классической формы, а в живой и трепетной изменчивости пластических линий, их сложности, соединении в единое целое. Простота и тончайшая изысканность, естественность и высокие идеалы гармонии еще раз представлялись тебризскими мастерами как основа большого искусства.

Творчество мастеров в этот период редко являлось осознанным сознательным эстетическим стремлением, это скорее было инстинктивное выражение новых возможностей.

Характерной особенностью ковроделов этого времени явилось то, что наряду с традиционными мотивами, в коврах стали использоваться европейские сюжеты, исторические и религиозные мотивы, эти сюжеты часто персонажировались. В ряде городов Южного Азербайджана и Ирана были организованы фабрики, где выделывались ковры, скопированные с западноевропейских картин. Производство ковров контролировалось тебризскими купцами и они старались удовлетворить вкусы европейского рынка.

Однако, несмотря на то, что мотивы заимствовались из западноевропейских источников, декоративная основа этих ковров строилась на основе национальных традиций, что и составило основную художественную ценность этих ковров.

Весь этот сложный синтез идеино-художественных особенностей мы находим на одном из тебризских ковров, вытканном в 1902 г. и хранящемся в Центральном музее текстиля в городе Доси.

Многообразие идей создает и многообразие форм их воплощения. Тебризские мастера, наиболее глубоко и всеобъемлюще чувствующие настоящие новые веяния, искали новые средства выразительности и

находили их опять в традиции, в утверждении национальных традиций ковроткачества.

Основной художественной идее ковра стала классическая композиция с центральным медальоном и охотничьими мотивами, разработанная миниатюрной живописью средневековья. В центральном медальоне изображена дева Мария с младшим Иисусом, в верхней части центрального медальона поля ковра даны сцены, изображающие Бахрам Гура и Хоерона Парвиза на охоте, о чем гласит надпись на ковре.

Христианский сюжет, несмотря на то, что получив в этом ковре все более мусульманское истолкование, как ипостасный мотив перелетел статично, сухо. Эстетическую цельность композиции составляют изображения с большой экспрессией сцены охоты, что свидетельствует о том, где сфокусировался подлинный интерес мастеров, их творческие поиски, что и сделало этот ковер самобытным, отражающим национальный дух и мировоззрение народа.

Подобный эксперимент и подобная манера работы ковроделов были новыми для своего времени и не могли не увлечь их.

Так, при всей своей противоречивости, эти нововведения сыграли определенную роль в творческом пути ковра, раскрывая его новые возможности, не нарушая традиционных правил построения композиции, не приходя к нарушению гармонии. Здесь оказалось и умение мастеров трактовать современные мотивы в условных формах традиционного искусства.

В стремлении создать новую форму мастера изучают и используют все достижения, накопленные традиционным ковром, обращаются в поиски, ищут принципы соединения классического ковра с формами народного творчества.

Выражением самобытного стилиа трактовки традиционных мотивов, возрождающих народные элементы, стал хоресский ковер XIX века "Хафт пейкар" и канский ковер XX в. "Искендер у колдунов", созданные по мотивам поэм "Семь красавиц" и "Искендер-наме".

В декоративно-образном строе ковра явно обнаруживаются древнеэпические истоки, основу искусства которого формировало первобытное творчество, полное острой выразительности, и мощная фольклорная стихия.

Простейшие знаки человеческого существования вырастают здесь до значения символов жизни, сближаются с излюбленными литературными образами, и все это, воображенное и увиденное, переданное с полнотою поэтическим вдохновением, чарует, завораживает и восхищает.

Согласно основам древней орнаменталистики, сюжет на ковре "Искендер у колдунов" развернут по горизонтали тремя поясами. Рассчитанные на то, чтобы одно за другим, как слова текста, читались все его зрелья, каждая сцена закончена и в то же время является частью общей идеи произведения.

В центральном поясе ковра изображен выезд Искандера с придворными и богатырями на бой, в нижнем – сражение богатырей с колдунами. Колдуны даны в образе дивов – древневосточное фольклорное представление о чудовище в человеческом облике. В верхнем поясе – заключительный момент – Искандер на троне торжествует победу над колдунами.

Сюжет ковра не находит своей прямой параллели в поэме. Мастер, словно стремясь придать значительность и масштабность образу, расширяют его внутренний мир, обогащая его на основе народных представлений.

Образ популярного на Востоке Искандера сближается ими с образами легендарных восточных богатырей – дивоборцев, его подвиги наполняются древневосточной идеей о вечной борьбе добра со злом, представляющейся в традиционном образе, символизирующем человеческую доблесть – победу богатыря над мифическим чудовищем-дивом.

В трактовке данного сюжета сказалось стремление мастеров выработать образ в определенной эмоциональной форме, наиболее ярко представленной его. И такое построение, раскрывающее всю глубину основной мысли ковра, полную той плавной непосредственности, которая более всего отвечает духу народных сказок, где реальное и нереальное перенасыщено с поразительным правдоподобием, они нашли в художественной ценности фольклорной композиции.

Простота и ясность построения, строгость ритма, стройность графических линий, геометрически-плоскостная трактовка тематического комплекса, данных в горизонтальной развертке, превращаются мастерами в одно из выразительнейших средств, рисующих образ, придают ковра монументальную, величавую красоту традиционного народного искусства.

Контрастическое решение, основанное на ритмическом чередовании ярких, контрастно звучащих цветов, подчеркивает необыкновенную эмоциональную силу, которую излучает эта волнующая композиция. Из этих красок и их сочетаний и складывается мощный образ, достойный стихии народной поэзии.

Из богатейшей сокровищницы поэзии Гиземи черпают свои сюжеты и современные художники-ковродельцы Азербайджана. Созданные ими произведения стали яркой страницей в увековечивании бессмертных образов великого Низами.



The great Azerbaijan poet Nizami Ganjavi is one of the most brilliant masters of world literature. His masterpieces are the best achievements of artistic genius of mankind. As a poet and citizen he was the bearer of the most advanced ideas of that epoch. These ideas found their reflection in his famous *Khamsa* (Quintuple) composed of five long poems, immortal pearls of classical Azerbaijan poetry, i. e. "Storehouse of Mysteries", "Seven Beauties", "Chose and Sharing", "Lal and Man-hunt", "Iskandernama". By the harmonious order and distinct layout, by extraordinary arrangement and vividness of images each of these long poems became a novel phenomenon not only in Azerbaijan, but in the whole of Eastern and world literature.

Nizami's poems possess inexhaustible artistic merits, are wound of wisdom and profound philosophical thoughts. Nizami's poetry is full of unbending optimism, belief in the creative force.

As is known, Nizami was born and spent the whole of his in Ganja, an ancient city of Azerbaijan. He lived among the people, his love for folk creation helped Nizami understand the soul and aspirations of his people. The countless number of Azerbaijan proverbs and sayings, parables, legends and tales, taken from the popular life, are decorating Nizami's works, testifying to their affinity with folk sources.

Nizami's poetry marked a new stage in the development of literature of the peoples of the East, it is imbued with humanistic content and full of life-asserting force. It has enriched and developed Eastern and world literature raised artistic thought to a completely new height.

Humanism and innovative spirit of Nizami's poems, was mainly expressed by its thoroughly new attitude to man, by the new means of embodiment of human images. In Nizami's opinion, man is the most valuable thing on the earth. Man for Nizami is the foundation of society and of everything that exists on the earth; his welfare, his happiness is superior to anything else. Man can be happy only in a free society where goodness is the law of life. Evil makes man's existence unbearable, killing his creative abilities. Nizami believed that evil could and must be eliminated from life.

Nizami's views on a happy life of human beings are built upon profound philosophical observations and practical life. Nizami outlines only one way of cognition of life and the universe, that is, the way of science, labour and endeavor. Life-asserting poetry by Nizami calls man for struggle, strengthening his willpower.

Nizami puts forward the principles which are make up the foundation of a just society, striving for a happy life, freedom and equality of the citizens.

Nizami's creative activity succeeded in expressing humanistic ideas, embracing many sides of man's spiritual life. It also includes the theme of education, the purpose of which, according to Nizami, is lofty moral purity and humanness.

Love for Nizami is all-embracing feeling, free of national limitations, religious or any other prejudices. In the conditions of the 12-th century Nizami was known for his toleration and absence of many prejudices towards other peoples. This feature of Nizami's poetry makes it possible to appraise it as a new word for the European thought.

In his brilliant creation, Nizami opened up a new epoch in the development of Azerbaijan literature, having placed for the first time in the history of literature, into the focal place of artistic creation the man with his real desires and feelings; he created deep human characters and revealed in immortal artistic images the psychology of human personality.

Nizami's creative activity promoted further blossoming of cultural and literary life of the East, exerted great influence upon the progress of book art.

Nizami's works were copied by the ingenious calligraphers, were bound into richly decorated book covers and enriched with miniatures. Among these manuscripts are genuine masterpieces of book art executed by the calligraphers, ornamentalists, book-binders and other masters. The manuscripts intended for local ruling dynasty were embellished with fine miniatures.

The peculiar poetry of Nizami seemed to bring to life a whole series of schools of miniature painting of the East of the 15th-17th c. Century in century out, the artists of the Tabriz, Shiraz, Gerat, Meshkhed, Isfagan, Bukhara and other schools of miniature paintings, asserting the aesthetics of classical miniature, persistently sought in Nizami's works open paths and pathetic element of life assertion. The leading schools of Oriental miniature, as well as separate famous and talented masters of these schools were lying one another in creating brilliant artistic illustrated records of Nizami's Khamsa. All these records are of great value for us. They not only preserved poetry of great Nizami, but also tell us about the tastes of the customers and executioners, allow to vividly observe and judge about various styles and individual manners of artists-miniature painters.

The interest for the dramatic scenes from love poetry determined the scope of subjects on the motifs of the long poems "Khosrov and Shirin", "Leili and Majnun". The miniatures, using lofty planning design, subtle refinement, clarity of harmony, revealed a sad story of Leili and Majnun, triumphing love of Khosrov and Shirin, "The philosophical "Iskander-Nama" and didactic storehouse of Mysteries, singing glory to lofty thoughts about harmony and free existence of man were too complicated to be reflected in painting and less popular among miniaturists.

The earliest known miniatures are the illustrations for numerous manuscripts of the poems related to the 15th century. The exemplars of the decorative - applied art that have come down to this day however, i. e. the ceramic dish dated from 1210 and a tile of the 13th c. with the motifs of Nizami's poems, close to book miniature by style, testify to the fact that they had also inspired the artists, the poet's contemporaries.

In the 15th century the plots of Nizami were worked out by famous schools of miniature painting of Shiraz and Gerat.

The masters of Shiraz strove to convey the greatness and largescale character of the images of the poems through the force of popular poetry in epic monumental, laconic form, combining it with the freshness of embodiment of separate everyday phenomena.

The strikingly subtle feeling of composition made it possible for the school of Gerat to achieve the perfection of artistic portrayal of the images.

Developing the traditions and principles of the Iranian, Azerbaijan and Middle Asian painting of the 15th-16th c. c., the motifs of the poems continue their artistic life in the work of the Indian artists of the Mogol school of the end of the 16th-17th c. c., in the works of the Isfagan school of the 17th century.

The peculiar artistic reflection of the subjects of the poems is seen in the art of the Bukhara school of the 17th c.

The works by the Tabriz masters of miniature painting on the subjects of Nizami's poems have become the splendid progress of Eastern art.

The brilliant exemplars of miniatures, created by the Tabriz miniature artists added to the flourishing of the Tabriz school of miniature painting of the 16th c. The comprehension of the poetical images of Nizami aided in revealing individuality of the Tabriz miniature artists on a large scale. The masters of Tabriz, having skillfully used literary source, inspired by its spirit and style in the exquisite harmony of grace, emotion of colouring had created the artistic images.

Two manuscripts of Khamsa illustrated by the Tabriz miniature artists have come down to this day, i.e. manuscripts of the end of the 15th - beginning of the 16th c. from the "Topkany sarayi" museum in Istanbul and the well-known manuscript of 1539-1543 of the British Museum, described by a prominent scholar-art critic B. Denike as "the most remarkable monument of not only the Tabriz school of the epoch of its utmost flourishing, but of the whole of Azerbaijan and Eastern painting of the 16th century".

In this period the reigning Azerbaijan dynasty of the Sefevids which formed a powerful centralized state, promoted the progress of culture and art. The Khamsa manuscript above - mentioned was made up for Shah Takhmasib and illustrated with fine miniatures by the prominent representatives of the Tabriz school of miniature Sultan Mukhammad Tabrizi, Aga Mirek, Mirza Ali, Muzaffar Ali, Mir Seid Ali, who established a whole epoch in the art of Oriental painting.

Having developed the lyrical character of their classical art, its psychological picturesqueness and pithiness, the Tabriz masters breathed live feelings into the traditional characters. Having perfectly grasped the austere rules of miniature painting, they turned the conventional classical composition into a unique natural language of the feelings and thought. Stretching their creation

beyond the bounds of the formed principles of aesthetics of miniature art, characterized as magnificently decorative and festive, full of the truth of life, the miniaturists strengthened the realistic basis of the plot, bringing it closer to real every day life, contemporary to them.

The ideas filling and illumining Nizami's creative activity are the ideas of love and brotherhood, which were at once mastered by the kinds of fine arts from Western Asia to India. Miniature painting served as ingenious mediator in this cooperation. The illustrations for the manuscripts made up the basis for their further development in artistic fabrics, metal articles, carpets.

The eternal ideas of Nizami's poetry, i. e. the ideas of beauty, justice, struggle for everything that is beautiful and humane, had joyfully filled up the exalted and inspired art of carpet-making.

The motifs of Nizami's poems, being diverse in different periods and in various trends, were most stable ones among other specified artistic phenomena in the carpet art of Azerbaijan and Iran, preserving their main traditional features up to this day. The formation of artistic traditions of the classical carpet manufacturing the classical exemplars of carpet-making with the plots on Nizami's poems, were closely associated with the innovations of Azerbaijan miniature painting of the 16th century, its famed classical Tabriz school. It is noteworthy, that remarkable specimens of the Azerbaijan and Iranian fabrics, metal articles, embroideries of the 16th-17th c. e. with the motifs of Nizami's poems were also characterized by the vividly expressed unity of style with the Tabriz miniature of the 16th century.

Of particular interest for the establishment of classical principles of carpet-making in that period is the art of the Tabriz miniature-painters.

The miniaturists being fine artists, and ornamentalists, were also the authors of carpet compositions. In the palace carpet-making work shops of the Sefevid rulers in Tabriz, along with skillful weavers there worked miniature-painters, who executed the drafts of the carpets of complex compositions.

As was mentioned above, such outstanding artists as Sultan Mukhammed, his son Mukhammedi made up drafts of the subjects carpets and artistic fabrics.

Using the plots developed in artistic miniature, the miniaturists created fine specimen of carpet-making art, having found balance and harmony between the artistic ideas of miniature painting and accumulated traditions of carpet art.

The high decorative structure, faultless harmony, refinement of drawing, exquisite colouring of the carpets of the Tabriz artists, canonized as early as in the 16th century, were widely used by carpet makers in Azerbaijan, Iran, Turkey, India as the perfect specimens of classical art. Of three carpets of that period, which have been preserved to the present time, two hundred considered the genuine masterpieces of carpet art. Among of them Kashan and

Kirman carpets of the XVII century with motifs "Meeting of Leili and Majnun" and "Leili visit Majnun in the desert".

The assertion of lofty traditions of the classical carpet, the grandeur of miniature painting is the Kirman carpet of the 16th century with the plots of Nizami's poems Khosrov and Shirin, Leili and Majnun from the collection of Paris museum of decorative arts, becoming the model for carpetmakers for last time. This is the earliest of the known carpets on the motifs of Nizami's plot "Shirin is bathing seen by Khosrov", "Leili visits Majnun in the desert".

The choice and interpretation of the plots on the carpets have analogy with the Tabriz miniature painting of the 16th century.

Here the knowledge of the subtlest culture of carpet composition, the rare feeling for style manifest the blending of traditional miniature images on the carpet with its, general decorativeness in the wonderful harmonic entity.

Through the unity of the rhythm and style, balanced by the rigid symmetrical structure, the subject scenes "Shirin is bathing seen by Khosrov", "Leili visits Majnun in the desert", are reiterated in mirror-reflected symmetry along both sides of the longitudinal axis of the carpet.

Subordinate to the single compositional solution, the supplementary hunting scenes included into the composition, the portrayals of the bird-Simurg are organically involved into the rhythmical issue of the composition.

The composition of the carpet is built upon precise perception of all its motifs. That is the result of a peculiar sense of proportion that excluded any extravagancies, any preponderance of some means of expressiveness over the others.

Each image on the carpet is permeated with beauty, and that is achieved mainly by plastic integrity of all the motifs.

Using the miniature specimens, in complete concord with the aesthetics of the carpet, the masters-carpet-makers strove to convey the lofty spirit of Nizami's poetry in the beauty of contemplation. They were aware that concrete truth should not contradict the nature of the carpet and therefore turned the simplest pictures on the carpet into the patterns.

They were able to achieve this by building up the carpet composition by means of association, in faultless rhythmic structure of all the motifs, in their strict sequence and combination into the plastic harmony of the wholeness. At this, the sense of eternal movement, the natural character of transitions from one motif to another were created, which is not interrupted, nor is ended, but calms down upon the plant background of the carpet.

The subtle patterns of plants in plastic entity with the images do not contradict the common graphic arrangement of the composition, preserving its mood, filling it up with the wealth of hues. And the whole flutter is replaced by the sharp rhythm of border motifs that does not affect the transparent harmony of the composition.

The carpet is a remarkable specimen of classical art bringing us back to the laws and rules of classics, where through purity and smoothness of lines, grace of posture exalted and poetical emotions were depicted.

The development of carpet-weaving of Azerbaijan and Iran in the 17th-18th c. c. was associated with the weakening of the Sefevids' centralized power, decay of cultural life in the society, the growing influence of West throughout the Orient.

It was expressed in the art of carpet-making through the deepening of realistic trends, search for the new style tendencies in spite of the fact that the composition and treatment of the themes remained traditionally unchanged.

The compositional structure, ornamental treatment of the plots remained rigid within the traditional forms, however, the techniques and methods of graphic means were greatly altered.

The graphic evidence of this is the silk Kirman and Kachan carpet of the 17th century with the motif "Leili visits Majnun in the desert".

The composition of the carpet its ornamental part, solved through the canons of classical art, were executed with great workmanship, however, the graphic portion loses its former significance, becoming the decoration of the corner vignettes, thus acquiring primitive and drastic form.

It was a transitional period when the interest for the past was lost and quests for the new were in progress. It was the period that prepared the 19th century, which was characterized by the introduction of realistic motifs into decorative-applied art, which more and more acquires social and concrete historical signs, was subjected to modifications, and approximating real life.

The 19th century became the period of rapid progress of carpet art. It was the time when the classical carpet became the expression of not only aesthetic, but of philosophical disposition. The creative activity of the masters at that period was the manifestation of democratic aspirations, which penetrated into carpet art under the influence of shifts in public frames of mind. This period is characterized by the search for historical truth in the carpet art, dramatization of traditional literary subjects, rendering of realistic images, when the masters of carpet-making turned to the studies of laws of realistic expressiveness. They were drawn by the possibility to find a complicated psychological character, they strove to achieve everyday truth, to endow the character, they strove to achieve everyday truth, to endow the characters with precise historical signs,— all these were quite new in the carpet art.

The deepening of the realistic treatment of the plot created actual possibility of destruction of fundamental basis of decorative — applied art, laws and rules of classical art, ennobling by the refinement of the decor even a tragic situation. This, however, never happened, the masters breathed a new life into the classical art of carpet-weaving, the conventional acquired novel content and poetry, sense and living beauty. In the best carpet specimens they

achieved harmony, balance of content and form in new ideas, trends and strict laws and rules of classical art adopted by them.

While observing all subtleties of style and colour, the carpet-makers found it possible to make them express their thoughts and emotions, having proved once again the fact, that it is possible to convey through the carpet the most complicated themes and images, that the poetry of the ornament can be naturally combined with the truth of life profundity of thought.

Moving apart the thematic frames of the carpet, that in this period was characterized by profound idea content, the masters again took to traditional literary themes and characters, to great works of the Eastern classics and again sought inspiration in Nizami's creations.

The features of a new style of treatment of traditional literary motifs were especially vividly expressed on two Tabriz carpets with the popular "Leili visits Majnun in the desert".

The composition of one of the carpets made in 1810 was a serious step in mastering culture of the classical carpet, its art, expressing purity and austerity of the classical form and a shift to realistic concreteness being intensive in that period.

The authors of the carpet proceeded from direct literary foundation to the techniques of the plot basis canonized by miniature painting from the truth of life, psychological characteristics of the exemplars to lofty poetic generalizations.

The centre of the composition depicts the traditionally developed scene of the sweethearts' encounter, based upon characteristic classical principles, where the motifs of the plot are arranged according to their significance from the centre to the edges. Having liberated the plot from excessive decorativeness, patterns of the classical carpets, the scene wholly fills its field, promoting extraordinary dramatization of the traditional literary motif. We have before our eyes not a conventional and poeticized image of desparate love, worked out by classical art, but a direct portrayal of sufferings of ordinary people—genuine human grief of two separated human beings.

Having conveyed in the composition the traditional image of those in love, the carpet-makers seemed to have created a wholly new one, i. e. they enlarged the thought laid in the basis of the classical composition, brought it closer to a real life, adding to the plot the picture of a shepherd with a herd, fauna and flora, familiar to the local weaver. Although it is difficult to speak about organic blending of all the motifs, characteristic of classical composition one can ascertain their balance.

The composition of the carpet is notable for its monumentality, laconicism, simplicity, restraint in arrangement and colouring.

The main aesthetic value of the portrayal is the plane-like treatment of the motifs, conditional character of the colouring.

The carpet wins over by its magnificent simplicity significance of the images, boundless poetics. The composition is distinguished for serene fascination, plenitude of spiritual lucidity, which turn this emasculated classical form, encouraged at a time by noblemen from its official embodiment into the natural language of ordinary human relations.

The composition plunges and introduces us into the world of exquisite moods and emotions. This is the world of humaneness man's dream of happiness.

The carpet on the same subject made a hundred years later, in 1913, in Tabriz testifies to the fact that the traditional themes not only remain intact and indisputable in masters' world outlook, but that the carpets of that kind are not merely the variants on the same subject.

The style was in constant progress the trends marked in the early 19th century in the creation of the artistic form have found vivid embodiment in this carpet. The work on the carpet composition was first of all felt as a comprehension of the new idea of space the laws of the perspective, borrowed from realistic Western painting.

Striving at solving the new principles of compositional make-up, the masters found new means of expressiveness in its diversity, in emphasizing the spatial depth. Its former monumentality, while the portrayals, rendered in the perspective reduction in foreshortened aspect, are of minor form, more free, the figures are not static, but full of life.

Having introduced new techniques of artistic expressiveness the masters succeeded in enlivening the form of the traditional composition, depart from the conventional image stereotype, achieving the bright, fresh novel graphic characteristic of the plot.

In the stubborn and untiring thirst for penetration into the very essence of the images, to grasp all the profundity of thoughts, ideas, laid in the foundation of the poem, the scenes and pictures are simultaneously introduced into the composition which are not related to the main ideological scheme, which are full of fixed, joyful attention to the world around the masters, to nature and people. All these, however, did not upset classical proportions of the structure of the composition, but, on the contrary, led to faultless harmony, to solemnity and spirituality of the expression.

These seemingly different components are associated with the application by the language, strict in style; their unexpected combinations are psychologically justified and full of inner regularity. Each of these portrayals, being organically part of the general composition, is perceived not as an ornamentation, but a necessary component of the whole character.

In the complete accord with the nature of the carpet, the psychological character of the subject-matter is replaced by the poetry of the pictures of the stripe.

This fact required of the masters a peculiar plastic expressiveness of the line, where the plastic beauty of the motifs organizes the whole composition of the carpet, skilfully dissolves in a general composition all the motifs, even the most concrete, psychological details. This has become the source of the spiritual wealth which is so exciting about this carpet. It is owing to this that the carpet fascinates the viewer by its natural character, absence of conventional pictures; due to this the authors became the innovators, and their creation was perceived as a discovery, introducing a new, fresh sense into traditional art.

The new solutions of the traditional literary motifs are traced at that time even in the carpets, the artistic value of which is determined by strict rules of classical specimens.

The masters who stood for novel depth and pithiness of the carpet composition in that period first of all modified the formed compositional principles striving to achieve distinct ideologically psychological conception for the composition as a whole and for each component separately. The masters by invariably raising and poetizing the simplest portrayals, sharpening to the utmost and deepening the perception of the plot, reveal the new beauty and meaning of the work.

These principles which further developed the best traditions of Azerbaijan art, in which the striving for the truth and spirituality of the drawing was always felt, have found their expression in two Tabriz carpets of the 19th century on the subject "Majnun among the wild beasts".

The authors of these carpets attempted to depart from austere illustrativeness of the plot, from traditional miniature treatment, trying to find a peculiar graphic charm in the compositional structure. They felt this spirituality that defined the meaning and style of Nizami's poetry and conveyed in the classical "Agadjly", "Bide-Majnun", "Vag-Vag", carpet composition.

By organically combined conventionality of the carpet composition with realistic character of the plot portion, the masters were able to create a strikingly ideal carpet picture.

The solemn might of the pivotal compositional theme, the motif of the tree, neither suppresses not overshadows the lyric character of the plot its psychological figurativeness and richness of content. The authors of the carpet having inspiringly grasped and conceived the harmony that is made up of the whole diversity of the picture of the tree, combined it in the unity of plastic beauty with traditional miniature image of the hero, creating a fascinating harmonic picture, revealing the inner world of selfless Majnun absorbed in the world of emotions and thoughts.

Here, remaining true to their artistic principles, to their incessant quest for poetry, the masters deliberately introduced the picture of a willow-tree into the composition, the exquisite romantic shape of which corresponded to the whole conception of the work, to its poetical mood. The people called it

"Bide-Majnun" the tree of Majnun, as having seen Majnun's sufferings, it bent in sorrow its branches, remaining in weeping for ever.

The fairy-tale inhabitants of the tree give a special emotional vividness to the composition: the fantastic figure of a div and a lion, walking about the tree, breathed soul into the picture, filling it with extraordinary enchanting charm.

The figure of Majnun's father on one of the carpets that supplements the general scene, who is depicted near the grave seems to predict the tragic end of the story, intensifying the dramatic character of the composition, that was characteristic of that period.

The completeness and complexity of the image in the carpets were brought about by the colour. It is extremely difficult to achieve this sensation in the carpet, where the pattern is strictly precise and organically combined with colour.

Almost imperceptible play of golden colour in the carpet led to the understanding of the image. Such comprehension of the nature of their art, the clear sense of the image helped the masters to express the life of the human soul in the carpet.

Although the compositional structure of the carpet was greatly varied at that period, there were also the ones in which miniature interpretation of Nizami's poems was reiterated. The carpet-makers, however often, who considered the quest for new forms their main task, subjected the carpets to artistic novel treatment in such a manner, that it was difficult to consider them copied or borrowed pieces.

The arrangements of the Tabriz and Kashan carpets of the 19th and 20th c. c. "Farkhad and Shirin", "Khosrov is listening to the girls' tales" on the motifs of the long poem "Khosrov and Shirin" are noteworthy in this respect. The classical perfection of the content and form, solemnity of execution, exquisite refinement, faultless sense of rhythm, are asserted in these carpets by the carpet-makers as the highest summit of the traditions of the carpet art.

The plots of the poems, i. e. traditional representations of the feasts of Khosrov and Shirin. Farkhad's death, are given on the carpets through the common character of the compositional solution. The basis of the carpet composition was the plot interpretation, characteristic of the Tabriz school of miniature painting, which acquired especially splendid and bright form, since it met the requirements of the taste of the ruling noblemen.

The representations of Khosrov and Shirin according to their miniature treatment, were placed as a rule in the arched opening of the richly decorated portal. The authors of the carpet, who enjoyed a complete command of the language of their art, modified the character of this miniature technique and solved anew this traditional scene: the main graphic group is placed in

the centre of the composition under the patterned arch. Adhering to the rules of the classical carpet, trying that each element of the carpet could be perceived as thing of beauty, the carpet-makers turned the representation of the traditional portal in the carpets into a complete ornamental form, finely executed the decorative arch, thus creating a novel carpet composition, named "Tagly" and "Sutunlu".

This composition, possessing monumentality and lucidity of structure, was repeatedly confirmed by subsequent creation of the masters; by developing the means of artistic expressiveness it became an integral part of traditional ornamentation.

In the carpet composition the masters proceed from everyday reality to lofty philosophical and poetical generalizations. The representations are of conventionally traditional character, to imbue the representation with spiritual meaning, they rely upon the gesture, certain positions, postures, while the gestures and postures are built according to the rules of natural expressiveness. Each pose, born by the inner state of the image, is expressed through the unity of plastic beauty.

In the Tabriz carpet of the 19th c. "Farkhad and Shirin" in the collection of the Nizami Museum of Azerbaijan Literature, the popular comprehension of the plot is felt much stronger: the tragedy of Farkhad, a genuine folk hero, was especially popular at that time. Revealing in the subtle harmony of refinement and grace, in the traditional ceremonial portrait the mysterious revelation of exalted and ardent love, the Tabriz masters made us believe that the poetry of representation can express a profound thought.

The emergence of the compositions of the new type, however, did not lead to the elimination of old techniques where graphic motifs were introduced by the masters as an additional component of the decor into the traditional carpet compositions. The Tabriz carpets "Dord-fesl" of the 19th- early 20th c. c. are vivid exemplars of such kind. In the corner medallions on the border of the Tabriz carpet of the early 19th century "Dord-fesl" from the collection of the Azerbaijan State Museum of Fine Arts the traditional scenes "Shirin visits Farkhad at the canal construction" and "Laili visits Majnun in the desert" are given schematically as they are close in the treatment to the Kashan carpet of the 17th c. described above.

Striving to widen the thematic frames of their art, the carpet-makers sought new methods and ways of their execution, aptly using the traditional ones, too.

The principles that were fully and perfectly developed in the carpet art of the East in the 19th - early 20th c. c., continue the best traditions of the Tabriz hunting carpets, worked out by the Tabriz miniaturists of the 16th century, in the Gum and Kirman carpets "Bakhran Gur hunting", "Bakhran Gur and Fitne hunting", woven at the beginning of the 20th century, in the Tabriz car-

pet of the 19th century depicting the encounter of Khosrov and Shirin in hunting, reveal the episodes from the long poems "Storchouse of Mysteries", "Khosrov and Shirin". The carpet-maker solve a complex, many-figure composition of the carpets "Bakhran Gur hunting" and "Bakhran Gur and Fitne hunting", skilfully conveying in the diagonal arrangement violent, swift hunting scenes with numerous pictures of hunting. The figures of hunters, animals and wild beasts, in spite of the violation of proportions in their representations, preserve purity and precision of the lines in any fore-shortening.

These carpets lack legalized structure of classical composition, the rules of artistic forms were altered, they did not stand up to classical proportions of the build-up of the composition. This to some extent infringed upon principal decorative basis of the carpet. However, by means of refined, colourfully treated nature, refinement of figures, the authors - carpet-makers succeeded in achieving integrity, harmonic blending of all the representations, great inner expression, which determines the aesthetical value of the carpet.

In full accord with the plot and aesthetics of hunting carpets of the 16th c., the Tabriz masters, while developing the remarkable traditions of the Azerbaijan carpet, achieved high level of poetry and beauty in the carpet "The encounter of Khosrov and Shirin in hunting". Having created a thoroughly thought-of composition, the carpet-makers could solve a difficult task, i. e. the arrangement of a large number of figures into the single artistic whole. In the middle field of the carpet against the background of mountainous landscape various kinds of hunting are represented with high precision, i. e. deer-hunt, fallow-deer hunt, a scene depicting a warrior slaying a lion, which was known to the weaver from a medieval miniature. In the upper portion of the carpet horizontally, the scene of the meeting of Khosrov and Shirin is depicted: the lovers are represented on horseback, riding towards each other. In the central portion the figures of hunters pursuing the wild animals are swung about the circle.

The dynamic gripping composition in the central part is calming down in the lower part of the carpet by two groups of representations, i. e. by a figure of the horseman resting under the canopy of the tree and a horse quietly grazing in the field.

The whole composition is executed in realistic and vivid manner, with great expressiveness. In spite of many-figured character, it strikes imagination by lightness and smooth continuity of general movement, which is achieved owing to the single harmony of the form.

The representations here are not disintegrated into separate figures, but united by the unity of style, proportion are delicately and finely painted, they are perceived not only as a plot but as a pattern, too, forming part of the refined and strikingly beautiful decor.

This is an exemplar of the classical carpet, and at the same time it bears no traces of canonical rigidity. The masters-carpet makers were able to preserve their versatile techniques even in this traditional composition which helped them get rid of triteness of the representation.

Striving to find something novel, they enriched this classical plot by the application of new realistic methods of representation: the volumetric modelling of figures rendered through perspective reduction.

Thinking about beauty and perfection of the composition the carpet-makers incarnated their artistic idea not through the emphasized clarity of classical form, but in a living and anxious alteration of plastic lines, their blending, unification into the single whole.

The Tabriz masters once again confirmed their adherence to simplicity and exquisite refinement, natural and high ideals of harmony, as the basis of great art.

The creative activity of the masters at that time was seldom the realization of conscious aesthetical aspirations, rather than instructive expression of new possibilities.

The characteristic features of carpet-making of that time was the fact, that along with traditional motifs, the European plots, historical and religious motifs were used too, the European plots being often personified. In a number of towns of Southern Azerbaijan and Iran there appeared the factories where the carpets copied from the West-European paintings were manufactured.

The production of carpets was under the supervision of the Tabriz merchants who tried to meet the demands of the European market.

In spite of the fact, however, that the motifs were borrowed from the West-European sources, the decorative foundation of these carpets was set up using national traditions, that determined the principles artistic value of these carpets.

This complicated synthesis of ideological-artistic features is found in one of the Tabriz carpets woven in 1902, which is kept in the Central Textile Museum in the town of Lodz.

The diversity of ideas brings about the diversity of the forms of their embodiment. The Tabriz masters who most deeply and fully felt the ever-developing new trends, sought for the new means of expressiveness, finding them in the traditions, in the assertion of national traditions of carpet-making.

The basis of the artistic idea of the carpet was formed by the classical composition with a central medallion and hunting scenes, which had been developed by the medieval miniature painting. The central medallion depicts Virgin Mary with the child Jesus; in the upper portion of the centralized field there are the scenes portraying Bakhran Gur and Khosrov Parviz hunting, to which the inscriptions on the carpets testify.

The Christian plot, although in somewhat Muslim interpretation, is rendered



red as a foreign motif in a static and dryish manner. The aesthetical value of the composition is built upon hunting scenes, depicted with great expressiveness, thus emphasizing the point where the genuine concern of the masters, their creative quests had been focused, due to which this carpet is perceived as an original piece of art, reflecting national spirit and people's world outlook.

Both the experiment and the manner of execution applied by the masters were new for that time, the carpet-makers themselves being carried away by these techniques.

Thus, in spite of their contradictiveness, these novel forms played a certain role in the creative path traversed by the carpet, revealing its new possibilities, at the same time not infringing upon traditional rules of composition arrangement, without breaking up harmony. Here the masters revealed their craftsmanship to interpret modern motifs through the conventional forms of traditional art.

In the attempt to create a new form, the masters study and make use of all the achievements, accumulated by the traditional carpet, seen for the principles of blending the classical carpet with the forms of folk creation.

The Heris carpet of the XIX century "Khafli peikar" and Kashan carpet of the century "Iskander with the Magicians", made up on the motifs of the long poem "Iskandernama" became the expression of the original style of treatment of traditional motifs, reviving folk components.

The ancient eastern motifs are clearly seen in the decorative graphic system of the carpet, as the foundation of the carpet art had been formed by the primitive creation, full of keen expressiveness and powerful folklore character.

The simplest signs of human existence grow into the symbols of life in their importance, become akin to favourite literary images, and all these that was formed by imagination and observation, are conveyed with true enrapturing poetic inspiration, fascinating and enrapturing human souls. According to the fundamentals of ancient ornamentation, the narration on the carpet "Iskander with the Magicians" is given horizontally, in three bands which are supposed to be read one by one, like the words in a text, linked to one another; each scene is complete in itself and at the same time forms part of a single idea of the work.

On the central belt of the carpet the departure of Iskander, his courtiers and the warriors for the fight is depicted, while in the lower one the battle between the warriors and the magicians is given. The magicians are represented by the divs, i. e., the folklore idea of the ancient Orient of the master in the aspect of a human being. The upper belt presents the final moment, i. e. Iskander is on the throne, celebrating victory over the magicians.

The plot of the carpet has no direct parallel in the poem. The masters seem to imbue the image with importance and monumentality, they widen its inner world, enriching it on the basis of popular notions.

The character of Iskander, so popular in the East, is made closer by them with the images of legendary Oriental warriours-folk heroes who fought against the divs; his deeds are supplemented with the ancient Oriental idea about eternal struggle of goodness against evil, that is depicted through a traditional representation, symbolizing human valour; i. e. the victory of the warrior over the mythical monster, the div.

The interpretation of the plot is given through the striving of the masters to render the image in a certain emotional form, that is fully representative for this particular character. It was such arrangement, which reveals comprehensively the main idea of the carpet, full of naive spontaneity, that most fully corresponds to the spirit of folk fairy tales, where reality and imagination are mingled with striking verisimilitude, that they found in the artistic value of folklore composition.

The simplicity and clarity of the structure, austerity of rhythm, expressiveness of graphical lines, geometrically-plane treatment of the thematic complex, given in horizontal development, are used by the masters as the most expressive means depicting the image, adding monumental, lofty beauty of traditional-popular art to the carpet.

The colour solution, based upon rhythmical alternation of bright, contrasting colours, emphasizes the extraordinary emotional force radiating from this fascinating composition. All these colours and their combinations make up a powerful image worthy of the world of folk poetry.

The contemporary artists - carpet-makers of Azerbaijan, derive their plots from the rich storehouse of Nizami's poetry. The works created by them have become bright pages of eternal life of immortal images of great Nizami.





Nizami Gandjevi, le grand poète azerbaïdjanais est l'un des plus grands artistes de la littérature mondiale. Ses œuvres géniales sont au sommet de la pensée artistique de l'humanité. En tant que poète et citoyen, il représentait les idées les plus progressives de l'époque. Ces idées ont trouvée leur expression dans sa célèbre "Chaméc" (Pyateriza Béchlik), comprenant les cinq poèmes — perles de la poésie azerbaïdjanaise classique: "Le trésor de mystères", "Les sept beautés", Chosrov et Chirine", "Layla et Madjnoun", Iskendername". Quant à l'ordre et la netteté de la planification, à l'arrangement et l'éclat des personnages, chaque poème devient le nouveau phénomène de la littérature azerbaïdjanaise et aussi de la littérature mondiale et orientale.

Les poèmes de Nizami aux qualités artistiques inépuisables sont pleins de sagesse et des idées philosophiques éclairées. La poésie de Nizami est pleine d'optimisme, de la foi en la force créatrice. On conçoit que Nizami est né à Gandja où il passa toute sa vie. Il y vécut dans cette ville antique de L'Azerbaïdjan avec son peuple et la proximité du peuple, l'amour de l'art populaire l'ont aidé à comprendre l'âme et les espoirs du peuple. Des innombrables proverbes azerbaïdjanais, paraboles, légendes, et traditions, provenant de la vie du peuple et embellissant les œuvres de Nizami parlent de ses relations avec les sources populaires.

La poésie de Nizami est une étape florissante du développement de la littérature de l'orient, au contenu humanitaire et pleine de force vivifiante. Elle a enrichi et développé la littérature orientale et mondiale permettant un nouveau progrès de la pensée artistique.

L'humanisme et l'esprit novateur des poèmes de Nizami s'était exprimé principalement en sa nouvelle attitude envers l'homme, en ses nouveaux moyens de personification des personnages humains. Selon l'opinion de Nizami, l'homme est ce qui est le plus précieux sur la terre. L'homme est pour

Nizami — c'est la base de la société, la base de tout ce qui existe; son bien-être et son bonheur est au dessus de tout dans ce monde. Mais l'homme ne peut être heureux que dans une société libre, où le bien est la loi principale de la vie. Le méchant rend insupportable l'existence à l'homme, tu ses forces créatrices. Nizami croyait que le mal peu et doit être éliminé de la vie. Ses vues sur la vie humaine heureuse, Nizami les base sur ses observations philosophiques profondes et sa vie pratique. Nizami n'indique qu'une seule voie de la connaissance de la vie et de l'univers — la voie de la science, du travail et de l'application. La poésie vivifiante de Nizami appelle l'homme à lutter, affermit sa volonté.

Nizami propose des principes qui devraient être à la base d'une société juste, aspirant à une vie heureuse, à la liberté et à l'égalité des citoyens.

Des idées humanitaires, concernant de divers côtés de la vie spirituelle de l'homme ont trouvé leur expression dans l'œuvre de Nizami. On y trouve le sujet de l'éducation, ayant pour but selon Nizami, une haute pureté morale, l'humanité.

D'après Nizami, l'amour est un sentiment universel, qui ne connaît pas des restrictions nationales ou des préjugés religieux ou autres. Dans les conditions du XII siècle Nizami se distinguait par la tolérance religieuse et par l'absence des préjugés concernant les autres peuples.

Parlant de cette propriété de la poésie de Nizami, on peut dire que c'était un nouveau mot pour la pensée eupropeenne aussi.

L'œuvre géniale de Nizami ouvrit une nouvelle époque dans le développement de la littérature azerbaïdjanaise, mettant pour la première fois l'homme au centre de l'œuvre artistique, l'homme avec ses desirs réels et ses émotions, créant des profonds caractères humains et dévoilant la psychologie de la personnalité humaine dans les personnages artistiques inoublables.

L'œuvre de Nizami contribua à l'épanouissement de la vie culturelle et littéraire de l'orient, exerçant une grande influence sur le développement de l'art du livre.

Ses œuvres furent transcrites par des meilleurs calligraphes, recouvertes de meilleurs reliures, illustrées par des miniatures. On trouve parmi ces manuscrits des vrais chefs-d'œuvres de l'art du livre, exécutés par des calligraphes, ornamentalistes, relieurs et autres maîtres. Les manuscrits, transcrits pour la la dynastie dirigeante locale furent illustrés des magnifiques miniatures.

La poésie particulière de Nizami ressuscita une série d'écoles de la miniature de l'Orient du XV—XVII siècle. Depuis un temps immémorial, les peintres des écoles de Tabriz, Chiraz, Hérat, Mechkhède, Ispahan, Boukhara et autres écoles de la miniature, affirmant l'esthétique de la miniature classique, cherchèrent instamment dans les œuvres de Nizami le pathétique de la vivification. Les écoles principales de la miniature orientale, ainsi que les maîtres du talent célèbres de ces écoles paraient rivaliser dans la création des listes illustrées de "Khaméc" de Nizami aux hautes qualités artistiques.

Toutes ces listes sont bien précieuses pour nous. Ils nous ont gardé la poésie du grand Nizami, nous parlant en même temps des goûts du client et des exécuteurs, permettant de juger de manière spectaculaire de différents styles et manières individuelles des artistes — miniaturistes.

La sphère de sujets des miniatures suivant les motifs des poèmes "Khosrov et Chirine", "Layli et Madjnoun" est déterminée par l'intérêt pour les scènes pleines de dramatisme de la poésie d'amour. Les miniatures décelèrent la triste histoire de Madjnoun et Layli, l'amour triomphant de Khosrov et Chirine dans une claire harmonie au raffinement le plus fin. L'Iskendername" philosophique et "Le trésor de mystères" didactique, chantant des hautes idées et l'harmonie de l'existence libre de l'homme furent compliqués pour représentation et moins populaires parmi les miniaturistes.

Les premières miniatures connues sont des illustrations des multiples manuscrits, datant du XV siècle. Cependant, les spécimens qui nous sont parvenus, de l'art appliqué — un plat de la céramique, datant du 1210 et le carreau du XIII siècle aux motifs des poèmes de Nizami, rapprochés à la miniature quant à leur style, nous disent qu'ils furent source d'inspiration pour les artistes contemporains du poète.

Pendant le XV siècle les sujets de Nizami furent élaborés par des célèbres écoles de la miniature de Chiraz, Hérat. Les Maîtres de Chiraz s'efforçaient de traduire l'importance et la grandeur des personnages des poèmes dans une forme monumentale et laconique, digne de la poésie populaire, en même temps avec la fraîcheur des certains phénomènes de la vie.

Un fin sentiment de la composition assura à l'école de Hérat la possibilité de représenter les images personnifiées d'une manière artistique achevée.

Developpant les traditions et les principes de la peinture Irannienne, Azerbaïdjanaise et d'Asie Centrale des XV—XVI siècles, les motifs des poèmes continuent leur vie artistique dans les oeuvres des peintres Indiens de l'école de Mogol du fin des XVI—XVII siècles, dans les oeuvres de l'école d'Ispahan du XVII siècle.

Les sujets des poèmes dans l'art de l'école de Boukhara du XVII siècle ont trouvé leur expression artistique originale.

Les oeuvres des maîtres de la miniature de Tabriz aux sujets des poèmes de Nizami deviennent réalisation brillante de la peinture orientale.

Les miniatures inégalées, créées par les miniaturistes de Tabriz contribuèrent à l'essor de l'école tabrizienne de la miniature du XVI siècle. C'est la conception des images poétiques de Nizami qui contribua à l'expression brillante de la grande individualité des miniaturistes de Tabriz. Les personnages poétiques des maîtres de Tabriz paraissaient par suite de l'application habile des sources littéraires, sous l'influence de leur style et esprit dans une harmonie de la grâce et raffinement du colorit.

Deux manuscrits de "Khamcé" nous sont parvenus, avec illustrations des miniaturistes de Tabriz — ce sont les manuscrits du fin du XVI siècle — début du XVI—ème siècle, à partir du musée "Topkapy saray" à Istanbul et le célèbre manuscrit des années 1539—1543 du musée Britannique, caractérisé par le grand scientifique — critique d'art B. Denix, comme "comme" le plus remarquable monument de l'école de Tabriz à l'époque de son plus haut épanouissement, mais aussi de toute la peinture azerbaïdjanaise et orientale du XVI siècle".

Pendant cette époque, la dynastie régnante de Séfévides, qui a fondé un état bien centralisé, contribuait au développement de la culture et de l'art. Un manuscrit de "Khamcé" fut rédigé pour le schah Takhmaçib et illustré par des magnifiques miniatures, appartenant à la plume des éminents représentants de l'école de miniature de Tabriz, Sultan Mukhammad Tebrizi, Aga Mirekom, Mirza Ali, Muzaffar Ali, Mir Seïd Ali, dont les dessins ont affirmé toute une époque dans l'art de la peinture orientale.

Ayant approfondi le caractère lyrique de son art classique son pittoresque psychologique et sa richesse du fond, les maîtres de Tabriz ont inspiré des sentiments vivants au personnages traditionnels. S'étant approprié à la perfection les règles sévères de la langue, ils ont transformé la composition classique conventionnelle en une langue naturelle des sentiments et des pensées. Sans réduire son oeuvre aux principes de l'esthétique de la miniature comme art décoratif, de fête, éloigné des réalités de la vie, les miniaturistes ont renoncé la base réaliste du sujet, l'ayant approché à la réalité contemporaine.

Les idées d'amour et de fraternité éclairant l'oeuvre de Nizami furent bien vite assimilées par tous les genres de l'art plastique, à partir de l'Asie Mineure et jusqu'aux Indes. La miniature fut médiateur génial dans cette entente. C'est justement les illustrations des manuscrits qui ont servi de base pour leur développement ultérieur sur les tissus d'art, objets de métal, tapis.

Les motifs des poèmes de Nizami, variant dans des directions différentes au cours de différentes périodes, constituèrent un phénomène d'art de plus stables et spécifiques dans l'art du tapis en Iran et Azerbaïdjan, qui ont

gardé leurs traits traditionnels de base jusqu'à nos jours. L'affermissement des traditions artistiques du tapis classique, la réalisation des échantillons classiques de l'ouvrage de tapis au sujets à partir des poèmes de Nizami furent étroitement liés à la découverte de la miniature azerbaïdjanaise du XVI siècle, à sa célèbre école classique de Tabriz. Il est à remarquer que les magnifiques réalisations des tissus azerbaïdjanais et iraniens, des objets en métal, des broderies des XVI—XVII siècles aux motifs des poèmes de Nizami se distinguaient aussi par leur identité bien exprimée du style avec la miniature de Tabriz du XVI siècle. L'art des miniaturistes de Tabriz mérite une attention spéciale en devenant des principes classiques de l'ouvrage de tapis pendant cette période.

En tant que peintres, ornamentalistes magnifiques, les miniaturistes furent aussi auteurs des composition de tapis uniques. A côté des tisserands habiles qui travaillaient dans les ateliers de tissage de tapis du palais des gouverneurs séfévides, travaillaient les miniaturistes, préparant des croquis des tapis à composition compliquée.

Comme on l'a dit déjà, les peintres célèbres, tels que Sultan Moukhammed, son fils Moukhammedi, composaient des esquisses pour des tapis à sujet et tissus d'art.

Utilisant les sujets élaborés pour les miniatures, les miniaturistes créèrent des magnifiques réalisations d'ouvrage de tapis, trouvant un équilibre, une harmonie entre les idées artistiques de la miniature et les traditions assimilées de l'art de tapis.

Une haute structure décorative, une harmonie impeccable, l'élégance du dessin, le raffinement du colorit des tapis des peintres de Tabriz, s'étaient anisés au XVI—ème siècle déjà et furent utilisés par les maîtres d'un tapis de l'Azerbaïdjan, de l'Iran, de la Turquie, de l'Inde comme exemples parfaits de l'art classique. Deux cents tapis, à partir de trois milles appartenant à cette période que nous sont parvenus, on les considère chefs-d'oeuvre véritables de l'art de tapis. Parmi les tapis de Kirman et les tapis de Kachan appartenant au XVI—ème siècle aux sujets "Layla vient voir Madjnoen dans le désert" et "Rencontre de Layla et Madjnoen". Le tapis de Kirman, appartenant au XVI—ème siècle aux sujets des poèmes de Nizami "Khosrov et Chirine", "Layla et Madjnoen", provenant de la collection du musée des arts décoratifs de Paris, sont confirmation des hautes traditions du tapis classique, de la grandeur de la miniature. Et qu'il devint confirmation et pour les auteurs du tapis de temps postérieur. C'est le plus ancien parmi les tapis connus aux motifs des poèmes de Nizami, aux sujets "Khosrov voit Chirine se baignant", "Layla voit Madjnoen dans le désert".

Quant au choix et à l'interprétation, on voit l'analogie de ces sujets dans les miniatures de Tabriz du XVI—ème siècle.

Les images traditionnelles des miniatures sur les tapis s'unissent d'une manière organique avec son décor général formant une unité harmonique merveilleuse.

Dans l'unité du rythme et du style, les scènes du sujet équilibrées de manière symétrique "Khosrov voit Chirine se baignant", "Layla vient voir Madjnoen dans le désert", sont répétées de deux côtés de l'axe longitudinal du tapis.

Selon une unique décision de composition, les scènes de la chasse introduites ultérieurement, les images de l'oiseau Simourg font partie du tissu rythmique général de la composition.

La composition du tapis se réalisait à la base d'un précis sentiment de tous ses motifs. Ici, se fit sentir un certain sentiment de mesure, n'admettant pas des essais, d'utilisation de certains moyens d'expression pour le compte des autres.

Chaque image du tapis est pénétrée de beauté et cette beauté est obtenue principalement par l'unité plastique de tous les motifs.

Utilisant les modèles miniatures, en plein accord avec l'esthétique du tapis, les maîtres tapisseries taçaient de reproduire le haut esprit de la poésie de Nizami dans la beauté de contemplation. Ils sentaient que l'authenticité concrète ne doit contredire la nature du tapis et donc, ils transformèrent en dessin toutes les images les plus simples, sur tapis.

Ils purent l'obtenir, construisant la composition du tapis comme ensemble, comme une construction rythmique de tous les motifs dans leur séquence et harmonie plastique de tout l'ensemble. Il se produisit une sensation d'un mouvement ininterrompu, du passage naturel à partir d'un motif vers l'autre, qui continue sans s'interrompre et paraît se calmer sur le fond végétal du tapis.

Les fins dessins des plantes en une union plastique avec les images sont inclus dans le dessin de la composition, conservant la disposition et la richesse de différentes nuances. Et tout ce frémissement est remplacé par un rythme aigu des motifs de la bordure, sans violer l'harmonie pure de la composition.

Le tapis est exemple magnifique de l'art classique, nous faisant revenir aux lois et règles de l'art classique, lorsque les sentiments hauts et poétiques s'exprimaient dans la pureté des lignes et dans la grâce des poses.

Le développement du tissage des tapis en Azerbaïdjan et Iran au XVII—XVIII siècles fut lié à l'affaiblissement du pouvoir centralisé des Séfévides, à la décadence de la vie culturelle de la société, à l'accroissement de l'influence de l'Ouest en Orient.

Quant au tissage des tapis, s'était exprimé dans l'approfondissement des tendances réalistes, dans la recherche des nouvelles directions stylistiques, quoique des par la composition et interprétation du sujet, ils demeuraient traditionnels.

Quant à la structure de composition, l'élaboration ornementale, les sujets sont traités dans des formes traditionnelles mais les procédés des des moyens plastiques subissent des changements profonds. Le tapis de Kirman et le tapis en soie de Kachan du XVII—ème siècle, au motif "Layla vient voir Madjnoun dans le desert" et "Rencontre de Layla et Madjnoun" l'atteste bien évidemment.

La composition du tapis, la partie ornementale, réalisée selon les règles de l'art classique, fut exécutée avec grande maestria, mais la partie plastique perdit son ancienne importance, devenant ornement des vignettes des coins, réalisée de manière primitive et sèche. C'était une période de transition, la période lorsqu'on a perdu l'intérêt pour le passé et on conduisait des recherches du nouveau. C'était la période, qui a précédé le XIX—ème siècle, caractérisé par l'irruption des motifs réparés listes dans l'art décoratif — applique, qui

acquiert de plus en plus des indices sociaux et des signes historiques concrets, change et s'approche de la vie réelle.

Le XIX—ème siècle devient siècle de développement impétueux de l'art du tapis. C'était temps, lorsque le tapis classique devient expression de la conception du monde esthétique et philosophique. L'oeuvre des maîtres pendant cette période est l'expression des tendances démocratiques quant à leur esprit, pénétrant dans l'art du tapis sous l'influence de la mutation dans l'état d'esprit social. C'était le temps de recherches de la vérité historique pour les tapis, de la dramatisation des sujets littéraires traditionnels, de la reproduction des caractères réalistes, quand les maîtres de la tapisserie se sont adressés à l'étude des lois de l'expression réaliste. La possibilité de trouver un caractère psychologique les attire, ils aspirent à une authenticité usuelle, pourvoient les personnages des indices précis et historiques — tout cela était alors nouveau pour l'art du tapis.

L'approfondissement de l'interprétation réaliste du sujet créait un danger réel de la destruction de la base de principe de l'art décoratif appliqué, des lois et des règles de l'art classique, qui ennoblièrent par l'élégance du décor même les situations tragiques. Cependant cela ne se passa pas, les maîtres ont donné à l'art classique du tissage des tapis une nouvelle vie, tout ce qui était conventionnel, acquis un nouveau contenu et une nouvelle poésie, un nouveau sens et une beauté vivante. Les meilleurs spécimens de tapis présentaient une harmonie, un équilibre du sujet et de la forme entre les nouvelles idées, nouvelles tendances et les règles rigoureuses de l'art classique. Observant toutes les subtilités du style, du coloris les maîtres du tapis trouvaient la possibilité de les faire exprimer leurs pensées et leurs sentiments, prouvant encore une fois, que les thèmes et les images les plus compliqués sont abordables au tapis, que le poésiste de l'ornement peut se relier tout naturellement avec la vérité de la vie et la profondeur de la pensée.

Ouvrant les cadres thématiques du tapis, qui était pendant cette période plus que jamais profond et idéologique, les maîtres commencent à nouveau de s'adresser aux thèmes littéraires et aux images littéraires, aux grands oeuvres des grands classiques orientaux, cherchant à nouveau leur inspiration dans les oeuvres de Nizami.

Les traits du nouveau style de l'interprétation des motifs littéraires traditionnels se sont manifestés le plus brillamment dans deux tapis tébrisiens au sujet populaire "Layla vient voir Madjnoun dans le desert".

La création de la composition de l'un de tapis, tissé en 1810, ne fut pas important dans l'assimilation de la culture du tapis classique, exprimant la pureté et l'austérité de la forme classique et de la mutation du côté du concret réaliste accru pendant cette période.

Les auteurs du tapis partaient à partir de l'utilisation directe de la base littéraire vers des procédés d'utilisation d'une base de sujet, canonisée par la miniature, à partir de l'authenticité vitale, caractéristique psychologique des personnages vers des hautes généralisations poétiques.

Au centre de la composition on distingue la scène de la rencontre caractéristique traditionnelle, exécutée en miniature, basée sur les principes caractéristiques pour la classique, où les sujets sont placés, selon leur importance, à partir le centre vers le bord.

Ayant libéré le sujet de la décorativité superflue, propre au tapis classique, l'image remplit tout son champs contribuant à la dramatisation excessive du motif littéraire traditionnel. Ce n'est pas l'image conventionnelle et poétisée d'un amour inconsolable qu'on voit ici, exécutée de manière classique, mais l'image de l'émotion des gens simples, un malheur véritablement humain de deux êtres séparés.

Ayant réalisé dans la composition l'image traditionnelle des amoureux, les maîtres du tapis l'ont créé denouveau: ils ont élargi l'idée, étant à la base de la composition classique, ils rapprochèrent l'image à la vie réelle, introduisant l'image du berger avec son troupeau, la faune et la flore connus par le tissé local. Et s'il est impossible de parler ici d'un ensemble organique de tous les motifs, typique pour une composition classique, on peut parler de leur équilibre.

La composition du tapis se distingue par son monumentalisme, laconisme, simplicité, par sa réserve quant à son colorit et son arrangement. L'interprétation des motifs planes et la conventionalité du colorit constituent la valeur esthétique de l'image.

Le tapis séduit par sa simplicité imposante, par l'importance des personnages, par son poétique naturel. La composition est remplie de charme tranquille, de la sérénité de l'âme qui transforme cette forme classique stérile et officielle, stimulée par la noblesse, en une simple langue des rapports humains. La composition nous introduit dans un monde des sentiments et humeurs les plus fins. C'est un monde de l'humanité, des rêves humains en attente du bonheur.

Le tapis au même sujet, tissé en 1913— dans cent ans — à Tabriz confirmer le fait de la fermeté de la conception du monde des maîtres, et aussi ce que les tapis de ce genre ne sont pas toujours variations du même sujet.

Avait lieu un développement du style: les tendances dans la création des formes artistiques se profilant au début du XIX—ème siècle, reçoivent dans ce tapis leur brillant essor.

La composition du tapis supposait avant tout conception d'une nouvelle notion de l'espace, des lois de la perspective, inspirés par la peinture réaliste de l'occident.

Tachant de résoudre d'une nouvelle manière les principes de la construction de la composition, les maîtres trouvèrent des nouveaux moyens d'appréhension dans l'admission des plusieurs plans soulignant la profondeur spatiale.

La composition du tapis est divisée par plans, ce qui la fit perdre son ancienne monumentalité, et les images présentes en réduction perspective, en raccourci, sont ici minies, mais plus libres, les (figures) personnages ne sont plus statiques, sont pleines de la vie.

Introduisant des nouveaux procédés de l'expression artistique, les maîtres ont pu réanimer la forme de la composition traditionnelle, quitter le stéréotype formé de l'image et obtenir une caractéristique du sujet brillante, et fraîche.

Voulant pénétrer dans l'essence du personnage, comprendre la profondeur de l'idée à la base du poème, on introduisait dans la composition des scènes et des tableaux, n'ayant pas de rapport direct avec la conception idéologique essentielle, des tableaux pleins d'attention joyeuse à la nature

aux hommes. Cependant, tout cela ne troublait pas les proportions classiques des compositions, garantissant l'harmonie, la solénité et l'inspiration de l'expression.

Ces éléments tellement divers s'unissent avec l'image essentielle, à l'aide d'une langue, au style austère et leurs unions inattendues trouvent une justification psychologique et une régularité intérieure. Et, chaque image, introduite d'une manière organique dans la composition générale semble être une nécessité de toute l'image et non pas un ornement.

En pleine conformité avec la nature du tapis, le psychologisme du sujet et substitué par la poésie des images de la bande de bordure.

Les maîtres devaient assurer une particulière plasticité d'expression des lignes, où la beauté plastique des motifs organise toute la composition du tapis, diluant habilement dans la composition commune tous les motifs, les détails les plus concrets psychologiques. C'est ici la source de la richesse spirituelle, qui est si émouvante dans ce tapis. C'est justement pour cela que le tapis charme par son naturel, par la manque des images habituelles, c'est justement pour cela, que les hauteurs devinrent les novateurs et leur oeuvre fut perçu comme une découverte, qui apporta dans l'art traditionnel un nouveau sens vivifiant.

Les nouvelles décisions des motifs littéraires traditionnels sont observées cependant, même dans les tapis, dont la valeur artistique est déterminée par les règles austères des modèles classiques.

Pour assurer une nouvelle profondeur et la richesse du fond de la composition du tapis, les maîtres de cette période changeaient les principes de composition existants, tachant à ce que toute la composition et ses éléments possèdent une précise conception idéologique et psychologique. Élevant et poétisant en même temps les images les plus simples, approfondissant et aiguisant la perception du sujet ils décèlent une nouvelle beauté et un sens de l'oeuvre.

Ces principes, continuant les meilleures traditions de l'art azerbaïdjanais, qui supposait toujours la tendance à la vérité et l'inspiration du dessin, ont trouvé leur réalisation dans deux tapis de Tabriz du XIX—ème siècle au sujet "Madjnoun, parmi les animaux sauvages".

Dans ces tapis, les auteurs tachaient de s'éloigner d'une illustration austère du sujet, de son développement traditionnel de miniature, essayant de trouver un charme spécifique d'image dans la composition. Les auteurs ont senti cette inspiration, déterminant le sens et le style de la poésie de Nizami et l'ont transmis dans la composition du tapis classique "Agadjly".

"Bide — Madjnoun", "Vag — vag".

Unissant de manière organique le caractère conventionnel de la composition du tapis avec le réalisme du sujet, les maîtres ont pu créer un tableau de tapis parfait à merveille.

La puissance solennelle du sujet de composition principale motif de l'arbre, ne réprime pas le caractère lyrique du sujet, sa richesse du fond, son pittoresque psychologique. Avec la plus grande inspiration, embrassant et concevant l'harmonie résultant de la diversité de représentation de l'arbre réuni en une unité plastique avec la miniature traditionnelle du héros, les auteurs ont créé un tableau harmonique charmant, découvrant le monde

intérieur de Madjnoun en abnégation, plongé dans le monde des sentiments et des pensées.

Et encore ici, restant fidèles à leurs principes artistiques, à leurs recherches habituelles, les maîtres introduirent sciemment dans la composition de l'image du saule, dont la forme gracieuse et romantique correspondait à la conception générale de l'ouvrage, à son état d'esprit.

"Bide — Madjnoun" — Arbre de Madjnoun est dit dans le peuple le sau et voyant les souffrances de Madjnoun il a baissé en chagrain ses branches et demeura pleurer.

Les habitants fantastiques de l'arbre donnent un caractère émotionnel à la composition; c'est le personnage fantastique du "dive" et un lion se promenant sur l'arbre qui spiritualisent l'image le remplissant de charme.

La figure du père de Madjnoun auprès du tombeau, présidant le dénouement tragique de cette histoire, complète la scène générale sur l'un de tapis, accroissant le dramatisme de la composition, ce qui fut particulier pour cette période.

Toute la complexité de l'image des tapis ressortait de la couleur. Il est très difficile d'obtenir cette sensation dans le tapis, où le dessin est tellement précis et lié avec la couleur. Le jeu à peine perceptible de la couleur dorée dans le tapis conduit à la conception de l'image. Une telle compréhension de la nature de leur art, le sentiment de l'image permirent aux maîtres d'exprimer la vie de l'âme humaine sur le tapis.

Au cours de cette période de diversité des structures compositionnelles, on distingue des tapis répétant les sujets des poèmes de Nizami en miniature. Cependant souvent les tapisseries, qui considéraient comme le plus important dans leur œuvre la recherche des formes nouvelles, modifièrent leur interprétation de manière qu'il était difficile de les considérer comme reproduits ou empruntés.

On peut noter dans ce sens les structures des tapis de Tabriz et de Kachan des XIX—ème siècles, "Farhad et Chirine" et "Khocrov et Chirine" écoutent les récits des jeunes filles" d'après les motifs du poème "Khocrov et Chirine". L'achèvement classique du sujet et de la forme, le raffinement d'exécution, un sentiment du rythme impeccable, les maîtres les affirment dans ces tapis, comme la plus haute réalisation des traditions de l'art du tapis.

Les sujets des poèmes — les images traditionnelles du destin de Khosrov et Chirine, la mort de Farkhad, sont présentés sur les tapis en une seule réalisation compositionnelle. A la base de la composition des tapis fut l'interprétation des sujets, spécifique pour la miniature de Tabriz, qui a obtenue une richesse et un éclat particuliers, répondant jadis au goûts de la noblesse dirigeante.

En conformité de leur interprétation de miniature, les images de Khosrov et de Chirine on les disposait toujours dans une baie d'arc d'un portail richement décoré. Connaissant à la perfection la langue de leur art, les auteurs de tapis changent le caractère de ce procédé de miniature et interprètent de nouveau la scène traditionnelle: le groupe plastique essentiel on le place au centre de la composition, sous un arc à dessin. Restant fidèles aux règles du tapis classique, tachant de rendre chaque élément objet d'art, les maîtres transforment l'image du portail traditionnel des tapis en une forme ornement-

tale — un arc décoratif travaillé, créant ainsi une nouvelle composition de tapis, nommée "Tagly" et Soutounlou".

Possédant un caractère monumental et une sérénité de structure, cette composition fut validée à maintes reprises par l'œuvre postérieure des maîtres et ayant élargi les moyens de l'expression artistique du tapis devien une partie intégrante de l'ornementation traditionnelle.

Les maîtres vont dans la composition des tapis à partir de consret de la vie vers des hautes généralisations philosophiques et poétiques. Les images ont un caractère conventionnel-traditionnel; pour donner à l'image un contenu spirituel, ils utilisent le geste, des positions particulières, des poses et le geste et les poses, il les construisent selon les lois de l'expression naturelle. Chaque pose, provenue de l'état intérieur de l'image est exprimée par l'unité de la beauté plastique.

Dans le tapis de Tabriz du XIX—ème siècle "Farkhad et Chirine", faisant partie de la collection du Musée de la littérature azerbaïdjanaïse Nizami, l'interprétation populaire du sujet a une résonance beaucoup plus forte: la tragédie de Farkhad, un héros véritablement populaire devient extrêmement populaire pendant cette période. Décélant la mystérieuse révélation de l'amour ordent et exalte dans l'harmonie fine et dans le grâce du portrait traditionnel, les maîtres de Tabriz ont contraint à croire à ce que la poésie d'image peut exprimer une idée profonde. Toute fois la naissance des compositions du nouveau type ne conduisit pas à la disparition des anciens procédés, supposant l'introduction de motifs plastiques comme éléments complémentaires du décor dans les compositions traditionnelles de tapis. Les tapis de Tabriz "Derd-fest" des XIX—ème début du XX—ème siècle en furent un exemple frappant. Dans les médaillons des coins sur la bordure du tapis de Tabriz du XIX—ème siècle, de la collection du Musée des Arts de l'Azerbaïdjan, ("Dord fest"), les scènes traditionnelles "Chirine visite Farkhad à la construction du canal" et "Layla vient voir Madjnoun dans le désert", sont donnée de manière schématique et sont approchées quant à l'interprétation, au tapis de Kachan du XVII—ème siècle.

Elargissant les cadres thématiques de leur art, les tapis-siers cherchaient des nouveaux procédés et voies de leur reproduction, utilisant en même temps avec succès les procédés traditionnels.

Les principes qui ont reçu leur développement parfait et complet dans l'art du tapis de l'Orient du XIX—ème début du XX—ème siècle, continuent aussi les meilleures traditions des tapis de chasse du XVI—ème siècle. Les maîtres tapisseries n'ont jamais interrompu leur travail, lié à cette importante composition, se souvenant toujours des lois de leur art — la perfection et le fini.

Dans les compositions traditionnelles du tapis de chasse classique réalisé par les miniaturistes de Tabriz du XVI—ème siècle, dans les tapis de Goum et Kirman "Bakhran Gour à la chasse", "Bakhran Gour et Fitné à la chasse", tissés au début du XX—ème siècle, dans le tapis de Tabriz du XIX—ème siècle, représentant la rencontre et Khosrov et Chirine à la chasse, sont montrés les épisodes des poèmes "Trésor des mystères", "Kosrov et Chirine". Les maîtres du tapis résolvent avec grande maestria la composition complexe à plusieurs figures des tapis "Bakhran Gour à la chasse" et "Bakhran Gour

et Fitné à la chasse", reproduisant savamment en construction diagonale les scènes de la chasse impétueuses et plusieurs variétés de la chasse. Les figures des chasseurs, des animaux et des fauves, gardent leur pureté et précision des lignes et tout raccourci, malgré le changement des proportions dans leurs images.

Il n'y avait pas dans ces tapis de l'ordre légitimé de la composition classique, on a changé les règles rigoureuses de la forme artistique, on n'a pas soutenu les proportions classiques de la construction de la composition. La base décorative de principe du tapis ne pouvait ainsi ne pas être violée, jusqu'à un certain point. Cependant, au moyen de l'interprétation picturale de la nature, de l'élégance de figures, les auteurs ont su obtenir une intégrité, un ensemble harmonieux de toutes les images, une grande expression intérieure qui détermine la valeur esthétique du tapis.

En plein accord avec le sujet, avec l'esthétique des tapis de chasse du XVI<sup>e</sup>-ème siècle, les maîtres de Tabriz, développant les magnifiques traditions du tapis azerbaïdjanais, ont obtenu une beauté et une poésie du tapis "Rencontre de Khosrov et Chisine à la chasse". Ayant créé une composition bien réfléchie, les tapisseries ont résolu un problème difficile: l'organisation d'un grand nombre de figures en une seule intégrité artistique. Des différents types de chasse sont reproduits avec une grande précision sur le champ mou du tapis, sur un fond du paysage montagneux: la chasse au cerfs, au daims, on distingue une scène, reproduisant un guerrier, abattant un lion, connue au tissage d'après une miniature médiévale. Dans la partie supérieure du tapis, horizontalement on a reproduit la scène de la rencontre de Khosrov et Chirine: Les amoureux galopent à la rencontre l'un vers l'autre. Dans la partie centrale, les figures des chasseurs, poursuivant les fauves se trouvent et rond. La composition dynamique, passionnante de la partie centrale, les figures des chasseurs, poursuivant les fauves se trouvent en rond. La composition dynamique, passionnante de la partie centrale se tranquillise dans la partie inférieure du tapis par deux groupes d'images — la figure u cavalier se reposant tranquillement sous un arbre et son cheval pâturant tranquillement.

Toute la composition est réalisée d'une manière réaliste, vive, avec une grande expression. Malgré la multitude des figures, elle frappe par sa légèreté, par sa continuité chantante du mouvement général, obtenu grâce à l'harmonie générale de la forme.

Les images ne sont pas ici désagrégées et figures séparées, elles sont unies par l'unité du style, de la proportion, finement dessinées et perçues en tant que sujet et comme dessin, faisant partie du décor élégant et distiqué par sa beauté.

C'est l'exemple du tapis classique sans aucune trace d'aridité canonique. Les maîtres du tapis ont su trouver une diversité dans cette composition traditionnelle, ce qui les débarrassa de la banalité de l'image.

Tachant de trouver des nouvelles formes, ils enrichissent ce sujet classique par l'utilisation des procédés de représentation réalistes, tels que moulage spécial des figures, présentées en retranchement perspectif.

Se souvenant toujours de la beauté et de la perfection de la composition, les maîtres du tapis réalisèrent leur idée artistique dans une variété des

lignes plastiques, leur ensemble, leur union, sans utiliser la forme classique à la précision prononcée. Les maîtres de Tabriz trouvèrent leur base du grand art dans la simplicité et élégance la plus fine, dans le naturel et haut idéal de l'harmonie.

L'oeuvre des maîtres au cours de cette période ne fut que rarement une réalisation des tendances esthétiques, c'était plutôt une expression instinctive des nouvelles possibilités.

Ce qui fut particulier pour l'ouvrage du tapis de ce temps, ce qu'on utilisait à côté des motifs traditionnels, des sujets européens, historiques et religieux, des sujets européens au caractère persan. On a organisé des fabriques dans certaines villes au sud de l'Azerbaïdjan et d'Iran, où l'on manufacturait des tapis reproduits d'après les tableaux de l'Europe occidentale. Les marchands de Tabriz contrôlaient la production des tapis et ils tachaient de satisfaire les goûts du marché européen.

Néanmoins, malgré l'emprunt des motifs des sources de l'Europe occidentale, la base décorative de ces tapis se construisait à la base des traditions nationales, ce qui constitua la valeur artistique de ces tapis.

Toute ce synthèse complexe des particularités idéologiques et artistiques nous la trouvons dans l'un de tapis de Tabriz, tissé en 1902 et gardé au Musée Central des tissus à Lodz.

La diversité des idées crée la diversité des formes de leur réalisation. Les maîtres de Tabriz, qui sentaient profondément les tendances nouvelles, cherchaient profondément les tendances nouvelles, cherchaient des nouveaux moyens d'expression, et les trouvaient dans la tradition, dans l'affirmation des traditions nationale du tissage des tapis.

A la base de l'idée artistique du tapis fut la composition classique au médaillon central avec motifs de chasse, réalisée par la miniature médiévale. Dans le médaillon central est représentée la vierge Marie avec l'enfant Jesus, dans la partie supérieure du champ centralisé du tapis on distingue des scènes, présentant Bakhran Gour et Khosrov Parviz à chasse, ce que disent les inscriptions sur le tapis.

Ayant reçu une interprétation musulmane dans ce tapis, le sujet chrétien en tant qu'élément étranger et reproduit d'une manière statique et sèche. La valeur esthétique de la composition constituent les scènes de la chasse, réalisées avec grande expression, ce qui montre l'endroit de la concentration de l'intérêt véritable des maîtres, leurs recherches créatrices, ce qui fit ce tapis original, exprimant l'esprit national et la conception du monde du peuple.

Cette expérience et cette manière de travail des tapisseries furent nouvelles pour leur temps et ne pouvaient pas les séduire. Ainsi, malgré toute leur contradiction, ces nouvelles formations jouèrent un certain rôle dans la voie créatrice du tapis, découvrant ses nouvelles possibilités de la composition et l'harmonie. Il se fit sentir ici l'habileté des maîtres à traiter les motifs actuels en formes conventionnelles de l'art traditionnel. Tendait à créer une nouvelle forme, les maîtres étudient et utilisent toutes les réalisations, acquises par les tapis traditionnels, effectuent des recherches, cherchent les principes d'union du tapis classique avec les formes de l'art populaire. Ze tapis de Neris du XIX<sup>e</sup>-ème siècle "Hafti pejker" et le tapis de Kachan du XX<sup>e</sup>-ème siècle "Iskander chez les sorciers", de "Zes sept cerc sur les motifs d'"Iskan-

der-name", est expression du style original d'interprétation des motifs traditionnelles, renaissant les éléments populaires.

Dans l'ordre décoratif et imagé du tapis on découvre des origines de l'Orient ancien, dont la base de l'art fut formée par l'art primitif, plein d'expression et un puissant élément folklorique.

Les signes les plus simples de l'existence humaine grandissent ici jusqu'au sens des symboles de la vie, se lient avec les personnages littéraires favoris, et tout cela, imaginaire et vu, présentée avec inspiration poétique véritable, charme, ensorcelle et ravit.

En conformité des principes de l'ancienne de l'ornement, la narration sur le tapis "Iskander chez les sorciers" est déployée horizontalement, en trois bandes. Chaque bande doit être lue, l'une après l'autre comme les mots d'un texte et chaque scène est achevée, étant en même temps une partie de l'idée générale de l'ouvrage.

Dans la ceinture centrale du tapis on distingue le départ d'Iskander avec ses héros pour la bataille, dans l'inférieure — la batailles des héros avec les sorciers. Les sorciers sont présentés comme "dives" — notion folklorique d'ancien orient coupant un monstre reuü des traits de l'homme. Dans la ceinture supérieure on distingue le moment final — Iskander sur le trône célèbre sa victoire sur les sorciers.

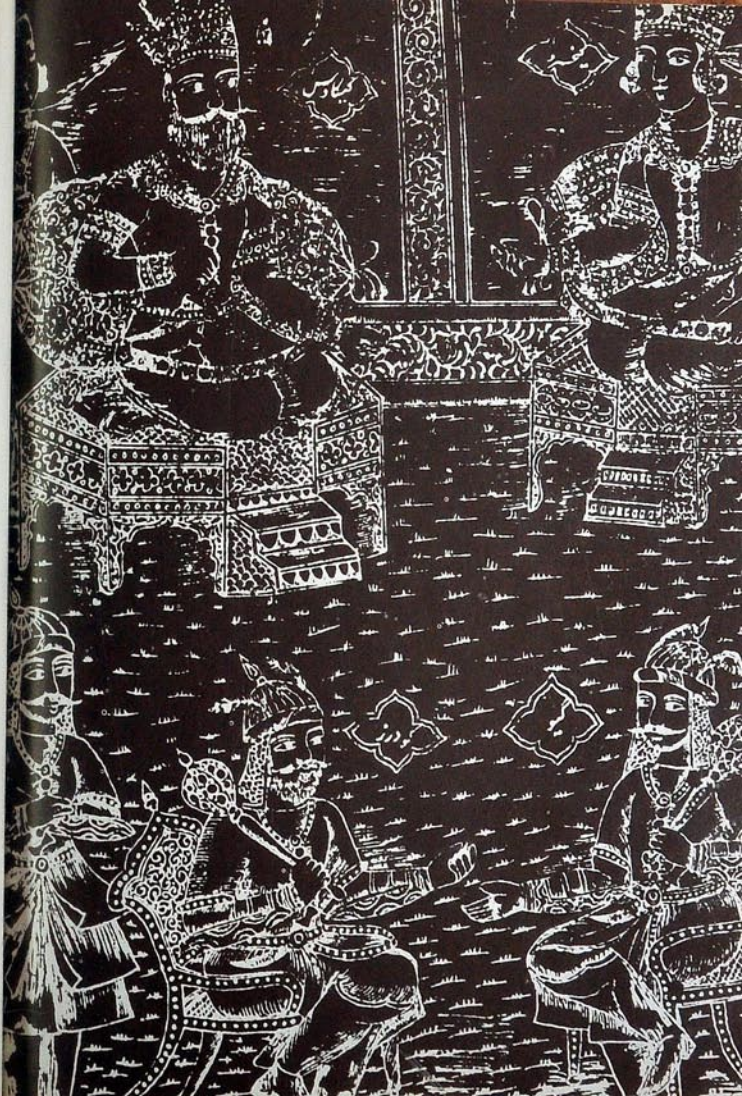
Le sujet du tapis n'est pas directement parallèle au poème. Tachant de donner au personnage de l'importance, les maîtres élargissent son monde intérieur, l'enrichissant à la base des notions populaires.

Le personnage d'Iskander, populaire en Orient, est approché aux personnages des héros légendaires de l'orient — les combattants des dives — ses exploits portent l'idée de l'ancien Orient de la lutte éternelle du bien avec le mal, présentée dans une image traditionnelle, symbolisant la vaillance humaine — la victoire de l'héros sur le monstre mythique, le dive.

Dans l'interprétation du sujet se fit sentir l'aspiration des maîtres à exprimer le personnage en une certaine forme émotionnelle, le représentant pleinement. Et une telle structure, décelant toute la profondeur de l'idée essentielle du tapis, pleine de cette ingénuité naïve, qui répond le plus à l'esprit des contes populaires, où le réel, l'irréalité sont entrelacés avec vraiesemblance étonnante, ils la trouvèrent dans la valeur artistique de la composition folklorique.

La simplicité et la sérénité de la structure, l'austérité du rythme, la force d'expression des lignes graphiques, l'interprétation géométriquement plane de l'ensemble thématique, donnés en sens horizontal, constituent un moyen d'expression, dessinant le personnage ou l'image, donnant au tapis une beauté imposante de l'art traditionnel populaire.

La résolution coloristique, basée sur l'alternance rythmique des couleurs éclatantes et contrastantes, souligne la force émotionnelle émise par cette émouvante composition. Ces couleurs uontribuent à la formation d'une puissante image, digne de la poésie populaire. Les artistes, maîtres du tapis d'aujourd'hui d'Azerbaïdjan puis ent leurs sujets à partir du trésor richissime de la poésie de Nizami. Les ouvrages qu'ils créèrent devinrent page brillante de la vie éternelle des images immortelles du grand Nizami.







1. "Дилончи гадыныи Мочпуну Лейлини гапысына апармасы", миниатюр. Мир Сейд Али. Тобриз. 1539-1543-чү иллөр.

1. Миниатюра "Нищенка приводит Меджнуна к Лейли". Мир Сейид Али. Тебриз. 1539-1543 гг.

1. Miniature "Beggawoman brings Madjnun to Leili". Mir Seid Ali. Tabriz. 1539-1543.

1. Miniature "La mendiante amène Madjnoun chez Leili"; Mir Seyid Ali. Tabriz. 1539-1543.



2. "Мочпун уошни һейланлар арасында". Парча. Төбриз. XVII ыср.

2. Тхаль "Меджнун среди диких эспер". Тебриз. XVII вк.

2. Fabric "Madjnun among wild animals". Tabriz. XVII century. Nizami

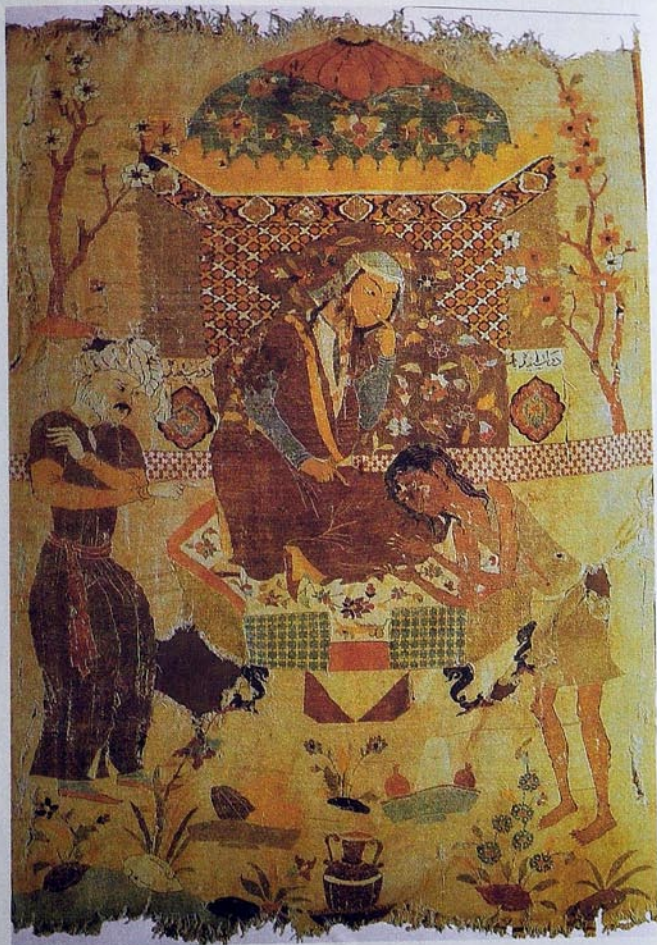
2. Tissue "Madjnoun parmi les fauves". Tabriz. XVII—eme siecle.

3. "Лейли во Мочпуну корушу" халчасы. Кашан. XVI ыср.

3. Копер "Встреча Лейли и Меджнуна". Кашан. XVI вк.

3. Carpet "Meeting of Leili and Madjnun". Kashan. XVI century.

3. Tapis "Rencontre de Leili et Madjnoun". Kachan. XVI—eme siecle.



4. "Хосровун чимон Ширина корма-  
си", миниатур. Султан Мохоммод.  
Табриз. 1539-1543-чү илдор.

4. Миниатюра "Хосров видит купаю-  
щуюся Ширин". Султан Мухаммед.  
Табриз. 1539-1543 гг.



5. "Хосровун чимон Ширина корма-  
си", "Лејлинин соҳрада Мочнунун  
қорусуна кетмаси" халчасы. Ис-  
тамбул. XX асрин ошволи.

5. Ковер "Хосров видит  
купающую Ширин", "Посещение  
Меджнуна Лейлой в пустыне".  
Стамбул. Начало XX века.



5. Carpet "Khosrov sees bathing  
Shirin", "Lelli visit Majnun in the  
desert". Istanbul. Beginning of the  
XX century.

4. Miniature "Khosrov voit Chirine se  
baignant" Sultan Mukhammed.  
Tabriz. 1539—1543.

5. Tapis "Khosrov voit Chirine se bai-  
gnant", "Lelli vient voir Madjnoun  
dans le desert". Istanbul. Debut du  
XX—eme siecle.

6. "Хосровун чимон Ширина корма-  
си", "Лејлинин соҳрада Мочнунун  
қорусуна кетмаси". Кирман, XVI  
аср.

6. Ковер "Хосров видит  
купающую Ширин", "Посещение  
Меджнуна Лейлой в пустыне".  
Кирман. XVI век.

6. Carpet "Khosrov sees bathing  
Shirin", "Lelli visit Madjnun in the  
desert". Kirman. XVI century.

6. Tapis "Khosrov voit Chirine se bai-  
gnant", "Lelli vient voir Madjnoun  
dans le desert". Kirman. XVI—eme  
siecle.



7. "Лејлинин собрада Мочнунун корушуно кетмоси", "Лејли во Мочнунун корушу" халчасы. Кирман. XVII оор.

7. Ковер "Посещение Меджнуна Лейлой в пустыне", "Встреча Лейлы и Меджнуна". Кирман. XVII век.



7. Carpet "Leili Madjnun in the desert", "Meeting of Leili and Madjnun". Kirman. XVII century.

7. Tapis "Leili vient voir Madjnun dans le désert"; "Rencontre de Leili et Madjnun". Kirman. XVII—eme siecle.

8. "Лејлинин собрада Мочнунун корушуно кетмоси" халчасындан фрагмент.

8. Фрагмент ковра со сценой "Посещение Меджнуна Лейлой в пустыне".



8. Fragment of carpet. Scene "Leili visit Madjnun in the desert".

8. Fragment du tapis. La scene "Leili vient voir Madjnun dans le désert".

9. "Лејли во Мочнунун корушу" халчасындан фрагмент.

9. Фрагмент ковра со сценой "Встреча Лейлы и Меджнуна".



9. Fragment of carpet. Scene "Leili and Madjnun meet".

9. Fragment du tapis. La scene "Rencontre de Leili et Madjnun".

10. \*Лејлинин собрада Мочнуни корушуно жетмеси\* халчасы. Кирман. XVII ӱср.

10. Ковер \*Посещение Меджнуна Лейлой в пустыне\*. Кирман. XVII вск.



10. Carpet \*Leili visit Madjnun in the desert\*. Kirman. XVII century.

10. Tapis \*Leili vient voir Madjnun dans le desert\* Kirman. XVII-eme siecle. Paris.



11. \*Лејлинин собрада Мочнуни корушуно жетмеси\* халчасындагы фрагмент.

11. Фрагмент ковра со сценой \*Посещение Меджнуна Лейлой в пустыне\*.

11. Fragment of carpet. Scene \*Leili visit Madjnun in the desert\*.

11. Fragment du tapis. La scene \*Leili vient voir Madjnun dans le desert\*.

12. "Биде-Мочнун" халчасы. Луристан. XIX аср.

12. Carpet with "Bide-Majnun" motif. Louriستان. XIX century.

12. Ковер с мотивом "Биде-Мелжнун". Луристан. XIX век.

12. Tapis au motif "Bide—Madjnoun". Louriستان. XIX—eme siecle.



13. "Лејлинин сабрада Мачнунун корушупо истмоси". Тебриз. 1810-чу ил.

13. Ковер "Посещение Мелжнуна Лейлой в пустыне". Тебриз. 1810.



13. Carpet "Leili visit Madjnun in the desert" briz. 1810.

13. Tapis "Leili vient voir Medjnoun dans le desert" Tabriz. 1810.

14. "Мачнун соҳрада", миниатюра, Бухара, 1648-чи йиллар.

14. Миниатюра "Меджнун в пустыне". Бухара, 1648 г.



14. Miniature "Madjnoun in the desert". Bukhara. 1648.

14. Miniature "Madjnoun dans le desert". Buhara. 1648.

15. "Мачнун ваъши ҳейранлар арасида" халқаси. Шираз, 1543-1544-чу йл.

15. Миниатюра "Меджнун в пустыне". Шираз. 1543-1544 гг.



15. Miniature "Madjnoun in the desert" Shiraz. 1543-1544.

15. Miniature "Madjnoun dans le desert". Shiraz. 1543-44.

16. "Ағамлы" халқаси. Тебриз. XX асрнинг охири.

16. Ковер "Агаджлы". Тебриз. Начало XX века.



16. Carpet "Agadzhy". Tabriz. Beginning of the XX century.

16. Tapis "Agadily". Tabriz. Debut du XX-eme siecle.

17. "Ваг-ваг" халчасы. Ёзрис. XIX осп.

17. Ковер "Ваг-ваг". Херис. XIX век.



17. Carpet "Vag-vag". Kheris. XIX century.

17. Tapis "Vag-vag". Kheris. XIX—eme siecle.

18. "Моджун данаман агадын гаршысында" халчасы. Ёзрис, 1840-чы ил.

18. Ковер "Моджун у гопорящего дсрена". Херис. 1840 г.



18. Carpet "Madjoun near the talking tree". Kheris. 1840.

18. Tapis "Madjoun aupres de l'arbre parlant". Kheris. 1840.

19. "Бахрам Кур ва чобан" халчасм.  
Тебриз. XX эср.

19. Ковер "Бахрам-Гур и чобан".  
Тебриз. XX век.



19. Carpet "Bakhrām Gur and the  
herdsman". Tabriz. XIX century.

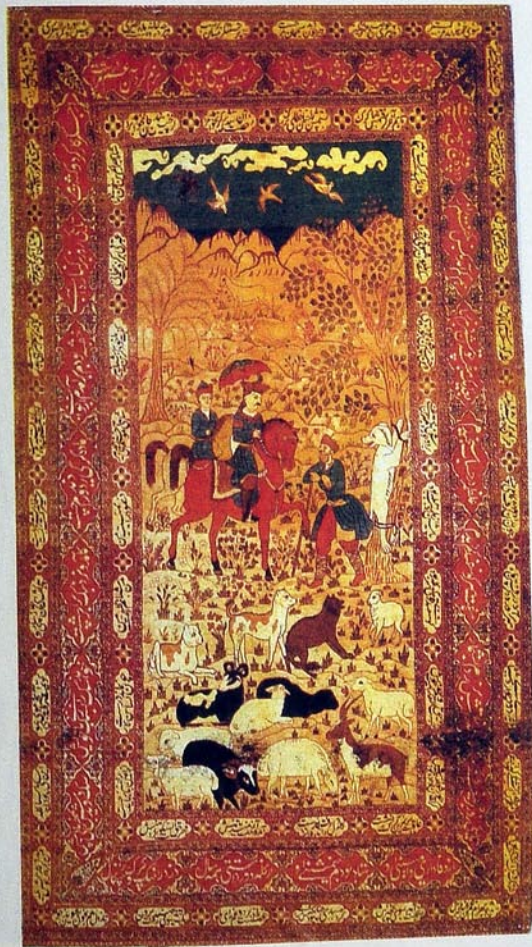
19. Tapis "Bakhrām Gour et le  
berger". Tabriz. XIX-eme siecle.

20. "Бахрам Кур ва чобан" халчасм.  
Кашан-Курк. 1900-чү ил.

20. Ковер "Бахрам-Гур и чобан". Ка-  
шан Курк. 1900 г.

20. Carpet "Bakhrām Gur and the  
herdsman". Kashan Kurk. 1900.

20. Tapis "Bakhrām Gour et le berger".  
Kashan Kourk. 1900.





21. "Хосровуи Шапура соҳбати халчаси". Хорасан. 1900-чу йл.

21. Ковер "Беседа Хосрова с Шапуром". Хорасан. 1900 г.



21. Carpet "Khosrov is talking with Shapur". Khorasan. 1900.

21. Tapis "Gauserie de Khosrov avec Charour". Khorasan. 1900.

22. "Хосров шаһин тасвири олаи халча". Табриз. XIX аср.

22. Ковер с изображением шаха Хосрова. Тегриз. XIX век.



22. Carpet with the picture of shakh Khosrov. Tabriz. XIX century.

22. Tapis avec l'image du chah Khosrov. Tabriz. XIX—eme siecle.

23. "Хосров во Ширин гызларын сојлоджи бескајотлори диндоркон" халчасы. Ага Мирок, Табриз. 1539-1543-чү илдор.

23. Миниатюра "Хосров и Ширин слушають рассказы девушек". Ага Мирек, Тебриз. 1539-1543 гг.



23. Miniature "Khosrov and Shirin are listening to the girl's tales". Aга Мирек, Табриз. 1539-1543.

23. Miniature "Khosrov et Shirine écoutent les récits des jeunes filles". Aга Мирек, Табриз. 1539-1543.

24. "Сарај мочлиси" халчасы. Табриз. XVI оер.

24. Ковер "Придворное пиршество". Табриз. XVI вех.

24. Carpet "Court feast". Tabriz. XVI century.

24. Tapis "Festin de la cour". Tabriz. XVI-eme siecle.



25. "Хосров во Ширин гызларын сој-  
лодији ҳекајотлари динләркөн" хал-  
часы. Капан. XX әсрий әввәли.

25. Ковер "Хосров и Ширин  
слушают рассказы девушек".  
Капан. Начало XX века.

25. Miniature "Khosrov and Shirin are  
listening to the girl's tales". Kashan.  
Beginning of the XX century.

25. Tapis "Khosrov et Chirine écoutent  
les recits des jeunes filles".  
Kashan. Début du XX—eme siecle.



26. "Фәрһадми олуму" халчасы.  
Тәбриз. XIX әср.

26. Ковер "Гибель Фархада".  
Тәбриз. XIX вк.

26. Carpet "Farkhad's death". Tabriz.  
XIX century.

26. Tapis "Mort de Farkhad". Tabriz.  
XIX—eme siecle.



27. "Дорд фесл" халчасы. Тебриз. XIX асрди иккиччи ярсымы.

27. Ковер "Дерд фесл". Тебриз. Вторая половина XIX века.



27. Carpet "Dord fasi" ("Four season"). Tabriz. 2-nd half of the XIX century.

27. Tapis "Dord fesl". Tabriz. deuxième moi tie du XIX—eme siecle.

28. "Ширини Фархадни чоқдији арихн тамашасына кетмоси" халчасындан фрагмент.

28. Фрагмент ковра со сценой "Ширини посещает Фархада на строительстве канала".



28. Fragment of carpet. Scene "Shirin visit Farkhad at the canal construction".

28. Fragment du tapis. La scène "Chirine visite Farkhad à la construction du canal".

29. "Лејлинин собрада Мочнунун корушунэ кетмоси" халчасындан фрагмент.

29. Фрагмент ковра со сценой "Посещение Меджнуна Лейлой в пустыне".



29. Fragment of carpet. Scene "Leili visit Majnun in the desert".

29. Fragment du tapis. La scène "Leili vient voir Mâdjnoun dans le desert".



30. "Ов сѣвѣсѣ" мѣвѣтурѣ. Султѣн Мѣхѣммѣд. Тѣбриз. 1549-чу ил.

30. Мѣвѣтурѣ "Сѣна охотѣ", Султѣн Мухѣммѣд. Тѣбриз. 1549 г.

30 Miniature "Hunting scene". Sultan Mukhammed. Tabriz. 1549.

30. Miniature "Scène de la chasse". Sultan Mukhammed. Ta briz. 1549. "Chaîne d'or" Djami.

31. "Овчулуг" халчасѣ. Тѣбриз. 1522-23-чу илдор. 929-чу ил. Гичри.

31. Ковер "Овчулуг". Тѣбриз. 1522-1523 гг. 929 г. Хиджры.

31. Carpet "Ovchlug" ("Hunting"). Tabriz. 1522-23 - 929 by Hija Khidzhri

31. Tapis "Ovtchoulug". Tabriz. 1522—23—929 Khidjry.



32. "Ovchulug" халчасы. Ширван. 1600-чу ил.

32. Ковер "Ovchulug", Ширван. 1600 год.



32. "Ovchoulug" carpet. Shirvan. 1600.

32. Tapis "Ovchoulug". Chirvan. En 1600.

33. "Ovchulug" халчасы. Ширван. XIX асрнин ахырлары.

33. Ковер "Ovchulug", Ширван. Конец XIX века.



33. "Ovchoulug" carpet. Shirvan. Late XIX century.

33. Tapis "Ovchoulug". Tabriz. Chirvan. Fin du XIX—eme siecle.



34. "Бахрам Кур ва Фитне овда"  
миниатюра. Музаффар Али. Тэбриз.  
1539-1543-чү иллэр.

34. Миниатюра "Бахрам-Гур и  
Фитне на охоте". Музаффар Али.  
Тэбриз.  
1539-1543 гг.

34. Miniature "Bakhrām Gur and  
Fitne hunting". Muzaffar Ali.  
Tabriz. 1539-1543.

34. Miniature "Bakhrām Gour et Fitne  
à la chasse". Muzaffar Ali. Tabriz.  
1539—1543. "Khamce" Nizami.

35. "Бахрам Кур ва Фитне овда"  
халчасы. Тэбриз. 30-чү иллэр.

35. Ковер "Бахрам-Гур и Фитне на  
охоте. Тэбриз. 1930 г.

35. Carpet "Bakhrām Gur and Fitne  
hunting". Tabriz. 1930.

35. Tapis "Bakhrām Gour et Fitne à  
la chasse". Tabriz. 1930.



36. "Баҳрам Кур ва Фитно олда"  
халчасы. Кашан. 1910-чу ял.

36. Ковер "Бахрам-Гур и Фитне на  
охоте". Кашан. 1910 г.

36. Carpet "Bakhrām Gur and Fitne  
hunting". Kashan. 1930.

36. Tapis "Bakhrām Gour et Fitne a  
la chasse" Kachan. 1930.



37. "Баҳрам Кур овда" халчасы.  
Гум. XX осрин оллоли.

37. Ковер "Бахрам-Гур на охоте".  
Гум. Начало XX века.

37. Carpet "Bakhrām Gur hunting"  
Gum. Beginning of the XX century.

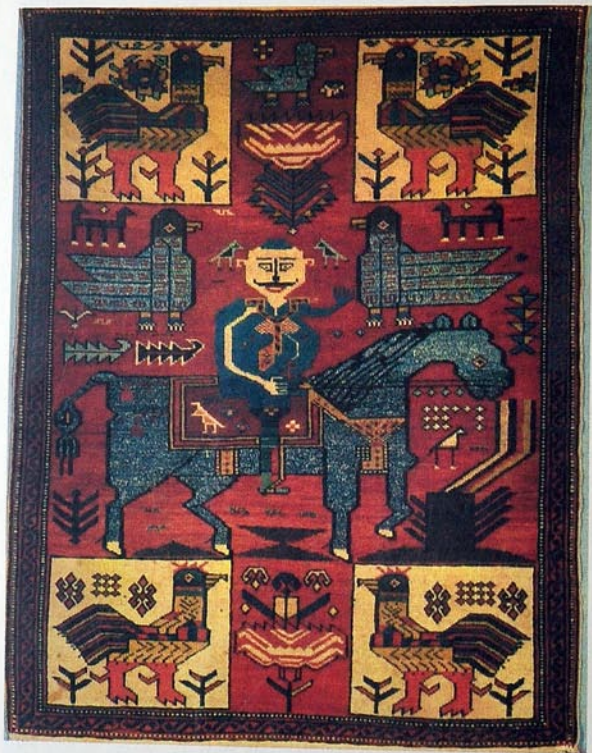
37. Tapis "Bakhrām Gour a la chasse"  
Goum. Debut du XX—eme siecle.





38. "Овчулуг" халчасы. Ширван. XIX  
аср.

38. Ковер "Овчулуг". Ширван. XIX  
век.



38. "Ovchoulug" carpet. Shirvan. XIX  
century.

38. Tapis "Ovtchoulug". Chirvan. XIX—  
eme siecle.

39. "Хосролла Ширинин овда кору-  
шу" халчасы. Тобриз. XX эсрин эв-  
воли.

39. Ковер "Встреча Хосрова и Ши-  
рини на охоте". Тебриз. Начало XX  
века.



39. Carpet "Khosrov and Shirin meet  
while hunting". Tabriz.  
Beginning of the XX century.

39. Tapis "Rencontre de Khosrov avec  
Chirine a la chasse". Tabriz. Debut  
du XX—eme siecle.

40. "Гофт-пейжор" /"Зелди улдуз"/  
халчасы. Герис. 1880-чи ил.

40. Ковер "Хафт пейжир" ("Семь  
звезд"). Херис. 1880 г.

40. Carpet "Krafti peikar" ("Seven  
stars"). Kheris. 1880.

40. Tapis "Krafti peikyar". Kheris. 1880.



41. "Әдәләтлі Нуширован" халчасы.  
Кирман. XIX әсрди эшвәли.

41. Ковер "Нушираван сирәдләр-  
вий". Кирман. Көңә XIX ыска.

41. Carpet "Nushiravan the Just".  
Karmán. End of the XX century.

41. Tapis "Nouchiravan le juste". Kar-  
man. Fin du XX—eme siecle.



42. "Рустом и Сохраб" халчасы. Гарабаг. 1912-чи ил.

42. Ковер "Рустам и Сохраб". Карабах. 1912 г.

42. "Rustam and Sohrab". Karabakh. 1912.

42. Tapis "Rustem et Sokhrab". Garabakh. En 1912.



43. "Искандерин чадунёрларло дојуму" халчасы. Кашан. XX осри эволя.

43. Ковер "Сражение Искандера с колдунами". Кашан. Начало XX века.

43. Carpet "Iskander fights magicians". Kashan. Beginning of the XX century.

43. Tapis "Lutte d'Iskander avec les sorciers". Kachan. Début du XX—eme siecle.





44. "Әдаләтли Нушираван һө вәзир"  
миниатүрү. Мир Мусәввир. Тәбриз,  
1539-1543-чү илләр.

44. Миниатюра "Нушираван спра-  
ведливый и визир". Мир Мусаввир.  
Тәбриз. 1539-1543 гг.

44. Miniature "Nushiravan the Just  
and Vizier". Mir Musavvir. Tabriz.  
1539-1543.

44. Miniature "Nouchiravan le juste  
et le vizir". Mir Mousavvir. Tabriz.  
1539-1543.

45. "Әдаләтли Нушираванла  
вәзирин сөһбәти" халчасы. Ләтиф  
Кәримов. Кәзим Кәзимзада. 1939-  
чу ил.

45. Ковер "Нушираван  
справедливый и визирь". Лятиф  
Керимов, Кәзим Кәзим-заде. 1939г.  
чу ил.

45. Carpet "Nushiravan the Just and  
Vizier". Lyatif Kerimov, Kjazim  
Kjazim-zade. 1939.

45. Tapis "Nouchiravan le juste et le  
le vizir". Lyatif Kerimov, Kjazim  
Kjazim-zade. 1939.





46. "Ширинин Бисутун дагына Фархаддын корушунга кетмеси", миниатюр. Табриз. XVI асрын орталары.

46. Миниатюра "Ширин посещает Фархада на горе Бисутун". Табриз. Середина XVI века.

46. Miniature "Shirin visits Farkhad at Mount Bisutun". Tabriz.

Middle of the XX century.

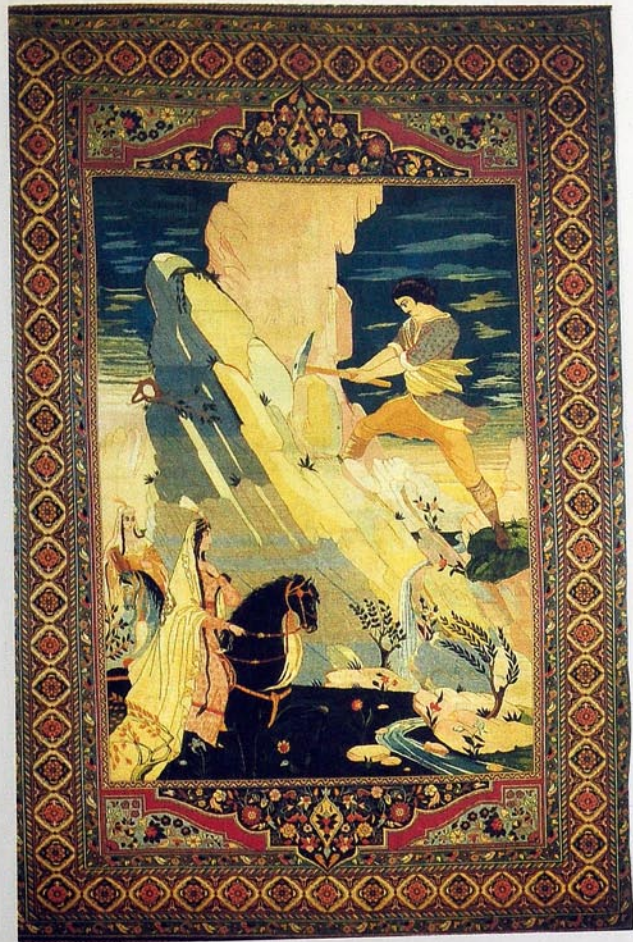
46. Miniature "Chirine vient voir Farkhad sur le mont Bisoutoun". Tabriz. Milieu du XX—eme siecle.

47. "Ширинин Бисутун дагына Фархаддын корушунга кетмеси" чалчасы. Ләтиф Коримов, Газанфар Халыгов. 1939-чу ил.

47. Ковер "Ширин посещает Фархада на горе Бисутун". Ләтиф Коримов, Газанфар Халыгов. 1939 г.

47. Carpet "Shirin visits Farkhad at Mount Bisutun". Lyatif Kerimov, Gazanfar Khalylov. 1939.

47. Tapis "Chirine vient voir Farkhad sur le mont Bisoutoun". Lyatif Kerimov, Gazanfar Khalylov. 1939.



48. "Мөчнун вәһши һејанлар ара-  
сылда" халчасы. Ләтиф Керимов.  
1939-чу ил.

48. Ковер "Меджнун среди диких  
зверей". Ляtif Керимов, 1939 г.

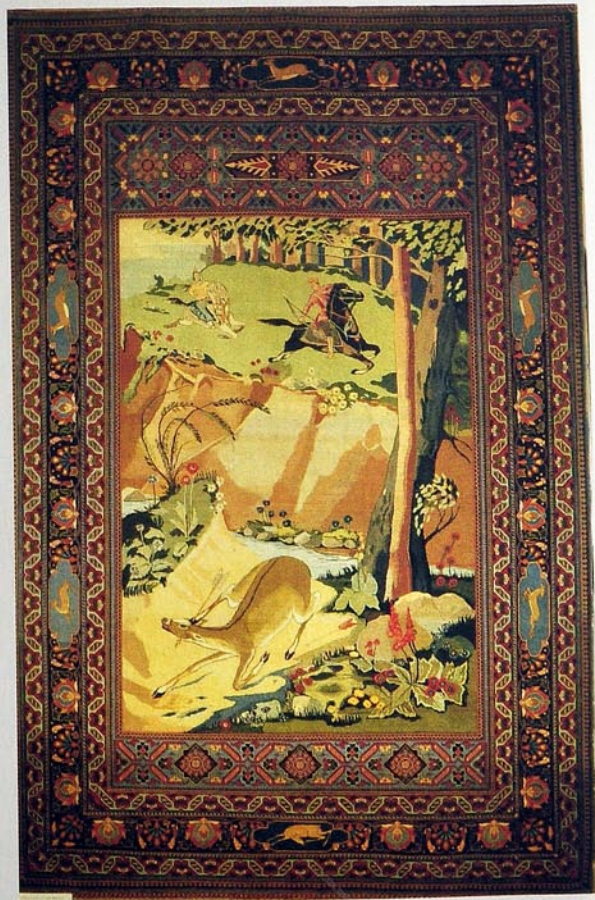


48. Carpet "Madjnun among wild  
animals". Lyatif Kerimov. 1939.

48. Tapis "Madjnoun parmi les fauves".  
Lyatif Kerimov. 1939.

49. "Бәһрам Кур и Фитне овда"  
халчасы. Әмир Гаджијев.  
1939-чу ил.

49. Ковер "Бахрам-Гур и Фитне на  
охоте". Амир Гаджисев, 1939 г.



49. Carpet "Bakhran Gur and Fitne  
hunting". Amir Gadzhiyev. 1939.

49. Tapis "Bakhran Gour et Fitne à la  
chasse". Amir Gadjev. 1939.

50. "Искандер ва Нушаба" халчасы.  
Лотиф Керимов, Маммадали Ширинов.  
1939-чу ил.

50. Ковер "Искандер и Нушаба".  
Лотиф Керимов, Мамед Али Ширинов.  
1939 г.

50. Carpet "Iskander and Nushaba"  
Lyatif Kerimov, Mamed-Ali Shirinov,  
1939.

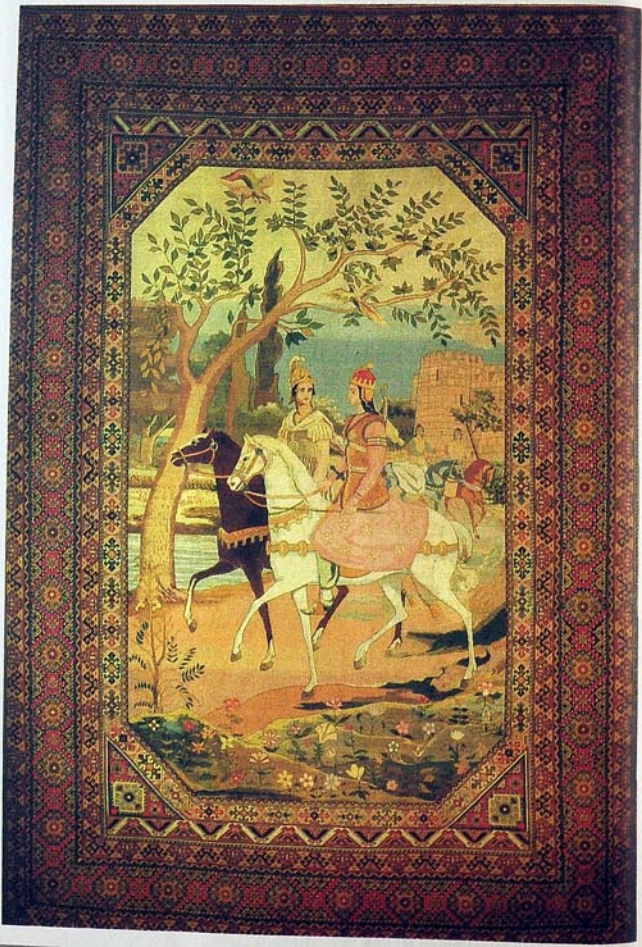
50. Tapis "Iskander et Nushaba".  
Lyatif Kerimov, Mamed-Ali Chirinov. 1939.

51. "Низаминин hikmat bulaghi"  
халчасы. Жафар Муджири. 1989-чу  
ил.

51. Ковер "Родник мудрости Ни-  
зामी". Джафар Муджири. 1989 г.

51. "Nizami's spring of wisdom" carpet.  
Jafar Mudjiri. 1989.

51. Tapis "Source de la sagesse de Ni-  
zami". Djfar Mudjiri. 1989.

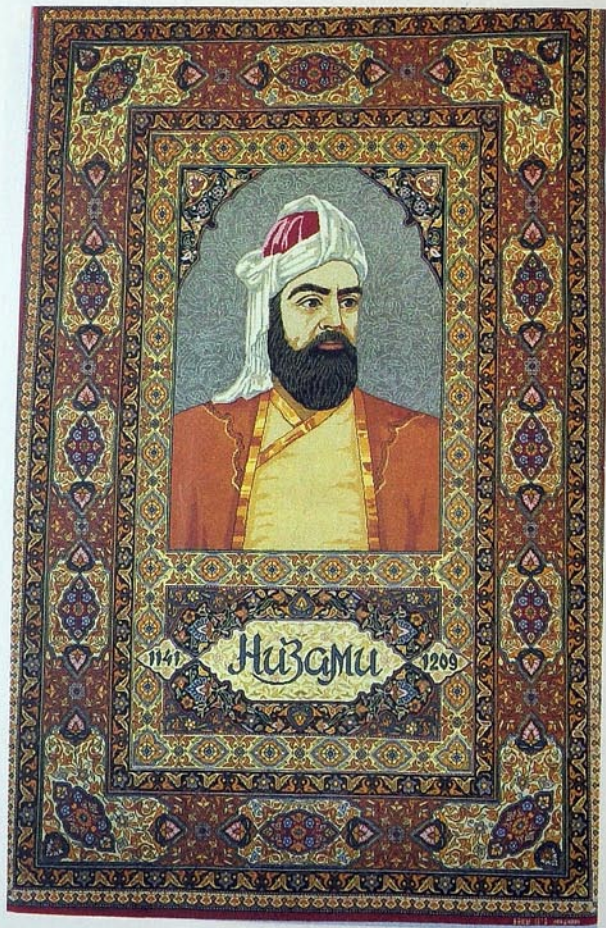


52. "Низами Ганجوی" халчасы. Камил Әлиев. 1978-чи ил.

52. Ковер "Низами Гянджеви". Камил Алиев. 1978 г.

52. "Nizami Ganjavi" sağret. Kamil Aliyev. 1978.

52. Tapıs "Nizami Gandjevi". Kamil Aliev. 1978.



53. "Низами Ганجوی" халчасы. Гасан Исмаїллы. 1991-чи ил.

53. Ковер "Низами Гянджеви". Гасан Исмаиллы, 1991 г.

53. Carpet "Nizami Ganjavi". Hasan Ismailli. Baku. 1991.

53. Tapıs "Nizami Gandjevi". Hasan Ismailli. 1991.







"ЛЕЙЛИ ВӘ МӘЧНУНУН  
КӨРҮШҮ" ХАЛЧАСЫ.

Лејлини эри Ибн-Салам чап верир. Адегә көрә Лејли ики на сәдә отуруб һеч кәсәл көрүшмәмәлидир. Гәм-гүссә Лејлини үзүр. Өлүмүңүң јахылашыгына дуян Лејли Мәчнуну арзулайыр. Мәчнун, кәһһи һөјванларын эһатәсиңдә Лејлини сон көрүшүнә јола дүшүр.

Тагәтдән дүшүмүш Мәчнуну көрәп Лејли өзүндән кәдир. Ојанпаңдан сонра Мәчнунун ајагларына јахылыр, ону өз чадырына дө'вәт едир.

Бу онларын сон көрүшү олур.

КОВЕР "ВСТРЕЧА ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУНА"

Супруг Асиял Ибн-Салам находится при смерти. По обычаю Асиял должна два года находиться дома и ни с кем не встречаться. Тоска изнуряет ее. Чувствуя приближение смерти, Асиял мечтает о встрече с Меджнун. Меджнун в окружении диких зверей отправляется на свидание с любимой.

Увидев ослабленного Меджнуна Асиял теряет сознание.

Очнувшись, она падает к ногам Меджнуна, затем приглашает его в шатер.

Это было их последнее свидание.

Carpet "Meeting of Leili and Madjnoun".

The husband of Leili Ibn-Salam is near death. According to the custom she must stay at home and not meet anybody. Melancholy exhausts her. Feeling approach of death, Leili dreams of Madjnoun. Surrounded by wild animals Madjnoun goes to the last meeting.

Seeing weakened Madjnoun Leili lose consciousness. After coming to her senses she falls to his feet. Then she invites him to her marquee.

That was their last meeting.

TAPIS "RENCONTRE DE LEILI ET MADJNOUNS" SIECLE.

Le mari de Leili — Ibn—Salame est dé jâsur son lit de mort. D'après la tradition Leili n'edoit pas sortir de la maison et se rencontrer avec quelqu'un pendant deux années. Le malheur et le chagrin martirisent Leili. En sentant l'approche de la mort Leili brûle d'envie de voir Medjnoun, qui vit dans l'entourage des bêtes faures. Et lui, il part pour la rencontre avec Leili.

En voyant Medjnoun, épuisé de force Leili s'évanouit. Quand elle reprend sens elle se jette sur ses pieds. Elle l'invite dans sa tente.

C'était leur dernière rencontre.



"ХОСРОВУН ЧИМӨН ШИРИНИ  
КӨРМӘСИ" ХАЛЧАСЫ.

Ширин Хосровка көрүшмәк үчүн Мәдәниңә јола дүшүр. Он ләра күн кечә-күндүз ат чапан Ширин бир чәмәнзардакы чешмәдә динчәлмәк гәрәрына кәлир. Бу заман Ширинин архасынча јола дүшәп Хосров да дәстәси илә кәлиб бу чәмәнзарын јахылашыгына јетишир. Јоруамуш атаара динчәлик вермәк үчүн онлар бурла дајанмалы олураар. Дәстәдән ајрылап Хосров кәлиб чешмәниң этрафына чыхыр нә бурала чимән Ширини көрүр.

КОВЕР "ХОСРОВ ВИДИТ КУПАЮЩУЮСЯ ШИРИН"

Ширин отправляется в Мәдәни для встречи с Хосровом. После четырех-пяти дней и ночей сяды верхом на коне утомленная Ширин роняет от-

дохнуть на лужайке вблизи источника. В это время поспевает и Хосров, пустившийся влад за ней. Он со своей дружиной располагается вблизи лужайки. Утомленным коням нужен отдых. Отдалившись от дружины, Хосров приближается к источнику и видит здесь купающуюся Ширин.

Carpet "Khosrov sees bathing Shirin".

Shirin starts for Medain to meet Khosrov. After a fort-night's drive on horseback, the tired Shirin decided to have a rest on a lawn near the spring. Khosrov who rushed after her, arrives at the place, too. He disposed his squad of body-guards near the lawn. The tired horses need rest. Leaving his men, Khosrov approaches the spring and sees Shirin bathing.

TAPIS "KHOSROV VOIT CHIRINE SE BAINANT",

Chirine se rend à Médain pour rencontrer Khosrov. Après quatorze jours et nuits de course à cheval, Chirine fatiguée décide de se reposer sur une pelouse, à près d'une source. Khosrov qui la poursuivait arrive en ce moment. Il campe avec son détachement auprès de la pelouse. Les chevaux fatigués ont besoin du repos. S'éloignant de son détachement, Khosrov s'approche de la source et voit ici Chirine qui se baigne.



"ЛЕЈАНИН СӨҢРАДА  
МӨЧНУНУН КӨРҮШҮНӨ  
КЕТМӘСИ" ХАЛЧАСЫНДАН

Төсәдүфән Мөчнунун әмисе Сәлимәә раслаһан Лејан Мөчнунла көрүшмәк истәдиһини билдирир. Сәлим Лејанин арзусу илә Мөчнуну хурма бағһаһа кәтирир. Вә икә аһиң көрүшүрләр.

КОВЕР "ПОСЕЩЕНИЕ МЕДЖУНА ЛЕЙЛОЙ В ПУСТЫНЕ"

Случайно встретив Салима, дядю Меджнуна, Лейли сообщает ему о желании встретиться с Меджнуном. По желанию Лейли Салим приводит Меджнуна в финиковый сад. И двое влюбленных встречаются.

Fragment of carpet. "Leili visit Madjnun in the desert".

Leili happens to meet Salim, Madjnun's uncle, and tells him about her desire to meet Madjnun. On Leili's desire Salim brings Madjnun to a date garden. And two sweethearts meet.

FRAGMENT DU TAPIS. LA SCENE "LEILI VIENT VOIR  
MADJNOUN DANS LE DESERT".

Leili par hasard rencontre l'oncle de Madjnoune Salime. Elle reut voir medjnoun. Salime prend en consideration le désir de Leili et il conduit Medjnoun dans le jardin. Et deux amoureux se sont vus.



"МӨЧНУН ДАНЬШАН АҒАЧЫН  
ГАРШЫСЫНДА" ХАЛЧАСЫ

Лејанин еһтиҙәһән Сәлим-дидәһәә оһан Мөчнун чәләрә дүшүр. Вәһһин һөјһанлар чәләә-бијабанда јанһан Мөчнунла тәдриһән мәр салһрлар. Мөчнун вәһһиәрәә дәстәһһәр.

Лишившийся разума от несчастной любви к Лейли, Меджнун находит пристанище в безлюдной пустыне. Обитающие здесь дикие звери со временем привыкают к Меджнуну, он становится их другом.

Carpet "Madjnun among wild animals".

Having lost his reason because of the unhappy love to Leili, Madjnun finds refuge in the wild uninhabited desert. The wild beasts of the desert get used to Madjnun who befriends them.

TAPIS "MADJNOUNE PARMIS LES FAUVES".

Ayant perdu la raison par suite de l'amour malheureux pour Leili, Madjnounne trouve son refuge dans un désert sauvage et dépeuplé. Les fauves qui y habitent s'habituent avec le temps à Madjnounne, il devient leur ami.



"БӘХРАМ КУР ВӘ ЧОБАН" ХАЛЧАСЫ.

Бәһрамын башы сји-ишрәтә гарышдыгы үчүн хаалгын дәр-сәрирдән хәбәри олуур. Вәзир булдаң суи-истифалә сәир – хаалгы сојуб талајяр. Күнәзәрин бириндә она чыхан Бәһрам өз итнин асмын бир чобанла растанлар.

Бәһрамын соргусуна чанаб оларат чобан билдирир ки, бу ит сүрүнүн салик кешижчиси олуун, ләкин дини чанапарла достлаңнандаң сонра сәлибингә хәјанәт сәлиб сүрүјә чанапар бурахыбмын. Гочанын бу һәркәтти Бәһрам үчүн ибрәт дәрси олуур.

Бахрам проводит дни в увеселениях и пирнествах. Ему нет дела до забот народа. Этим пользуется визирь, который обирает несчастный народ. Однажды охотившийся Бахрам встречает пастуха-чобана, повесившего свою собаку. Бахрам спрашивает у чобана причину его поступка. Чобан отвечает, что эта собака была зорким стражем его овечьей отары. Но однажды она, спохватившись с волчицей, пустила в стадо волков. Поступок чобана заставляет глубоко задуматься Бахрама.

Carpet "Bakhran Gur and the herdsman".

Bakhran spends his days in amusements and feasts. He does not care of people's conditions. The vizir uses this to fleece poor people. Once Bakhran meets the Shepherd, who had hunged his dog. Bakhran asks the Shepherd about the reason of his deed. The Shepherd answers that this dog was the vigilant guard of his flock of sheep. But once, the dog having come to terms with the wolf, let the wolves come to the flock. The Shepherd's deed made Bakhran be plunged deep in thought.

TAPIS "BAKHRAM-GOUR ET LE BERGER".

Bakhran passe ses jours dans des festins et des amusements. Il n'a rien à faire avec les soucis du peuple. Le vizir en profite pour dévaliser le peuple malheureux. Un jour, Bakhran qui chassait rencontre le Berger qui a perdu son chien. Bakhran demande la cause de sa conduite. Le Berger répond que ce chien fut gardien vigilant de son troupeau de moutons. Mais un jour, s'étant de mèche avec la louve, il laissa entrer les loups dans le troupeau. L'action du Berger fit Bakhran réfléchir profondément.



"ХОСРОВУН ШАПУРАА  
СӨҢБӘТИ" ХАЛЧАСЫ.

Мэһин Банунун токкайы илэ Хосров Бэрдэҕэ кэлиб чыгыр нэ бурла "Аҕ баҕ" адалы шаһ бағында өз тахт-тачыны гурур. Көф мөһансы банлашыр. Елэ бу ара Шапур кэлиб чыгыр нэ биладирир ки, Ширин Хосровла көрүшмөк үчүн Мэдани шөһөрүнө жола дүшүб. Хосров бу хэбэрэ үрөкдөн сөнниир нэ Шапура ташпырыр ки, Ширинин ардыпча кетсини.

#### КОВЕР "БЕСЕДА ХОСРОВА С ШАПУРОМ"

По предложению Мехин-Бану Хосров приезжает в Барду и возводит трон в королевском саду, именуемом "Белый сад". Начинается пир. В это время приходит Шапур и сообщает о том, что Ширин отправилась в город Мадани, чтобы встретить Хосрова. Хосров искренне радуется этой новости и посылает Шапура за Ширин.

Carpet "Khosrov is talking with Shapur".

On Mahin Banun's invitation Khosrov comes to Barda and mounts the throne here in the Shah garden called "White Garden".

The feast begins and just at that time comes Shapur and says that Shirin left for Madain city to meet Khosrov. Khosrov rejoices at his news with all his heart and soul and sends Shapur for Shirin.

#### TAPIS "GAUSERIE DE KHOSROV AVEC CHAPOUR"

Khosrov vient à Barda et dans un bel endroit appelé Ague-Bague (jardin blanc) il fait construire sa résidence. Il y passe son temps très gaiement. Un jour Chapour vient chez lui. Il lui annonce que Chirine est partie pour la villa médaine pour le rencontrer. Cette nouvelle comble de joie l'âme de Khosrov. Il charge Chapour d'aller la chercher.



ХОСРОВ ШАҞЫН ТӘСВИРИ  
ОЛАН ХАЛЧА.

Даранын ики сэркэрдэси кезилчэ Искэндэрин яһына кэлир. Олар чохла вар-дөвөлт мугабиланла Дараны өлүрүмөҕө сөз верирэлэр. Искэндэр разылашыр. Сэркэрдэлээр доһунун тьезьгын чагында Дараны өлүмчүл жаралайрылар.

Искэндэр тутдугу индэп ишман олуур нэ Даранын өлүмүнө көз яһыа төкүр. Ону шөһөфөтлө дөһи сирлэр. Соһра һэр ики хани сэркэрдэни дара чөккирир.

Халчада "Хосров нэ Ширин" поэмасына аид сийлэн бу сүжөт ээнилэ "Искэндэрнаме" эсэриндэн көтүрүмүшлүр.

#### КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ШАХА ХОСРОВА

Два полководца Дария тайком приходят к Искандеру. За большое вознаграждение они обещают убить Дария. Искандер соглашается. В разгаре сражения полководцам удается смертельно ранить Дария.

Искандер раскаивается за содеянное и хоронит Дария с почестями. Изменников он приказывает повесить.

Этот сюжет на ковре, относящийся к поэме "Хосров и Ширин", в действительности взят из произведения "Искандер-наме".

Carpet with the picture of Shakh Khosrov.

Two commanders of Dara come secretly to Iskandar. They promise to kill Dara provided they get lots of riches. Iskandar consents. In hot battle the commanders mortally wound Dara.

Iskandar regrets that he acted in that way and he mourns Dara's death.

The subject described on the carpet and concerned to the poem "Khosrov and Shirin", in fact was taken from "Iskandarname".

#### TAPIS AVEC L'IMAGE DU SCHAH KNOSROV.

Deux généraux de Dara viennent en cachette chez Iskender. Pour une recompense convenante ils promettent de tuer Dara. Iskender consentie. Au coeur même du combat les généraux parviennent à blesser mortellement Dara. Puis Iskender regrette cette action et verse les larmes pour la mort de Dara. Il organise bien son enterrement. Et puis il ordonne de prendre les deux généraux.

Le sujet donné sur le tapis qui s'appartient au poème "Khosrov et Chirine" est pris en vérité de "Iskendername".



"ХОСРОВ ВӘ ШИРИН ГЫЗЛАРЫН  
СОҖЛАДИИ ГЕКАЈАТЛАРИ  
ДИНАӨРКӘН" ХАЛЧАСЫ

Бир мұдәәт Шириниң јанында галаң Хосровуң күнү коф мәчәисләриндә кеңир. Бәлә мәчәисләрини бириндә Хосрову әјәзләримәк үчүн Шириниң рәфиғәләри әфсанә сојәдирләр. Соңра мей, мусиги мәчәиси лавам әдир.

#### КОВЕР "ХОСРОВ И ШИРИН СЛУШАЮТ РАССКАЗЫ ДЕВУШЕК"

Некоторое время Хосров гостит у Ширин. Они весело проводят время. Ежедневно в его честь устраивают пиришества. Во время одного из таких пиришеств подруги Ширин рассказывают Хосрову легенды, чтобы развлечь его. Затем веселье продолжается.

Carpet "Khosrov and Shirin are listening to the girl's tales".

Khosrov is on a visit to Shirin. They have a good time. Feasts are daily given in his honour. During one of such feasts Shirin's girl-friends tell Khosrov some legends to entertain him. Then the merry-making is resumed.

#### TAPIS "KHOSROV ET CHIRINE ÉCOUTENT LES RÉCITS DES JEUNES FILLES".

Un certain temps Khosrov est hôte chez Shirine. Ils passent joyeusement leur temps. En son honneur on organise tous les jours des festins. Pendant l'un des festins, les amies de Chirine racontent à Khosrov des légendes pour le distraire. Ensuite la gaieté continue.



"ФӘРҲАДЫН ӨЛҮМУ" ХАЛЧАСЫ.

Фәрһадын Бисүтун дағһына јарамағындан горхан Хосров (Хосров соз верминди ки, Фәрһад Бисүтуну јарып јол ачса Шириндән әл чәкәчәк) һижәәјә әл атыр. Гасиләә Фәрһада јалаңдан хәбәр көндәзир ки, Ширин артыг дунјадан көчүб. Бу ағыр хәбәрә дозмәјән Фәрһад өләр.

#### КОВЕР "СМЕРТЬ ФАРХАДА"

Хосров, боясь что Фархад в конце концов сокрушит скалы, проложит путь к горе Бисутун (Хосров обещал Фархаду отречься от Ширин, если тот проложит путь к горе Бисутун), прибегает к козням. Он посылает парочного к Фархад с вестью о смерти Ширин. Не пережив такого горя, Фархад умирает.

Carpet "Farkhad's death".

Khosrov in fear that Farkhad would eventually work his way to Mount Bisutun, having smashed the rocks, (Khosrov promised Farkhad to renounce Shirin, if Farkhad carves his way to Mt. Bisutun), resorts to scheming. He sends a message such grief, Farkhad dies.

TAPIS "MORT DU FARKHAD".

Craignant que Farkhad, écrasant les rochers, percera enfin la voie dans le mont Bisoutoun (Khosrov promet à Farkhad de renoncer à Chirine, s'il percera un chemin vers le mont Bisoutoun), Khosrov recourut aux intrigues. Il envoie un exprès à Farkhad pour lui dire que Chirine est morte. Ne pouvant survivre un tel malheur, Farkhad meurt.



"ШИРИНИН ФЭРХАДЫН  
ЧӨКДИЈИ АРХЫН  
ТАМАШАСЫНА КЕТМӨСІ"  
ХАЛЧАСЫНДАН ФРАГМЕНТ.

Ширинин гәсрине сүд кәтирон хидмәтчиләр чох әзијәт чөкдији үчүн Ширин, јашадығы гәсрә сүд архы чөкдирмәк истәјир. Шапур, бир вахтлар Чиндә оғулаа охумуш мүнәндис, сәнәткар Фәрхадын бу иши корә биләчәјинә Ширини әмин едир, Фәрхад Ширини һүзуруна кәтирир. Ширини лиһәјин Фәрхад бүтүн парлыгыла она нурулуру вә аз бир вахтла Ширини гәсрине сүд архы чөкир. Ширин сүд архынын тамашасына кедир.

ФРАГМЕНТ КОВРА СО СЦЕНОЈ "ШИРИН ПОСЕЩАЕТ  
ФАРХАДА НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ КАНАЛА"

Доставка в крепость молока причиняет много забот молочникам, и

Ширин рендаст провести к крепости молочный арык. Шапур напоминает Ширин, что с этим делом может справиться Фархад, с которым он когда-то обучался инженерному делу в Китае. Фархад привозит в крепость. Увидев Ширин, он влюбляется в нее на всю жизнь, и в короткий срок проводит арык в крепость Ширин. Ширин идет на осмотр арыка.

Fragment of carpet. Scene "Shirin visit Farkhad at the canal construction".

The delivery of milk to the fortress causes much trouble to the dairymen, and Nushaba decided to order a milky aрык to be built to the fortress. Shapur tells Shirin that Farkhad can handle this matter as he was taught engineering art in China. Farkhad is brought to the fortress. Seeing Shirin, he falls in love with her for the rest of his life, and very soon he digs the aрык (ditch) to Shirin's fortress. Shirin goes out to inspect the aрык.

FRAGMENT DU TAPIS. LA SCENE "CHIRINE VISITE  
FARKHAD A LA CONSTRUCTION DU CANAL".

La livraison du lait dans la forteresse cause bien de soucis aux laitiers et Chirine décide de conduire dans la forteresse un aрык au lait. Chapoure lui rappelle, que c'est Farkhad qui pourrait venir à bout de cette affaire, après ses études d'ingénieur en Chine. On amène donc Farkhad dans la forteresse. Voyant Chirine il devient amoureux d'elle pour toute sa vie et dans un court délai conduit l'aryk dans la forteresse de Chirine. Chirine vient voir l'aryk.



"БӨҺРАМ КУР ОВДА" ХАЛЧАСЫ

Бир күн Бәһрам шаһ өз дәстәси илә оға чыгыр. О, бир охота куру во шири өлдүрүр. Онуи бу гәһрәманлыгы дилә дүшүр вә о күндәи һамы шаһы Бәһрам-Гур алландырыр.

#### КОВЕР "БАХРАМ-ГУР НА ОХОТЕ"

Однажды Шах Бахрам со своей дружиной выходит на охоту. Искусный охотник одной стрелой подбивает гура и льва. Его геройская удача становится "притчей во языцех". С тех пор в народе его прозвали Бахрам-Гуром.

#### Carpet "Bakhrām-Gur hunting"

Once Shakh Bakhrām-Gur and his body-guards went out hunting. The skilful hunter shakh kills the gur and the lion with a single arrow. His heroic boldness becomes a common talk on everybody's lips. Since that time he was called Bakhrām-Gur.

#### TAPIS "BARKHRAM-GOUR A LA CHASSE"

Un jour, le chah Bakhrām allait avec son détachement à la chasse. chasseur habile il abat d'une seule flèche un gour et un lion. Son intrépidité héroïque devint dans le peuple, dès lors on le surnomma dans le peuple Bakhrām-Gour.



"БӘҺРАМ ГУР ВӘ ФИТНӘ  
ОВАД" ХАЛЧАСЫ

Бәһрам-Гур овда чохлау кур нурур. Лакин онуиша оға чыхан кәизи Фитнә Бәһрам-Гуруи бу мөһәртинә көз жүмур. Фитнәдәи тә'риф сәнигмәк истәи Бәһрам-Гур охота гәчәи куруи аягына башына тикир. Лакин Фитнә шаһын бу һүнәринә дә бизәнә гәһәр вә биздир ки, шаһ бәсә он етмәжә адәт әлиб, адәт исә мөһәрт сәйламыр. Бәһрам-Гур Фитнәни бу сөзүдәи гәзәбәшир вә ону өлдүрмәк үчүн хәләти әмр перир.

#### КОВЕР "БАХРАМ-ГУР И ФИТНЕ ВО ВРЕМЯ ОХОТЫ"

Во время очередной охоты Бахрам-Гур подстреливает несколько гурон. Однако присутствующую рядом прислужницу Фитне удача шаха повсе не приводит в восторг. Жажущий похвалы прислужница Бахрам-Гур одной выпущенной стрелой скрепляет ногу мчащегося гура с ухом. Но Фитне вновь молчит, а затем сообщает, что в этом удачьице шаха нет ничего необыкновенного, оно приходит в результате многолетнего опыта, а привычка — это не удача. Разгневанный речью рабыни, Бахрам-Гур тайком приказывает убить Фитне.

#### Carpet "Bakhrām-Gur and Fitne hunting"

During the regular hunt Bakhrām-Gur shoots several gurs. But his servant Fitne who is present at this scene, is not fascinated by this deed at all. Longing for the praise of his servant, Bakhrām-Gur manager to link the leg of the dashing gur with its ear by the same arrow shot by Shah. But Fitne is silent again, then she says that there is not anything extraordinary in shakh's boldness, as his skill is the result of long experience, and the habit is not boldness. Infuriated by Fitne's words, Bakhrām-Gur secretly orders to kill Fitne.

#### TAPIS "BAKHRAM-GOUR ET FITNE A LA CHASSE"

Pendant une chasse usuelle Bakhrām-Gour tue quelques "gours". L'hardiesse du chah ne ravit cependant pas sa servante Fitne qui y assiste. Avidе des éloges de la servante, Bakhrām-Gour fixe d'une seule flèche le pied du gour galopant à son oreille. Mais Fitne garde le silence et puis dit qu'il n'ya rien d'extraordinaire dans son hardiesse, elle est acquise en résultat d'une expérience de plusieurs années, et l'habitude d'est pas hardiesse. Fâché par les paroles de Fitne, Bakhrām-Gour ordonne en secret de la tuer.





"ХОСРОВА ШИРИНИН ОВЛА  
КӨРҮШҮ" ХАЛЧАСЫ

Үстүнө Бахрам Чубинин тәрәфиндәи шәр атыларат Мәдаиндәи – тахт-гачдан узатландырылан Хосров Шириниң сорагылаа көлиб Мугана чыкыр. О, бурала кәнизәри илә она чыкмыш Ширинла раглашыр.

#### КОВЕР "ВСТРЕЧА ХОСРОВА И ШИРИН НА ОХОТЕ"

В результате козней Бахрама Чубина, отдаленный от царского трона в Меланис Хосров в поисках Ширин попадает в Мугань. Здесь он встречает Ширин, охотившуюся в окружении слуг.

Carpet "Khosrov and Shirin meet while hunting".

As a result of crafty designs of Bakhrām Djubi, Khosrov is removed from the king's throne in Medain; in search of Shirin he comes to Mughan.

Here he meets Shirin who is hunting accompanied by her servants.

#### TAPIS "RENCONTRE DE KHOSROV AVEC CHIRINE A LA CHASSE".

Par suite des intrigues de Bakhrām Djoubin, éloigné du trône royal de Médain Khosrov, en quête de Chirine se trouve à Mougagne. Il rencontre ici Chirine faisant la chasse, entourée des domestiques.



"ӘДЛАӘТЛИ НУШИРӨВАН"  
ХАЛЧАСЫ

Сүжетләри Низаминиң "Сирләр хәзинәси"ндәи көтүрүмүш халчада мөзүча мұхтәлиф "Суләймән вә гәчә әкинчи", "Ғамы вә Суфи", "Залим шаһла лүз данышан гәчә", "Ики рәгиб әлим", "Әдләәтли Нуширөван вә вәзир" вә дикәр һекајәләриң апа хәтти инсанлыға, гуманизмо чағтырышыр.

#### КОВЕР "НУШИРАВАН СПРАВЕДАЛИВЫЙ"

"Суләймән и старый пахарь", "Ғаджи и Суфи", "Жестокый шах", "Честный старик", "Два ученых соперника", "Нусхираван справедливый и визир" и другие разные по сюжету изображения, взятые из поэмы "Сокровищница тайн", объединены в ковре единой идеей – призывом к гуманности.

Carpet "Nushiravan the Just".

The stories "Suleyman and old ploughman", "Hadji and Sufy", "Cruel Shah and honest old man", "Two scientists rivals", "Nushiravan the Just and vizier" are different according to their subject, but these stories and others call for humanity.

#### TAPIS "NOUCHIRAVAN LE JUSTE".

Le sujet essentiel des récits, différents par leurs contenus, "Souleïmane et le vieux laboureur", "Hadji et Soufi", "La Chah cruel et le vieux, parlant la vérité", "Deux savants adversaires", "Nouchiravan le juste et le vizir" etc. Est l'appel à l'humanité et à l'humanisme.





"ҺӨФТ ПЕЙКӘР" (ҖЕДДИ  
УЛДУЗ) ХАЛЛАСЫ.

Баһрам-Гур дүнианың җеҗди өлкәсендән кәтирмин җеҗди көзәл үчүн аҗры-аҗрылыкта сарај тикдирир.

Бу сарајлар өз рәшкәри илә бир-бириндән фәргәлириди. Гәр сарај һәфтәнин бир күнүнү тәһәссүм етәирмәкәә янашы җеҗди планетә һәр олуиушду.

1. Яншы сарај – Ај – базар ертәси;
2. Гырмазы сарај – Марс (Мәррих) – чәршәнбә ахшамы;
3. Мави сарај – Меркури (Утарик) – чәршәнбә;
4. Сондәл рәинидә олаи сарај – Јупитер (Мүштәри) – чүмә ахшамы;
5. Аҗ сарај – Венера (Зәһрә) – Чүмә;
6. Гара сарај – Сатурн (Зухәл) – шәнбә;
7. Сары сарај – Күнәи – базар күнү.

Баһрам-Гур шәнбә илә һәр күн бир иҗдиәд пәдшәһиниң гызыниң сарајына кәдир илә һәр гыз она бир һәкәјәт соҗәәир. Һәкәјәтләрин әк-сәриҗәти ибрәтамиз сонлуҗларда гуртарыр. Һәкәјәтләрдә инсанларла янашы фантастик чин, шәтан, һәри, иблис кими образлар да вар.

#### КОВЕР "ХАФТ ПЕЙКЯР" ("СЕМЬ ЗВЕЗДА")

Баһрам-Гур приказываеҗ строить отдельные дворцы для семи красавиц, привезенных из семи стран мира.

Эти дворцы отличались друг от друга по цвету. Наряду с тем, что каждый из них был символом одного дня недели, они были посвящены семи планетам:

1. Золотой дворец – Луна – понедельник;

2. Красный дворец – Марс – вторник;
3. Голубой дворец – Меркурий – среда;
4. Светлокоричневый дворец – Юпитер – четверг;
5. Белый дворец – Венера – пятница;
6. Черный дворец – Сатурн – суббота;
7. Желтый дворец – Солнце – воскресенье.

Баһрам-Гур каждый день посещает один из дворцов и каждая красавица развлекает его рассказом. Большинство этих рассказов завершилось поучительным концом. Наряду с людьми, в рассказах встречаются также и такие фантастические образы как бес, дьявол, сатана, пинфа, фея и другие.

#### Carpet "Haft peikar" ("Seven stars").

Bahram-Gur builds a palace for each seven beauty taken separately that brought from the seven countries of the world.

The palaces differed from each other to their colours.

1. Green palace – the Moon – Monday;
2. Red palace – Mars – Tuesday;
3. Blue palace – Mercury – Wednesday;
4. Brown palace – Jupiter – Thursday;
5. White palace – Venus – Friday;
6. Black palace – Saturn – Saturday;
7. Yellow palace – the Sun – Sunday.

Bahram-Gur visits in turn the daughter of each Shah of the climate every day and she tells him a story. The majority of the stories ends with precepts.

Besides men, fantastic characters as ghosts, devils, mermaids, demons are found in those stories.

#### TAPIS "HAFT PEIKYAR".

Bakhrame-Gour avait fait construire des Palais spéciaux pour les sept belles qu'il avait amené de sept pays différents. Les Palais se distinguent par leurs couleurs. Les Palais étaient consacrés aux sept planètes et chacun d'eux signifiaient un jour de la semaine.

- 1) Palais vert-la lunelundi;
- 2) Palais rouge-Mars-mardi;
- 3) Palais bleu-Mercury-mercredi;
- 4) Palais brun-Jupiter-jeudi;
- 5) Palais blanc-Venus-vendredi;
- 6) Palais noir-Saturne-samedi;
- 7) Palais jaune-Soleil-dimanche.

Chaque jour Bakhrame-Gour va au Palais d'une des belles tour à tour et la belle lui raconte une histoire. La majorité de ces contes se terminent par une fin édifiante. Dans les contes on rencontre aussi des personnages fantastiques tels que la fée, le diable, le satan etc.

Le personnage d'Iskander, populaire en Orient, est approché aux éronnages des héros légendaires de l'orient — les combattants des dives — ses exploits portent l'idée de l'ancien Orient de la lutte éternelle du bien avec le mal, présentée dans une image traditionnelle, symbolisant la vaillance humaine — la victoire de l'héros sur le monstre mythique, le d'Ve. Le sujet du tapis n'est pas directement parallèle au poème.

"ИСКЭНДЭРИН ЧАДУКӨРӨЛӨРӨӨ  
ДӨЛҮШҮ" ХАЛЧАСЫ.



Шөргдө популяр олан Искэндэр образы эфсанэви шөрг пөһлөвөн-ларыннан образына жакылаашыр, онун гөбрөманлары гөдим шөрг идеясы — хөйрлө-шөрин өбөди мүбаризэ идеясы илэ долгулаашыр. Ипан шүчөстүнүн символу пөһлөвөнн эфсанэви див үзөриндө гөлөбөси рөмзи кими гөдим сданар.

Халчанын сүжети носмада өз бирбанга параллелин гашмыр.

#### КОВЕР "СРАЖЕНИЕ ИСКЕНДЕРА С КОЛДУНАМИ"

Образ популярного на Востоке Искандера сблизается с образами легендарных восточных богатырей — дивборцев, его подвиги наполняются древневосточной идеей о вечной борьбе добра со злом, представляющейся в традиционном образе, символизирующем человеческую доблесть — победа богатыря над мифическим чудовищем — дивом.

Сюжет ковра не находит своей прямой параллели в поэме.

Carpet "Iskander fights magicians".

The character Iskander, so popular in the East, is made closer by them with the images of legendary Oriental warriours-folk heroes who fought against the dives; his deeds are supplemented with the ancient Oriental idea about eternal struggle of goodness againsts evil, that is depicted through a tradional representation, symbolizing human valour; i. e. the victory of the warrior over the mythical monster, the div.



"ӘДЛЛӘТЛИ НУШИРӨВАНЛА  
ВӨЗИРИН СӨҺБӘТИ" ХАЛЧАСЫ.

Нуширөван шаһ овда оларкөн харабалыгда улајан ики бајгуш көрүр. Гуш длаи билэн нөзириндөн сорунур ки, бу гушлар нө дашашыр. Вөзир дөјир ки, бу гуш өз гызаны о бири гушун огулна эрө верир нө "Көбүн һаггы" олараг гыз тәрөфи бир јох, чоха хараба көнд истәјир. Елчи тәрөф исә чаһаб верир ки, нө гэдәр белә зүмкар шаһымыз вар, сәнә јүз миш хараба көнд верөрөм. Шаһ бајгушларын бу сөһбәтиндөн сарымыр нө о күндөн сонра зүмкарлыгын дашыны аттыр, әдлөтли бир шаһ олар.

#### КОВЕР "СПРАВЕДЛИВЫЙ НУШИРАВАН И ВИЗИРЬ"

Однажды во время охоты шах Нушираван встречает двух ищущих беседу сов. Он спрашивает у знакомого итчий язык визиря, о чем они ведут разговор. Визирь отвечает, что одна из них выдает свою дочь за сына другой совы и взамен просит калым в размере нескольких разоренных сел. Мать жениха просит подругу не беспокоиться, т. к. при дальнейшем кровожадном и жестоком правителе она сможет предоставить ей тысячи разоренных и опустошенных сел. Беседа сов сильною

подействовала на шаха и с того дня он, отрекшись от злодейств, становится справедливым правителем.

Carpet "Nushiravan the Just and Vizier".

Once while hunting, Shakh Nushiravan meets two owls engaged in conversation. He asks the vizier who knew birds' language, what they are talking about. The vizier answers that one of the owls gives her daughter in marriage to the other owl's son and in exchange wants bride-money in the form of two plundered villages. The bridegroom's mother begs her friend not to be worried, as under the present blood-thirsty and cruel ruler she will be able to give her thousands of plundered and devastated villages. The owls' conversation made a great impression upon the shakh, and he, giving up evil deeds, since that day has become a just shakh.

TAPIS "NOUCHIRAVAN LE JUSTE ET LE VIZIR".

Un jour, pendant la chasse, le chah Nuchiravan rencontre deux hibou faisant une causerie. Il demande chez de vizir qui connaissait la langue d'oiseaux, des quoi parlent-ils. Le vizir repond que l'un des hibous marie sa fille avec le fils de l'autre hibou et demande comme — nancon quelques villages dévastées. La mère du fiancé demande son amie de ne pas s'inquiéter, car au temps de notre dirigeant sanguinaire et cruel, il pourra présenter des milliers des villages dévastés et ravagés. La causerie des hibous eut un grand effet sur la chah et à partir de ce jour, renonçant aux crimes, il devint un chah juste.



"ШИРИНИН БИСУТУН ДАҒЫНА  
ФАРХАДЫН КӨРҮШҮНЭ  
КЕТМЭСИ" ХАЛЧАСЫ.

Хосров шах хөбөр верир ки, энэр Фархад Бисутун дагына жарыб жол ачса, о, Шириндэн эл чөкчөк Ширини сипгилэп ишэ киричеп Фархадын кулуңку гарнысында Бисутун дагы дан-дан, гаја-гаја өримөжө башлајыр. Дагчанап гөһрөманын сорагы алама јарлаыр. Ширин Фархадын ишине тамаша етмөк үчүн Бисутун дагына јолапыр.

КОВЕР "ШИРИН ПОСЕЩАЕТ ФАРХАДА НА ГОРЕ БИСУТУН"

Шах Хосров обещает отречься от Ширин, если Фархад проложит путь в горе Бисутун. Оаухотворенный любовью к Ширин Фархад день и ночь самоотверженно трудится. Камень за камнем горы расступаются. Повсюду идет добрая молва о героине-горнопроходце. Ширин направляется к горе Бисутун, чтобы воочию убедиться в героизме Фархала.

Carpet "Shirin visits Farkhad at Mount Bisutun".

Shah Khosrov promises to renounce Shirin if Farkhad works the way to Mount Bisutun. Inspired by his love to Shirin, Farkhad selflessly works round the clock. The mountains are parted by removing one stone after another. It is rumoured everywhere about the hero-mountain earliest explorer. Shirin starts for Mt. Bisutun to see with her own eyes Farkhad's heroism.

TAPIS "CHIRINE VIENT VOIR FARKHAD SUR LE MONT  
BISOUTOUN".

Le schah Khosrov promet de renoncer à Chirine, si Farkhad percerait une voie vers le mont Bisotoun. Inspiré par l'amour pour Chirine Farkhad travaille jour et nuit avec abnégation. Pierre par pierre les montagnes s'écarterent. Le bruit court partout de l'héros qui passa les montagnes. Chirine se dirige vers le mont Bisotoun, pour s'assurer de ses propres yeux de l'héroïsme de Farkhad.





"ИСКЭНДӘР ВӘ НУШАБӘ" ХАЛЧАСЫ.

Гошуну илә ахарлы-бахарлы Бәрлә торпагына кәлиб чыхан Искәндәр бу ерди һакими Нүшәбәниң тәрифийи сийдиб опула көрүшмәк истәйяр. Искәндәр Нүшәбәниң сарајына кәлир вә өзүпү елчи кими тәғлим елир. Лакин Нүшәбә Искәндәри таныяр. Сонра Нүшәбә Искәндәр үчүн мәчлис дүзәлир. Сүфрәдә аә'ә, гызыл, јагуг долу хончалар гојур. Искәндәр дан-гашың јемәли омадығышы асдиқлә, Нүшәбә билирир ки, бәс сәниң апардығың мүһарибәләр, нурушмалар бу фәјәсыз көрәксиз дан-гаш үчүн асјими?

#### КОВЕР "ИСКЕНДЕР И НУШАБЕ"

Вступивший с войском на благодатную землю Барды Александр решил встретиться с местной правительницей Нухабой. Во время визита Александр представляется как посол. Однако Нухабе узнает его. Устраивается пиршество в его честь. Александру подносят хончи, полные изумрудов, золота и рубинов. Удивленный поступком Нухабе, Александр говорит, что эти драгоценности не пригодны к еде. В ответ Нухабе молвит: "А разве разрушительные, губительные войны, которые ты без устали ведешь, не ради этих ничемных драгоценностей?".

#### Carpet "Iskander and Nushaba".

Coming to the land of plenty of Barda with his troops, Alexander decided to meet the local sovereign queen Nushaba. During his visit, Alexander introduced himself as an envoy. Nushaba, however, recognizes him. She gives a feast in his honour. Alexander is presented with Khoncha full of emeralds, gold and rubies. Astonished by Nushaba's action, Alexander remarks that these gems are uneatable fare. In reply Nushaba says: "Don't you wage, destructive, murderous wars to acquire these useless jewels?"



ИИЛҮСРАСИЛАРЫН СИЛАҢЫСЫ

- 1 "Дилэнчи галынын Мөчүнү Лейлинин галысына апармасы", миниатүр. Мир Сейид Әли. 1539-1543-чү иллөр. Низами. "Хәмсә". Британија музеји. Лондон.
- 2 "Мөчүнү вәши һейванлар арасында". Парча. Тәбриз. XVII әср. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји. Бақы.
- 3 "Лејли вә Мөчүнун көрүшү" халчасы. Кашан. XVI әср. Шәхси коллексија.
- 4 "Хосровун чимән Ширини көрмәси", миниатүр, Султан Мәһәмәд. Тәбриз. 1539-1543чү илләр. Низами. "Хәмсә". Британија музеји. Лондон.
- 5 "Хосровун чимән Ширини көрмәси", "Лејлинин сәһрада Мөчүнун көрүшүнә кетмәси" халчасы. Истамбул. XX әсрнин әввәли. Шәхси коллексија.
- 6 "Хосровун чимән Ширини көрмәси", "Лејлинин сәһрада Мөчүнун көрүшүнә кетмәси". Кириан, XVI әср. Декоратив сәнәт музеји. Парис.
- 7 "Лејлинин сәһрада Мөчүнун көрүшүнә кетмәси", "Лејли вә Мөчүнун көрүшү" халчасы. Кириан. XVII әср. Шәхси коллексија.
- 8 "Лејлинин сәһрада Мөчүнун көрүшүнә кетмәси" халчасы. Кириан. XVII әср. Лувр. Парис.
- 9 "Виде-Мөчүнү" халчасы. Луристан. XIX әср. Шәхси коллексија.
- 10 "Лејлинин сәһрада Мөчүнун көрүшүнә кетмәси" халчасы. Тәбриз. XVIII-чү ил. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји. Бақы.
- 11 "Мөчүн сәһрада", миниатүр, Бухара, 1648-чи ил. М. Ј. Салтыков-Шедрин адына Кутләви Дөвләт Китабханасы. Ленинград. Низами. "Хәмсә". Британија музеји. Лондон.
- 12 "Мөчүн сәһрада", миниатүр. Шираз. 1543-1544-чү илләр. "Хәмсә". Шәргһнаслыг Институтунун Ленинград шөбәси.
- 13 "Аҗаҗлы" халчасы. Тәбриз. XX әср. Азәрбајҗан Дөвләт халча музеји. Бақы.
- 14 "Ваг-ваг" халчасы. һерис. XIX әср. Шәхси коллексија.
- 15 "Мөчүн данышан аҗачын гарышсында" халчасы. һерис. 1640-чы ил. Шәхси коллексија.
- 16 "Баһрам Кур вә чобан" халчасы. Тәбриз. XX әср. Шәхси коллексија.
- 17 "Баһрам Кур вә чобан" халчасы. Кашан-Курк. 1900-чү ил. Шәхси коллексија.
- 18 "Хосровун Шагурула сөнбәти" халчасы. Хорасан. 1900-чү ил. Шәхси коллексија.
- 19 "Хосров шаны төсвири олан халча". Тәбриз. XIX әср. Шәхси коллексија.
- 20 "Хосров вә Ширин гызларын сөлләдији һекајәтләри динләркән" миниатүр. Мирәк. Тәбриз. 1539-1543-чү илләр. Низами. "Хәмсә". Британија музеји. Лондон.
- 21 "Сарај мәчлиси" халчасы. Тәбриз. XVI әср. Тәтбиги Сәнәт музеји. Вудапешт.
- 22 "Хосров вә Ширин гызларын сөлләдији һекајәтләри динләркән" халчасы. Кашан. XX әсрнин әввәли. Шәхси коллексија.
- 23 "Фәрһадын өлүми" халчасы. Тәбриз. XIX әср. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји. Бақы.
- 24 "Дөрд фәсил" халчасы. Тәбриз. XX әсрнин иккинчи дарысы. Р. Мустафәјев адына Азәрбајҗан Дөвләт Инчәсанәт музеји. Бақы.
- 25 "Ов сөнәси" миниатүр. Султан Мәһәмәд. Тәбриз. 1549-чу ил. "Гызлы эңҗир". Чами. М.Салтыков-Шедрин адына Кутләви Дөвләт Китабханасы. Ленинград.
- 26 "Овчулуг" халчасы. Тәбриз. 1522-23-чү илләр. 929-чу ил. һичри. Полди Петсоли музеји. Ийлаһ.
- 27 "Овчулуг" халчасы. Ширван. 1600-чү ил. Шәхси коллексија.
- 28 "Овчулуг" халчасы. Ширван. XX әсрнин ақыры. Шәхси коллексија.
- 29 "Баһрам Кур вә фитнә овда" миниатүр. Мүзәффар Әли. Тәбриз. 1539-1543-чү илләр. Низами. "Хәмсә". Британија музеји. Лондон.
- 30 "Баһрам Кур вә фитнә овда" халчасы. Тәбриз. 1930-чу илләр. Шәхси коллексија.
- 31 "Баһрам Кур вә фитнә овда" халчасы. Кашан. 1910-чу ил. Шәхси коллексија.
- 32 "Баһрам Кур овда" халчасы. һум. XX әсрнин әввәли. Шәхси коллексија.
- 33 "Овчулуг" халчасы. Ширван. XX әср. Р.Мустафәјев адына Азәрбајҗан Дөвләт Инчәсанәт музеји. Бақы.
- 34 "Хосровла Ширинин овда көрүшү" халчасы. Тәбриз. XX әсрнин әввәли. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји. Бақы.
- 35 "һәфтепәјәр"(Једди улдуз") халчасы. һерис.1680-чи ил. Шәхси коллексија.
- 36 "Әпәләтли Нуширван" халчасы. Кириан. XX әсрнин әввәли. Шәхси коллексија.
- 37 "Рүстәм вә Сөнраб" халчасы. Гарабаг. 1912-чи ил. Азәрбајҗан Дөвләт халча музеји. Бақы.
- 38 "Искәндәрин чадукәрләрлә дөлушү" халчасы. Кашан. XX әсрнин әввәли. Шәхси коллексија.
- 39 "Әпәләтли Нуширван вә вәзир" миниатүр. Мир Мүсәввир. Тәбриз. 1539-1543-чү илләр. Низами. "Хәмсә". Британија музеји. Лондон.
- 40 "Әпәләтли Нуширванла вәзирин сөнбәти" халчасы. Ләтиф Кәримов. Казым Казымзаде. 1939-чу ил. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји.
- 41 "Ширинин Бистун дагына фәрһадын көрүшүнә кетмәси", миниатүр. Тәбриз. XVI әсрнин орталары. Албом. Топҗаһи сараји музеји. Истамбул.
- 42 "Ширинин Бистун дагына фәрһадын көрүшүнә кетмәси" халчасы. Ләтиф Кәримов, Гәзәнфәр Халыгов. 1939-чу ил. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји. Бақы.
- 43 "Мөчүнү вәши һейванлар арасында" халчасы. Ләтиф Кәримов. 1939-чу ил. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји. Бақы.
- 44 "Баһрам Кур вә фитнә овда" халчасы. Әмир һәмчәв. Бақы. 1939-чу ил. Низами адына Азәрбајҗан әдәбијаты музеји.

50. "Искандәр вә Нушабә" халчасы. Ләтиф Кәримов, Мәмәдәли Ширинов. 1939-чу ил. Низами адна Азәрбајҹан әдәбијаты музейи. Бақы.
51. "Низами Кәчәви" халчасы. Камил Әлиев. Бақы. 1978-чи ил. Азәрбајҹан Дәвләт халча музейи. Бақы.
52. "Низаминин Никмәт булагы" халчасы. Чәфәр Нүчири. 1969-чу ил. Мүәллифин шахси коллексијасы.
53. "Низами Кәчәви" халчасы. һәсән Исмаиллы. 1991-чи ил. Мүәллифин шахси коллексијасы.



#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Минијатора "Ҷишәнка приво­дит Мәджнуна к Лейли". Мир Сейид Али. Тебриз. 1539-1543 гг. "Хамсе" Низами. Британский музей. Лондон.
2. Ткань "Мәджнун среди диких зверей". Тебриз. XVII век. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
3. Ковер "Встреча Лейли и Мәджнуна". Кашан. XVI век. Частное собрание.
4. Минијатора "Хосров видит купающуюся Ширин". Султан Мухаммед. Тебриз. 1539-1543 гг. "Хамсе" Низами. Британский музей. Лондон.
5. Ковер "Хосров видит купающуюся Ширин", "Посещение Мәджнуна Лейлой в пустыне". Стамбул. Начало XX века. Частное собрание.
6. Ковер "Хосров видит купающуюся Ширин", "Посещение Мәджнуна Лейлой в пустыне". Кирман. XVI век. Музей декоративного искусства. Париж.
7. Ковер "Посещение Мәджнуна Лейлой в пустыне", "Встреча Лейли и Мәджнуна". Кирман. XVII век. Частное собрание.
8. Ковер "Посещение Мәджнуна Лейлой в пустыне". Кирман. XVII век. Лувр. Париж.
9. Ковер с мотивом "Биде-Мәджнун". Луристан. XIX век. Частное собрание.
10. Ковер "Посещение Мәджнуна Лейлой в пустыне". Тебриз. 1810 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
11. Минијатора "Мәджнун в пустыне". Бухара. 1648 г. Государственная публичная библиотека им. Н. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград.
12. Минијатора "Мәджнун в пустыне". Шираз. 1543-1544 гг. "Хамсе". Ленинградское отделение института востоковедения АН СССР.
13. Ковер "Агаджли". Тебриз. Начало XX века. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.
14. Ковер "Ваг-ваг". Херис. XIX век. Частное собрание.
15. Ковер "Мәджнун у говорящего дерева". Херис. 1840 г. Частное собрание.
16. Ковер "Бахрам-Гур и чобан". Тебриз. XIX век. Частное собрание.
17. Ковер "Бахрам-Гур и чобан". Кашан Курк. 1900 г. Частное собрание.
18. Ковер "Беседа Хосрова с Шапуром". Хорасан. 1900 г. Частное собрание.
19. Ковер с изображением шаха Хосрова. Тебриз. XIX век. Частное собрание.
20. Минијатора "Хосров и Ширин слушают рассказ девушек". Ага Мирек. Тебриз. 1539-1543 гг. "Хамсе". Низами. Британский музей. Лондон.
21. Ковер "Придворное пиршество". Тебриз. XVII век. Музей прикладного искусства. Буцапешт.
22. Ковер "Хосров и Ширин слушают рассказы девушек". Кашан. Начало XX века. Частное собрание.

26. Ковер "Тибель фархада". Тебриз. XIX век. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
27. Ковер "Дерд фесл". Тебриз. Вторая половина XIX века. Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева.
30. Миниатора "Сцена охоты". Султан Мухаммед. Тебриз. 1549 г. "Золотая цепь". Джами. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград.
31. Ковер "Овчулуг". Тебриз. 1522-1523 гг. 929 г. Хиджри. Музей Польди-Пещолли. Милан.
32. Ковер "Овчулуг". Ширван. 1600 г. Частное собрание.
33. Ковер "Овчулуг". Ширван. Конец XIX века. Частное собрание.
34. Миниатора "Бахрам-Гур и Фитне на охоте". Музаффар Али. Тебриз. 1539-1543 гг. "Хамсе" Низами. Британский музей. Лондон.
35. Ковер "Бахрам-Гур и Фитне на охоте". Тебриз. 1930 г. Частное собрание.
36. Ковер "Бахрам-Гур и Фитне на охоте". Кашан. 1910 г. Частное собрание.
37. Ковер "Бахрам-Гур на охоте". Гум. Начало XX века. Частное собрание.
38. Ковер "Овчулуг". Ширван. XIX века. Частное собрание. Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева.
39. Ковер "Встреча Хосров и Ширин на охоте". Тебриз. Начало XX века. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
40. Ковер "Хафт пейкар" ("Семь звезд"). Херис. 1880 г. Частное собрание.
41. Ковер "Нушираван справедливый". Кирман. Конец XIX века. Частное собрание.
42. Ковер "Рустам и Сохраб". Карабах. 1912 г. Государственный музей азербайджанского ковра.
43. Ковер "Сражение Искандера с колдунами". Кашан. Начало XX века. Частное собрание.
44. Миниатора "Нушираван справедливый и визирь". Мир Мусаввир. Тебриз. 1539-1543 гг. "Хамсе" Низами. Британский музей. Лондон.
45. Миниатора "Нушираван справедливый и визирь". Лятиф Керимов, Кязим Кязим-заде. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
46. Миниатора "Ширин посещает Фархада на горе Бисутун". Тебриз. Середина XVI века. Альбом. Музей "Топканы сарай". Стамбул.
47. Ковер "Ширин посещает Фархада на горе Бисутун". Лятиф Керимов, Газанфар Халыгов. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
48. Ковер "Неджун среди диких зверей". Тебриз. XVI век. Лятиф Керимов, 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
49. Ковер "Бахрам-Гур и Фитне на охоте". Амир Гаджиев. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
50. Ковер "Искандер и Нушаба". Лятиф Керимов, Мамед Али Ширинов. 1939 г. Музей азербайджанской литературы им. Низами. Баку.
51. Ковер "Родник мудрости Низами". Джафар Муджири. Баку, 1989 г. Собственность автора.
52. Ковер "Низами Гянджеви". Кямилль Алиев. 1978 г. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.
53. Ковер "Низами Гянджеви". Гасан Исмаиллы. 1991 г. Собственность автора.



LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Miniature "Beggar-woman brings Majnun to Leili". Mir Seid Ali. Tabriz . 1539-1543. "Khamse" Nizami. British Museum. London.
2. Fabric "Majnun among wild animals". Tabriz. XVII century. Nizami Museum of Azerbaijanian literature. Baku.
3. Carpet "Meeting of Leili and Majnun". Kashan. XVI century. Private collection.
4. Miniature "Khosrau sees bathing Shirin". Sultan Mukhammed. Tabriz. 1539-1543. "Khamse" Nizami. British Museum. London.
5. Carpet "Khosrau sees bathing Shirin", "Leili visit Majnun in the desert". Istanbul. Beginning of the XX century. Private collection.
6. Carpet "Khosrau sees bathing Shirin", "Leili visit Majnun in the desert". Kirman. XVI century. Museum of Decorative Art. Paris.
7. Carpet "Leili visit Majnun in the desert", "Meeting of Leili and Majnun". Kirman. XVII century. Private collection.
10. Carpet "Leili visit Majnun in the desert". Kirman. XVII century. Louvre.
12. Carpet with "Bide-Majnun" motif. Louristan. XIX century. Private collection.
13. Carpet "Leili visit Majnun in the desert" briz. 1810. Nizami Museum of Azerbaijanian literature. Baku.
14. Miniature "Majnun in the desert". Bukhara. 1648. State Public Library. Leningrad.
15. Miniature "Majnun in the desert". Shiras. 1543-1544. Institute of Oriental Studies. Persian version. Leningrad.
16. Carpet "Agadzhy". Tabriz. Beginning of the XX century. State Museum of Azerbaijanian Carpets. Baku.
17. Carpet "vag-vag". Kheris. XIX century. Private collection.
18. Carpet "Majnun near the talking tree". Kheris. 1840. Private collection.
19. Carpet "Bakhrum Gur and the herdsman". Tabriz. XIX century. Private collection.
20. Carpet "Bakhrum Gur and the herdsman". Kashan Kurk. 1900. Private collection.
21. Carpet "Khosrau is talking with Shapur". Khorasan. 1900. Private collection.
22. Carpet with the picture of shakh Khosrau. Tabriz. XIX century. Private collection.
23. Miniature "Khosrau and Shirin are listening to the girl's tales". Aga Hirek. Tabriz. 1539-1543. "Khamse" Nizami. British Museum. London.
24. Carpet "Court feast". Tabriz. XVI century. Museum of Applied Art. Budapest.
25. Carpet "Khosrau and Shirin are listening to the girl's tales". Kashan. Beginning of the XX century. Private collection.
26. Carpet "Farkhad's death". Tabriz. XIX century. Nizami Museum of Azerbaijanian literature. Baku.
27. Carpet "Dord fast" ("Four seasons"). Tabriz. 2-nd half of the XIX century. Azerbaijanian R. Mustafayev State Museum of Art. Baku.
30. Miniature "Hunting scene". Sultan Mukhammed. Tabriz. 1549. "Golden chain" Jami. M. Saltykov-Shchedrin State Public library. Leningrad.
31. Carpet "Ovchlug" ("Hunting"). Tabriz. 1522-23- 929 by Hijra Khidziri. Poldi-Pezzoli Museum. Milan.
32. "Ovchoulug" carpet. Shirvan. 1600. Private collection.
33. "Ovchoulug" carpet. Shirvan. Late XIX century. Private collection.
34. Miniature "Bakhrum Gur and Fitne hunting". Muzaffar Ali. Tabriz. 1539-1543. "Khamse" Nizami. British Museum. London.
35. Carpet "Bakhrum Gur and Fitne hunting". Tabriz. 1930. Private collection.
36. Carpet "Bakhrum Gur and Fitne hunting". Kashan. 1930. Private collection.
37. Carpet "Bakhrum Gur hunting" Gum. Beginning of the XX century. Private collection.
38. "Ovchoulug" carpet. Shirvan. XIX century. The R. Mustafayev States Arts Museum. Baku.
39. Carpet "Khosrau and Shirin meet while hunting". Tabriz. Beginning of the XX century. Nizami Museum of Azerbaijanian literature. Baku.
40. Carpet "Krafti peKar" ("Seven stars"). Kheris. 1880. Private collection.
41. Carpet "Nushiravan the Just". Kirman. End of the XX century. Private collection.
42. "Rustam and Sonrab". Karabakh. 1912. State Museum of Azerbaijanian Carpet. Baku.
43. Carpet "Iskander fights magicians". Kashan. Beginning of the XX century. Private collection.
44. Miniature "Nushiravan the Just and Vizier". Mir Musavir. Tabriz. 1539-1543. "Khamse" Nizami. British Museum. London.
45. Carpet "Nushiravan the Just and Vizier". Lyatif Kerimov, Kjazim Kjazim-zade. Baku, 1939. Nizami Museum of Azerbaijanian literature. Baku.
46. Miniature "Shirin visits Farkhad at Mout Bisutun". Tabriz. Middle of the XX century. Album. Museum of Topkapy Palace. Istanbul.



47. Carpet "Shirin visits Farkhad at Mout Bisutun". Lyatif Kerimov, Gazanfar Khalylov. Baku. 1939. Nizami Museum of Azerbaijanian literature.
48. Carpet "Majnun among wild animals". Lyatif Kerimov. 1939. Nizami Museum of Azerbaijanian literature.
49. Carpet "Bakhran Gur and Fitne hunting". Amir Gadzhiyev. Baku. 1939. Nizami Museum of Azerbaijanian literature.
50. Carpet "Iskander and Nushaba". Lyatif Kerimov, Mamed-Ali Shirinov. Baku. 1939. Nizami Museum of Azerbaijanian literature.
51. "Nizami's spring of wisdom" carpet. Jafar Mudjri. 1989.
52. "Nizami Ganjevi" carpet. Kamil Aliyev. 1978. State Museum of Azerbaijanian Carpet. Baku.
53. Carpet "Nizami Ganjevi". Hasan Ismaili. Baku. 1991. Author's property.



LISTE D'ILLUSTRATIONS

1. Miniature "La mendiant amene Madjnoun chez Leili". Mir Seyid Alii. Tabriz. 1539-1543. "Khamce" Nizami. Musee Britannique. Londres.
2. Tissu "Madjnoun parmi les fauves". Tabriz. XVII-eme siecle. Musee de la literatureof azerbaijanaise Nizami. Bakou.
3. Tapis "Rencontre de Leili at Madjnoun". Kachan. XVI-eme siecle. Collection privee.
4. Miniature "Khosrov voit Chirine se baignant" Sultan Mukhammed. Tabriz. 1539-1543. "Khamce" Nizami. Musee Britannique. Londres.
5. Tapis "Khosrov voit Chirine se baignant", "Leili vient voir Majnoun dans le desert". Istanbul. Debut du XX-eme siecle. Collection privee.
6. Tapis "Khosrov voit Chirine se baignant", "Leili vient voir Majnoun dans le desert". Kirman. XVI-eme siecle. Musee de L'decorative art. Paris.
7. Tapis "Leili vient voir Majnoun dans le desert", "Recontre de Leili at Madjnoun". Kirman. XVII-eme siecle. Collection privee.
10. Tapis "Leili vient voir Majnoun dans le desert". Kirman. XVII-eme siecle. Louvre. Paris.
12. Tapis au motif "Bide-Madjnoun". Louristan. XIX-eme siecle. Collection privee.
13. Tapis "Leili vient voir Majnoun dans le desert" Tabriz. 1810. Musee de la literatureof azerbaijanaise Nizami. Bakou.
14. Miniature "Majnoun dans le desert". Aga Hirek. Tabriz. 1539-1543. "Khamce" Nizami. Musee Britannique. Londres.
15. Miniature "Majnoun dans le desert". Shiras. 1543-1544. L'institut d'orientalisme. Leningrad.
16. Tapis "Agadjly". Tabriz. Debut du XX-eme siecle. Musee du tapis azerbaijanaise d'etal. Bakou.
17. Tapis "Vag-vag". Kheris. XIX-eme siecle. Collection privee.
18. Tapis "Madjnoun aupres de l'arbre parlant". Kheris. 1840. Collection privee.
19. Tapis "Bakhran Gour et le berger". Tabriz. XIX-eme siecle. Collection privee.

20. Tapis "Bakhran Gour et le berger". Kashan Kourk. 1900.  
Collection privée.
21. Tapis "Gauserie de Khosrov avec Chapour".Khorasan. 1900.  
Collection privée.
22. Tapis avec l'image du schah Khosrov. Tabriz. XIX-eme siecle.  
Collection privée.
23. Miniature "Khosrov at Shirine eceoutent les recits des jeunes filles".Aga Mirek. Tabriz. 1539-1543. "Khamce" Nizami.  
Musee Britannique. Londres.
24. Tapis "Festin de la cour".Tabriz. XVI-eme siecle. Musee de l'Art applique. Budapest.
25. Tapis "Khosrov at Shirine eceoutent les recits des jeunes filles".Kashan. Debut du XX-eme siecle. Collection privée.
26. Tapis "Mort du Farkhad". Tabriz. XIX-eme siecle. Musee de la litterature azerbaijanaise Nizami. Bakou.
27. Tapis "Dord festi". Tabriz. deuxieme moi tie du XIX-eme siecle.  
Musee azerbaijanais des arts d'etat R.Mustafayev. Bakou.
30. Miniature "Scene de la chasse". Sultan Mukhammed.Tabriz.1549.  
"Chaine d'or" Djami. Biblioteque publique d'etat,  
Saltykov-Chtchedrine.Leningrad.
31. Tapis "Ovtchoulug".Tabriz. 1522-23- Khidjry.Museum Poldi-Pezzoli Milan.
32. Tapis "Ovtchoulug". Chirvan. En 1928.  
Collection privée.
33. Tapis "Ovtchoulug". Tabriz. Chirvan. Fin du XIX-eme siecle.  
Collection privée.
34. Miniature "Bakhran Gour et Fitne a la chasse". Muzaffar Ali. Tabriz. 1539-1543. "Khamce" Nizami. Musee Britannique. Londres.
35. Tapis "Bakhran Gour et Fitne a la chasse". Tabriz. 1930.  
Collection privée.
36. Tapis "Bakhran Gour et Fitne a la chasse" Kachan. 1930.  
Collection privée.
37. Tapis "Bakhran Gour a la chasse" Goum.Debut du XX-eme siecle.  
Collection privée.
38. Tapis "Ovtchoulug". Chirvan. XIX-eme siecle.  
Musee azerbaijanais des art d'etatla. R.Mustafayev. Bakou.
39. Tapis "Recontre de Khosrov avec Shirine a la chasse". Tabriz. Debut du XX-eme siecle. Musee de la litterature azerbaijanaise Nizami. Bakou.
40. Tapis "Krafti peikyar". Kheris. 1880.  
Collection privée.
41. Tapis "Nouchiravan le juste". Karman. Fin du XX-eme siecle.  
Collection privée.
42. Tapis "Rustem et Sokhrab". Garabakh. En 1912.  
Musee du tapis azerbaijanaise d'etal. Bakou.
43. Tapis "Lutte d'Iskander avec les sorciers". Kachan.Debut du XX-eme siecle. Collection privée.
44. Miniature "Nouchiravan le juste et le vizir". Mir Mousavvir. Tabriz. 1539-1543. "Khamce" Nizami. Musee Britannique. Londres.
45. Tapis "Nouchiravan le juste et le vizir". Lyatif Kerimov, Kjazim Kjazim-zade. Bakou, 1939. Musee de la litterature azerbaijanaise Nizami. Bakou.
46. Miniature "Chirine vient voir Farkhad sur le mont Bisoutoun". Tabriz. Mieuu du XX-eme siecle. Musee du palais Topkapy.Istambul.
47. Tapis "Chirine vient voir Farkhad sur le mont Bisoutoun". Lyatif Kerimov, Gazanfar khalylov. Bakou. 1939. Musee de la litterature azerbaijanaise Nizami.
48. Tapis "Madjnoun parmi les fauves". Lyatif Kerimov. 1939. Musee de la litterature azerbaijanaise Nizami.
49. Tapis "Bakhran Gour et Fitne a la chasse".Amir Gadjev. Bakou. 1939. Musee de la litterature azerbaijanaise de Nizami.
50. Tapis "Iskander at Nuchabe". Lyatif Kerimov,Mamed-Ali Chirinov. 1939. Musee de la litterature azerbaijanaise Nizami. Bakou.
51. Tapis "Source de la sagesse de Nizami". Djfar Mudjri. 1989. Propriete de l'auteur.
52. Tapis "Nizami Gandjevi". Kamil Aliev. 1978. Musee du tapis azerbaijanaise d'etal Nizami. Bakou.
53. Tapis "Nizami Gandjevi". Hasan Ismailli. 1991.  
Propriete de l'auteur.



Т 13 Таттјева Р.

НИЗАМИ ОБРАЗЛАРЫ ХАЛЧАЛАРДА, АЛБОМ:  
Б., Ишыг, 1991, -148 с., шөк.

Бөјүк сөз устасы, даһи Азәрбајҗан шаири Низами Келчәвинин җарадычмагы дуҗа шөһрәтгаи гәдими Азәрбајҗан сүжетин хаалчаларында мүһүм јер тутур. Шаирин атадан оласынын 850 илајинә һәср едиамин һазыркы јубиләј нәшририн әсасыны һәмий хаалчаларда һәкк олушун Низами образлары на онун өлкә әсәрләриндәки мотивләр тәшкил едир.

Албома Азәрбајҗан, рус, инкилис, франсыз дилләриндә верилмин мәтнин рәһкәи на әҗ-җара шәкилләр мушәјиғәт едир.

Сүвәһир нәшр Низаминин с'чәзәр сәнәтинин нәрәстинкарлары на кәһин охучу күтәһәси үчүн нәзәрәдә тутулушундур.

Прекрасный и красочный мир ковровых образов Низами раскрывает посредством искусства их непреходящую ценность и значение для мировой культуры.

В альбом, подготовленный кандидатом искусствования Росей Тагиевой, с параллельным текстом на азербайджанском, русском, английском, французском языках,

входят репродукция уникальных ковровых изделий, хранящихся в различных музеях мира и страны, а также в частных коллекциях. Наряду с замечательными ковровыми композициями классических художников-миниатюристов Востока, в альбоме воспроизводятся и работы современных азербайджанских ковроделов, черпающих свои сюжеты из богатейшей сокровищницы поэзии Низами.

Альбом посвящается 850-летию со дня рождения корифея мировой литературы, гениального азербайджанского поэта и мыслителя Низами Гянджеви.

The beautiful and colourful world of carpet images of Nizami open by means of art their great value and importance for the world culture.

The album prepared by an art Candidate, Roya Tagieva with parallel texts in Azerbaijan, russian, English and French, includes the exceptional reproductions keeping in various museums of the world and also in private collections. Side by side with splendid carpet compositions of miniature-painters of the East, the album includes the works of modern Azerbaijan carpet makers that draw their subjects from the rich treasure-house of Nizami poetry.

The album is dedicated to 850 years of Nizami Ganjavi, the coryphaeus of the world literature, the great Azerbaijan poet and thinker.

Т 4903000000-  
М 654-91

Азәрбајҗан Довләт Мәтбуат Комитәсинин  
923 N-ли 20.05.91-чи на тарихин мәктубу

Директор издательства *Г. ИСМАЙЛОВ*

Макет и оформление *Э. ГАШИМОВА*

Художественный редактор *А. ЖАБИН*

Технический редактор *С. МЕХРАЛИЕВА*

Корректоры *Х. ШАХБАЗОВА, Т. КЯЗИМОВА*

Государственный музей азербайджанского ковра

*Тагьйева Рә'я Сейфәддин кызы*

**НИЗАМИ ОБРАЗЛАРЫ ХАЛЧАЛАРДА**

Альбом

*/Азәрбајҹан, рус, инҹилис, франсыз дилләриндә/*

Бақы-Ишығ-1991

*Тагьйева Рә'я Сейфәддин кызы*

**КОВРОВЫЕ ОБРАЗЫ НИЗАМИ**

Альбом

*/па азербайджанском, русском, английском,  
французском языках/*

Подписано к печати 16.08.91. Формат бумаги 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага мелованная. Гарнитура балтика. Усл. печ. л. 11,93. Уч.-изд. л. 12,14. Усл. кр. отт 457,6 тыс. Тираж 13 000 (2-й завод 5001—13 000). Заказ 4838.

Государственный комитет Азербайджанской Республики по печати. Издательство «Ишығ», 370601, г. Баку, ул. Гоголя, 6

Отпечатано с готовых диапозитивов в Экспериментальной тип.

