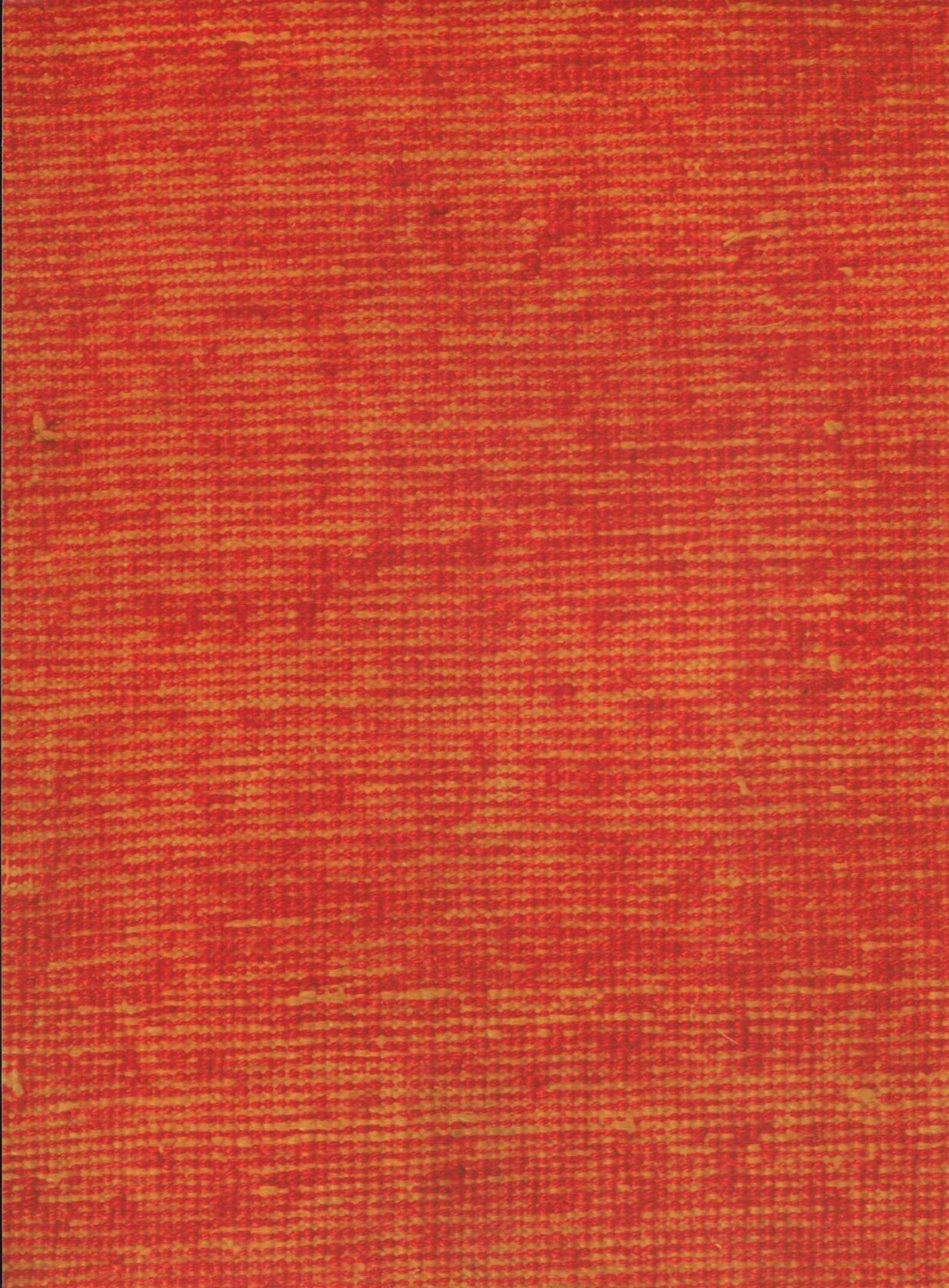


AB-74.2

1138

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ  
КОВРЫ И  
КЛАДИНКАРЫ  
МУСУЛЬМАНСКОГО  
ВОСТОКА





ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ  
**КОВРЫ И**  
**КАЛАМКАРЫ**  
мусульманского  
**ВОСТОКА**



АВ-74.2

ИЗБ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ  
КОВРЫ И  
КАДАМКАРЫ  
МУСУЛЬМАНСКОГО  
ВОСТОКА

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ



МОСКВА 2006

АВТОРЫ СТАТЕЙ В.А. Кореняко, Г.В. Ласикова, Н.В. Сазонова.

АВТОРЫ АННОТАЦИЙ В.А. Кореняко  
(№ 33–56),

Г.В. Ласикова  
(№ 2–14, 16, 19–22),

Т.А. Петрова  
(№ 15, 17, 18),

Н.В. Сазонова  
(№ 1, 23–32),

И.И. Шептулова  
(№ 4).

РЕДАКТОР Н.А. Гожева

ХУДОЖНИК Петр Маслов

ФОТОГРАФ Е.И. Желтов

ХУДОЖНИК-РЕСТАВРАТОР Т.С. Манукян

Изобразительные ковры и кальмары искусства Востока.  
Каталог выставки.  
М., 2006 – 160 с.

© Государственный музей Востока

ISBN 5-9000336-8-0



...Они показали редкие сокровища и вывесили завесы изумительной красоты. И была среди них тканая завеса, взятая из сокровищницы Султан Аба Йазида, каждая часть которой – десять локтей в ширину, украшенная различными изображениями растений, зданий, листвы, рептилий, образами птиц и диких животных, а также фигурами стафиков, молодых мужчин, женщин и детей, пестрыми надписями, диковинами дальних стран, приносящими наслаждение музыкальными инструментами и редкими животными совершенной красоты пропорций, точно переданными различными оттенками. Казалось, их живые лица втайне беседуют с тобой, а плоды тянутся, чтобы быть сорванными. Эта завеса была одним из чудес света, хотя ее слава ничто перед одним взглядом на нее.

**Ахмад ибн Арабшах (14 век)**

## СОДЕРЖАНИЕ

- |     |   |
|-----|---|
| 6   | <b>Вступление</b><br><i>(Н.В. Сазонова)</i>   |
| 9   | <b>ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИРАНСКОМ КОВРОТКАЧЕСТВЕ:<br/>ОТ ОРНАМЕНТА К ПОРТРЕТУ</b><br><i>(Г.В. Ласикова)</i> |
| 75  | <b>РИСОВАННЫЕ КАЛАМКАРЫ</b><br><i>(Н.В. Сазонова)</i>   |
| 101 | <b>ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОВРЫ<br/>ВОСТОЧНОГО ТУРКЕСТАНА</b><br><i>(В.А. Кореняко)</i>                    |
| 156 | <b>ГЛОССАРИЙ</b>  |

## ВСТУПЛЕНИЕ

Пожалуй, ни один предмет ремесла не связан так с образом Востока, как ковер. С давних пор европейцев пленяла красота и тайна ковра, его замысловатый узор, пищество красок, непонятные надписи. Предлагаемый вниманию читателей каталог выставки знакомит с одним из интереснейших явлений в искусстве мусульманского Востока – изобразительными коврами и **каламкарами** (расписными завесами) из собрания Государственного музея Востока. Здесь представлены ковровые изделия и завесы Ирана, наиболее прославленного в этих видах ремесел, а также ковры Азербайджана, Индии и Восточного Туркестана 17–20 вв. Поскольку в декоративно-прикладном искусстве мусульманских стран преобладают произведения чисто орнаментального характера, с геометрическими или растительными узорами, ковры с изобразительными мотивами наименее знакомы широкому зрителю, они еще недостаточно изучены. Между тем этот тип ковров имеет такую же древнюю историю, как и орнаментальные изделия.

Истоки изобразительности в ковроткачестве надо искать еще в доисламской эпохе. В первую очередь это относится к “звериным” и “охотниччьим” коврам. Мотивы животного мира и охотничьей жизни – наиболее стойкий и традиционный элемент в искусстве, сохранившийся на протяжении тысячелетий. Охота издревле рассматривалась не только как способ добывания пищи, но и как отправление культовых обрядов, сохранившихся с первобытных времен, действо, которое утверждало силу, храбрость, добродетель. Все многочисленные виды охоты – коллективная охота, охота с соколами, собаками и другие, зародившиеся в древние времена, в дальнейшем приобретают также характер спортивных зрелищ. Пышные охотничьи игрища правителей и придворной знати – это еще и военная тренировка, совершенование в силе, меткости, ловкости. Эти сюжеты не могли не найти своего выражения в искусстве, в том числе в тканых изделиях. Однако с уверенностью сказать, когда, на каком этапе развития культуры появляются изобразительные ковры, сложно. Сохранились фрагменты шерстяной ткани, где есть изображения животных (львов), близкие рельефам Ахеменидского Ирана (6–4 вв. до н.э.). Они, как и фрагменты ворсового ковра с изображениями всадников, пасущихся оленей и крылатых грифонов, были найдены на Алтае в одном из Пазырыкских курганов и датируются 5 в. до н.э.

В Иране наряду с “охотничьими” и “звериными” коврами появляются “садовые” композиции. Их происхождение в ковровом узоре восходит к сасанидской эпохе (227–651). Исторические хроники донесли до нас восторженные оценки и описания великолепного ковра сасанидского царя Хосрова I Ануширувана (531–579), получившего название “Весна Хосрова” и когда-то украшавшего большой зал дворца в Ктесифоне. На нем был изображен весенний парк с дорожками и каналами, зелеными деревьями и цветами. Вытканный из шелка, золота и серебра, украшенный драгоценными камнями ковер запечатлел картину весны, словно, как сказал поэт, “плененной во дворце”. Согласно описаниям, поле ковра было разделено по оси симметрии на четыре части, объединенные центральным медальоном. На нем были вытканы также знаки зодиака, являвшиеся символами солнца и четырех времен года.

В дальнейшем такая схема построения ковров с садовыми композициями становится классической.

Расцвет ковроткачества связан с образованием централизованного государства Сефевидов (1501–1722), при которых были созданы благоприятные условия для развития культуры. При Сефевидах всячески поддерживалась работа художественных мастерских, высокого уровня достигают различные виды декоративно-прикладного искусства. Именно к этому времени относится образование локальных школ ковроделия, в которых начинается поиск новых стилистических направлений. Ковры этого времени заслуживают особого внимания. Эти произведения искусства, созданные под влиянием миниатюрной

живописи, переживавшей пору своего расцвета, отличаются высокими художественными и технологическими качествами. Они многообразны по своим формам, назначению, характеру оформления. В ворсовых узловых коврах мастера добиваются большой художественной выразительности, тонкой плюансыровки узоров, богатой цветовой гаммы. Крупным очагом ковроделия становится Тебриз (Южный, или Иранский Азербайджан), первая столица нового государства и один из важнейших торгово-ремесленных центров. Именно здесь ткутся замечательные образцы "садовых", "звериных" и "охотничьих" ковров. Появляются также сюжетные композиции, в которых используются классические литературные мотивы, представляющие особый интерес.

Тебриз еще в начале 14 в. в силу своего географического положения становится центром скрещивания различных культурных течений. Уже ранние произведения тебризского искусства, главным образом миниатюрной живописи, свидетельствуют о возникновении здесь художественной школы, в которой сплетаются разные традиции. Значительную роль на начальном этапе развития тебризской школы играли уйгурские художники. Привезенные в Тебриз монгольскими ильханами, они были главными распространителями китайской живописи. Являясь одним из культурнейших народов, живших между Китаем и Мавераннахром, уйгуры еще в 9–11 вв. занимали важные позиции в художественной жизни народов Среднего Востока. Уйгурские художники были великоделами монументальной живописи, что нашло отражение и в декоративно-прикладном искусстве. Умело используя в своем творчестве достижения разных культур (уйгурской, иранской, китайской и др.), они создали свою манеру и свой стиль.

Ковры с изобразительными мотивами, выделяются сложностью декора, изяществом исполнения, тонкостью выделки, всегда высоко ценились. Немаловажное значение имели и технологические особенности. Выработанные веками принципы ткацкого производства позволяли сохранять высокий художественный уровень изделий. В ковроделии Ближнего и Среднего Востока ворсовая пить обраузется в процессе узловязания – она завязывается на нитях основы. Завязывание одного узла на двух нитях основы делает рисунок четким, что особенно важно для изобразительных ковров.

Если в 16–17 вв. каждый сюжетный ковер являлся изделием уникальным, ткали по индивидуальному заказу и отличался неповторимостью, то позднее изготовление таких изделий приобрело массовый характер. Возросший на ковровые изделия спрос на рынке требовал поточного метода их выделки. В конце 19 – начале 20 в. традиционная средневековая тематика ковров постепенно видоизменяется, что было связано главным образом с европейским влиянием. Копированием сюжетов западной живописи, освоение европейской изобразительной тематики стали более или менее обычным делом. Однака в таком типе ковров, как "охотничий", продолжают использоваться привычные композиционные схемы. Они в наибольшей степени сохраняют чистоту жанра, традиционные стилевые особенности. Нельзя не отметить и тот факт, что в конце 19 – начале 20 в. появляются изделия, изображения на которых копируются с литографических изданий, фотографий. Это время характеризуется наиболее активным вовлечением реалистических мотивов в искусство мусульманского Востока.

Изобразительные ковры использовались в основном как настенные, а также как занавесы и покрывала. В 18–19 вв. в Иране большое распространение получают каламфары. Это не ковры в традиционном понимании, а изделия из хлопчатобумажных тканей с набойкой, дополненной сюжетной росписью. Производство этих изделий носит массовый характер, как и сюжетные ковры, они употребляются для занавешивания дверей и украшения стен.

В музейном собрании практически нет ковров, относящихся к 16–17 вв., "золотому веку" в развитии этого вида декоративного искусства. Только один образец коллекции датируется 17 в., остальные изделия более позднего времени – 18–20 вв. Для авторов данного каталога этот период особенно интересен тем, что стремление к изобразительности в ковровом искусстве просматривается не только в Иране, но и в Индии, где работают иранские мастера; этот процесс охватывает и территарию Северного Азербайджана, изобразительные ковры создаются также в Восточном Туркестане, видимо, не без влияния монгольского искусства.

Высокими художественными достоинствами и самобытностью отличаются ковры уйгурских мастеров. В коллекции ГМБ они представлены разнообразными "зазовыми" и "птичьими" типами ковров. В узоры первого типа изделий включены крупные мотивы ваз, часто расположенные в ряд и объединяющие изображенные растения в большие декоративные букеты. Свообразны и ковры с птицами – изображениями единичных пернатых или целых стай. Изобразительные элементы в уйгурских произведениях масштабны и лаконичны. Характерной для них является развернутая по горизонтали симметричная композиция, в которой (кстати, более древней, чем симметрично-вертикальная) достигается предельно четкая ритмизация мотивов.

Изобразительные ковры 18 – начала 20 в. представляют собой специфически цельное художественное явление. Эта тема в истории изучения мусульманского искусства достаточно нова, под таким углом зрения ковровые изделия и занавесы еще не рассматривались и практически не исследовались. Авторы каталога стремились выявить художественные особенности, характер трактовки традиционных сюжетов и новых мотивов в ковроткачестве, показать его тесную связь с социально-историческими процессами, жизненным укладом и бытом народов мусульманского Востока. Данная публикация вводит в научный обиход новый фактический материал, расширяющий рамки исследования культуры этих регионов. Практически все памятники публикуются впервые. Каталог состоит из трех разделов, которые, дополняя друг друга, вместе дают определенное представление не только о традициях, но и о новых тенденциях в искусстве создания изобразительных ковров и занавесей, выявляя самобытность и своеобразие этих видов декоративно-прикладного искусства. Объединение на первый взгляд разных памятников не носит случайный характер и не продиктовано только составом коллекций, хранящихся в Государственном музее Востока. Эти связи значительно глубже.



## ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИРАНСКОМ КОВРОТКАЧЕСТВЕ:

### ОТ ОРНАМЕНТА К ПОРТРЕТУ

Приведенный в энциклопедии к данному каталогу текст Ахмада ибн Арабишаха<sup>1</sup> свидетельствует, что уже во времена Тимура (1370–1405) идея отображения земного мира на рукотворных занавесах привлекала мусульманских художников. Издревле такие занавесы исполнялись в Иране в технике ворсового ткачества: на хлопковые или шерстяные нити основы, патинутые на вертикальном ткацком станке, завязывали узелки разных цветов, образующие ворс. Ряды узлов отделялись друг от друга несколькими нитями утка, переплетенными с основой в простом полотняном порядке. Эта несложная технология, существование которой зафиксировано археологами уже в ахеменидскую эпоху (6–4 вв. до н.э.), позволяла создавать прочные изделия самых разных размеров с любым рисунком. Во дворце, в роскошном шатре на лоне природы или в обычном доме шерстяной ковер согревал в холода, а тонкие занавеси с шелковым ворсом давали тень в летний зной. К сожалению, текстильные изделия подвержены множеству разрушительных факторов, поэтому слишком мало произведений этого вида искусства сохранилось от первых веков мусульманской эры.

1. Ahmed ibn Arabshah  
Tamerlane or Timur the Great  
Amir. L., 1936. P. 216–217.

Дошедшие до нас иранские памятники времени Сефевидов (1501–1722) свидетельствуют о том, что на середину 16 в. пришлося если не само возникновение, то резкое увеличение количества фигуристических изображений на коврах. Аналогичная ситуация сложилась во всех видах иранского искусства этого периода. Изображениями отделяемых фигур красавцев и красавиц, сцен охоты, пиров и увеселений, эпизодов из известных персидских поэм покрывались теперь не только страницы рукописных книг, но и стены дворцов, различные предметы утвари, метафизические доспехи и даже одежда. Такие произведения, как правило, создавались по рисункам профессиональных художников. Изображения на ковровых изделиях этого времени несут в себе характерные черты стиля придворных миниатюристов. В 16 в. почтнейшие по исполнению многофигурные сцены помещались главным образом на драгоценных шахских коврах.

Основные центры производства изобразительных ковров: Тебриз, Кашан, Исфахан – выделились уже в сефевидскую эпоху. Локализация этого вида ремесла была обусловлена наличием сырьевой базы и благоприятных условий для окраски нитей, используемых в ткачестве, а также стабильным положением городов или близостью к столицам (Тебризу, Казвину и Исфахану), откуда поставлялись рисунки для ковров и куда направлялась готовая продукция. В середине 19 в. еще одним крупным центром ковроткачества стал город Керман в юго-восточной части Ирана. Производство ковров с фигуристическими композициями продолжается в этих центрах и по сей день, пережив подъем на рубеже 19–20 вв. и значительный упадок во второй половине 20 в.

Коллекция иранских изобразительных ковров Государственного музея Востока ограничена небольшим количеством экспонатов, попавших в музей от разных владельцев и представляющих разные эпохи и центры. Безусловным шедевром этого собрания является ковер рубежа 16–17 вв., выполненный в Исфахане (Кат. № 1). Одним из элементов собственного стиля, выработанного мастерами этого центра, ставшего столицей при шахе Аббасе I (1587–1629), был почти полный отказ от фантастичных цветов и листьев, заполнявших фон между фигурами на более ранних тебризских и кашанских коврах. Исфаханские мастера изображали реальные садовые цветы со специфическими для каждого из них листами, стеблем, наклоном венчика и иногда



Фрагмент ковра  
Кат. №9

2. В собрании ГМВ  
№624 II и №1564 II.

даже корешками. Впервые в истории иранского искусства столь явно проявилось любование объектами сотворенного мира. Даже составляя орнамент, художники вплетали в него цветы так, чтобы не нарушить естественный облик растений. Мелкий прямоугольный рапорт ковра из музейной коллекции, сплошь покрывающий центральное поле, близок орнаментам, распространенным в искусстве могольской Индии (1526–1858). Вероятно, это объясняется экспортным предназначением изделия. На рубеже 16–17 вв. шах Аббас I, желая получить дополнительные доходы в казну, предпринял значительные усилия, чтобы наладить продажу иранского текстиля за рубеж: как на восток ко двору Великих Моголов— мусульманской династии в Индии, так и на запад в страны Европы. Для Европы был разработан специальный абстрактный узор, обычно помещавшийся на затканном серебряными нитями фоне. Такие ковры в искусствознании получили название “польских” ковров или “полонезов”<sup>2</sup>. Иранский экспорт в могольскую Индию до сих пор мало изучен. Сложно отличить изделия иранского экспортного производства от продукции индийских мастерских, особенно, учитывая то, что при могольском дворе работало много иранских художников.

17 в. стал переломным в истории иранского ковроткачества. Все большее развитие получает товарное производство, нацеленное как на внутренний, так и на внешний рынок. В Иране открываются отделения европейских торговых компаний, благодаря которым “персидский ковер” постепенно становится признаком достатка в домах Европы. Ковры 18 в. демонстрируют открытость европейским влияниям, выразившимся в появлении новых мотивов, заимствованных из европейской гравюры (Кат. № 2).

С другой стороны, неизменным спросом пользовались традиционные сюжетные композиции, принесшие славу персидским коврам. В разных центрах ковроделы создавали удешевленные уменьшенные повторения драгоценных сефевидских изделий. Мотивы знаменитых “охотничьих” ковров 16 в. почти без изменений повторялись вплоть до начала 19 в. Тот же процесс происходил и в ковроткачестве Индии. В коллекции музея два “охотничьих” ковра одного времени – рубежа 18–19 вв. – представляют иранскую (Кат. № 3) и индийскую (Кат. № 4) художественные традиции.

Классическая композиция иранского “охотничьего” ковра, сложившаяся в сефевидскую эпоху, наряду с изображениями обычных животных, непременно включала образы фантастических существ: **килина**, **симурга** и драконов. Эти образы, восходящие к древнеиранской мифологии, стали в мусульманском искусстве общепринятыми персонификациями универсальных сущностей. Визуальный образ симурга строился на фантастическом сочетании хафтерных черт разных отрядов птиц: специфической для отряда куриных головы, крыльев иволги или сороки, длинных когтистых лап хищников. Хвост со спаренными разевающимися перьями разных цветов, такой же как у китайской птицы **фэн**, отличал симурга от всех обитателей этого мифа. Этот мифический персонаж вошел в мусульманскую культуру Ирана вместе с текстом “Шах-наме”, где это существо горного мира, живущее на краю света за горой Каф, прилетает на помощь людям в мир земной. В суфийской терминологии симург стал обозначением Единой абсолютной сущности, являющейся основой каждой из степеней бытия, иерархия которых исходит от Божества к неодушевленной материи<sup>3</sup>. А мусульманские мыслители школы Сухраварди называли его персонификацией божественного Действующего разума, пронизывающего, подобно свету, весь сотворенный мир<sup>4</sup>. Противостоящие друг другу образы симурга и дракона, олицетворяющие тьму, в проникнутом мистицизмом сефевидском придворном искусстве служили маркерами, указывающими на универсальный космический смысл, скрытый в изображениях сцен повседневной жизни.

3. Бертельс А.Е.  
Художественный образ в  
искусстве Ирана IX–XV вв.  
М., 1997. С. 187–190.

4. Ziai H. The Illuminationist  
Tradition // History of Islamic  
Philosophy. L-N. Y., 2001.  
V. 1, p. 481.



Фрагмент ковра  
Кат. № 9

**Охота** – одно из главных аристократических развлечений – с введением в изображение параллельного мотива битвы симурга с драконом обретала значение борьбы за совершенство мифа: с уничтожением диких животных пространство упорядочивалось и качественно поднималось на одну степень бытия, превращаясь из степи или чащи в возделанный сад. На микрокосмическом уровне охота становилась сражением человека с собственными слабостями и пороками, явленными в виде различных диких животных. Совершенствуя себя и продвигаясь на пути к Богу, человек возводит окружавший его земной мир к райскому состоянию, показанному в виде трапезы ангелов на бордюре иранских “охотничих” ковров. В ряде случаев трапеза ангелов уступала место на бордюре трапезе людей, которую можно трактовать как райский пир достигших совершенства. Композиция иранских “охотничих” ковров предполагала обязательное разделение изображенных существенных уровней бытия. Человеческая охота, схватка фантастических существ и райская трапеза – каждая из сцен очерчивалась границей бордюра или медальона и выделялась отличным от других цветом фона. Могольское искусство, воспринявшее Ирана принцип выстраивания смысла в сюжете охоты, изображаемом на коврах, объединило все три уровня в цельной композиции главного поля. На индийском ковре (Кат. № 4) иерархия бытия передана вертикальным распределением зон в рамках одного изобразительного пространства. Верхняя часть отведена сценам домашнего быта, окутанным пространством, замещающим мотив райского сада, ниже помещена охота, а под ней – занимающее почти половину композиции изображение схватки симурга с фантастическим чудовищем. Остается только догадываться, насколько осмыслено иранские и индийские мастера конца 18 – начала 19 в. воспроизводили сефевидские схемы узоров.

В 19 в. станковая живопись, основным жанром которой был портрет, стала ведущим видом иранского изобразительного искусства, вытеснив с этой позиции книжную миниатюру. Композиции ковровых изделий теперь создавались по образцу станковых картин, что вызвало значительные изменения стилистики изображений, выразившиеся в резком увеличении масштаба фигур. Появились ковры, в центральном поле которых помещались всего один-два персонажа (Кат. № 5). В основном это герои персидской поэзии: Хосров и Ширин, Маджнун и Лейли, Бахрам Гур, Сулейман, Рустам. С этого времени изображение часто сопровождают надписи, сообщающие имена персонажей и название сюжета. Если раньше идентификация образов на коврах была возможна только благодаря наличию у некоторых литературных персонажей устойчивых атрибутов, таких как тигровая шкура Рустама или рубище Маджнуна, то включение надписей в узор позволило сделать “читаемой” для зрителя любую композицию, значительно расширив репертуар иллюстрируемых эпизодов. Нередко центральное поле окаймляют картины со стихами, помещенные либо в узкой полосе, отделяющей изображение от орнаментального бордюра, либо в основном поле бордюра. Текст мог быть отрывком иллюстрируемой поэмы (Кат. № 7), дополняющим изображение, или самостоятельным лирическим произведением, как правило, в жанре супийской газели. Не пересказывая сюжета, хорошо известного носителю культуры, такая газель являлась мистическим толкованием изображенной сцены (Кат. № 10).

С середины 19 в. производство ковров с фигуристическими изображениями получило особое развитие в Кермане. Специализацией мастеров этого центра стала разработка исторической тематики. На коврах среднего размера (около 200x150 см) помещали тронные изображения легендарных и исторических шахов Ирана, портреты героев европейской истории, знаменитых дервишей (Кат. № 10). Отдельную группу составляют ковры, картоны для которых повторяли рельефы Персеполя – резиденции ахеменидских царей, стоящей в руинах недалеко от Шираза. Эти картоны копировались с иллюстраций французского издания, посвященного названному памятнику древнего искусства, о чем свидетельствуют подписи на французском языке под некоторыми изображениями<sup>5</sup>. Вероятно, из той же книги был заимствован план дворца, с точностью воспроизведенный в технике ворсового ткачества на одном из экспонатов Музея ковров в Тегеране<sup>6</sup>. Перенося на ковры монохромные изображения, мастера нередко раскрашивали их, соглашаясь с традиционными вкусами<sup>7</sup>. Однако наиболее утонченные экземпляры, многие из

5. Французские археологи первыми начали исследовать и издавать древнеиранские памятники в 1900–1927 гг., пользуясь исключительным правом на проведение раскопок по всему Ирану.

6. Опубликован: Gans-Ruedin E. Splendeur du tapis Persan. Fribourg-Paris, 1977. P. 432–433.

7. См., например, ковер в постоянной экспозиции ГМВ № 5872 II, не вошедший в настоящий каталог.

которых выполнены в 1890-е гг. по заказу главнокомандующего иранской армии Абд ал-Хоссейн Мирзы, сохранили черно-белый колорит графических рисунков.

Керманские ткачи часто использовали европейские оригиналы, примером чему может служить представленный на выставке ковер с портретами великих людей мифа (Кат. № 13). В основу его композиции, очевидно, легла гравюра, иллюстрировавшая одно из европейских изданий, посвященных всемирной истории. Одно и то же изображение с некоторыми изменениями повторяется на нескольких коврах: на лужайке перед античным портиком рядами стоят мировые знаменитости от Моисея до Наполеона. Все это – пророки, религиозные деятели, монархи, полководцы, открыватели новых земель, определившие ход мировых событий. Должно быть, оригинальная гравюра относилась к наполеоновской эпохе, так как именно французский император завершает список великих людей, будучи единственным представителем 19 в. Сами ковры были созданы на столетие позже и датируются 1910-ми гг. Сопоставление композиций показывает, что для каждого из ковров оригинальный рисунок подвергся сознательным изменениям.

Сравним четыре ковра:

1) Ковер из тегеранского Музея ковров<sup>8</sup>, центральное поле которого целиком занимает описанная композиция, а бордюр – пронумерованные картуши с именами изображенных людей. В поле фронттона, увенчивающего шестиколонный дорический портик, помещена надпись: ۱۳۳۷ تصوری بزرگان عالم که کارهای عظیمی نموده اند سنه “Изображение великих людей мира, совершивших великие дела. Год 1337/1918-19”<sup>9</sup>.

2) Еще один ковер из тегеранского Музея ковров<sup>10</sup> (больший по размеру), на котором изображение великих людей мифа перед дорическим портиком составляет лишь центральную часть композиции главного поля, заключенную в овальную раму, заполненную картушами с именами изображенных. Над ней – круглый медальон с гербом Ирана, под ней – овальный портрет Султан Ахмад Шаха (1909–1925). Все оставшееся поле занимают портреты шахов Ирана, подписи к которым помещены на бордюре ковра. Надпись во фронтоне гласит: برقرار باد زندگانی کنندگان عالم پاينده باد بزرگان مساهير عالم “Да утверждается существование устроителей мира, да будут вечными великие мира!” На нижней полосе бордюра имеется также подпись мастера: عمل محمد ابن جعفر “Работа Мухаммад ибн Джакара”.

3) Ковер из Музея Тарика Раджаба в Кувейте<sup>11</sup> с аналогичным построением узора, за исключением того, что надпись начинается в большом картуше в центре верхнего бордюра, а заканчивается во фронтоне: تصویر بزرگان تمام عالم است که بواسطه کردار نیک یا کامل عقل شهرو عالم شده اند زنده باد نام نامی ضیادهندگان عالم “Изображение великих людей со всего мира, которые благодаря добрым делам или совершенной мудрости прославились в нем. Да здравствуют славные имена освещавших мир!”

4) Ковер из собрания ГМВ (Кат. № 13). На нем изображение классического дорического портика преобразовано в фантазийный архитектурный мотив – фронтон на двух тонких витых колоннах, образующих рамку, в которую вписана основная группа персонажей. Фигуры составлены гораздо плотнее, чем на остальных коврах, так что между ними совсем не осталось промежутков. И тем не менее сильно зауженное колоннами изобразительное пространство не вмещает всех портретов. Часть из них расположены в углах над фронтоном и в круглых медальонах с внешней стороны колонн. Кроме того, композиция дополнена портретами нескольких иранских шахов по сторонам от колонн и в нижнем фризе центрального поля.

Первый ковер из Тегерана наиболее близок европейскому образцу по стилю изображения. Он в точности следует особенностям европейского академического рисунка с анатомически правильным построением фигур и выраженной светотеневой моделировкой. Выдающиеся исторические личности легко узнаваемы и сопоставимы с известными портретами. Сохранила и монохромная цветовая гамма гравюры, тонированной светлыми красками лишь в деталях одежды персонажей и растительности фона. На другом ковре из Тегерана рисунок почти не изменился, хотя появились отдельные нарушения в анатомической точности передачи лиц. Принципиальному изменению подверглась цветовая гамма ковра: фигуры обрели полноценную реалистическую окраску.

Для ковров из ГМВ и Кувейта изначальный рисунок был значительно переработан в стиле иранской лубочной живописи, более отвечавшем устоявшимся вкусам местных мастеров и заказчиков. В первую очередь это коснулось пропорций фигур, ставших приземистыми. Вопреки природному строению человеческого тела, на изображениях значительно укрупнились головы и глаза персонажей в соответствии с традиционным представлением о том, что именно в них наиболее проявлена человеческая сущность. Отказавшись от реалистического колорита и светотеневого моделирования, ковроделы гармонизировали цветовую гамму композиций, выстроив ее на ритмических повторениях крупных пятен: белых, оливковых, розовых и бордово-коричневых на ковре из Кувейта и розовых, голубых, желтых и красных на экспонате нашей выставки.

8. Опубликован: Dadgar L. Iranian Carpets: Collection of Carpet Museum of Iran. Tehran, 2001. P. 130–131.

9. Здесь и далее в этом разделе каталога перевод с фарси мой (Г.В. Ласниковой).

10. Ковер представлен в постоянной экспозиции Музея ковров.

11. Фотографии этого ковра были любезно предоставлены автору сотрудницей этого музея О. Нефедовой.



Представленный ряд ковров отражает процесс осваивания иранскими мастерами изначально чужого им произведения западного искусства. Вероятно, первый из тегеранских ковров был выполнен по заказу европейски образованного иранца, каковых было много при каджарском дворе рубежа 19–20 вв. Следуя оригиналу буквально, керманские мастера создали изделие, очень напоминающее европейскую шпалеру. Однако при дальнейшем использовании того же рисунка им удалось полностью адаптировать европейский оригинал к традициям иранского ковроткачества, разработав новую популярную композицию.

Воспроизведя западный образец, иранские художники изменяли не только стиль. Они явно задумывались о содержании изображений, что выразилось в различном количестве и расположении персонажей на коврах. Особенно явно это прослеживается в верхних частях композиций, традиционно отведенных для главных фигур. На ковре из Кувейта композиционно выделенное почетное место на фоне колоннады занимают пророк Моисей и царь Соломон, что, вероятнее всего, соответствует изначальной европейской композиции и отражает представление об основополагающей для всей мировой истории роли пророка, заключившего Завет с Богом, и первого земного царя, принявшего иудаизм. Неоспоримая роль для человечества этих ветхозаветных персонажей признана и в исламе, приверженцам которого они известны под именами Мусы и Сулеймана. Их первенство по отношению ко всем остальным великим мифам не вызывало возражений мусульманских художников, перерабатывавших композицию для помещения на ковры. Однако, с точки зрения мусульманина, в одном ряду с Мусой и Сулейманом достойны были стоять и другие личности. Каждый из составителей узора трех остальных ковров по-своему продолжил ряд, переместив наверх те или иные фигуры из общей группы или добавив к изначальной композиции новые лица.

На большом ковре из Тегерана с иудейским царем и пророком соседствуют Иса (Иисус Христос) и император Константин – первый монах, принявший христианство. Таким образом, визуально уравнены основоположники двух главных монотеистических религий, предшествовавших исламу, и монархи, сделавшие эти религии государственными. Отсутствие фигуры Христа на остальных коврах – свидетельство того, что ее не было в европейском оригинале. С христианской точки зрения, Иисус – сын Божий, он превыше любого из пророков, и равенство, изображенное на ковре, по меньшей мере, некорректно. Данное изделие отразило мусульманские представления об Исе как об одном из пророков. Должно быть, введенный в композицию образ Христа заимствован из другого европейского источника.

В верхнем ряду ковра из ГМВ тоже представлено четыре персонажа, но в данном случае к Мусе и Сулейману добавлены сасанидский царь Анушифван и аббасидский халиф Умар. Они оба присутствуют и на других коврах, но не выделяются там из общей группы. Очевидно, что в данном случае композицию переосмыслили с точки зрения национальной истории. Халиф Умар, завоевав сасанидское государство, привел иранцев к истинной, с точки зрения мусульман, религии, сделав для них то же, что и Моисей для иудеев за много веков до этого. Хосров I Анушифван – один из величайших иранских царей доисламской эры, во время правления которого родился Мухаммад. В персидской литературе этого царя за мудрость и прозорливость часто уподобляли Сулейману.

Главный почитаемый пророк ислама Мухаммад изображен рядом с Моисеем и Соломоном только на первом ковре из Тегерана. Он представлен в виде безбородого юноши со штандартом в руке, увенчанным полумесицем. Это изображение уникально для мусульманского искусства, в котором на протяжении веков были выработаны два способа передачи облика пророка: либо, в соответствии с описаниями сунны и хадисов, изображался бородатый мужчина средних лет, либо вместо лица пророка изображали завесу<sup>12</sup>. Создателем образа, помещенного на ковре, мог быть только европейский художник. Судя по всему, в изначальной композиции, послужившей образцом для всех рассматриваемых изображений, Мухаммад, учитывая его роль в мировой истории, был помещен под номером шестнадцать, между

#### 12. Об изображениях

Мухаммада см. Ettinghausen R. Persian Ascension Miniatures of the 14th century // Islamic Art and Archaeology. Collected papers. Berlin, 1984; Шукров П.М. Искусство средневекового Ирана. М., 1989. С. 135–145.

старшим современником – Ануширваном (№ 15) и одним из ближайших сподвижников – халифом Умаром (№ 17), что закономерно с точки зрения европейца. Следуя той же логике, на изображении, предназначенном для мусульман, портфель Мухаммада следовало перенести наверх к главным героям. Именно так поступил художник, выполнивший эскиз этого ковра, наиболее близкого по стилю к европейскому оригиналу. Однако он не учел, что данное изображение неизвестно для мусульман. Подобную оплошность трудно было бы представить в иранском искусстве более раннего времени. Возможно, не только изначальный образец, но и эскиз этого ковра принадлежал европейскому автору.

Керманские мастера, адаптируя изображение к мусульманской традиции, стояли перед выбором: заменить образ Мухаммада на более привычный или вовсе изъять его. На коврах из ГМВ и Кувейта нет персонажа под номером 16. Этот номер намеренно пропущен и в надписях на бордюрах ковров, где за пятнадцатым сразу следует семнадцатый картуш. Однако, пропустив номер, мастера обозначили скрытое присутствие мусульманского пророка среди величайших людей мира. Он не изображен, но подразумевается в этой композиции. Такой прием семантически равнозначен скрытию образа за завесой, принятому в мусульманском искусстве. Следует отметить, что, изымаая или добавляя других персонажей, мастера с легкостью изменяли нумерацию. Так, на коврах из ГМВ и Кувейта первенец изображенных заканчивается на 52 порядковом номере, а на обоих коврах из тегеранского музея – на 54-ом. В результате сокращения исчезли Кир Великий (№ 7) и Александр Македонский (№ 10), а нумерация, соответственно, сменилась на два номера.

В пандан к коврам с мировыми знаменитостями в Иране была разработана собственная композиция, посвященная национальной истории: 108 шахов Ирана от Каюмарса, первого шаха, описанного Фирдоуси, до царствовавшего в то время Султан Ахмад Шаха (1909–1925) – последнего шаха каджарской династии. Один из ковров этой серии также представлен на выставке (Кат. № 11). Цифра 108 выглядит неслучайной. Сравнивая ее с количеством мировых знаменитостей, можно утверждать, что изначальная европейская композиция включала 54 портрета, а составители списка иранских царей удвоили это число, подчеркнув таким способом древность истории своей страны. Отбирая персонажей, чтобы получить искомое число, автор композиции сделал акцент на доисламские династии, в основу списка положив “Шах-наме” Фирдоуси, повествование которого начинается с сотворения мира. Особый интерес представляет список ашакидских правителей, прерывающий порядок, заданный Фирдоуси, после Искандара (Александра Македонского). Эта династия долгое время пребывала в забвении, в отличие от прославленных в национальной и мировой истории Ахеменидов и Сасанидов. Первые исследования, посвященные этому периоду, пришлись как раз на конец 19 – начало 20 в. Так что составители композиции ковра пользовались новейшими для своей эпохи научными достижениями. Ранние мусульманские династии представлены крайне скромно, вплоть до Сефевидов, которых официальная пропаганда считала первой национальной династией после завоевания Ирана арабами в 7 в. Хотя эта идея не соответствовала действительности, но для правивших в то время Каджаров она была очень важна. Племя каджар было одним из тюркских племен, игравших ключевую роль в сефевидском государстве. Они манифестирували себя как продолжателей политики Сефевидов. Для составления списка иранских правителей, несомненно, была проведена определенная исследовательская работа, качество которой указывает на участие в ней профессионального историка. Не менее серьезно автор композиции подошел и к подбору изобразительных источников.

Изображение скомпилировано из множества отдельных портретов. Последние Каджары явно изображены по фотографиям. Источником для портретов правителей 16 – начала 19 в. стал, вероятно, некий манускрипт, посвященный иранской истории. Во всяком случае, с него же были скопированы гравюры для “Истории Персии” Дж. Малькольма, повторяющие изображения Тахмаспа I, Аббаса I, Надир Шаха, Кафим Хана, Ага Мухаммад Хана и Фатх Али шаха<sup>13</sup>. Портреты Искандара и Чингисхана заимствованы из композиций ковров с великими мира. Большинство же образов домусульманских царей, скорее всего, оригинальные творения художника. Интересно, что автор совершенно не учитывал традиции иллюстрирования “Шах-наме”, в которой за несколько веков были выработаны устойчивые атрибуты для идентификации основных персонажей, такие как змеи, растущие на плечах Заххака, или шкуры Каюмарса. В своей работе художник опирался на сохранившиеся сасанидские и ахеменидские рельефы, тщательно воспроизводя характерные головные уборы, отличающие каждого из царей, и минимально фантазируя при создании образов легендарных монархов. В некоторых случаях узнаются даже целые композиции: Джамшид, сидящий

13. Malcolm J.  
The History of Persia. 2 vols.  
London, 1815.

на троне, и стоящая за его спиной фигура с поднятой рукой – повторение рельефа триптиона в Персеполе, изображающего Дария и Ксефкса<sup>14</sup>. В фольклорных иранских представлениях этот величественный дворцовый комплекс принадлежал Джамшиду. До сих пор персидское название этого места – Тахт-е Джамшид (Трон Джамшида). Поэтому неудивительно, что художник начала 20 в. отождествил изображение реального владельца Персеполя с легендарным царем.

Композиции с великими мифа и шахами Ирана были тесно связаны между собой. Они могли соединяться вместе на одном ковре, таком как описанный большой ковер из Тегерана, либо изображение великих мифа обрамляли несколькими отдельными портретами самых значимых шахов Ирана (Кат. № 13). Вероятно, ткали и парные ковры, каждый из которых был целиком посвящен теме мирового или национального величия. Объединяет большинство композиций портрет юного Султана Ахмад Шаха (1909–1925). Его правление было одним из драматических периодов в истории Ирана. В 1907 г. в стране была введена конституция, ограничившая полномочия царствующего монарха. Само возвращение двенадцатилетнего Султана Ахмада под давлением восставших конституционалистов и изгнание из страны его отца, Мухаммад Али Шаха, нанесло серьезный урон престижу каджарской династии. Кроме того, Иран был поделен на сферы влияния между Британией и Россией. Все чаще и чаще ставился вопрос о самостоятельности иранского государства и возможности проведения правящим шахом независимой политики. По сообщениям очевидцев, Султан Ахмад Шах тяжело переживал свою крайнюю беспомощность в этой унижительной ситуации<sup>15</sup>. В противовес всем событиям его образ возвеличивался в искусстве этого времени. На коврах юный шах показан достойным продолжателем линии великих иранских царей или включен в ряд выдающихся деятелей мировой истории<sup>16</sup>. Осознание места Ирана в мировой истории было важным элементом национального самосознания в стране, ставившейся с небывалым до этого давлением западных держав. По некоторым воспоминаниям, такие ковры украшали шахские дворцы Тегерана<sup>17</sup>. Должно быть, иранская аристократия заказывала их для своих резиденций, таким образом проявляя лояльность к царствующему монарху. Их дарили и официальным представителям иностранных держав.

В 1910–20-е гг. ковер все чаще становился выразителем политических пристрастий мастеров и заказчиков, отражая последние события в стране. Вместо больших ковров с историческими композициями небогатые дома иранского Азербайджана украшали вытканые портреты Султана Ахмад Шаха, наследника престола Мухаммад Хасан Мирзы и других государственных деятелей (Кат. № 14–16), скопированные с фотографий. Часть из них делали за пределами Ирана на территории юго-восточного Закавказья, находившегося под юрисдикцией России. Карабахские центры ковроткачества заимствовали иранские композиции, перерабатывая их в характерной для себя цветовой гамме и дополняя собственными орнаментами. Несколько экспонатов выставки демонстрируют владение карабахских мастеров иранской литературу и изобразительной традицией (Кат. № 15–18).

Имеющиеся в коллекции музея иранские ковры середины 20 в. позволяют судить о том, что, несмотря на очевидный спад производства этого вида изделий, репертуар изображений обогатился в это время новыми темами, такими как сюжеты религиозной истории (Кат. № 20) и портреты великих персидских поэтов (Кат. № 21), юбилеи которых широко празднуются в современном Иране.

14. Луконин В.Г.  
Искусство Древнего Ирана.  
М., 1977. С. 68.

15. Смирнов И.К.  
Записки воспитателя  
персидского шаха,  
1907–1914 гг.  
Тель-Авин, 2002.

16. Кроме того, были  
распространены  
литографированные  
изображения, на которых  
юный шах сидел в центре,  
окруженный стоящими  
правителями разных стран  
того времени.

17. Эту информацию сообщил  
автору Б.Л. Шумяцкой,  
внук Б.З. Шумянского,  
российского посла в Тегеране  
в 1920-е гг.

## КОВЕР С ЦВЕТОЧНЫМИ МОТИВАМИ

*Иран, исфаханский стиль. 17 в.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*305x159 см.*  
*Инв. № 3876 П.*  
*Поступление: в 1959 г. от А.Я. Давуд-Заде.*

### Технология<sup>1</sup>

<b>Основа:</b>	хлопок Z2S, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z2S, белый и красный, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 2 мм, узел палтуроры (сенне), по высоте 85 узлов/дм, по ширине 120 узлов/дм, 10200 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красный шелк, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	утрачены.
<b>Цвета:</b>	11 (красный, серый, белый, зеленый – 2, желтый, розовый, оранжевый, голубой, темно-синий, бежевый).
	Красители натуральные

Считается, что этот уникальный, прекрасно сохранившийся, так называемый «могольский» ковер служил украшением дворцовых покоев во времена Великих Моголов в Индии. Несомненно, однако, то, что он был выткан искусными иранскими мастерами в 17 в. Ковров подобного типа сохранилось немного. Техника ткачества этой изумительной по красоте вещи настолько совершенна, что сложно поверить в рукотворность изделия.

Изобразительное пространство ковра заполнено арабесковым узором. Спиралевидный цветочный орнамент, включающий натуралистичные изображения лилии, мака, колокольчика и незабудки, развиваясь в разных направлениях, подчинен строгой симметрии. Несмотря на кажущуюся свободу, мотивы включены в строгую геометрическую сетку из прямых линий, образованную головками распустившихся цветков. Реальные цветы: гвоздики, шиповник и белые лилии с добавлением орнаментальных элементов ислами – помещены и на полосах бордюра. Изделие отличается изысканной цветовой гаммой, а благодаря дробности и изолированности мелких узоров декор обретает ажурную легкость и движение.

Публикации: Восток. Искусство быта и бытия. К 85-летию Государственного музея Востока. М., 2003, с. 218–219.

1. Для технологических описаний ковров используются принятые в современной научной литературе сокращения:

1)

Буквами Z, S и I обозначен вид кручки нитей.

2)

Сокращениями типа Z2S передается состав нити. Например: хлопок Z2S – хлопковая нить скрученная в направлении S из 2 нитей Z-крутики;

шерсть 2Z – шерстистая нить скрученна в направлении Z из 2 некрученных волокон;

хлопок Z4S3Z – хлопковая нить скрученна в направлении Z из 3 нитей, каждая из которых, в свою очередь, состоит из 4 нитей Z-крутики, спряденных в направлении S.

3)

После сведений о составе утка указывается количество утков, отделяющих один ряд узлов ворса от другого. См. также Бюссарий – «Крушка нитей», «Узлы», «Узорный рапорт».



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЖИВОТНЫХ

*Иран, Тебриз. 18 в.*

*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*

*310x250 см.*

*Инв. № 394 Н.*

*Поступление: до 1936 г.*

### Технология

**Основа:** хлопок Z3X, неизрашенный белый.

**Уток:** хлопок Z2S, голубой, 2–3 утка.

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 4 мм, узел полуторный (сение), по высоте 43 узла/дм, по ширине 40 узлов/дм, 1720 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** утրачены.

**Цвета:** 9 (темно-синий, красный, голубой, светло-зеленый, желтый, коричневый – 2, белый, розовый).

*Красители натуральные.*

Композиция центрального поля этого ковра построена по принципу осевой симметрии. Узорный rapport, зеркально разворачиваясь и переворачиваясь, повторяется восемь раз. В узоре изображены вазы, фланкированные львами и стоящими на задних лапах собаками, а также попугаи и копытные животные, напоминающие горных козлов. Фон заполнен расходящимися из ваз стилизованными растительными побегами.

Копыры с аналогичной, так называемой "вазовой" композицией, появились в Иране в конце 16 в. Этот тип узора включал в себя изображения китайских ваз с расходящимися из них стилизованными растительными побегами, на ветвях которых помещались традиционные для иранских ковров крупные фантастические медальоны. Китайский фарфор был одним из предметов роскоши, ввозившихся в Иран по Великому шелковому пути. Сефевидские шахи обладали большими коллекциями этих сосудов. Известно, например, что в 1606–1608 гг. шах Аббас I передал такое собрание в дар ардебильской усыпальнице сефевидских шейхов, обустраив там зал для экспонирования китайского фарфора – Чини-хане<sup>1</sup>. Таким образом, китайские изделия были хорошо знакомы иранским мастерам, что позволяло им довольно точно воспроизводить на коврах силуэты китайских ваз, окружая их при этом традиционным иранским орнаментом.

На этом ковре воспроизведена общая схема "вазовой" композиции, но вместо китайских сосудов в ней изображены вазы в форме амфор, характерные для западноевропейского искусства, начиная с эпохи Возрождения. Вероятно, европейский образец повторяет и странное изображение маленькой собачки, тянущейся на задних лапах к птице, присевшей на край вазы. Подобные мотивы встречались в иллюстрированных гравюрами сборниках эмблем и аллегорий, чрезвычайно популярных в Европе 16–17 вв. В середине 17 в. эти альбомы попали в Иран, значительно обогатив репертуар местных художников, которые не только копировали рисунки, но часто использовали их для составления собственных композиций. В данном случае изображение дополнено популярными обиходами иранского искусства: львом и горным козлом с необычными для иранских миниатюр загнутыми внутрь рожами. Зеркально удвоив мотив, составитель узора создал на ковре геральдическую композицию, встречающуюся на некоторых иранских коврах 18 в<sup>2</sup>. Для этого времени характерна и манера исполнения растительных элементов узора ковра.

1. Canby Sh. R. The Golden Age of Persian Art: 1501–1722. N. Y., 2000. P. 102.

2. См., например, ковер с гербом и парой львов в центре, датированный 1715 г., Минхен, собрание Барнхаймер. Опубликован: Persische Teppiche. Hamburg, Frankfurt/Main, 1969. Kat. 26.

Публикации: Масленицына С.И. Искусство Ирана в собрании Государственного музея Востока. М., 1975. Ил. 73.



## КОВЕР "ОХОТА"

*Иран, Исфахан. Конец 18 – начало 19 в.*

*Шелк, ворсовое ткачество.*

*200x140 см.*

*Инв. № 1958 II.*

*Поступление: в 1954 г. из Дирекции художественных выставок и панорам.*

**Технология**

**Основа:** шелк, Z2S, белый, ручная кружевка.

**Уток:** шелк, I2Z, коричневый.

**Ворс:** шелк Z2, высота 3 мм, узел полуторний (сенне), по высоте 85 узлов/дм, по ширине 74 узла/дм, 6290 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** коричневый шелк, 3 шнура, каждый вокруг 1 или 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 1,5 см, 2 ряда узлов, бахрома кистями по 7 нитей (изначальная длина не сохранилась), нижний – полотно 2 см, бахрома 5,7 см.

**Цвета:** 16 (красный, фиолетовый, светло-зеленый – 2, белый, серый – 2, розовый – 2, коричневый – 2, голубой, темно-зеленый, черный, бежевый, синий).

*Красители натуральные.*

Сцена охоты в основном поле ковра, дважды повторенные дракон и фантастическая птица симург в угловых четверть медальонах, трапеза ангелов на бордюре – эта схема расположения изобразительных мотивов соответствует композициям знаменитых "охотничьих" ковров Сефевидов. Охота была одним из любимых развлечений иранского двора, ее изображения встречаются во всех гидах изобразительного искусства. Однако бытовое прочтение сюжета раскрывает лишь один из уровней заложенного в него смысла. В мусульманском понимании фантастические мотивы, непременно сопровождающие на коврах сцены охоты, – это образы высшей реальности, которые выявляют космический смысл в повседневном сюжете. На ковре торжество человека над животными параллельно торжеству симурга, олицетворяющего Дух или Единую абсолютную сущность, над змеем, воплощающим низменную материю. Каждое из животных соответствует одной из слабостей человеческой природы, а ангелы на бордюре – обещание рая достигшим духовного совершенства.

**Публикации:**

*Масленцына С.И. Искусство Ирана в собрании*

*Государственного музея Востока. М., 1975. Ил. 76.*



## ФРАГМЕНТ КОВРА

(Кат. № 3)

Узорный *раппорт* бордюра, в котором в окружении птиц и стилизованных облачков один ангел подает другому блюдо с фруктами, совпадает с бордюром знаменитого ковра из венского музея, подаренного в 1698 г. Петром I австрийскому императору Леопольду (Вена, Музей декоративно-прикладного искусства, № 8336/1922). Этот шедевр размером 695x323 см, созданный в мастерских шаха Тахмаспа I (1524–1576), должно быть, вдохновлял многие поколения иранских мастеров, вызывая к жизни многочисленные повторения. Ковер из коллекции ГМБ является одной из таких сильно уменьшенных реплик с более грубым рисунком. Хотя для его бордюра был использован картон 16 в., костюмы персонажей центрального поля представляют набор разновременных элементов от середины 16 до конца 17 в. Некарактерен для сефевидского времени образ симурга с человеческим лицом, восходящий к более ранним домонгольским памятникам 12–13 вв. Столь эклектичные по стилю изображения, несмотря на полностью сохраненную сефевидскую схему, дают основание датировать ковер более поздним временем: концом 18 – началом 19 в.



## КОВЕР СО СЦЕНАМИ ОХОТЫ

*Северная Индия. Конец 18 в.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*199x134 см.*  
*Инв. № 10148 II.*  
*Поступление: в 2001 г.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z2S, белый.
<b>Уток:</b>	шерсть 12Z, неокрашенный темно-серый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 2 мм, узел симметричный, по высоте 45-55 узлов/дм, по ширине 40 узлов/дм, 2000 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 2 штрафа, каждый вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	утраченны.
<b>Цвета:</b>	8 (красный, светло-желтый, белый, темно-синий, светло-глибвой, светло-зеленый, темно-кирпичневый, светло-коричневый). Красители смешанные.

“Охотничий” ковер из Музея Востока восходит к оригиналу рубежа 16–17 вв. В Музее искусства в Бостоне хранится, вероятно, самый ранний из выполненных по этому эскизу “охотничий” ковер эпохи Акбара<sup>1</sup>. Позднее по заказу Ост-Индской компании в Кашмире были выполнены копии, к ним, скорее всего, принадлежит и наш ковер, датируемый 18 в. Ковер музеяного собрания несколько меньше по размеру, чем бостонский экземпляр, и не повторяет его буквально, а несколько отличается по рисунку и цветовому решению.

Центральное поле ковра охвачено широкой каймой с традиционным орнаментом, включающим мотивы цветов, птиц и личин. Хаотичная на первый взгляд композиция изобразительного поля разделяется на три зоны, верхняя из которых занята изображением людей в архитектурном пространстве, средняя – сценой возвращения с охоты, в нижней представлена борьба фантастических животных. Пространство между этими тремя зонами заполнено изображениями звериного гона и сценами тирзания, а также стилизованными листьями и цветами. Чрезвычайно активный красный фон центрального поля объединяет сдержаные по цвету сюжетные блоки и вместе с тем как бы изолирует их, позволяя рассматривать каждый в отдельности.

Сюжеты верхнего яруса определить сложно. Однако при сравнении с более подробным рисунком бостонского ковра ясно, что в левом павильоне находится зенана, женская половина дома, человек на верхней террасе другого строения играет на флейте, слуга обмакивает отхалом обитателей нижней веранды, которые здесь, в отличие от сцен трапезы в изначальном варианте, спорят над игровой доской. У небольшой беседки в саду женщина вдыхает аромат цветка. В совокупности мотивы верхнего яруса, бытовые по своей природе, можно отнести к миру дома, миру культуры, тогда как второй ярус переводит в мир первозданной природы, где сцены жизни диких животных соседствуют с изображением успешной охоты. Здесь хищники тирзанят ланей, охотникам помогают прирученные гепарды, которых, сберегая их силы, везут на повозках.

Наконец, нижний ярус отдан миру кромешному, где борьба стихий добра и зла символизирована мотивом чунгуль-чидия (борение мифологических существ) – птицы симурга и четвероного хищника с головой слона.

1. Bennet Ian. Oriental Carpet Identifier. London, China, 1985, 1996. II. 33.



## ФРАГМЕНТ КОВРА

(Кат. № 4)

На красном фоне контрастно выделяется круговая композиция с мотивом чунгульчидия. Крылатый слоноголовый грифон белого цвета несет семью черных слонов, четырех из которых он держит в когтистых лапах, а прочих – в пасти, хоботе и завязанном петлей хвосте. Фантастическая птица огромных размеров клевет голову чудовища. Это изображение настолько совершенно и в то же время ипохондрически реалистическим сценам верхних ярусов, что кажется занесенным сюда из иного пространства.

Композиция чунгульчидия была достаточно распространена в могольской Индии. Она встречается и в стенных росписях дворцов 18–19 вв. в Орчхе<sup>1</sup>. Происхождение этого мотива уходит своими корнями в глубокую древность индо-иранского мифа, изобилиующую химерическими созданиями в самых разных сочетаниях составляющих их элементов. Изображение схватки мифической птицы с двуногим грифоном было найдено на ворлеке 5–3 вв. до н.э. из курганов Пазырыкка. Упоминание птицы **мурго саэн** встречается в “Авесте”, а в суфийской традиции птица симург становится метафорой Абсолюта. С 15 в. ее изображения постоянно встречаются в архитектурном декоре, на оружии, в оформлении книжного оформления.

Прототипик симурга – четырехлапый зверь – менее известен, хотя можно проследить истоки этого образа и в ближневосточной, и в китайской традициях. Арабские источники упоминают птицу **анка** о четырех ногах, питавшуюся дикими животными. На одном из персидских ковров 18 в. в раппорте оключено изображение схватки симурга с четвероногим фантастическим зверем кильином, показанным в позе, чрезвычайно близкой позе чудовища на могольском ковре<sup>2</sup>. Какое место в развитии этого образа занимают слоны, сказать трудно, хотя явно влияние собственно индийской традиции. Так, в “Махабхарате” говорится о Гаруде, гигантском кошмаре бога Вишну, свевшем слона и черепаху на вершине горы, а на цоколе храма в Эллоре изображена схватка слона с кошачьим хищником. Этот мотив позднее приходит и в мусульманское искусство: рукожити и эфесы могольских сабель нередко оформлены в виде схватки слона с тигром, часты и сюжеты нападения тигра на слона с седоком в могольской живописи, а в кашмирской миниатюре 17–18 вв. появляется образ симурга с головой петуха, несущего в лапах и клюве слонов<sup>3</sup>. Слон – крупнейшее наземное животное – становится мерой мощи мифических существ и занимает свое место в химерическом образе чунгульчидия, представленном на “охотничьем” ковре.

1. Chakravarty K.K.  
Art of India. Orchha. New  
Delhi, 1984. Ил. 68; 73.

2. Bennett Ian, *ibid.* II. 16.

3. Адамова А.Т., Грек Т.В.  
Миниатюры кашмирских  
рукописей. Л., 1976.  
С. 101, ил. 8.



## КОВЕР "ПИР ХОСРОВА И ШИРИН"

*Иран, Кашан-Наин. Начало 19 в.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*76x92 см.*  
*Инв. № 7787 II.*  
*Поступление: в 1982 г. от О.Г. Гросман.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z3S3Z, <u>неокрашеный бельцай.</u>
<b>Уток:</b>	хлопок Z3S, <u>светло-голубой, 2 утка.</u>
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 2 мм, <u>узел полутурный (сение), по вертикали 80 узлов/дм, по горизонтали 80 узлов/дм, 6400 узлов/дм<sup>2</sup>.</u>
<b>Кромки:</b>	<u>розовый шелк, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.</u>
<b>Концы:</b>	<u>утрачены.</u>
<b>Цвета:</b>	<u>6 (красный, бежевый, белый, темно-синий, коричневый, желтый).</u>
	<u>Красители натуральные.</u>

Крупные подписи, помещенные над головами персонажей, – *تصویر خسرو* “образ Хосрова” и *تصویر شیرین* “образ Ширин” – указывают на сасанидского царя Хосрова II Парвиза и армянскую царевну Ширин. Историю их любви впервые описал в своей поэме Фирдоуси. Низами посвятил им отдельное произведение, вошедшее в “Хамсе”. Многих поэтов иранского мифа этот сложный вдохновил на создание собственных вариаций сказания.

Пустые картины на бордюре ковра изначально были заполнены текстом, теперь полностью утраченным. Стало невозможным определить, стихи какого поэта сопровождали это изображение трапезы влюбленных.



## КОВЕР “ЛЕЙЛИ НАВЕЩАЕТ МАДЖНУНА В ПУСТЫНЕ”

*Иран, Керман. Вторая половина 19 в.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*270x129 см.*  
*Инв. № 8665 П.*  
*Поступление: в 1991 г. от Л.С. Телятникова.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z8S, неокрашенный, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z8S, неокрашенный белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 2 мм, узел полуторный (спине), по высоте 60 узлов/дм, по ширине 60 узлов/дм, 3600 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	темно-синяя шерсть, 1 шнур вокруг 1 нити основы.
<b>Концы:</b>	утягачены.
<b>Цвета:</b>	8 (красный, белый, желтый, коричневый, темно-синий, светло-зеленый, черный, голубой). Красители натуральные.

*Изображения Маджнун одни из первых вошли в репертуар ковроткачества еще в 16 в. Они восходят к арабской легенде об обезумевшем от любви поэте Маджнуне, который в пустыне среди диких животных воспевал в стихах свою возлюбленную Лейли. На протяжении веков многие иранские авторы расписывали эту историю, впервые введенную в персидскую лирику Низами Ганджеви, всем новыми деталями, находившими отражение в иллюстрациях к поэме. Большую популярность в изобразительном искусстве обрела сцена встречи влюбленных в пустыне – единственный счастливый эпизод в печальной истории любви, воспроизведенный и на данном ковре: Лейли в удивлении подносит пальц к губам, увидев расстрелянного, полуобнаженного Маджнуну в кругу диких животных. На переднем плане хищники терзают человека, приближившегося к влюбленным с враждебными намерениями.*



## КОВЕР “ПОЕДИНОК РУСТАМА С АШКБУСОМ”

*Иран, Кашан. Начало 20 в.*

*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*

*203x127 см.*

*Ина. № 5869 II.*

*Поступление: в 1978 г. от В.Л. Старикович.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z4S3Z, шерстяной белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z3S, голубой, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 4 мм, угол полуторцовый (сение), по высоте 84 узла/дм, по ширине 82 узла/дм, 6888 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	фиолетовый шелк, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – уткачен, нижний – полотно и бахрома в петлях сильно обтрепаны.
<b>Цвета:</b>	15 (бежевый, темно-синий, светло-зеленый – 2, голубой, темно-красный, коричневый – 3, белый, черный, серый, светло-красный, желтый, темно-зеленый).
<i>Красители смешанные.</i>	

Поэма Фирдоуси “Шахнаме” – одно из самых популярных сочинений персидской литературы. На ковре изображен эпизод сказания о Камусе Кешанском, в котором иранский богатырь Рустам в поединке с Ашкбусом спас всю иранскую армию от поражения со стороны туранцев и их союзников – Камуса Кешанского и хакана Чина (императора Китая). Основные персонажи идентифицируются по надписям. Слева изображены туранцы, наблюдающие за сражением: царь Афрасиаб (أَفْرَسِيَاب) в короне, хакан Чина (خَاقَانُ جِنْ) верхом на слоне, витязи Пиран (پیران) и Висе (وَیسَ). Справа – иранская армия: полководцы Тус (طُوس), Гудез (گودز) и Гив (گیو), ниже – слуга держит под щитом коня Рустама по кличке Рахи (رَحِش رَسْتَم). В тексте сказано, что богатырь решил дать отдых уставшему в пути скакуну и вышел пешим на поединок с конным Ашкбусом. В центральном поле ковра запечатлен исход поединка: от стрел Рустами пал конь Ашкбуса, а сам кешанский богатырь сидит на земле, пораженный стрелой в сердце.

Верху центрального поля картуш с надписью: *فرمایش برادران عطاسجا* “Заказ братьев Аттасуджа”.

По периметру расположены картуши с текстом из “Шахнаме”, передающие богатырскую похвальбу Рустама и Ашкбуса перед сражением:

تو قلب میته را بائین بدار  
من اکلون باده کنم کارزار  
کمان را بیلزو بزه بر فنگد  
به بند کمر بر دتیر چند  
یکی تیر دست بک را نبوس  
خرامید امد بر اشکبیوس  
خروشید کی مردجگ ازما  
هم اوردک آمد مرو بازجای  
کشانی بختنید خیره بماند  
عنانرا گران کرد او را بخواند  
بدو گفت خند که نام تو چیست  
تن بیسررت را که خواهد گریست  
نهمن بدو گفت کی شوم تن  
چه پرمی تو نامم در این انجمن  
مرا عالم من نام مرگ تو کرد  
زمانه مرا پنک ترگ تو کرد  
کشانی بدو گفت بی بارگی  
بکشتن دهی تن بیک بارگی  
نهمن چنین داد پاسخ بدوى  
که ای بیهده مرد پر خاشجوی

*“Ты [Тус] приведи в порядок основной отряд,  
Сейчас я выйду сражаться пешим”.  
Лук он [Рустам] повесил за тетиву на ружу,  
За пыль положил несколько стрел.  
Ни одна из стрел не целовала руки господина [т.е. не использовалась ранее].  
Величаво явился пред Ашкбусом,  
Закричал: “Эй, муж, вызывающий на бой,  
Наступила твоя битва, так не сходи с места”.  
Кешанец рассмеялся, удивился,  
Натянул поводья и окликнул его.  
Сказал ему, смеясь: “Как тебя зовут?  
Кто будет оплакивать твоё обезглавленное тело?”  
Могучий сказал ему: “Если я стану телом [трупом],  
Зачем тогда спрашиваш мое имя?  
Матушка называла меня твоей смертью,  
Судьба сделала меня молотом для твоего темени”.  
Кешанец ему сказал: “Безлошадный,  
Десяток таких убивают за одного котяного”.  
Могучий так ему ответил:  
“О, никчемный воинственный муж...”*

Фрагмент подобран так, чтобы последняя строчка соединялась с первой, и текст читался по кругу.

Публикации: Тагиева Р. Сюжетные ковры Азербайджана. Баку, 1988. С. 105.



لوقا ستمان باین مدهار من اذو نیا پاد کنم کار طالعه کانزا بیاز و زه بیکند

## ФРАГМЕНТ КОВРА

(Кат. № 7)

Изображены предводители турецкой армии – царь Абрасиаб и хакан Чина. Первый из них – потомок легендарного Тура, погибшего на начале ирано-турецкой битвы. Второй традиционно отождествлялся с императором Китая. Однако современные исследователи спорят, кого на самом деле имел в виду Фирдоуси. Скорее всего, в 10 в. и позже хаканом Чина называли императора киданьской династии Ляо, покорившей Северный Китай. На иллюстрациях к “Шах-наме” хакан Чина, как правило, изображался верхом на слоне. Использование в туркестанских армиях боевых слонов, привозимых из Индии, засвидетельствовано в исторических источниках средневековья. Однако, судя по данному фрагменту, иранские художники каджарского времени плохо представляли себе это животное. На ковре, выполненном по мотивам традиционной народной картишки, слон – это животное размером с лошадь, совсем не имеющее ушей.



## КОВЕР “СУЛЕЙМАН НА ТРОНЕ”

*Иран, Кашан. 1910–20-е гг.*

*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*

*198x137 см.*

*Инв. 1919 II.*

*Поступление: в 1953 г. из Дирекции художественных выставок и панорам.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z4S3Z, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z3S, светло-голубой, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 5 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 78 узлов/дм, по шифрине 70 узлов/дм, 5460 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	фиалетовый шелк, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 2 см, бахрома 6 см, нижний – бахрома 6,5 см.
<b>Цвета:</b>	18 (белый, синий – 4, голубой, черный, красный – 2, зеленый – 2, оранжевый, желтый, коричневый – 3, розовый, серый).

*Красители смешанные, хорошо закреплены.*

**Шах на троне в зеленых одеждах с нимбом над головой – Сулейман (баблайский царь Соломон). Согласно коранической традиции, его мудрость была такова, что он знал язык всего сотворенного. Ему служили не только люди, но звери, птицы и даже дивы. На этом изображении по правую руку от Сулеймана почтительно стоят принцы, по левую – мудрецы, птицы образуют крыльями сень над царским троном, а у его подножия распростерлись хищные животные и крылатый дракон. На спинке трона сидит удод – посланец, передававший письма царя к его возлюбленной Балкис.**

**Иллюстрации на этот сюжет известны в книжной миниатюре, по крайней мере, с 16 в. Однако построение данной композиции, где основное изображение обрамлено двумя колоннами и орнаментальной аркой, заставляет предположить, что образцом для центрального поля ковра послужил один из каламкаров 19 в.**



## КОВЕР “АНУШИРВАН СПРАВЕДЛИВЫЙ”

*Иран, Керман. Начало 20 в.  
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.  
213x142 см.*

*Инн. № 5013 II.*

*Поступление: в 1971 г. дар А.С. Якума и Мельниковой.*

*По сообщению владельцев, ковёр был приобретен в 1930 г. на аукционе по продаже движимого имущества шаха Султана Ахмада, свергнутого в 1925 г.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z98, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z51, бежевый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 5 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 68 узлов/дм, по ширине 64 узла/дм, 4352 узла/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	сияя шерсть, 1 нитяр вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – поголто 0,6 см, 1 ряд узлов, бахрома 15 см, нижний – поголто 0,3 см, 1 ряд узлов, бахрома кистями по 3 нити – 9,5 см.
<b>Цвета:</b>	17 (темно-синий, белый, красный – 2, розовый, светло-зелёный – 2, голубой – 2, франжевый, коричневый – 4, серый, жёлтый, чёрный).
	<i>Красители натуральные.</i>

**Портрет царя в центральном медальоне обрамляет надпись: “Ануширван Справедливый, шах Ирана”. Имеется в виду царь Хосров I из династии Сасанидов. Годы его правления (531–578) считались одним из счастливейших периодов в истории Ирана. Согласно метафорическому отисканию Низами, этот шах превратил страну из развалин, населенных совами, в чудесный райский сад, изображение которого окружает портрет Ануширвана на данном ковре.**

**Продавая этот ковёр, принадлежавший шаху Султан Ахмаду (1909–1925), аукционист утверждал, что было изготовлено всего два ковра с таким узором: один для шаха, другой для одного из его друзей.**



*Иран, Керман. Конец 19 – начало 20 в.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*232x151 см.*  
*Инв. № 5867 II.*  
*Поступление: в 1978 г. от Е.Н. Алексеевой.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z98, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z51, неокрашенный белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 3 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 70 узлов/дм, по ширине 72 узла/дм, 5040 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 0,8 см, 1 ряд узлов, бахрома отрезана, нижний – полотно 0,8 см, 1 ряд узлов, бахрома отрезана.
<b>Цвета:</b>	17 (темно-красный, темно-синий, голубой – 2, бежевый, зеленый – 3, коричневый – 3, белый, черный, оранжевый, розовый – 2, красно-коричневый).
<b>Красители</b>	натуфарные.

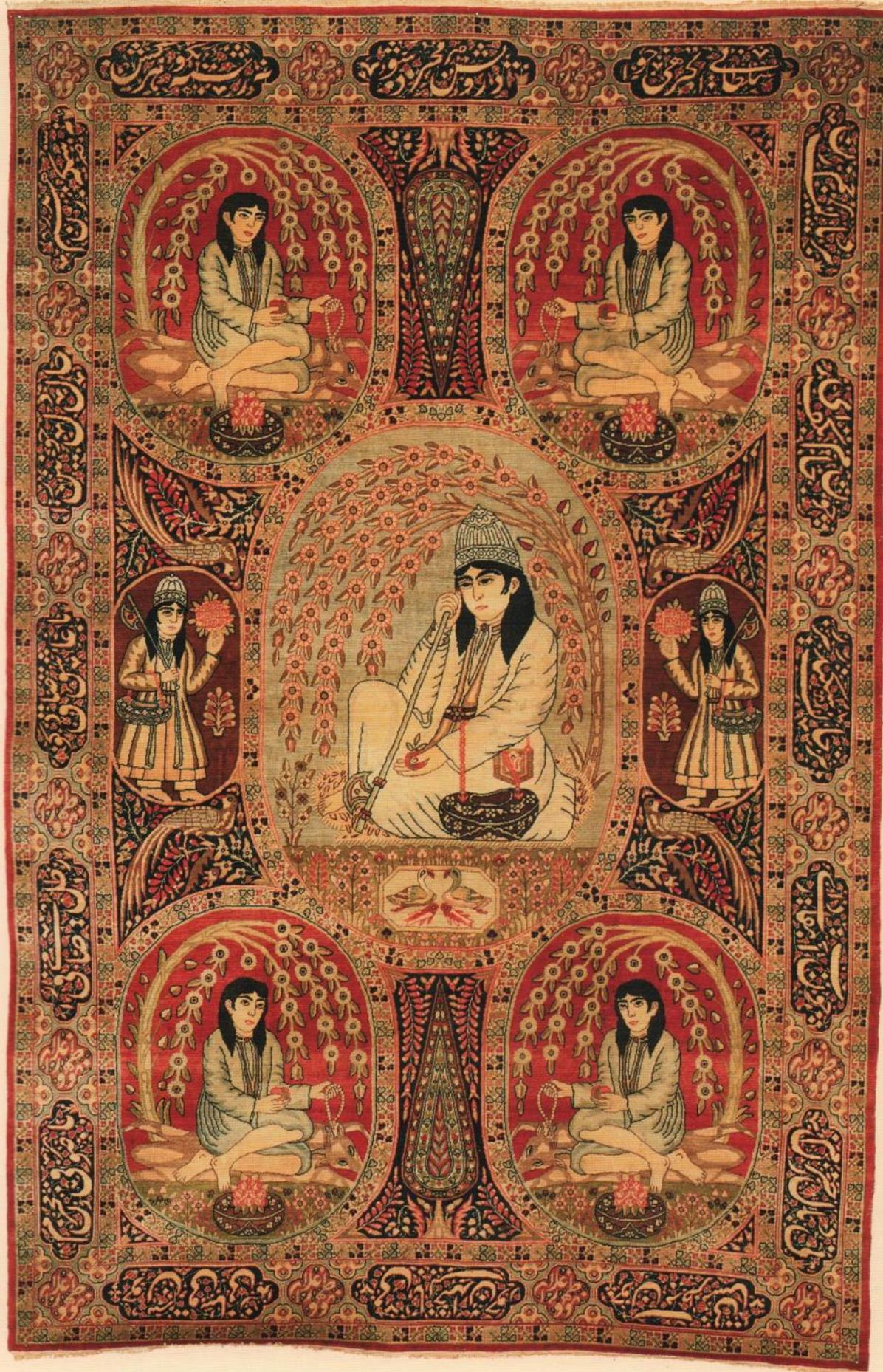
Семь портретов на этом ковре изображают в трех разных видах одного и того же персонажа – Нур Али Шаха, известного суфия 18 в. из братства Ни'мат-аллахийя. В угловых медальонах он предстает в образе палудетого отшельника с четками в руке, сидящего вместо малитвенного ковра на бычьей шкуре. Ритуальная чаша для подаяний (кашкуль) у ног дервиша полна цветов, демонстрируя отрешенность ее владельца от материальных потребностей. В боковых медальонах тот же суфий показан в торжественном представлении с полным набором ритуальных атрибутов суфийского братства: таджем (колпаком), отличающим членов братства Ни'мат-аллахийя, кашкулем, подвешенным на цепочке, и секирой на плече, означающей, что ее обладатель – поборник шиизма, "страж у брат Али". Букет цветов в его руке предназначался небесному повелителю. На этих портретах наглядно представлены две составляющие суфизма: исказа и отказ от внешнего благочестия и ритуалы суфийских братств. Центральный образ является более тонким психологическим портретом юного дервиша, в задумчивости отражающегося щекой о древко перевернутой секиры. Утки и рыбы у его ног указывают на ритуальную чистоту и грядущее воскресение мученика.

Во второй половине 19 в. учение Ни'мат-аллахийя достигло вершины своей популярности в Иране. В братство вступали члены правительства и представители семьи Каджаров, включая правящих шахов. Особую популярность приобрел образ юного поэта-мученика Нур Али Шаха. Считалось, что за приверженность крайней шиитской идеологии этот поэт был отправлен в 1797 г. по приказу религиозных властей. В 19 в. образы Нур Али Шаха появлялись во всех видах иранского изобразительного искусства: станковой живописи на холсте или на стекле, в росписях под лаком, в узорах ковров и на керамических изразцовых панно. Центральный образ этого ковра особенно близок живописным портретам, выполненным выдающимся иранским художником Исмаилом Джалаифом в 1860-е гг.

В мелких картушах на бордюре ковра повторяется надпись: تو ظهر اعلام "Новое явление наук". Стихотворение, помещенное в картушах большего размера, метафорически описывает семь этапов мистического пути ордена Ни'мат-аллахийя:

سلطانی اگر خواهی درویش مجرد شو  
 نه رشته بگوهر کش نه سکه بدر هم زن  
 حال دل خیش را با عاشق صادق گو  
 رطل صافی می رایا با صوفی محرم زن  
 چون سر می تنهاشی رندامی بالبخندان خور  
 چون به طرب مستانی نم باشد خرم زن  
 بر یاد لب حم زن چون جام بگواری

Султан, если хочешь, стань нагим дервишем,  
 не нанизывай нити жемчуга, не чекань монеты по дирхему,  
 раскрой свое сердце искренне любящему,  
 выпей кубок прозрачного вина с доверенным суфием.  
 Нищий, ведь ты не скроишь тайну вина, так пей вино со смеющимися.  
 Как будто в пьяном веселье, лей слезы, радуясь сердцем.  
 Если у тебя есть вода вечной жизни, выпей ее на прах Искандера.  
 Если пьешь из чаши, помни, что ее касались губы Джамшида.



*Иран, Керман. 1914–15 г.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*373x282 см.*  
*Инв. № 6028 II.*  
*Поступление: в 1975 г. от В.И. Круглой.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z8S, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z38, неокрашенный белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 3 мм, узел палтурный (сенне), по высоте 70 узлов/дм, по ширине 74 узла/дм, 5180 узлов/дм <sup>2</sup>
<b>Кромки:</b>	темно-синяя шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 0,8 см, 1 ряд узлов, бахрома кистями по 6 нитей – 11,5 см нижний – полотно 1 см, 1 ряд узлов, бахрома кистями по 6 нитей – 1,5 см.
<b>Цвета:</b>	24 (темно-красный, темно-синий, белый, бежевый, голубой – 3, зеленый – 3, розовый – 3, черный, коричневый – 3, оранжевый – 2, серо-синий, серый – 2, фиолетовый – 2).
<i>Красители смешанные, хорошо закреплены.</i>	

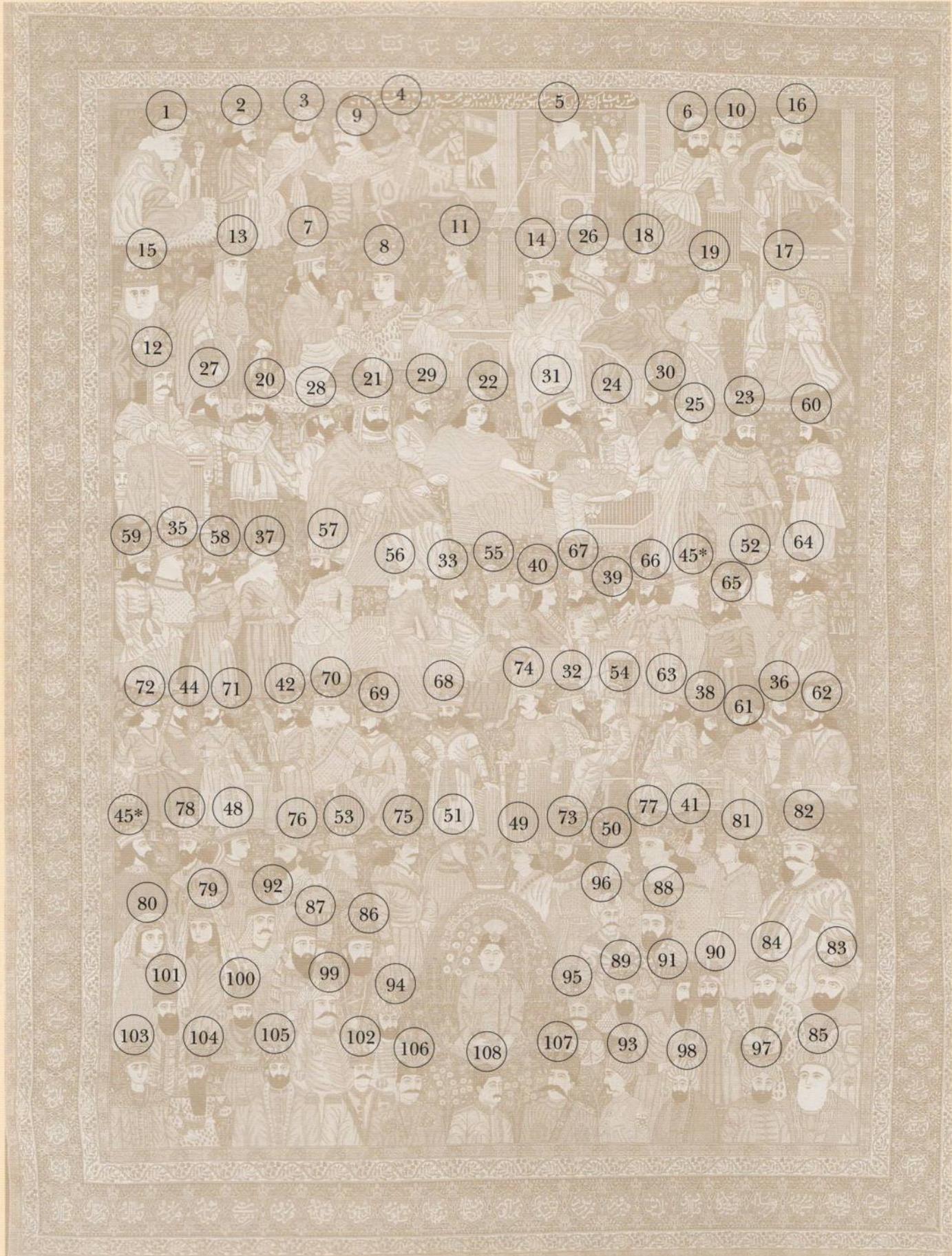
### Надпись в верхней части бордюра:

۳۲۳ فرش ماش کرمانی “Керманский лаказ, 1333 г.х./1914–15 г.”. Под ней вверху центрального поля помещена узкая полоса с поясняющим изображение текстом: صورت پادشاهان کشور ایران که از تأسیس مسلطنت تا امروز در... فرما بوده اند از حر مأخذ صحیح و اصل ایجاد شده است. “Изображение падишахов страны Иран, которые от основания царства и до сего дня повелевают на основании единственно правильном и имеют шахское достоинство”. Стоящие и сидящие персонажи расположены рядами. Каждый из них сопровождается номером, которому на бордюре ковра соответствует фигурный картуш с подписью. Всего 108 картушей<sup>1</sup>:

1. Третья колонка данного списка содержит примечания автора. Они касаются расхождений надписей на ковре с именами легендарных шахов, указанными у Фирдоуси. Для реальных правителей, где возможно, приводятся даты правления и именования, принятые в современной исторической литературе. Единой хронологии и точно-го списка царей до сих пор не существует в отношении династии Аршакидов. Указанные здесь даты основываются на сопоставлении таблиц из двух изданий: Фрай Р. Наследие Ирана. М., 1972. С. 367; Бикерман Э. Хронология древнего мира. М., 1975. С. 196–197.

1. <i>Кагомарс</i>	کوئمرت	
2. <i>Сиямак</i>	سیامک	
3. <i>Хушанг</i>	هوشنگ	
4. <i>Тахмурас</i>	تھمورس	
5. <i>Джамшид</i>	جمشید	
6. <i>Заххак</i>	ضحاک	
7. <i>Фаридун</i>	فریدون	
8. <i>Ирадж</i>	ایرج	
9. <i>Сейм</i>	سیم	Сельм
10. <i>Түр</i>	طور	
11. <i>Манучехр</i>	منوچهر	
12. <i>Ноузар</i>	نوزر	





<i>13. Аффрасиаб</i>	افراسیاب	
<i>14. Заб</i>	زاب	<i>Зөв</i>
<i>15. Гыштасб</i>	گشتابس	<i>Гаршасп</i>
<i>16. Кейкобад</i>	کیقباد	
<i>17. Кейказос</i>	کیکاوس	
<i>18. Кеихосров</i>	کیخسرو	
<i>19. Лохрасб</i>	لهراسب	
<i>20. Гыштасб Пушдар</i>	گشتابس پوشدار	
<i>21. Бахман Дераздаст (Долгорукий)</i>	بهمن درازدست	
<i>22. Хомай</i>	همای	
<i>23. Дарий Второй</i>	دارای دوم	(423–404 до н.э.)
<i>24. Дарий Третий</i>	دارای سوم	(336–331 до н.э.)
<i>25. Искандар</i>	اسکندر	Александр Македонский (330–323 до н.э.)
<i>26. Ашк Первый</i>	اشک اول	<i>Аршак I (248–215 до н.э.)</i>
<i>27. Тиргадд Первый</i>	تیرداد اول	<i>Тиригадд I (215–211 до н.э.)</i>
<i>28. Артаван Первый</i>	اردون اول	<i>Артабан I (211–191 до н.э.)</i>
<i>29. Фаръяспатие</i>	فریاسپاتیو	<i>Фариапатий (191–176 до н.э.)</i>
<i>30. Фархад Первый</i>	فرهاد اول	<i>Фраат I (176–171 до н.э.)</i>
<i>31. Мехрдад Первый</i>	مهرداد اول	<i>Митридат I (170–139 до н.э.)</i>
<i>32. Фархад Второй</i>	فرهاد دوم	<i>Фраат II (138–128 до н.э.)</i>
<i>33. Артаван Второй</i>	اردون دوم	<i>Артабан II (128–123 до н.э.)</i>
<i>34. Мехрдад Второй</i>	مهرداد دوم	<i>Митридат II (123–87 до н.э.); изображения нет</i>
<i>35. Ашк Десятый</i>	اشک دهم	
<i>36. Синатркус</i>	سیناترکوس	<i>Синатрук (77–70 до н.э.)</i>
<i>37. Фархад Третий</i>	فرهاد سوم	<i>Фраат III (70–58 до н.э.)</i>
<i>38. Мехрдад Третий</i>	مهرداد سوم	<i>Митридат III (57–55 до н.э.)</i>
<i>39. Авад Первый</i>	اواد اول	<i>پاکور I (?–38 до н.э.)</i>
<i>40. Фархад Четвертый</i>	فرهاد چهارم	<i>Фраат IV (40–3 до н.э.)</i>
<i>41. Фархад Пятый</i>	فرهاد پنجم	<i>Фраат V (3 г. до н.э.–3 г. н.э.)</i>
<i>42. Авад Второй</i>	اواد دوم	<i>پاکور II (?)</i>
<i>43. Ануш Первый</i>	انوش اول	<i>Вонон I (7–12); изображения нет</i>
<i>44. Артаван Третий</i>	اردون سوم	<i>Артабан III (12–38)</i>
<i>45. Вафаш</i>	وارداش	<i>Вафдан (39–47)</i>
<i>46. Гударз</i>	گودرز	<i>Готард II (38–51); изображения нет</i>
<i>47. Ануш Второй</i>	انوش دوم	<i>Вонон II (ок. 51 г.); изображения нет</i>
<i>48. Палаш Первый</i>	پلاش اول	<i>Валогез I (50–76)</i>
<i>49. Фируз</i>	فیروز	
<i>50. Хаффав</i>	خفره	
<i>51. Палаш Второй</i>	پلاش دوم	<i>Валогез II (105–147)</i>
<i>52. Палаш Третий</i>	پلاش سوم	<i>Валогез III (148–192)</i>
<i>53. Палаш Четвертый</i>	پلاش چهارم	<i>Валогез IV (148–190)</i>
<i>54. Ардашир Бабакан</i>	اردشیر بابکان	(22?–240)
<i>55. Шапур Первый</i>	شاپور اول	(240–272)
<i>56. Хормоз Первый</i>	هرمز اول	<i>Ормозд I (272–273)</i>
<i>57. Бахрам Первый</i>	بهرام اول	<i>Варажран I (273–276)</i>
<i>58. Бахрам Второй</i>	بهرام دوم	<i>Варажран II (276–293)</i>
<i>59. Бахрам Третий</i>	بهرام سوم	<i>Варажран III (293)</i>
<i>60. Нерси</i>	نرسی	<i>Нарсе (293–302)</i>

61. Хормоз Второй	هرمز دوم	Ормозд II (302–309)
62. Шапур Второй Записчик	شپور لکلف دوم	(309–379)
63. Ардашир Второй	ارداشیر دوم	(379–383)
64. Шапур Третий	شپور سوم	(383–388)
65. Бахрам Четвертый	بهرام چهارم	Варахран IV (383–399)
66. Йаздгерд Злодей	یزدگرد گناهکار	(389–421)
67. Бахрам Гур	بهرام گور	Варахран V (421–439)
68. Йаздгерд Второй	یزدگرد دوم	(439–457)
69. Хормоз Третий	هرمز سوم	Ормозд III (457–459)
70. Фируз	فیروز	Пируз (459–484)
71. Балаш	پلاش	Балаш (484–488)
72. Кобад Первый	قباد اول	Кавад (488–531)
73. Ануширан Дарда	آنوشیروان دردا	Хосров I (531–579)
74. Хормоз Четвертый	هرمز چهارم	Ормозд IV (579–590)
75. Хосров Парвиз	خسرو پرویز	Хосров II (591–628)
76. Ширүе или Кобад Второй	شیرویه یا قباد دوم	Кавад II (628)
77. Ардашир Третий	ارداشیر سوم	(628–629)
78. Шахрзад	شهرزاد	Шахбаз
79. Пурандохт	پوراندخت	
80. Азармидохт	انرمیدخت	
81. Фаррохзад	فرخ زاد	
82. Йаздгерд Третий	یزدگرد سیم	(632–651)
83. Йа'куб	یعقوب	Йа'куб ибн Лайс Саффарайд (867–879)
84. Мансур	منصور	Мансур I Саманид (961–976)
85. Себоктегин	سبکتگن	основатель династии Газневидов (977–997)
86. Султан Махмуд	سلطان محمود	Махмуд Газневид (998–1030)
87. Султан Mac'ud	سلطان مسعود	Mac'ud I Газневид (1031–1041)
88. Тогръл ...	طغرل اوریز	Тогръл I Сельджукийд (1038–1063)
89. Султан Шах Мухаммад	سلطان شاه محمد	Мухаммид I Сельджукийд (1105–1118)
90. Чингиз Хан	چنگیز خان	Чингисхан (1206–1227)
91. Хулагу Хан	هلاگو خان	(1256–1265)
92. Амир Тимур	امیر تیمور	(1370–1405)
93. Шах Исмаил	شاه اسماعیل	Исмаил I Сефевайд (1501–1524) <sup>1</sup>
94. Шах Тахмасп	شاه طهماسب	Тахмасп I (1524–1576)
95. Шах Аббас Великий	شاه عبدالعزیز	Аббас I (1587–1629)
96. Шах Аббас Второй	شاه عبدالثئیر	Аббас II (1642–1666)
97. Шах Сулейман	شاه سلیمان	Сулейман I (1666–1694)
98. Султан Хусейн Шах	سلطان حسین شاه	Хусейн I (1694–1722)
99. Шах Тахмасп Второй	شاه طهماسب ثانی	1722–1732 гг.
100. Надир Шах	نادر شاه	Надир шах Афшар (1736–1747)
101. Кафиз Хан	کریم خان	Кафиз Хан Зенд (1750–1779)
102. Хасан Мухаммад Хан	حسن محمد خان	Мухаммад Хасан хан Каджар (1750–1770)
103. Ага Мухаммад Хан	قلمحمد خان	(1785–1797)
104. Фатх Али Шах	فتحعلی شاه	(1797–1834)
105. Ага Мухаммад Шах	اقا محمد شاه	(1834–1848)
106. Наср ад-Дин Шах	ناصر الدین شاه	(1848–1896)
107. Мозаффар ад-Дин Шах	مظفر الدین شاه	(1896–1907)
108. Мухаммад Али Шах	محمد علی شاه	(1907–1909)



**В** нижней части композиции в овальной раме с короной сверху помещен портрет правящего шаха. Подпись расположена над головой изображенного: “تمثال مبارک شاهنشاه جوانبخت اعلیحضرت اقدس سلطان احمد شاه” “Благословенный портрет счастливого шахиншаха – его величества святейшего Султан Ахмад шаха”.

Таким образом, на ковре представлена вся история Ирана от легендарных времен, описанных в “Шах-наме” Фирдоуси, до последнего каджарского шаха Султана Ахмада (1909–1925). Под первым номером помещен Каюмарс, открывавший легендарную династию царей Пишдайдов (№ 1–15), затем, в точном соответствии с “Шах-наме” Фирдоуси, следует еще одна легендарная династия Кеянидов (№ 16–22). Реальные цари Ирана начинаются с ахеменидского властителя Дафия II (№ 23), правившего в 423–404 гг. до н.э., вслед за ним – Дафий III (№ 24) и свергнувший его Искандар (№ 25) – Александр Македонский, присоединивший Иран к своей огромной державе. Династия Аршакидов (№ 26–53) перечислена с особой тщательностью. Это особенно интересно, учитывая, что парфянский период был почти полностью стерт из истории Ирана. Составитель композиции ковра пользовался новейшими для своего времени исследованиями, чтобы восстановить список династии, пропущенной в “Шах-наме”, главном источнике, на основании которого приведены остальные древние династии. Последовательность, принятая Фирдоуси, восстанавливается при переходе к завершающим домосульманский период Сасанидам (№ 54–82). Мусульманский период представлен с гораздо меньшей подробностью. Всего 10 правителей среди изображенных на ковре относятся к промежутку времени между арабским завоеванием Ирана (середина 7 в.) и вступлением на престол шаха Исмаила I Сефеви (1501). Среди них основатели династий Сафавидов – Йа’куб ибн Лайс (№ 83), Газневидов – Сабоктегин (№ 85), Сельджукидов – Тогрыл I (№ 88), Чингизидов (№ 90), Хулагуидов (№ 91) и Тимуридов (№ 92). Ближе к современности перечень правителей Ирана вновь становится более полным. На ковре присутствуют портреты большинства Сефевидов (№ 93–99), Надир Шаха Афшара (№ 100), Карим Хана Зенда (№ 101) и всех без исключения Каджаров (№ 102–108).

1. В центральном поле нумерация сбилась: номер 92 повторяется возле портрета шаха Исмаила I, имя которого значится в карточке под номером 93 и т.д. Таким образом, последующие изображения № 93–107 соответствуют картушам с номерами 94–108. В публикемой схеме номера на этих изображениях исправлены в соответствии с картушами.

## ФРАГМЕНТ КОВРА “АББАС ВЕЛИКИЙ”

*Иран, Керман. Конец 19 в.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*79x54 см.*  
*Инв. № 1452 II.*  
*Поступление: в 1932 г. от Гасановой.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z78, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z48, белый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 27, высота 3,5 мм, узел полуторцовый (сплошной), по высоте 51 узел/дм, по ширине 54 узла/дм, 2754 узла/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	правая – красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы, левая отрезана.
<b>Концы:</b>	верхний – паломно 0,4 см, бахрома 4,5 см, нижний отрезан.
<b>Цвета:</b>	12 (темно-красный, светло-красный, темно-зеленый, светло-зеленый, желтый, светло-желтый, голубой, коричневый – 2, бежевый, оранжевый, черный).
	Края коврика на натуральном.

*Помещенный на ковре портрет в точности совпадает с изображением сефевидского шаха Аббаса I (1587–1629) на большом ковре с правителями Ирана (Кат. № 11). Данный портрет – наиболее часто встречающееся изображение великого шаха-реформатора эпохи Сефевидов. Живописный прототип установить пока не удается. Известно только, что гравюра, выполненная с этого портрета английским художником К. Хисон, иллюстрировала лондонское издание 1815 г. “Истории Персии” Джона Мальколма<sup>1</sup>.*

*Два отрезанных края ковра заставляют предположить, что это лишь фрагмент изделия, состоявшего первоначально из нескольких портретов.*

1. Malcolm J.  
The History of Persia. London,  
1815. 2 vols.



*Иран, Керман. 1910-е гг.*  
*Составитель изображения Хамзе.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*330x214 см.*  
*Инв. № 10221 II.*

*Поступление: в 1979 г. из Музеев московского Кремля.*  
*Историю ковра удалось проследить с 1946 г., когда политотдел 4-й Армии Закавказского в/о, выведенной с территории Ирана, передал его в Центральный музей Советской Армии как дар от Ирана. В 1961 г. ковер передали в Музей московского Кремля, где он находился до поступления в ГМБ.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z9S, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z4S, неокрашенный белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 3 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 56 узлов/дм, по ширине 56 узлов/дм, 3136 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1,3 см, бахрома 7 см, нижний – бахрома 7 см.
<b>Цвета:</b>	17 (красный, голубой – 2, белый, розовый, коричневый – 4, оранжевый, темно-синий, зеленый – 3, серый, желтый, бежевый). Красители смешанные.

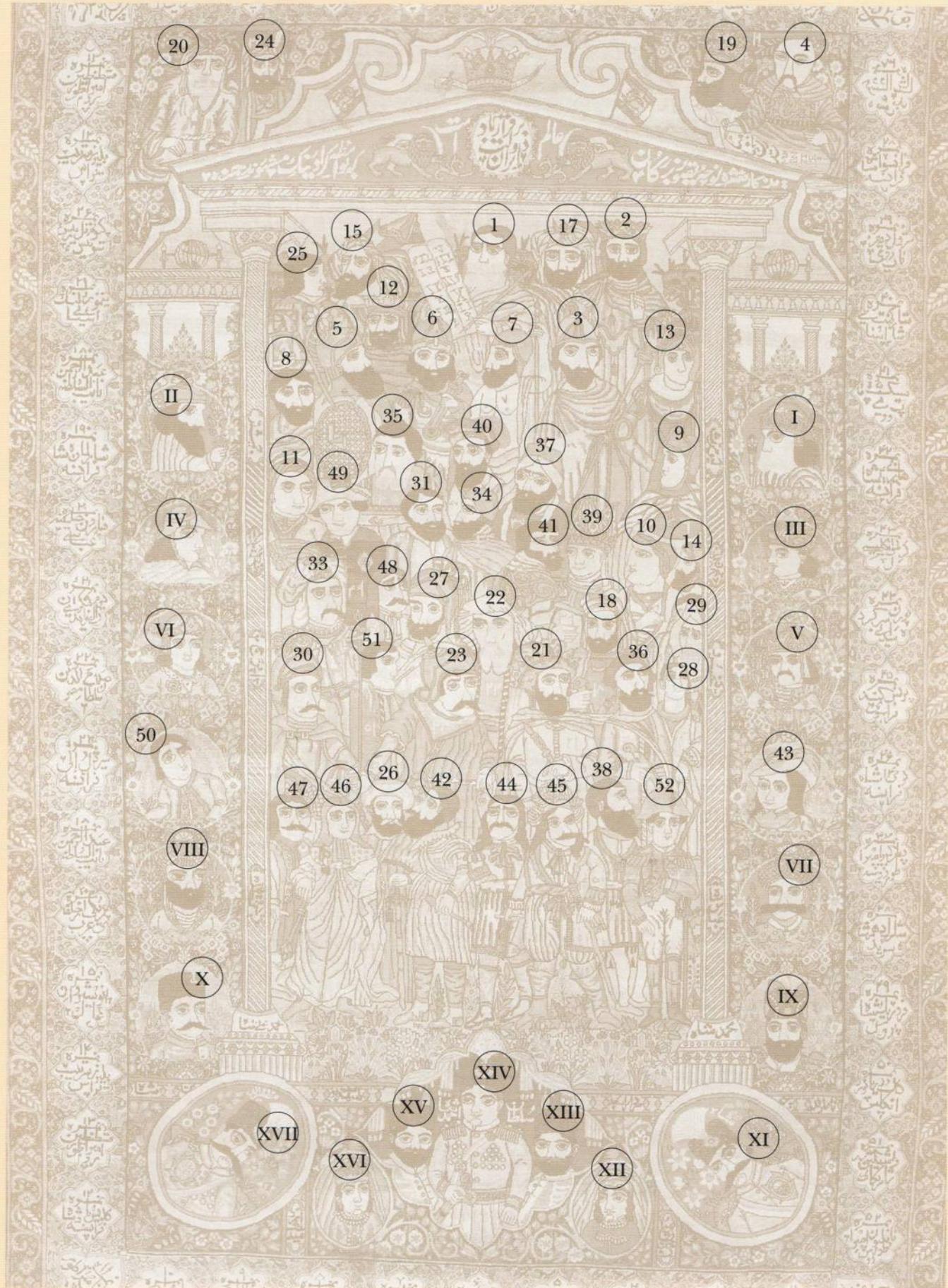
Структуру композиции центрального поля задает изображение архитектурного мотива – фронтона, покоящегося на двух колоннах. В центре его геральдическая композиция из круглого медальона в обрамлении двух львов с мечами в лапах и солнцем на спине – государственный герб Ирана. Внутри медальона лозунг: “*Да будет прочным государство Иран!*”. Основное поле фронтона занимает объясняющая изображение надпись, в начале которой сообщается имя заказчика, а в конце – автора, вероятнее всего, составителя рисунка: *که بواسطه کردار تذکار منشأه فوجه تصویر بزرگان عالم است*. Нижний ряд картушей – изображение великих мира, знаменитых благодаря добрым делам. Хамзе<sup>1</sup>. Дополнительные пояснения содержатся в трех картинах в центре верхнего бордюра ковра: *این پرده لایق شاهان هست و ذرکار معارف عالم راست فتوحات فانانپندر* – “Непленные открытия, представленные на этой завесе, достойны царей и являются крупнейшей просветительской работы истинного ученого”.

Помещенные под фронтом персонажи пронумерованы, как и на ковре с царями Ирана (Кат. № 15). Картины на бордюре содержат не только имена, но и краткие пояснения в отношении деятельности изображенных персон<sup>1</sup>. Данный ковер значительно уступает другим по качеству каллиграфии, в надписях много орфографических ошибок, некоторые картины повторяются, а часть номеров отсутствует. Восстановить полный текст удалось благодаря существованию нескольких ковров, выполненных по тому же рисунку:

1. Для сегодняшнего читателя эти пояснения явно недостаточны, к тому же часть из них расходится с действительностью. Третий столбец приведенного списка содержит комментарии автора данной статьи.

1. Его святейшество Муса иудей	حضرت موسى عبّریین	Библейский пророк Моисей
2. Сулейман – шах иудейский	سلیمان شاه یهود	Библейский царь Соломон
3. Ромулос наместник Рима	رمولوس نائب رم	Ромул – легендарный основатель Рима
4. Конфускиун китайский	کنفوسکیون چینی	Китайский мыслитель Конфуций (ок. 551–479 до н.э.)





5.	Фемистокл греческий	فهیستکل یونانی	Афинский полководец (ок. 525–460 до н.э.)
6.	Лагидас – шах Спарты	لانیدام شاه سپارت	Царь Спарты Леонид (508/507–480 до н.э.)
7.	Периклос – шах Греции	پریکلم شاه یونان	Афинский стратег Перикл (ок. 490–429 до н.э.)
8.	Сократ греческий	سقراط یونانی	Философ (470/469–399 до н.э.)
9.	Анibal – завоеватель Испании	انیبال فاتح اسپانی	Карфагенский полководец Ганнибал (246–183 до н.э.)
10*.	Цезарь Жулиус – римский кесарь <sup>1</sup>	سزار ژولیوس قصر روم	Римский диктатор Юлий Цезарь (102–44 до н.э.)
11*.	Траян – император римский	تریان امپراتور روم	Римский император Траян (98–117)
12.	Кловис – французский падишах	کلویس پادشاه فرانسه	Хлодвиг I (ок. 466–511) – король саллигических франков
13.	Константин – император римский	کنستانتن امپراتور روم	Константин I Великий (ок. 285–337)
14*.	Белизар – полководец Фракии	بلیزر مرتب تراس	Велисарий (505–565) – византийский полководец, уроженец Фракии
15.	Анушифван	انوشیروان	Иранский шах сасанидской династии Хосров I (царствование 531–578)
16.			номер пропущен
17.	Омар – один из арабских халифов	عمر بکی از خلفای عرب	Умар ибн ал-Хаттаб (правление 634–644) – один из четырех праведных халифов
18.	Абд ал-Рахман – наместник султаната	عبدالرحمن نائب السلطنة	Основатель династии Омейядов в Испании Омейядов в Испании (правление 756–788)
19.	Шарлеман – шах Франции	شارلمان شاه فرنسه	Император франков Кафл Великий (742–814)
20.	Харун – халиф аббасидский	هارون خلیفہ عباسی	Аббасидский халиф Харун ар-Рашид (786–809)
21.	Гийом Конкеран – властитель Нормандии	گیوم کنکران والی رنلیدی	Вильгельм I Завоеватель (ок. 1027–1087) – герцог Нормандии, король Англии
22.	Салах ад-Дин – султан Египта	صلاح الدین سلطان مصر	Султан Саладин (1169–1193) – основатель династии Айюбидов в Египте
23.	Львиное Сердце – властитель Франции	شیر دل والی فرنسه	Ричард Львиное Сердце – король Англии (1157–1199)
24*.	Чингиз Хан	چنگیز خان	Чингисхан – основатель Монгольской империи (1155–1227)
25*.	Луи девятый	لوی نهم	Людовик IX Святой – французский король (1226–1270)
26*.	Гийом Тель – правитель Швейцарии	گیوم تل رئیس سویس	Вильгельм Тель (14 в.) – герой швейцарской народной легенды
27*.	Эдуард третий	اووارد سیم	Эдуард III (1312–1377) – английский король

1. Звездочкой \* помечены  
надписи, уточненные или  
полностью восстановленные  
по другим коярам, описанным  
во вступительной статье к  
этому разделу.

28.	<i>Герцог Калнин (?)</i>	دوکس کلنیں	персонаж не идентифицирован
29*.	<i>Тимур Лаги азиатский</i>	تیمور لنگ ایسای	<i>Тімур Хромой (Тамерлан) (1336–1405)</i>
30.	<i>Шарль – властитель Бургундии</i>	شارل والی بورگنی	<i>Карл Смелый (1433–1477) – герцог Бургундии</i>
31.	<i>Крестофф Галумб – мореплаватель</i>	کرستوف گلمب نورد دریا	<i>Христофор Колумб (1451–1506)</i>
32*.	<i>Гонсало Кафдо испанский</i>	گونزالو کاردو اسپانی	<i>Гонсальо Фернандес де Кафдова (1453–1515) – испанский полководец</i> <i>изображения нет</i>
33.	<i>Фердинанд – шах Испании</i>	فریدیناں شاہ اسپانی	<i>Фердинанд V (1452–1516)</i>
34.	<i>Гама – один из эмиров Португалии</i>	گاما امیری پرتغال	<i>Васко да Гама (1469–1524) – португальский мореплаватель</i>
35.	<i>Луи десятый – папа римский</i>	لوی دهم پاپ رومی	<i>Леа X (1475–1521)</i>
36.	<i>Баярд неаполитанский</i>	باچی یارڈ کر پلی	<i>Настоящее имя Ільє Террай (1473–1524) – французский рыцарь</i>
37*.	<i>Густав Ваза – шах Швеции</i>	گوستاو واسا شاہ سوئنڈن	<i>(1496–1560)</i>
38.	<i>Франсуа – шах Франции</i>	فرانسوا شاہ فرانسہ	<i>Франциск I (1494–1547)</i>
39.	<i>Жюль второй – папа римский</i>	ژول دوم پاپ رومی	<i>Юлий II (1443–1513)</i>
40.	<i>Шарль конт – шах Испании</i>	شارل کنت شاہ اسپانی	<i>Карл V (1500–1558) – испанский король, ставший императором Священной Римской империи</i>
41.	<i>Сикст V – папа римский</i>	سیکست پاپ رومی	<i>(1521–1590)</i>
42*.	<i>Хенри IV – шах Франции</i>	ہارنی ۴ شاہ فرانسہ	<i>Ієنریخ IV (1553–1610).</i>
43.	<i>Кромвель английский</i>	کرمول انگلیسی	<i>Оливер Кромвель (1599–1658) – деятель английской революции</i>
44.	<i>Турн – властитель ...</i>	تورن سرکردہ اسیدنی	<i>Вероятно, граф Генрих фон Турн – главнокомандующий чешской армией во время Пражского восстания 1618–1620 гг.</i>
45.	<i>Принц Конде французский</i>	پرنس کنڈہ فرانسی	<i>Луи II Бурбон (1621–1686) – французский полководец</i>
46.	<i>Луи XIV – шах Франции</i>	لوی ۱۴ شاہ فرانسہ	<i>Людовик XIV – король Франции (1638–1715)</i>
47.	<i>Петр Великий – император России</i>	پتر کیبر امپراتور روسي	<i>Петр I (1672–1725)</i>
48.	<i>Шарль десятый – шах Швеции</i>	شارل دهم شاہ سوئنڈن	<i>Карл X (1611–1655)</i>
49.	<i>Фредерик – шах Пруссии</i>	فردریک شاہ پروس	<i>Фридрих II Великий – прусский король (1712–1786)</i>
50.	<i>Кук – мореплаватель английский</i>	کک بریتانورڈ انگلیسی	<i>Джеймс Кук (1728–1779)</i>
51.	<i>Вашингтон Жорж американский</i>	واشینگٹن ڈڑھ امریکائی	<i>Джордж Вашингтон (1732–1797)</i>
52.	<i>Наполеон – император русский</i>	نالپلیون امپراتور روس	<i>Наполеон I (1769–1821) – император Франции</i>

Центральное поле ковра содержит также несколько портретов в медальонах разной формы, подписи к которым помещены непосредственно рядом с изображениями:



I.	<i>Кагомарс</i>	کیومرث
II.	<i>Джамшид</i>	جمشید
III.	<i>Фаррохзад</i>	فرخ زاد
IV.	<i>Искандар</i>	اسکندر
V.	<i>Кейхосров</i>	کیخسرو
VI.	<i>Ирадж</i>	ایرج
VII.	<i>Шах Аббас</i>	شاه عباس
VIII.	<i>Шах Тахмасб</i>	شاه تهماسب
IX.	<i>Мухаммад шах</i>	محمد شاه
X.	<i>Мухаммад Али Шах</i>	محمد علی شاه
XI.	<i>Насер ад-Дин Шах</i>	ناظر الدین شاه
XII.	<i>Пурандохт</i>	پوراندخت
XIII.	<i>Сардар Ас'ад</i>	سردار اسعد
XIV.	<i>Султан Ахмад шах</i>	سلطان احمد شاه
XV.	<i>Великий Сепахдар</i>	اعظم سپهبدار
XVI.	<i>Азармидохт</i>	اذرمیدخت
XVII.	<i>Мозаффир ад-Дин шах</i>	مظفیر الدین شاه

Все эти образы, кроме Сардар Ас'ада, Султан Ахмад Шаха и Сепахдара, аналогичны изображениям соответствующих персонажей на ковре с царями Ирана (Кат. № 11). Что касается Султана Ахмад Шаха, то для данного ковра был использован другой портрет монарха. Он изображен вместе с двумя политическими деятелями, сыгравшими решающую роль в возведении его на престол в 1909 г. На протяжении царствования Султана Ахмад Шаха Сардар Ас'ад и Сепахдар занимали ключевые министерские посты. Они, особенно в первое время, сопровождали юного шаха на всех официальных церемониях. Вероятно, портрет на ковре скопирован с одной из фотографий, сделанных по такому случаю. Подобные изображения часто печатались в официальной иранской прессе.

*Иран, Азербайджан. 1916–1920 гг.*

*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*

*172x127 см.*

*Инв. № 5873 II.*

*Поступление: в 1978 г. от Кадырова (Дагестан).*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z9S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z9S, белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	верблюжья шерсть 2Z, высота 3 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 40 узлов/дм, по ширине 40 узлов/дм, 1600 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	коричневая шерсть, 2 шнура, каждый вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – бахрома 1,5 см, нижний – бахрома 3 см.
<b>Цвета:</b>	неокрашенная верблюжья шерсть 7 оттенков, светло-зеленый.
	<i>Красители натуральные.</i>

**Почти монохромный конный портрет юноши  
в парадном каджаарском мундире напоминает  
фотографию. На бордюре вверху помещена надпись:**

**بحمد الله كه بر جان ها مى مرده باز جان آمد  
ولیعهد ابدمنت باذر بایجان آمد**

**Слава Богу, что к умиравшим снова вернулась жизнь:  
Постоянный престолонаследник прибыл в Азербайджан.**

**По традиции, сложившейся при Каджарах, наследник престола  
являлся правителем Азербайджана, одной из важнейших провинций  
Ирана. В чертах изображенного юноши узнается принц Мухаммад  
Хасан, младший брат шаха Султан Ахмада (1909–1925).**

**В это время одно восстание в Азербайджане  
следовало за другим, власть в Тебризе, столице  
провинции, переходила из рук в руки. На север  
Ирана были введены русские войска, в связи с  
чем, по некоторым свидетельствам, русские  
военные и дипломаты противодействовали приезду  
наследника на контролируемую ими территорию.  
Только в 1916 г. восемнадцатилетний Мухаммад  
Хасан, наконец, прибыл в Тебриз со своей свитой.  
Очевидно, это событие вызвало воодушевление  
среди местного населения. Однако уже в 1920 г.  
принц вместе с семьей был изгнан из Тебриза в  
ходе восстания, возглавленного шейхом Хийабани.  
Больше до официального свержения династии в  
1925 г. наследник в Азербайджане не появлялся.  
Таким образом, этот ковер, отражающий чаяния  
жителей Азербайджана на установление в  
провинции законного монархического правления,  
мог быть создан только в короткий промежуток  
времени между 1916 и 1920 гг.**



## КОВЕР С ПОРТРЕТАМИ ПЕРВЫХ ЛИЦ ИРАНА

*Карабах, юго-восточное Закавказье. 1912-13 г.  
Шерсть, ворсовое ткачество.  
140x193 см.  
Инв. № 12861 III  
Поступление: в 1991 г. из коллекции Арифа Мехтиева.*

### Технология

<b>Основа:</b>	светлая шерсть Z3S.
<b>Уток:</b>	коричневая шерсть и белый хлопок Z3S, двойной уток.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота ворса 4 мм, узел симметричный, по высоте 32 узла/дм, по ширине 32 узла/дм, 1024 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	упрочнены.
<b>Края:</b>	верхний и нижний - полотно 1 см, крученые петли.
<b>Цвета:</b>	11 (оливковый - З, красный, бежевый - З, ярко-розовый, серый, черный, желтый, бледно-фиолетовый).
<i>Красители смешанные.</i>	

**На ковре вытканы портреты правителей Ирана начала 20 в. Молодой шах (слева) – Султан Ахмад-шах (1909-1925) изображен на троне в парадном мундире. На портрете, расположеннном с правой стороны, – регент Ирана с 1910 г. Насер ал-Мольк. В центре композиции – портрет юного наследного принца Мухаммад-Хасан Мирызы, нового правителя Азербайджана. Он представлен в полный рост, стоящим на ковре в интерьере. В окне, позади фигуры принца, виден плывущий по морю пароход.**

**На узкой кайме по периметру ковра размещена надпись, плохо поддающаяся прочтению. Очевидно, народный мастер не точно скопировал ее с имеющегося у него оригинала. В ней говорится о "жестокой войне и разрушениях", постигших Иран в результате социально-политического кризиса 1906–1912 гг. Особенно бурно революционные события развивались в Тебризе, главном городе Азербайджана в 1908–1911 гг. Здесь сторонники конституции обороняли свои права с особым упорством. Дело доходило до военных действий и осады города со стороны шахских войск. В стихе также восхваляется красота Азербайджана: "Эта страна, которая прекрасна, как украшенная скатерть на поверхности земли..., – твое предзнаменование и судьба".**

**На широкой коричневой раме, окружющей портретную галерею, помещены стилизованые картины: иллюстрация к басне И.А. Крылова с русской надписью "ворона и лисица", соловей и роза, пара воркующих голубей. Завершает композицию гирлянды роз. Образцами для портретов и изображений служила массовая печатная продукция – газеты, журналы, открытки, книги, издававшиеся как в Тебризе, так и в Тифлисе, столичном городе Закавказья.**

**На ковре имеется надпись с датой создания: 1331 г.х./1912–13 г.**



*Карабах, юго-восточное Закавказье. 1926–27 г.*

*Мастер Аквар Хаджи-Заде.*

*Шерсть, ворсовое ткачество.*

*207x135 см.*

*Инв. № 7358 II.*

*Поступление: в 1982 г. от Н.М. Иманова (Кировабад).*

#### Технология

**Основа:** шерсть Z3(2 белых и 1 коричневая)S.

**Уток:** 1) шерсть Z2S, белый

2) хлопок Z4S, белый и розовый 2 утка; 2 шерстяных утка чередуются с 1 шерстяным и 1 хлопковым.

**Ворс:** шерсть Z2Z, высота 8 мм, узел полуторный (цепной), по высоте 33 узла/дм, по ширине 36 узлов/дм, 1188 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** коричневая шерсть, 1 шнур вокруг 3 петель основы.

**Концы:** верхний отрезан, нижний – полотно 2 см, бахрома – петли 2,2 см.

**Цвета:** 15 (красный, черный, зеленый – 4, белый, синий, голубой, желтый, бежевый, фиолетовый, бордовый, розовый, коричневый).

Красители смешанные.

**Яркие анилиновые красители, использование шерсти в качестве основы, специфический узор бордюра – все это указывает на Карабах как на место создания данного ковра. Чтобы идентифицировать изображение, достаточно сравнить его с портретами Султан Ахмад Шаха на других коврах, представленных в данном каталоге (Кат № 11, 13).**

Тронный портрет шаха в парадном мундире с пашитыми на него в несколько рядов бриллиантами был выткан уже после свержения династии Каджаров в 1925 г., когда сам шах находился в эмиграции. Это интересное свидетельство популярности бывшего монарха указывает на то, что в этот переломный исторический момент карабахские мастера создавали изделия с учетом политических пристрастий разных заказчиков, как монархистов, так и коммунистов. В коллекции ГМБ хранится другой карабахский ковер, вытканный в те же годы, на котором в очень близкой стилистике изображены В.И. Ленин и Н.Н. Наиманов (инв. № 13749 III).

**Вверху ковра надпись: ۱۳۴۵ انوار حاجی زاده**

**"1345 г.х. / 1926–27 г. Аквар Хаджи-Заде".**



## КОВЕР “РУСТАМ И СУХРАБ”

*Карабах, юго-восточное Закавказье. 1913–1915 гг.*

*Шерсть, ворсовое ткачество.*

*258x125 см.*

*Инв. № 12862 III.*

*Поступление: в 1991 г. из коллекции Арифа Мехтиева.*

**Технология**

<b>Основа:</b>	шерсть Z2S, светло- и темно-коричневая.
<b>Уток:</b>	шерсть и хлопок Z3S, красный и белый, двойной уток.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота ворса 5 мм, узел симметричный, по высоте 30 узлов/дм, по ширине 27 узлов/дм, 810 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	утяжечены.
<b>Концы:</b>	верхний и нижний – полотно 1 см, крученые петли.
<b>Цвета:</b>	10 (бледно-желтый, темно-красный, ярко-красный, оливковый, розовый, серый, темно-коричневый, оранжевый, светло-коричневый, бежевый).

*Красители смешанные.*

**Из** надписей можно заключить, что на ковре изображены герои средневекового иранского эпоса – Рустам и Сухраб. С их именами связано одно из сказаний поэмы Фирдоуси “Шахнаме”, в котором говорится о том, как эпический герой Рустам, богатырь и защитник страны, убил в поединке храброго воина Сухраба. Встретившись с ним впервые, Рустам не подозревал, что сражается со своим сыном.

Композиция ковра декоративна и не является прямой иллюстрацией к сюжету Фирдоуси. На ковре изображены сидящие в креслах воины. Они располагаются симметрично вертикальной оси, которая представляет собой цветущее дерево с прямым тонким стволом и небольшой кроной. Обе фигуры имеют схожий внешний облик, характерный для изображений воинов на иранской миниатюре начала 20 в. Индивидуальные черты переданы отдельными деталями: на лице Рустама – густая черная борода, у юного Сухраба – длинные изогнутые усы. Персонажи представлены в доспехах: короткой кальчуге, шлеме, с оружием у пояса. Данное изображение повторяется дважды и объединяется в единую композицию на светлом поле. В верхней ее части в ветвях дерева изображена птица, в нижней части у ног воинов – две собаки. Бордюр и угловые сектора украшают гирлянды и букеты пышных роз. Художественное оформление в виде виньетки из роз характерно для карабахских ковров конца 19 – начала 20 в. и получило название “Роза Карабаха”.

Ковер изготовлен для иранского коврового рынка в Тебризе. Торговые пути, связывавшие Закавказье с Европой, проходившие через Россию и Турцию, были временно закрыты в связи с начавшейся Первой мировой войной. В 1910-е годы Тебриз стал крупным международным торговыми-промышленным центром и едва ли не единственным выходом на международный рынок кавказских ковров.

На ковре имеются даты по европейскому григорианскому календарю – 1913 г. и по лунной хиджре – 1333/1914–15 г.



*Карабах, юго-восточное Закавказье, 1910-е гг.*

*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*

*163x106 см.*

*Инв. № 14054 Н.*

*Поступление: в 1992 г. из Государственного фонда.*

### Технология

<b>Основа:</b>	шерсть Z3S, светло- и темно-коричневая.
<b>Уток:</b>	хлопок Z2S, белый, двойной уток.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота ворса 5 мм, узел симметричный, плотность – 30 узлов в 1 дм по длине, 32 узла в 1 дм по ширине ковра, приблизительно 960 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур в один ряд основы.
<b>Концы:</b>	верхний и нижний – в оригинале не сохранины.
<b>Цвета:</b>	14 (красный, зеленый – 2, оранжевый, фиолетовый – 2, желтый, серый – 2, ярко- и бледно-розовый, бежевый, белый, светло-гиний). Красители смешанные.

Композиция ковра симметрична относительно вертикальной оси и включает полтора узорных раппорта (по длине). Центральным изображением в узоре является цветочный куст, вырастающий из небольшой конической вазы с широким дном. Куст состоит из нескольких ветвей с тремя цветками разной формы и одним бутоном на прямом стебле. В нижних ветвях изображены две лани, а выше – два льва, стоящие на задних лапах. Изображение обрамляют две стилизованные колонны, представляющие собой деталь архитектурной арки – мотива, распространенного в тебризских коврах. Данный элемент дворцового стиля типичен для иранских ковров конца 19 в., созданных для европейцев. Карабахский мастер частично воспроизвел харacterную для Тебриза композицию: цветочный букет в вазе под аркой на двух колоннах в сочетании с изображениями диких животных.

Цветовое оформление ковра строится на ярких красках. Поле ковра окрашено местным натуральным красителем ярко-красного цвета – кошенилью, а детали изображений – анилиновыми красками оранжевого, розового и зеленого цветов. Использование химических красителей типично в карабахских коврах первой половины 20 в., в том числе изготовленных для иранского рынка в приграничных районах, вдоль торгового пути: Шуша – Джульфа – Тебриз.



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЖИВОТНЫХ

*Иран, Азербайджан. Начало 20 в.*

*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*

*280x281 см.*

*Инв. № 3908 II*

*Поступление: в 1957 г. из Дирекции художественных выставок и панорам.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z4S, неокрашенный белый.
<b>Уток:</b>	шерсть 12Z, коричневый, 2 утка через 1-3 ряда узлов.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 5 мм, узел полуторнкий (сенне), по высоте 52 узла/дм, по ширине 44 узла/дм, 2288 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	утрачены.
<b>Цвета:</b>	10 (темно-синий, красный, голубой, бордовый, розовый, белый, желтый, черный, зеленый, коричневый).
<i>Красители натуральные.</i>	

Композиция в основном поле этого ковра выстроена по традиционной схеме: крупный ромбовидный медальон в центре, вытянутые медальоны **кетебе**, расположенные на вертикальной оси и угловые четверть-медальоны. Необычен заполняющий фон орнамент, составленный из ритмически повторяющихся, несвязанных между собой изображений птиц и животных, среди которых лев, бык, кофиящая дятельышалань, горный козел, залу, цапля, утка, голуби и множество разных мелких птиц. Связное действие представлено лишь в четверть-медальонах, где изображена пантера, терзающая зайца, в то время как другой заяц спасается бегством. Создается впечатление, что составитель узора старался соединить на одном ковре как можно больше деталей. Чем больше элементов, тем роскошней выглядел ковер для жителя иранской провинции. Даже бордюр этого изделия состоит из девяти полос.

В собрании ГМВ есть еще один ковер с идентичным рисунком центрального поля, незначительно отличающийся в деталях бордюра (инв. № 1589 II). Его цветовая гамма состоит из тех же цветов, но расположенных в другом порядке.



## КОВЕР “ЧУДО ПРОРОКА ИБРАХИМА”

*Иран, Тебриз. Вторая четверть 20 в.*  
*Фабрика Кафима.*  
*Перстя, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*260x140 см.*  
*Инв. № 8516 II.*  
*Поступление: в 1982 г. от О.И. Сафиходжай.*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z5S, неокрашенный белый, машинная крутика.
<b>Уток:</b>	хлопок Z5S, неокрашенный белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 6 мм, узел палмтурный (сенне), по высоте 80 узлов/дм, по ширине 80 узлов/дм, 6400 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	голубой хлопок, 2 шнура, каждый вокруг 1 нити основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1 см, бахрома 7 см., нижний – полотно 1 см, бахрома 5–7 см.
<b>Цвета:</b>	27 (синий и голубой – 8, зеленый – 6, коричневый – 3, красный – 2, розовый – 2, желтый – 2, сиреневый, бежевый, серый, белый).

*Красители смешанные, хорошо закреплены.*

В центральном поле иллюстрируется одно из чудес, приписываемых мусульманской традиции пророку Ибрахиму (бблейскому Аврааму). По легенде, халдейский царь Немрод приказал бросить его в огонь, но пламя превратилось в цветущий сад, доказав правоту пророка, проповедовавшего единобожие. В левом верхнем углу изображен царь, сидящий на троне в окружении свиты, ниже – кресло для казни, с которого сброшен Ибрахим, отмеченный nimбом. Огромные языки пламени достигают тела пророка, распостертого на земле, не причиняя ему вреда, а внизу прямо из огня поднимаются цветущие розовые кусты. Вокруг изображены сторонники и противники Ибрахима: одни несут воду, чтобы залить костер, другие – кидают в пророка камнями. Последних, согласно Корану, ожидает жестокая расплата.

Ибрахим – один из часто упоминаемых в Коране персонажей. Однако история с Немром лишь вскользь упоминается в священной книге мусульман. Полностью она изложена в нескольких вариантах “Сказаний о пророках”. Скорее всего, иллюстрация к такому сборнику и послужила прототипом для изображения на ковре.

На верхнем бордюре ковра в центре помещена надпись: **فابریک کریم** “Фабрика Кафима”. Известны и другие ковры с аналогичным товарным знаком<sup>1</sup>. Судя по всему, мастерская Кафима работала в Тебризе в 1920–1950-е гг. и специализировалась на изготовлении ковров с фигуристыми композициями.

1. Ковер из собрания  
Музея ковров в Тегеране.  
Опубликован: Illustrate  
Carpets of Iran. Tehran,  
1380/2001–02, P. 1–2.



## КОВЕР "ПЯТЬ ПОЭТОВ" (К ГОДОВЩИНЕ РОЖДЕНИЯ РУМИ)

*Иран, Тебриз. 1955–56 г.*  
*Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество.*  
*190x140 см.*  
*Инв. № 5871 II.*  
*Поступление: в 1978 г. от Е.И. Калмыковой.*

**Технология**

<b>Основа:</b>	хлопок Z3S2Z, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z7S, белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 4 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 64 узла/дм, по ширине 66 узлов/дм, 4224 узла/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	синяя шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1,5 см, бахрома 8 см, нижний – полотно 1,7 см, бахрома 18 см.
<b>Цвета:</b>	12 (темно-синий, голубой, бордовый, розовый, белый, серый, светло-зеленый, светло-коричневый, бежевый, темно-коричневый, коричневато-зеленый, темно-зеленый).
<i>Красители смешанные, плохо закреплены.</i>	

**Ковер посвящен 750-летней годовщине рождения великого персидского поэта Мауланы Джалил ад-Дина Руми (1207–1273), портрет которого с надписью "день рождения Маулани" помещен в центре. Его окружает четыре других образа известных поэтов-мистиков: Омар Хайама (1048–1123), Насир Хосрова (1004–1070-е), Баба Тахира (ум. 1010) и Шах Ни'мат-Аллаха (1330–1430). Яркий рубиновый фон портретов контрастирует с мрачно-синим цветом основного поля, заполненного дивами с секирами в руках, грызущими друг друга химерами и пантерами. Эти образы восходят к популярным в 19 в. изображениям, встречающимся на связанных с гаданием предметах – картах и металлических сосудах. Угрожающий человеку чудовищ должен разогнать "огонь мистической любви", воспетой поэтами. Он описывается в приведенных на ковре строках из так называемой "Песни флейты", открывавшей знаменитое "Маснави" Руми:**

اتش است این بانگ نامی و نیست باد هر که این اتش ندارد نیست باد اتش عشق است کاندر می فناد جوشش عشق است کاندر می فناد	Этот всем известный зов – огонь, пусть сгинут те, у кого нет этого огня. Это огонь любви попал внутрь. Его пальхание – это любовь, попавшая внутрь.
---	--

**Один из картушей со стихами включает дату 1334/1555–56 г. Это единственная дата на коврах данной выставки, приведенная по солнечной хиджре, официально принятой в Иране в 1925 г.**



Изображения в иранском ковроткачестве: от орнамента к портрету

## КОВЕР "ОХОТА"

*Иран, Керман. 1950-е гг.*

Шелк, парковое ткачество.

166x109 см.

Инв. № 6067 П.

Поступление: в 1979 г. из комиссионного магазина.

**Технология**

<b>Основа:</b>	шелк Z3S, белый.
<b>Уток:</b>	шелк Z3S, белый, 2 утка.
<b>Ворс:</b>	шелк 2Z, высота 5 мм, узел полуторный (сенне), по высоте 71 узлов/дм, по ширине 75 узлов/дм, 5325 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	голубой шелк, 1 шнур двойного плетения вокруг 3 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1,3 см, 1 ряд узлов, бахрома кистями по 13–15 нитей – 12 см, нижний – полотно 7 см.
<b>Цвета:</b>	II (темно-синий, белый, зеленый – 2, голубой – 2, коричневый, красный, серый, розовый, бежевый).

*Красители смешанные.*

**Ковер середины 20 в.** – свидетельство неутихающего увлечения сефевидским искусством в Иране. Сцена охоты в основном поле выполнена по мотивам сефевидской миниатюры, но признаки традиционной композиции охотничьих ковров отсутствуют. Вместо этого центральное поле окружено бордюром с изображениями животных, стандартным для мастерских Кермана с начала 20 в.





## РИСОВАННЫЕ КАЛАМКАРЫ

Персидское слово *каламкар* (کالمکار) означает хлопчатобумажную ткань с ручной набойкой. В Иране ткани с набойкой употреблялись повсеместно, особенно широко в быту средних слоев населения благодаря их дешевизне. Мастера-набойщики штамповали узоры на ткани, заменяя этим способом медленные и трудоемкие процессы вышивания или узорного ткачества. Иногда мастера использовали для набояк те же узоры, что и для ценных тканей или вышивок. С 18 в. каламкары получили довольно большое распространение, используясь, в частности, как настенные украшения или занавесы (пардэ), заменяя дорогостоящие ковры. Так, один из современников, посетивший Иран в 19 в., писал: “Постельные ниши были занавешены персидским ситцем в цветах, птицах и зверях”<sup>1</sup>.

В это время в иранском искусстве происходят заметные изменения, развивается народный лубок, появляются стюкетные изображения на каламкарах, центральное поле которых уже не только орнаментировалось, но и покрывалось грубоватой живописью. Такие рисованные занавесы – *каламкары калями* (کالمکار چشمی) – создавались набойщиком, который выполнял орнаментальную часть композиции, и художником, работавшим над стюкетом. Все работы мог выполнять и один мастер.

Выбор тканей, пригодных для украшения набоечным рисунком, был весьма разнообразен. Набойку делали на хлопчатобумажных тканях, льняном или конопляном полотне, шерсти, шелке. Чаще всего использовали дешевые хлопчатобумажные ткани различных сортов, на которые лучше ложилась краска. Широкое распространение имела ткань *миткаль* (میتل) простого полотняного плетения, нити которой не были окрашены. Существовало много сортов миткаля, различаемых в зависимости от плотности ткачества и толщины пряжи. Сорта с тонкими нитями назывались *ситец* (جیب). Особую популярность имела близкая к миткалю, слегка ворсистая с одной стороны ткань *нашур* (ناشر), а также более грубой выделки материя *карбас*<sup>2</sup> (کرباس). Ткань, снятая со станка, имела определенную ширину, которая могла быть значительной, а иногда не превышала 70–75 см. Поэтому для каламкаров, ширина которых составляла не менее полутора метров, часто брали две полотница и сшивались по центру встык. Помимо тканей местного производства использовались привозные: индийские, а позже английские ситцы.

Длительное время ведущее положение в искусстве окраски наиболее сложного волокна – хлопка принадлежало Индии, который она много экспорттировала на иранский рынок. Прекрасно окрашенные индийские ткани ценились еще в 17 в. Иранские ремесленники и купцы ездили в Масулепатам и Мадрас, ткацкие центры на западном побережье Индии, чтобы обеспечить сырьем местное производство. В Иране даже получил развитие особый тип набояк – *каламкары хинди*, т.е. индийские.

1. Огородников Л.  
Очерки Персии.  
СПб., 1878. С. 270.

2. Подробнее см.: Клейн  
В.К. Иноzemные ткани,  
быгравшие в России  
до XVIII в.,  
и их терминология.  
М., Оружейная палата,  
1925. С. 64;  
Zohreh Rouhfar.  
Cloth-weaving  
in Islamic Period.  
Tehran, 1380/2001.  
Р. 45–47.

Для нанесения узора на ткань применяли деревянные штампы – калыбы (كالب), весьма трудоемким изготовлением которых занимались опытные резчики по дереву. Существовал специальный штамп для контуров. Такие штампы, имеющие тонкие и точные линии, резались в торце из хорошо выдержанного, высушенного и обработанного дерева. Для изготовления этой формы применяли плотные и твердые сорта дерева: грушевое, самшит, орех, белый клен, бук и др.

Штампы, служившие для вытапливания орнаментальных форм или фона, линии которых могли быть менее точными, резались из более мягких пород дерева. Помимо штампов с элементами орнамента набойщики располагали большим набором калыбов, служивших для построения различных композиций. Если делали форму для нанесения узора, то из доски выбирали фон, а плоскость узора оставалась непрекрасной; если резали форму для фона, то выбирали узор. Новые формы пропитывали специальным составом, включающим сафадраковое масло, для предохранения от воздействия влаги при работе с красками. Выступающие части форм полировали, чтобы краска хорошо скреплялась с поверхностью, затем покрывали краской и переносили ее на ткань.

Таким образом, для получения связного рисунка на ткани необходимо было иметь довольно много штампов, тем более что для каждой краски использовался отдельный штамп. В процессе работы одна краска могла накладываться поверх другой. Качество исполнения зависело не только от мастерства ремесленника, но и от выделки калыбов, которые должны были хорошо подходить друг к другу каждой из четырех сторон. По условиям производства калыбов сохранение одних и тех же мотивов продолжительное время было неизбежно, поскольку введение новых узоров было связано с изготовлением новых форм, а для этого необходимы были искусные резчики, хорошее сухое дерево, да и сам процесс изготовления штампов занимал немало времени. Поэтому старые формы ремонтировались, пока это было возможно. Благодаря прочности дерева штампы сохранялись в течение десятилетий, а отпечаток, сделанный старым штампом, позволял резчику изготовить его точную копию.

Нанесению рисунка на ткань предшествовало несколько подготовительных этапов. Ткань разрезали на куски необходимого размера и выдерживали полчаса в кипятке, где был растворен наполовину разложившийся овечий навоз. Пропитанную таким образом ткань промывали, сушили на солнце, затем помещали в сосуд с пастой из чернильных орешков и снова высушивали. Подготовленную матерью расстилали на широком столе и набивали штампами, ударяя по ним рукой.

Обычно каламкары набивали в четыре краски. Первым на ткань клади черный цвет, который составлял основу узора (контуры). Для контуров брали также темно-фиолетовую или другую темную краску. От верности расчета и чистоты работы зависела последующая набойка. Вторым наносили широко применяемый в набойках красный цвет. С наложением этих двух цветов основная часть узора была закончена, ткань получала темную основу. Следом накладывали синюю и желтую краски. Зеленый тон обычно получали совмещением желтого и синего. После каждой новой краски ткань тщательно промывали.

Для набойки использовали в основном растительные красители. Черную краску получали из виноградных лоз, красную – из марены, которая встречалась в диком состоянии или разводилась. Красный цвет также давал бозгандж, собираемый с фисташкового дерева. Различные оттенки красного получали из кошенили. Чёрные, коричневые, желтые и немногие зеленые красители добывали из плодов и листьев грецкого ореха, кожуры граната и различных трав. Например, коричневато-желтый цвет получали кипячением французской кожуры с квасцами. Для желтого тона употребляли испарег, для зеленого – ка-харазиру (ее даже вывозили в Россию и Францию)<sup>3</sup>, оранжевую краску давал сафлор. Синий цвет получали из индига, но не местного, низкого качества, а привозного из Индии.

В конце 19 в. появились анилиновые красители, но так как техника изготовления набоек не предполагала замены ранее применявшихся красителей, то анилиновые красители употреблялись в незначительном количестве для дополнительной подцветки. Весь основной узор наносился прочными красителями, позволявшими хорошо исполненному набойке сохранять свою свежесть годами. В это же время стали применять ализарин – краситель, заменивший марену, который повышал интенсивность тона и не лишал краски прежней стойкости.

3. Данное название растения приведено по книге: Огородников Л., ук. соч. С. 172.

**Окончательно рисунок отделялся кистью.** Для центральной композиции использовались те же красители, что и для орнамента каймы, выполненного набойкой, но для дополнительной расцветки гораздо шире применялись дополнительные цвета, получаемые в том числе и из анилиновых красителей. Центральное поле и кайму обединял колорит, обычно приглушенных тонов: красных, синих, желтых, зеленых, темно-фиолетовых. Остальные цвета использовались как дополнительные. В животиных сценах краска, как правило, равномерно заливала всю плоскость изображений.

При изготовлении набоек иногда применяли резерв (смесь воска со смолами), например, для окраски участков фона. Этот состав наносили кистью или трафаретом, и при погружении ткани в краску участки с резервом сохраняли свой естественный цвет. Затем резерв удаляли. Иногда рисунок на ткань наносили не только красками, но и золотой или бронзовой пудрой на клеевой основе. Для закрепления рисунка ткани подвергали целому ряду операций. Применяли различные органические проправы, лишнюю краску смывали. Кроме того, раньше ткань отбеливали на свету. В качестве дубильных веществ использовалась сумах, черничные орешки. Большое значение придавалось внешнему виду изделий. Например, для аппретуры ткани широко применяли различные составы, включавшие камеди – гуммиарабик, катибу.

Процесс изготовления набоек был довольно трудоемким, однако стоили изделия очень дешево. Одним из крупнейших центров производства каламкаров был и остается Исфахан, издавна славившийся своим текстильным производством<sup>4</sup> и занимающий ведущее положение в этом виде ремесла. Крупными центрами, где выделялись и откашивались хлопчатобумажные ткани, были также города Йезд<sup>5</sup> и Хамадан.

С 18 в. появляются каламкары, центральное поле которых украшают сюжетной росписью, применяя трафарет, а иногда пользуясь контурным штампом. В рисованных каламкарах использовались мотивы, традиционные для иранского изобразительного искусства. Часто исполнялись сцены охот, битв, дворцовых маджлисов, развлечений. Встречаются иллюстрации эпического произведения Фирдоуси "Шах-наме", а также любимых иранцами персидских поэм известных авторов. В каталог включена лишь часть музеиной коллекции рисованных каламкаров с подобными сюжетами (Кат. № 23–28)<sup>6</sup>. К 18 в. уже давно сложилась традиция выбора определенных тем для иллюстрирования литературных произведений, о чем можно судить по частоте воспроизведений различных сюжетов как в рукописных списках, так и на изделиях прикладного искусства.

Помимо традиционных сюжетов в расписных каламкарах встречаются сцены, взятые из современной жизни. К таким произведениям относится изображение Манучехр-хана Мутамид ад-Доуле – заметной фигуры в истории Ирана первой половины 19 в. (Кат. № 29). Ряд изображений на каламкарах посвящен участникам революционных событий в Иране первых десятилетий 20 в.: портрет полковника Мухаммад Таги-хана (Кат. № 30), портрет Мирызы Кучек-хана (Кат. № 31) и изображение базарного ряда (Кат. № 32). Это самые поздние по времени изготовления вещи в коллекции музея.

Так сложилось в иранском изобразительном искусстве, что иллюстрация и текст не всегда совпадали даже в рукописных списках, не говоря уже об их воспроизведении на предметах прикладного искусства. Конечно, пояснительные надписи имели немаловажное значение, особенно к распространенным сценам охоты, пиров и т.д., однако они не были обязательными. Поэтому в определении темы произведения изобразительного искусства средневековому зрителю, как правило, служили ориентиром уже сложившиеся представления об облике этого или иного героя. Сюжет узнавался по традиционной схеме его изображения, по атрибутам, являющимся принадлежностью конкретного персонажа.

Как уже отмечалось, животиные каламкары, или рисованных каламкаров, носила лубочный характер. Следует отметить, что лубочная живопись, предназначенная для широких масс населения, украшала и некоторые другие виды прикладного искусства, в частности, листы из папье-маше с росписью под лаком, определенную группу керамики. Однако такие изделия были более камерными в отличие от крупномасштабных занес.

4. Олеарий отмечал, что вокруг Исфахана было около 1460 местечек и селений, где находились разного рода ткачи (Олеарий А. Подробное описание путешествия голландского посольства в Москву и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. /Пер. П. Барсова. – М., 1870. С. 389). Исфахан отмечен многими авторами (например, см.: *Woven from the Soul, Spun from the Heart.* Ed C. Bieg. Washington, 1987. С. 29; Марр С.М. К изучению персидской свадьбы // МАЭ, Т. IX. Л., 1930. С. 197).

5. "Йезд славится ситцами, полотнами и окраской в разные цвета большого количества маткаля <...> Здесь же делали и набойку <...> испаханские и сазские набиваются деревянными досками" (Огородников Л., ук. соч. С. 165, 245).

6. В коллекции ГМВ имеются также каламкары с такими сюжетами, как "Игра в конное поло" (инв. № 1277 II), две завесы на тему маджлиса (инв. № 1802, 6813 II).

Композиция каламкаров, как и большинства видов штучных изделий, традиционна и напоминает схему ковра. Центральное поле, занятное сюжетной сценой, имело вытянутую или квадратную форму и было окружено каймой. Рисунок центрального поля располагался несколькими ярусами, где одна сцена перетекала в другую. Планы, последовательно чередуясь, разворачивались по мере их удаления, снизу вверх. Композиция строилась вдоль центральной оси по принципу уравновешенности всех составляющих ее элементов, что придавало ей целостность и монументальность. Центр всегда намечался какой-либо фигурой в верхней части. Большое внимание уделялось передаче среды, на фоне которой была представлена та или иная сцена. Среда трактовалась как целостная картина природного ландшафта с открытым пространством, покрытым низкими кустиками и травой, обязательно с постройками, деревьями и горами в верхней части. В такое условное изобразительное пространство вписывались персонажи и характерные детали иллюстрируемого сюжета. В трактовке фигур и предметов заметна светотеневая моделировка формы, свойственная искусству 19 в. В композиции не было больших участков пустого фона, он почти весь заполнялся розетками, надписями, мелкой растительностью, небольшими холмиками или просто штриховкой. Горная местность передавалась в виде острых вершин, громоздящихся одна над другой. Большие многофигурные сцены, проникнутые сложным линейным ритмом, воспринимались как целостный гармоничный узор.

Палихромная живопись отличалась приглушенностью тонов цветовой палитры. Краска равномерно заливала всю плоскость фигуры с темными четкими контурами. Дополнительно иногда применялась штриховая разработка формы. Декоративная выразительность была основана на сочетании цветовых пятен, а также фигур, видимых под разными ракурсами.

Обрамляющая центральное поле пышная и сложная кайма объединяла всю композицию. Кайма состояла из нескольких полос различной ширины и рисунка. Самой широкой была одна из средних полос, причем ширина ее могла быть различной по отношению к остальной кайме. Средняя полоса несла более крупный декоративный узор, нередко перекликающийся с узором центрального поля. Композиция полосы, прекрасно связывая ее с центральным полем, в то же время позволяла избежать измельченности узора в кайме. Более узкие полосы заполнялись менее сложными мотивами. Даже при большом количестве полос в кайме рядом лежащие никогда не имели одинаковый узор. Полосы отделялись одна от другой и от центрального поля узенькими лентами шириной 5–6 мм, заполненными простейшим рисунком и имеющими обычно более темный фон. Кайма украшалась более мелким узором, чем центральное поле, композиция которого строилась на противопоставлении крупных орнаментальных мотивов и свободных участков фона. Выразительный рисунок с четкими контурами всегда выделялся на светлом или окрашенном фоне: синем, красном, желтом. В ряде изделий окружающая центральное поле кайма дополнялась полосами, которые, не образуя рамки, шли по трем, двум или даже одной стороне.

В основе орнаментации каламкаров лежали растительные мотивы. В набойках, как и в других тканях 18–19 вв., продолжали использоваться прежние растительные и цветочные узоры, хотя и сильно упрощенные и стилизованные. Среди них распространенным было изображение буте (перс. “куст, кустарник”), характерное не только для иранского искусства. Очертания буте удлиненной, миндалевидной формы заполнялись или цветочными мотивами, или геометрическим орнаментом. В разных вариантах встречаются на тканях цветы гвоздики, ирисы, шиповник, тюльпаны, гиацинты. При плоскостном характере рисунка цветы изображались видимыми с разных точек зрения: сверху, сбоку, что оживляло композиционное решение. Очертания растительных элементов были плавные, округлые. Цветочные формы могли исполняться отдельно, но чаще аранжировались по нескольку, а между растениями тянулись тонкие побеги, усложненные завитками, дополнительными цветами и листьями с характерными загнутыми концами. Крупные цветочные мотивы имели тонкие, изящно изогнутые стебли. В орнаментации небольших фигур проявлялась богатая фантазия мастеров, стремившихся оживить однообразные формы, меняя их очертания и размеры, внося разнообразие в мелкий орнамент, заполняющий фон.

При этом узор всегда оставался ясным, выразительным, ритмичным.

Как отзовок древних “сцен терзания” сохраняется изображение хищника, когтящего парапокытное животное. Обычно фигуры зверей располагались симметрично среди сложного переплетения цветочного декора. Встречаются изображения слонов и львов, тех животных, которые символизировали на Востоке силу и могущество. Некоторые элементы, утратив прежнюю смысловую значимость, превращались в орнаментальное дополнение композиции. Таково изображение легкой арки в верхней части каламкаров, напоминающей своими очертаниями михрабную нишу.

**В основе художественной системы Ирана лежит принцип декоративности, свойственный образному строю произведений искусства, для которого характерна устойчивость традиций и взаимосвязь различных его видов. В полной мере это относится и к каламкарам, в которых, безусловно, декоративность узора сочетается с художественными достоинствами рисованных композиций. Они создавались для шифровых слов народного языка, отражали их эстетические потребности и вкусы. В искусстве создания каламкаров, этой уникальной области народного творчества, были широкие возможности для проявления яркой фантазии при сохранении глубоких и устойчивых традиций изобразительности.**

**С развитием текстильной промышленности роль каламкаров все более ограничивается. Они начинают вытесняться привозными фабричными тканями. Традиционное ремесленное производство начинает с 18 в. не получать дальнейшего развития из-за увеличивающегося ввоза западной мануфактуры. Если в первой половине 19 в. еще принимались меры, направленные на развитие традиционных ремесел<sup>7</sup>, то к концу 19 в., с проникновением в страну иностранных компаний, Иран преображается в основном в рынок сбыта и источник дешевого сырья для иностранной промышленности. Кроме того, Иран оказался частично отрезанным от традиционных рынков сбыта своей продукции. Уже в 20-х гг. 19 в. были ограничены возможности продажи иранских товаров в эмиратах Персидского залива и ввоза их в страны Африки. Иран терял свои позиции в Османской империи, Индии, частично в Афганистане и Средней Азии. В 1840–1850-е гг. основным внешним рынком для изделий иранских ремесленников оставалось Закавказье. В это время иранцы для набоек в большом количестве использовали английские ситуны, на которые они набивали характерный рисунок, и вывозили на Кавказ, где их охотно покупали<sup>8</sup>.**

**В 20 в. все чаще наблюдаются изменения в технологии изготовления отдельных видов ремесленных изделий. Продолжают существовать и развиваться лишь те отрасли ремесленного производства, продукция которых еще имела спрос на внешнем рынке. В большой степени это относится к производству набивных каламкаров и ковров. Что касается рисованных каламкаров, то постепенно они исчезают, и в настоящее время их уже не встречаешь на традиционных базарах Ирана.**

7. Так, при дворе Таги-хана некоторые категории ремесленников временно освобождались от налогов, им выдавались поощрительные премии за производство дорогих и популярных сортов тканей, вознаграждение за обучение учеников (Кузнецова Н.А. Иран в первой половине XIX в. М., 1983. С. 156).

8. Русско-иранская торговля. 30–50-е гг. XIX в. (Сост. Н.Г. Куканова. М., 1984. С. 15, 162, 170.)

## КАЛАМКАР “БИТВА САМА ИБН ФАРИДУНА”

*Иран. 19 в.*

Хлопок, ручная набойка, роспись.

318x151 см.

Инв. № 474 II.

Поступление: в 1934 г. из Ялтинского обединенного музея краеведения.

### Технология

Ткань простого полотнишного переплетения, назуф.

**Основа:** хлопок, нити тонкие, не окрашены.

**Количество:** 30–31 основа/см.

**Уток:** хлопок, нити тонкие, не окрашены.

**Количество:** 30 утков/см.

**Кромки:** краючные нити сохранились с двух сторон – 0,4 см; выделены двойной нитью основы.

Ширина ткани от кромки до кромки – 75,5 см. Изделие сшито по центру из двух полотниц ткани встык.

**Цвета:** синий, красный, желтый, темно-коричневый (для контуров), роспись центрального поля дотолиена темно-фиолетовым, глубым, желто-оранжевым, светло-желтым, телесно-розовым. Рисунок выполнен по неокрашенному фону набойкой и росписью.

Роспись является вариацией на тему эпического произведения Фирдоуси “Шах-наме”. Мифиический царь Фаридун разделил царство между тремя сыновьями. Старшему сыну Сальму отвел западные земли, среднему – Туру отдал Туран и Китай (области Средней и частично Центральной Азии), младшему – Ираджу оставил “среднюю землю” – Персию. Недовольные разделом Сальм и Тур начинают войну против Ираджа, на стороне которого выступает прославленный богатырь Сам, приглашенный Фаридуном. Представление о том, что Туран – земли тюрок (туркан), является позднейшим переосмыслением легендарных фактов. Уже в тексте поэмы чередуются и смешиваются понятия “Туран”, “туранская земля” и “земля тюрок”. Тура именуют турanskим владыкой, главой тюрок. Образ героя Сама – один из самых противоречивых в “Шах-наме”. Некоторые источники делают его даже владыкой Ирана. Неудивительно, что в 19 в. на фоне обострившейся борьбы Ирана за национальную независимость появляется такой сюжет.

Вертикальная композиция центрального поля строится ярусами. Роспись целиком заполняет изобразительное пространство. На фоне холмистого пейзажа с низкими цветущими кустиками изображена битва всадников. Движение персонажей и коней с двух сторон направлено к центру. Сцена многофигурная. Рядом с некоторыми персонажами помещены картишки (их четыре) с пояснительными надписями на персидском языке: صورت طور دلار “Образ Тура богатыря”; حنگ سام این فریدون “Крык тюрка богатыря”; بیانگ سام این فریدون “Битва Сама ибн Фаридуна”; شرافکن “Герой”. Надписи еще больше подчеркивают приподнятое эмоциональное состояние героев, напряженность действия. Сверху центральное поле ограничено фестончатой аркой, над которой в углах изображены хищники, когтящие животных, а в центре помещено трехчастное клеймо: قلمی کار ۱۱ شیخ صدرش اعلا: “Работа рисованная по трафарету 11 / цифры, видимо, означают серийный номер / превосходного качества”. Кайма, окружющая центральное поле, состоит из нескольких полос с растительным узором в технике набойки.



## КАЛАМКАР “ОХОТА БАХРАМ ГУРА”

*Иран. 19 в.*Мастерская Абдасеф ал-Халика.  
Хлопок, ручная набойка, роспись.

300x162 см.

Инв. № 4349 II.

Поступление: в 1964 г. через Государственную закупочную комиссию.

## Технология

Ткань простого полотняного переплетения, наушур.

**Основа:** хлопок, нити тонкие, разной толщины, не окрашены.**Количество:** 29–30 основ/см.**Уток:** хлопок, нити тонкие, разной толщины, не окрашены.**Количество:** 29 уток/см.**Кромки:** кромочные нити сохранились с двух сторон – 0,5 см; выделены двойной нитью основы.

Ширина ткани от кромки до кромки – 81 см. Изделие сшито по центру из двух полотниц ткани встык.

**Цвета:** синий, красный, желтый, зеленый (наложение желтого и синего), темно-коричневый (для контуров), роспись центрального поля дополнена темно-бордовым. Рисунок выполнен по неокрашенному фону набойкой и росписью.

*Героические подвиги и доблестные действия легендарного Бахрама Гура, сына персидского (сасанидского) правителя Йездигерда, воспроизведились в иранском изобразительном искусстве достаточно часто. Средневековый зритель, однако, помнил, что под этими внешними коллизиями подразумевались этапы совершенствования человеческой души, о чём образно писал поэт Низами в поэме “Семь красавиц” (Хафт пайкар).*

Композиция центрального поля вертикальная, строится тремя четко обозначенными ярусами. Показана конная охота царя на льва, хотя есть изображения и других животных (кабанов). Сцена многофигурная, целиком заполняет изобразительное пространство. Персонажи и животные выполнены на фоне условного холмистого пейзажа с низкими кустиками и цветущими растениями. Вся композиция строго уравновешена. Всадники, движущиеся справа налево, выстраиваются вдоль центральной оси, которая обозначена деревом с пышной кроной вверху и пешим слугой внизу. Ритм нарушается в верхнем ярусе, где фигуры движутся с двух сторон, выделяя тем самым главное действующее лицо. Рядом с ним помещен поясничательный картуш с надписью на персидском языке: *شکار بهرام* “Охота Бахрама”. Сверху центральное поле ограничено полукруглой аркой, опирающейся на резные капитали. Пространство над аркой заполнено цветочными буquetами.

Кайма, окружающая центральное поле, состоит из пяти полос с растительным узором в технике набойки. Вторая полоса от центра заполнена медальонами с надписями на персидском языке. В центральном медальоне полосы штамп: *از کارخانه عدسر الخالق* “Из мастерской Абдасефа ал-Халика”. В остальных картушах помещены строки из газели Са'ади:

بجهان خرم از آنم که چنان خرم ازوست  
عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست  
نه فلک است مسلم ملکرا نه حاصل  
آنچه در سر سویداء آنی بنی آدم ازوست  
نعمت بشمرآی دوست مد عیشی حج  
که دل مرده اگر زنده شود اندم ازوست  
بحلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی انسنت  
بارادت بکشم درد که درمان هم ازوست  
رحم خونینم اگر به سود به باشد  
خنک آنزم حرم که هر لحظه مرا هم ازوست  
غم و شادی بر عاشق چه تقافت دارد  
ساقیا باده بده بیادی آن کین غم ازوست  
پادشاهی و گدانی اثرا یکسان است  
که بر این همه را عبادت درشت جم ازوست  
سعديا گر نکند سیل فنا خانه عمر  
دل قوى دار که بنیاد بقا محکم ازوست

Я радуюсь этому миру, потому что эта радость [исходит] от Него.  
Я влюблен во весь мир, потому что этот мир [происходит] от Него.  
Не броchenо небу и недоступно ангелу  
То, что во тьме. Мимолетность человеческого бытия – от Него.  
Друг, считай милостью миг жизни.  
Если сердце мертвого оживет, это благодаря Ему.  
Я с наслаждением выпью яд, ведь он подтверждает [существование] Того Виночерпия.  
С преданностью выпишу боль, ведь излечение тоже от Него.  
Если моя кровоточащая рана заживет,  
Блаженна та рана, ведь каждое мгновение моей жизни – от Него.  
Горе неотличимо от радости для влюбленного.  
О, виночерпий, подай вина в память о том, что это горе – от Него.  
Падишах и нищий – одно и то же для Него.  
Ведь несмотря ни на что, благочестие грубой толпы – [тоже] от Него.  
О, Саади, если не снесет сель дом [твоей] жизни,  
Будь крепок сердцем, ведь основы вечности прочны благодаря Ему<sup>1</sup>.

1. Перевод М.Л. Рейснер  
и Г.В. Ласиковой.



*Иран. 1807 г.*

Хлопок, ручная набойка, роспись.

302x150 см.

Инв. № 1802 II.

Поступление: в 1945 г. через Государственную закупочную комиссию.

### Технология

Ткань простого полотняного переплетения, карабас.

**Основа:** хлопок, нити слабо кручены, не окрашены.

**Количество:** 16 основ/см.

**Уток:** хлопок, нити слабо кручены, толще основы, не окрашены.

**Количество:** 14 уток/см.

**Кромки:** кромочные нити сохранились с двух сторон – 0,3 см; выделены двойной нитью основы.

Ширина ткани от кромки до кромки – 75 см. Изделие сшито по центру из двух полотнищ ткани ястык.

**Цвета:** синий, красный, желтый, темно-коричневый (для контуров), роспись центрального поля дополнена

светло-бежевым, бордовым, черным, зеленым, кирпичным, салатным, розовым. Фон окрашен.

Роспись центрального поля выполнена на сюжет поэмы Низами “Семь красавиц” (Хафт пайкар). Бахрам Гур, сын персидского правителя Йездигерда, став шахом, возводит семь разноцветных замков и берет в жены семя принцесс из разных стран света. “В те дворцы по дням недели шах Бахрам входил и с одною из красавиц время проводил. Он в субботу в день Кейвана<sup>1</sup> в черный шел дворец, как ему по гороскопу предсказал мудрец”. Шах навещает индийскую принцессу – эпизод, который и изображен на каламкаре. Молодая пара, сидящая на узорном ковре, представлена в открытом павильоне на фоне сада с цветущими розами. Их разделяет низкий столик, поверхность которого покрыта клетчатой скатертью, напоминающей пустую доску для игры. Эта деталь воспринимается как метафора к строкам Низами: “Продолжение рассказа начал я искать, пешку мысли так и этак начал подвигать. Но чтоб стать ферзем, у пешки не нашлось дорог...”<sup>2</sup> Мастер делит изобразительное пространство на три яруса и активно вводит синий цвет, который ассоциируется с темным цветом ночи.

Сюжетная композиция окружена каймой из нескольких полос с растительным узором в технике набойки. На изнаночной стороне внизу выполнен штамп в несколько строк на персидском языке, включающий дату: 1222 г.х./1807 г.

*Публикации: Восток. Искусство быта и бытия.*

*К 85-летию Государственного музея Востока. М., 2003. С. 244–245.*

1. Кейван – планета Сатурн. Каждый из дворцов был посвящен одной из семи планет, цвет которой определял цвет замка.

2. Низами Гянджеви. Избранное. Баку, 1989. С. 408, 413.



*Иран, Исфахан. 19 в.*  
*Мастер Аббас Андахи.*  
*Хлопок, ручная набойка, роспись.*  
*294x148 см.*  
*Инв. № 9148 II.*  
*Поступление: в 1994 г. через Государственную закупочную комиссию.*

#### Технология

<i>Ткань простого полотняного переплетения, карбас.</i>	
<b>Основа:</b>	<i>хлопок, нити слабо крученые, не окрашены.</i>
<b>Количество:</b>	<i>17 основ/см.</i>
<b>Уток:</b>	<i>хлопок, нити слабо крученые, толще основы, не окрашены.</i>
<b>Количество:</b>	<i>13 уток/см.</i>
<b>Кромки:</b>	<i>кромочные нити скрепились с двух сторон – 0,3 см; выделены двойной нитью основы.</i>
	<i>Ширина ткани от кромки до кромки – 74 см. Изделие сшито по центру из двух полотниц ткани остык.</i>
<b>Цвета:</b>	<i>синий, красный, желтый, зеленый (наложение синего и желтого), черный (для контуров), роспись центрального поля дополнена светло-бежевым, светло-коричневым, сиреневым, серым, голубым, розовым. Фон окрашен.</i>

**На каламкаре представлен сюжет из поэмы Низами “Семь красавиц”, традиционный для коврового искусства. Сцены охот Бахрама на львов и онагров – самые популярные при изображении этого героя. Бахрам Гур увлекался охотой и был искусственным стрелком. Однажды он пронзает одной стрелой онагра и напавшего на него льва.**

**Композиция вертикальная, строится несколькими ярусами. В центре на фоне холмистого пейзажа изображен охотник, пронзающий стрелой хищника, который в это время когтил животное. За ним наблюдает красавица Гульандам. В верхней части изобразительного поля пояснительная надпись на персидском языке: “شکارگاه بهرام و گلندام” Место охоты Бахрама и Гульандам”. В нижнем ярусе показаны те же персонажи, но уже отдыхающие после охоты. Таким образом, в изобразительное пространство включены два разновременных эпизода. Такой композиционный подход был свойственен иранскому изобразительному искусству еще на раннем этапе.**

**В нижней части центрального поля выполнена надпись в две строки на персидском языке: ساخت عباس آنداھی اصفهان “Сделал Аббас Андахи. Исфахан”. Сложная композиция окружена каймой из нескольких полос с растительным узором, сделанной в технике набойки.**



شکارگاه بزم و کنایم

## КАЛАМКАР “ЛЕЙЛИ И МАДЖНУН”

*Иран. 19 в.*

Хлопок, ручная набойка, роспись.

243x123 см.

Инв. № 1284 II.

Поступление: в 1934 г. из антикварного магазина Глаонауки.

### Технология

<b>Основа:</b>	Ткань простого пакетного переплетения, на шурф.
<b>Количество:</b>	хлопок, нити тонкие, слабо кручены, не окрашены.
<b>Уток:</b>	28 основ/см.
<b>Количество:</b>	хлопок, нити тонкие, слабо кручены, не окрашены.
<b>Кромки:</b>	26 утков/см.
<b>Кромки:</b>	крамочные нити сохранились с двух сторон – 0,4 см; выделены двойной нитью основы и двумя уточченными нитями основы по краю. Ширина ткани от кромки до кромки – 123 см.
<b>Цвета:</b>	синий, красный, желтый, зеленый (наложение желтого и синего), темно-коричневый (для контуров); роспись центрального поля дополнена зеленым, телесно-розовым, темно-фиолетовым, синим-желтым. <i>Рисунок выполнен по неокрашенному фону набойкой и росписью.</i>

Представлен эпизод из популярной легенды “Лейли и Маджнун”, часто выбираемый для ее иллюстрирования. Он встречается на керамике, тканях и коврах, лаках, миниатюре, живописных полотнах и отражает один из узловых моментов поэтического произведения. Лейтмотивом иллюстраций поэмы о любви Лейли и Кайса (прозванного Маджнуном, безумцем) служила идея всепоглощающего чувства.

Композиция вертикальная, делится на два яруса. Внизу изображен Маджнун в пустыне среди диких зверей. Обезумевший от любви поэт удалился в пустыню, где общался только с дикими животными, которые его не трогали. Он был наделен способностью понимать животных благодаря чистоте духа. Его мечты о будущей встрече с возлюбленной проиллюстрированы в верхней части композиции. На фоне пейзажа с постройками и бегущим ручьем изображен Маджнун, протягивающий руки Лейли, которая гидит на верблюде в окружении свиты.

Центральное поле окружено каймой из трех полос в технике набойки срастительным узором, включающим цветы на витом стебле и мотив буте. Над центральным полем выполнен поясок из четырех удлиненной формы картушей с надписями на персидском языке. Поэтические строки из газели Саади (см. Кат. № 24) повторяются в двух кафтушах:

بجهان خرم از آنم که چنان خرم ازوست  
عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست

Я радуюсь этому миру, потому что эта радость [исходит] от Него.  
Я влюблен во весь мир, потому что этот мир [происходит] от Него.



*Иран. 19 в.*

Хлопок, ручная набойка, роспись.

248x134 см.

Инв. № 1275 II.

Поступление: в 1934 г. из антикварного магазина Главнауки.

**Технология**Ткань простого полотняного переплетения, нашур.**Основа:** хлопок, нити тонкие, слабо кручены, не окрашены.**Количество:** 33 основы/см.**Уток:** хлопок, нити тонкие, слабо кручены, не окрашены.**Количество:** 30 утков/см.**Кромки:** кромочные нити сохранились с двух сторон – 0,3 см; выделены дюймовой палитрой основы и двумя утолщенными нитями основы по краю. Ширина ткани от кромки до кромки – 67 см. Изделие сшито из двух полотниц ткани по центру штык.**Цвета:** синий, красный, желтый, зеленый (наложение желтого и синего), темно-коричневый (для контуров),  
роспись центрального поля дополнена зеленым, телесно-розовым.Рисунок выполнен по неокрашенному фону набойкой и росписью. Фон каймы – синий или красный.

**История о Фархаде и его подвигах, впервые описанная в поэме Низами “Хосров и Ширин”, разрабатывалась и другими авторами, например, Дехлеви и Навои, в произведениях которых имеются сходные сюжетные ситуации. Образ Фархада был воплощением высоких представлений об идеальном герое и занимал важное место в тематике средневекового искусства Ирана. На каламкаре воспроизведен один из самых популярных эпизодов поэмы. Вдохновленный любовью к Ширин Фархад прокладывает дорогу через гору Бисутун. Ширин, услышав о работе богатыря, приезжает к нему, угождает молоком, беседует с ним.**

Вертикальная композиция центрального поля четко делится на два яруса. Внизу изображена Ширин на коне в сопровождении спутников. В верхней части – Фархад за работой с инструментом в руке и Ширин, которая подносит каменотесу чашу с напитком. При иллюстрировании этого сюжета мастер следует традиционной его трактовке – изображена цафеви со свитой и коленопреклоненный Фархад. Не забыта и такая деталь, как чаша с молоком, напоминающая о его предыдущем подвиге. Фархад проложил канал, по которому молоко с горных пастбищ потекло прямо в замок Ширин.

Центральное поле окружено каймой из трех полос в технике набойки с растительным узором.

Сверху над сюжетом помещена еще одна полоса с надписями на персидском языке. Поэтические строки из газели Са'ади (см. Кат. № 24) повторяются в пяти картинах:

جهان خرم از آنم که چنان خرم ازوست  
عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست

Я радуюсь этому мифу, потому что эта радость [исходит] от него.  
Я влюблен во весь мир, потому что этот миф [происходит] от него.



*Иран. Первая половина 19 в.*

*Мастер Сайид Али.*

*Хлопок, ручная набойка, роспись.*

*173x70 см.*

*Инв. № 7465 II.*

*Поступление: в 1986 г. через Государственную закупочную комиссию.*

#### Технология

*Ткань простого полотняного переплетения, ситеч.*

**Основа:** хлопок, нити тонкие, не окрашены.

**Количество:** 28 основ/см.

**Уток:** хлопок, нити тонкие, не окрашены.

**Количество:** 25 уток/см.

**Кромки:** кромочные нити не сохранились.

**Цвета:** синий, красный, желтый, темно-коричневый (для контуров), темно-фиолетовый, телесно-розовый.

*Рисунок выполнен по неокрашенному фону набойкой и росписью.*

Героем росписи каламкара является Манучехр-хан, вывезенный ребенком в 1794 г. из Тифлиса в Иран, где он стал евнухом при дворе первого шаха династии Кажаров Ага Мухаммад-хана (1785–1797). Благодаря своим незаурядным способностям и хитрости, он сумел выделиться из среды придворных и достиг высоких постов при покровительстве Фатх Али-шаха, второго шаха династии (1797–1834). В 1824 г. ему был присвоен почетный титул Мутамид ад-Дула (“Надежда государства”). При Мухаммад-шахе (1834–1848) Манучехр-хан становится правителем Исфахана и одним из самых влиятельных людей в стране.

Композиция вертикальная. Манучехр-хан предстает в полный рост с бокалом в левой руке, правой – придерживает саблю, приточченную к поясу. Как и в других портретных изображениях, его облик сохраняет такие черты, как гладкое безбородое лицо с обвисшими щеками, анатичный, ничего не выражавший взгляд. Персонаж одет в характерный для своего времени костюм – короткий кафтан с широким поясом, завязанным узлом, высокий головной убор. Фигура помещена на декоративно разработанном фоне. Изображены побеги с цветами, вырастающие из ваз, и летающие птицы. На уровне лица персонажа пояснятельный надпись на персидском языке: *مانوچهار* “Манучехр”. Под ногами изображенного еще один картуш, включающий подпись мастера: *عمل سید علی* “Работа Саида Али”. Сверху композиция ограничена поднятой завесой в форме арки. Изделие без традиционной каймы (возможно, это фрагмент).



*Иран. Начало 1920-х гг.*

*Мастерская набойщика Мухаммад Реза Шейха.*

*Хлопок, ручная набойка, роспись.*

*247x123 см.*

*Инв. № 1870 П.*

*Поступление: в 1933 г. из коллекции Р.П. Абиха, привезен им из Ирана в сентябре 1921 г. и, возможно, сделан по его заказу.*

#### Технология

*Ткань простого полотняного переплетения, паштф.*

**Основа:** *хлопок, нити тонкие, разной толщины, не окрашены.*

**Количество:** *29–30 осюев/см.*

**Уток:** *хлопок, нити тонкие, разной толщины, не окрашены.*

**Количество:** *26 утков/см.*

**Кромки:** *кромочные нити сохранились с двух сторон – 0,5 см. Ширина ткани от кромки до кромки – 123 см.*

**Цвета:** *чёрный (для контуров), синий, желтый, красный, роспись центрального поля дополнена телесно-розовым, темно-фиолетовым, светло-синим, зелёным. Рисунок нанесен на неокрашенную поверхность ткани в технике набойки и росписью от руки.*

**Мастер изобразил одного из участников революционного движения 1920-х гг. в Иране. Мухаммад Таги-хан**  
Песян родился в Тебризе в семье военного, учился в Европе. Сыграл заметную роль в общественной жизни страны, выступая на стороне национально-демократических сил, боровшихся за политическую самостоятельность Ирана. Под его руководством в августе 1921 г. произошло антиправительственное восстание в Хорасане.

**Композиция вертикальная.** В центральном поле на голубом фоне изображен сидящий на высоком стуле мужчина в военном мундире. На уровне головы персонажа выполнена пояснятельная надпись на персидском языке "کلار محمد تقی خان" "полковник Мухаммад Таги-хан". На груди изображенного тщательно выписаны крест и медаль, руки опущены на эфес саби. Персонаж представлен в традиционном пространстве: в павильоне с поднятыми занавесами, открытом в сад с цветущими розовыми кустами. Наверху фестончатая арка с цветочным узором, над которой на светлом фоне помещен штамп мастерской: "از کارخانه محمد رضا شیخ چیت ساز" "Из мастерской Мухаммад Реза Шейха, набойщика".

Центральное поле окружено каймой из нескольких полос, сделанной в технике набойки. В самой широкой полосе внизу – мотив буты с цветочной разработкой, боковые полосы заполнены узором сдвоенных листьев, остальные – цветами и листьями на витых побегах.



*Иран. Начало 1920-х гг.*

*Хлопок, ручная набойка, распись.*

*220x123 см.*

*Инв. № 1871 II.*

*Поступление: в 1933 г. из коллекции Р.П. Абиха, привезен им из Ирана в сентябре 1921 г. и, возможно, сделан по его заказу.*

#### Технология

*Ткани простого полотняного переплетения, нашур.*

**Основа:** *хлопок, нити тонкие, разной толщины, не окрашены.*

**Количество:** *29–30 основ/см.*

**Уток:** *хлопок, нити тонкие, разной толщины, не окрашены.*

**Количество:** *26 уток/см.*

**Кромки:** *кромочные нити сохранились с двух сторон – 0,5 см. Ширина ткани от кромки до кромки – 123 см.*

**Цвета:** *синий, красный, желтый, темно-фиолетовый (для контуров), телесно-розовый, светло-бежевый, коричневый, зеленый (полученный наложением желтого и синего). Рисунок выполнен по неокрашенному фону набойкой и расписано.*

**Изображение Мирзы Кучек-хана (1881–1921) – популярная фигура в Иране, лидер правого крыла национально-освободительное дженгелийского движения в Гильяне (1910–20-х гг.). Летом 1917 г. Кучек-хан и его единомышленники создали политическую организацию под названием "Эттхад-е Эслам" ("Исламский союз"), выступая под лозунгами охраны прав и собственности населения, а также защиты ислама. Немало положительных отзывов о Кучек-хане как о человеке и политическом деятеле встречается в разных источниках. Так, английский генерал Денстремиль, которому пришлось вести военные действия против дженгелийцев, называл его "истым патриотом" и "честным и добросовестным идеалистом"<sup>1</sup>.**

**Композиция вертикальная. Мирза Кучек-хан изображен в полный рост с суровым, заросшим бородой лицом. Персонаж одет в короткую облегающую одежду воина, в его руках ружье, за спиной – ранец. Фигура помещена на фоне открытого оконного проема с цветущими розовыми кустами. Сверху раздвижутые полосатые занавеси в форме фестончатой арки. Пространство над аркой гладко мелким рисунком с цветами и листьями на витых побегах, а также птицами. Центральное поле ограничено каймой в технике набойки из трех полос с растительным узором, нижняя широкая полоса заполнена каймами.**

1. Тенис В.Л. Большевики в Гильяне: провозглашение Персидской советской республики // Вопросы истории. М., 1999, №1. С. 65.



## КАЛАМКАР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ БАЗАРНОГО РЯДА

*Иран. Начало 1920-х гг.*

*Хлопок, ручная набойка, роспись.*

*206x122 см.*

*инв. № 1869 П.*

*Поступление: в 1934 г. из антикварного магазина Гавенчуки.*

### Технология

*Ткань простого пакетного переплетения, пашур.*

**Основа:** *хлопок, нити не окрашены, тонкие, разной толщины, кручены.*

**Количество:** *28 основ/см.*

**Уток:** *хлопок, нити не окрашены, тонкие, разной толщины, кручены.*

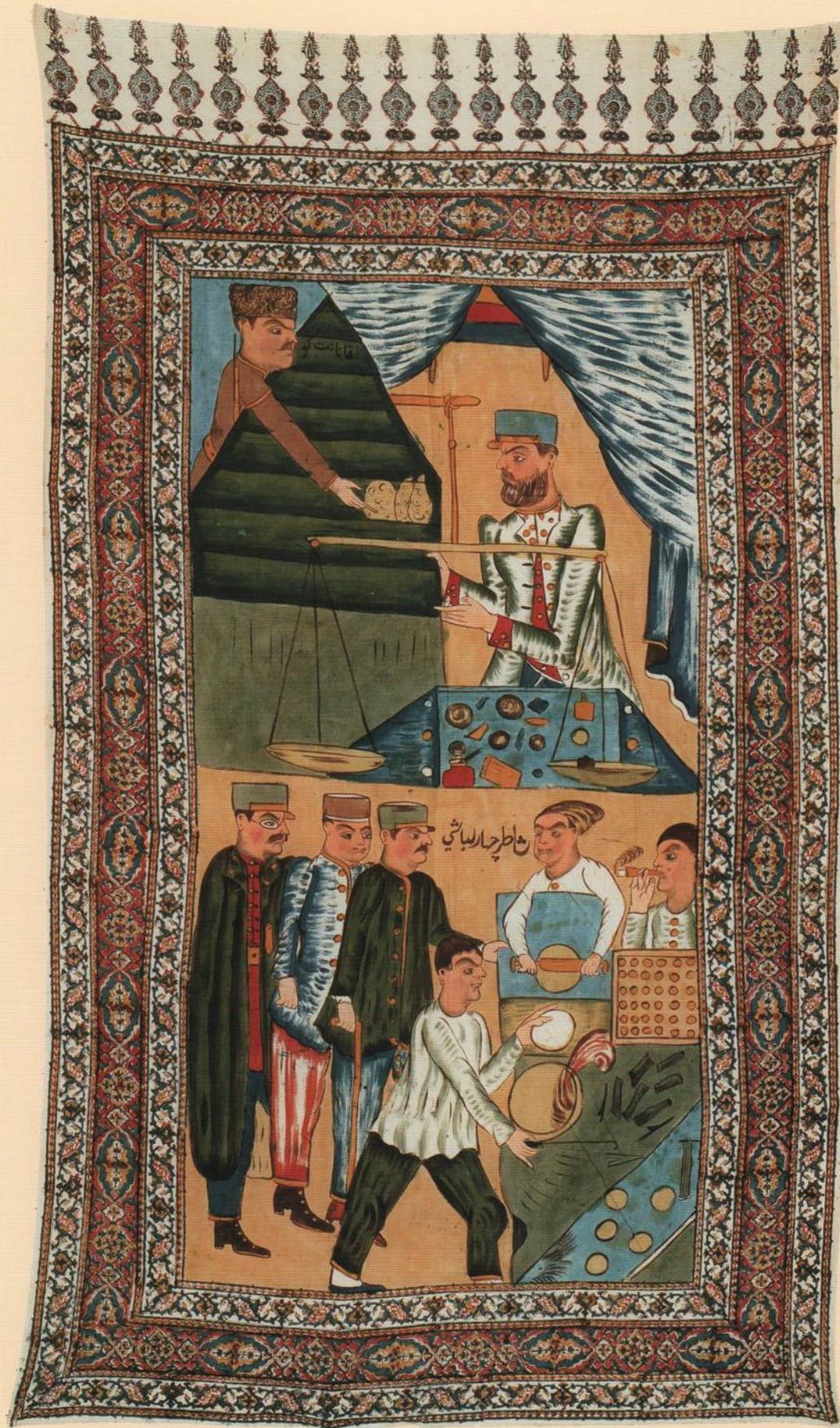
**Количество:** *25 уток/см.*

**Кромки:** *кромочные нити сохранились с двух сторон – 0,5 см, выделены двойной нитью основы по краю.*

*Ширина ткани от кромки до кромки – 122 см.*

**Цвета:** *красный, синий, желтый, темно-коричневый (для контуров), роспись центрального поля дополнена розовым, фиолетово-розовым, оранжевым, зеленым, грязно-зеленым, светло-желтым, светло-синим. Рисунок выпален по неокрашенному фону набойкой и рисовью.*

**В** центральном поле помещено изображение базарного ряда. Композиция вертикальная, делится на два яруса. Внизу представлена сцена в пекарне, где мастер детально показал процесс выпечки хлеба. Булочник раскатывает небольшие кусочки теста, превращая их в большие лепешки, затем пекарь выпекает их в печи с круглым отверстием сверху, откуда вырывается пламя. В пекарне находится еще один помощник, куфящий сигару, и три персонажа в военных мундирах. На уровне головы булочника помещена надпись на персидском языке: **شاطر چهار لیشی** “Пекарь /далее надпись неясна/”. В верхнем ярусе – две фигуры в военных мундирах, разделенные столом, на котором весы и множество разновесов. В этом ярусе также помещена надпись: **اقا ناندز** “Господин, как твои дела?”, что буквально значит “Как у тебя с хлебом?”. Центральное поле окружено каймой из трех полос. В широкой средней полосе набиты медальоны разной формы и растительный узор, две другие заполнены побегами с трилистниками.





**Восточный Туркестан – обширный регион на крайнем западе Китая. Его историческое название отражает ту главную роль, которую тюркские народы играли здесь не менее полутора последних тысячелетий. После окончательного включения Восточного Туркестана в Китайскую империю в середине 18 в. он получил название Синьцзян (“Новая граница”), а с 1955 г. именуется Синьцзян-Уйгурским автономным районом. Обычно термины “Восточный Туркестан” и “Синьцзян” употребляются как синонимы, хотя существует другая традиция, согласно которой Восточный Туркестан – южная часть Синьцзяна, а его северная часть называется Джунгарией.**

**Крупнейшим тюркоязычным народом Китая и основным некитайским этносом Синьцзяна являются уйгуры. Уйгуры – один из древнейших народов Центральной Азии. Начало их этногенеза относится к древности, отделенной от нас не менее чем двумя тысячелетиями. В раннем средневековье уйгуры играли видную роль в политической истории Внутренней и Восточной Азии. В 8–9 вв. Уйгурский каганат объединял значительную часть центральноазиатского региона. После гибели каганата уйгуры сосредоточиваются в долинах и оазисах Восточного Туркестана, где расцветают центры земледелия, ремесел и торговли. На протяжении всего средневековья здесь существуют уйгурские государства – небольшие по территории, но со значительным экономическим потенциалом. Это россыпь городов-государств, которые правомерно называть также государствами-оазисами или городами-оазисами. В суверенном состоянии они не образовывали единую для Восточного Туркестана политическую систему – такое случалось лишь тогда, когда города-оазисы покорялись более сильным и воинственным соседям. В середине 18 в. при династии Цин Восточный Туркестан был окончательно присоединен к Китаю.**

**Современные уйгуры в лингвистическом отношении входят в чагатайскую (среднеазиатскую) группу тюркских народов. Новоуйгурский язык существенно отличается от раннесредневекового древнеуйгурского языка и наиболее близок узбекскому. Кроме Синьцзян-Уйгурского автономного района КНР, уйгуры живут в Казахстане и Средней Азии. Туда они переселились двумя основными волнами: после подавления антицинского национально-освободительного движения в Восточном Туркестане в 1880-х гг. и в конце 1950-х – начале 1960-х гг.**

**Традиционное декоративно-прикладное искусство уйгуров представлено ковроткачеством, вышивками, изготовлением тканей, кошм, керамики, музыкальных инструментов, ювелирных изделий и металлической посуды.**

**Уйгурское искусство складывалось в результате уникального синтеза художественных традиций Средней Азии, Центральной Азии и Китая. Этот синтез протекал в течение многих столетий в специфических этнополитических и культурных условиях Восточного**

Туркестана. Через Восточный Туркестан проходила одна из важнейших торговых магистралей древнего и средневекового Востока – знаменитый Великий шелковый путь. Здесь встречались караваны, идущие из Китая на Запад и направлявшиеся в Китай из Ирана и Средиземноморья. В благодатных оазисах между тянь-шаньскими хребтами и центральноазиатскими пустынями оседали произведения искусства Западной и Восточной Азии, обогащавшие местную культуру – самобытный сплав художественных достижений разных народов.

Неудивительно, что уйгурское искусство издавна пользовалось в Центральной и Средней Азии большой популярностью. Его произведения находили сбыт на огромной территории, высоко ценились и были предметами подражания, давая импульсы для художественного творчества среднеазиатских, монгольских и дунганских мастеров.

К сожалению, научная изученность традиционного уйгурского искусства 19–20 вв. далеко уступает его былой славе, и исследованности культуры исторических предшественников современных уйгуров – средневековых обитателей восточнотуркестанских оазисов. В отечественной науке имеется лишь одна монография, специально посвященная уйгурским художественным ремеслам нового времени. Это фундаментальная книга Л.А. Чыры, правда, представляющая собой скорее всеобъемлющую систематизацию литературы, нежели анализ музеиных коллекций<sup>1</sup>.

Среди письменных свидетельства, оставленных путешественниками по Центральной Азии, встречаются пренебрежительные оценки искусства уйгуров. Н.К. Рерих после известного путешествия 1920-х гг. писал: “Хотан славился нефритом, коврами, пением. От всего этого ничего не осталось. Ковры модернизированы. Поделки из нефрита фрубы... Куда же ушло творчество этого края? За все время видели одну идубирную сергу филигранную и пару серебряных пуговиц”<sup>2</sup>. Ему вторил Ю.Н. Рерих: “Однако древнее искусство давно забыто, и современные фабрики специализируются на имитациях под китайские и древнеперсидские ковры. Хотанские ковры встречаются в Центральной Азии повсюду”<sup>3</sup>.

Подобные оценки, встречающиеся в различных публикациях, представляются поспешными и предвзятыми. Предвзяты две основные идеи: во-первых, о процветании и оригинальности уйгурского искусства до 20 в. и наступившей затем резкой деградации, и, во-вторых, о пагубном влиянии китайского искусства. Неточность таких оценок становится очевидной, если их сопоставить с более ранними свидетельствами, например, с отчетом Ч.Ч. Валиханова, побывавшего в Восточном Туркестане за семьдесят лет до экспедиции Рерихов: “Ковры делаются в Хотане и Яркенде. Туркестанские ковры уступают в доброте (добротности, качестве – В.К.) туркменским, но имеют красивые китайские узоры”<sup>4</sup>.

Хотя Российской империи и СССР имели протяженную границу с Синьцзяном, в их музеях не было крупных уйгурских коллекций. В Государственном музее Востока этот пробел в начале 1980-х гг. был не только осознан. Полевые исследования и приобретение произведений уйгурского искусства стали одним из главных направлений работы сектора искусства Центральной Азии. В 1983–1991 гг. сотрудники музея провели семь научно-собирательских экспедиций в ареал казахстанских уйгуров – Восточное Семиречье (Алма-Атинская и Талды-Курганская области Казахстана, обединенные в начале 1990-х гг. в Алматинскую область).

Экспедиции приобрели 160 произведений традиционного уйгурского искусства 19–20 вв. Вместе с вещами, поступившими в музейный фонд помимо экспедиций, уйгурская коллекция ГМВ насчитывает в настоящее время более 200 предметов. Собрание невелико, его представительность далеко не идеальная, а экспедиционное пополнение было прервано распадом СССР. Однако уйгурская коллекция ГМВ является крупнейшей в России и СНГ (по сравнению с музеями Санкт-Петербурга, Казахстана и Кыргызстана, где уйгурские собрания не превышают нескольких десятков изделий). Ее можно считать и одной из крупнейших уйгурских коллекций в мире, во всяком случае, при сравнении с западноевропейскими музеями (музейные фонды Синьцзян-Уйгурского автономного района наверняка велики, но малоизвестны).

1. Чыры Л.А.  
Уйгуры Восточного  
Туркестана и соседние народы  
в конце XIX – начале XX в.  
Очерки историко-культурных  
связей. М., 1990.

2. Рерих Н.К.  
Алтай – Памир. М., 1974.  
С. 110, 145.

3. Рерих Ю.Н.  
По тропам Средней Азии.  
Хабаровск, 1982. С. 65.

4. Валиханов Ч.Ч.  
О состоянии Алтынвара или  
местах восточных городов  
китайской провинции Нан-Лу  
(Малой Бухарии) в 1858–1859  
годах // Валиханов Ч.Ч.  
Собрание сочинений в пяти  
томах. Т. 3. Алма-Ата,  
1985. С. 201.

**Ворсовые ковры 19–20 вв. – наиболее крупная и интересная доля восточнотуркестанской коллекции ГМВ. Всего ковров 67. Если не считать нескольких единичных поступлений разных лет, то в коллекции выделяются две основных части, отражающие два периода комплектования.**

**12** изделий (11 ковров и один ковровый конский чепрак) являются “старой” частью коллекции<sup>5</sup>. При их изготовлении применялись натуральные красители. Скорее всего, эти ковры приобретались тюрково-посредническими фирмами в самом Синьцзяне или, во всяком случае, в пределах Китая как произведения искусства экзотического и антикварного (все они не новые, их сохранность соответствует довольно продолжительному бытованию). В ГМВ эти вещи поступили в 1920-х гг. и могут быть датированы 19 – первой четверти 20 в. Более точные датировки сомнительны, так как в большой степени основаны на общих впечатлениях “знаточеского” уровня при единобразной технике ковроткачества и полном отсутствии сведений о предыдущей истории предметов.

Около 40 ковров “новой” части коллекции были приобретены музеинными экспедициями 1983–1991 гг. в семьях выходцев из Синьцзяна или их потомков, осевших в Казахстане. Практически все они изготавливались с применением смешанных красителей. Для большинства предметов установлены основные веки их предыдущей истории, что позволяет датировать ковры в довольно узких пределах, а в нескольких случаях определять верхнюю дату (*terminus ante quem*) с точностью до года. Этнографический метод датирований, применение которого возможно только в экспедициях, вполне себя оправдал: ни одна полученная этим способом датировка не углубляется более чем на век от конца бытования вещи в этнографическом контексте. Самые поздние ковры этой части датируются 1950-ми – началом 1960-х гг., а самые ранние – последней четвертью 19 в.<sup>6</sup>

Хронология “старых” ковров частично совпадает с общей датировкой “новых”. В пределах последней четверти 19 – первой четверти 20 в. Разница в красителях не противоречит такому совпадению, так как именно в это время шло широкое распространение искусственных (синтетических) красителей и вытеснение ими натуральных.

Сравнение “старых” и “новых” ковров коллекции ГМВ не дает оснований для выводов о какой-то деградации восточнотуркестанского ковроткачества на рубеже 19 и 20 вв. На протяжении 19 – первой половины 20 в. материалы и техника не претерпевают существенных изменений: хлопчатобумажная основа, шерстяной (или в сочетании с хлопчатобумажным) уток, шерстяной (иногда шелковый) ворс, довольно простая техника ткачества.

Для уйгурских ковров характерна невысокая плотность. Плотность включенных в данный каталог “новых” ковров колеблется от 459 до 1400 узлов/дм<sup>2</sup>, в среднем 770 узлов/дм<sup>2</sup>. Если исключить три шелковых ковра (плотностью 700, 1296 и 1400 узлов/дм<sup>2</sup>), то средняя плотность оставшихся шерстяных снизится до 700 узлов/дм<sup>2</sup>. Но и плотность “старых” ковров ненамного больше – изменяясь в пределах от 440 до 1280 узлов/дм<sup>2</sup>, в среднем она составляет 879 узлов/дм<sup>2</sup>.

Низкая плотность в какой-то мере могла играть роль одного из стилемобразующих факторов. Будь то характерная для восточнотуркестанских ковров 19 в. орнаментальность или получающая преобладание в 20 в. изобразительность, в обоих случаях мы видим в основном крупные орнаментальные и фигуративные элементы, расположенные сравнительно свободно и не образующие плотных, тесных композиций. Декор не просто крупный и графичный, он последовательно геометризован и угловат. Господствуют прямые линии, ломающиеся под углами 135°–90°–45°, и только в необходимых случаях допускаются малорадиальные закругления. Восточнотуркестанскому ковроткачеству чужды прихотливая криволинейность, дробность, предельная композиционная насыщенность – то, в чем многие видят беспорные художественные достоинства ковров из большинства других регионов исламского мира.

5. Инв. № 619 I, 620 I, 626 I,  
794 I, 796–799 I, 1545 I,  
2613–2615 I.

6. Часть коллекции  
(приобретения экспедиций  
1983, 1985 и 1986 гг.)  
опубликована без иллюстраций:  
Коренико В.А. Уйгурские ковры  
XIX–XX вв.  
(по материалам закупочных  
экспедиций Государственного  
музея искусства народов  
Востока) // Городская  
художественная культура  
Востока.  
Сборник статей.  
М., 1990. С. 90–102.

Заканчивая сравнение “старых” и “новых” ковров коллекции ГМВ, можно отметить два обстоятельства. Во-первых, грань между “чисто орнаментальными” “старыми” и “крупно-фигуративными” “новыми” коврами условна из-за малочисленности первых и плохой изученности восточнотуркестанских ковров в целом. Мы не знаем точно, когда в Восточном Туркестане появляются “вазовые” ковры, ковры с изображением птичих стай и т.п. Во-вторых, и в группе “старых” ковров ГМВ можно обнаружить примеры крупных изобразительных элементов.

Таков ковер, в основном орнаментальном поле которого расположены 23 растительных и растительно-геометрических элемента (Кат. № 33). Среди них – два крупных изображения ваз с цветущим пышным деревцем или кустом и четыре крупных геометризованных изображения длинных ветвей с плодами граната.

Вполне возможно, что такие изображения определили происхождение “вазовых” ковров, которые составляют значительную часть коллекции (Кат. № 34–41). Наиболее крупным и эффектным в группе “вазовых” ковров является ковер, приобретенный музейной экспедицией у потомков Илахуна Кёккёза (1870–1970) – известного уйгурского народного поэта и деятеля национально-освободительного движения. Фон основного орнаментального поля редкого цвета – зеленовато-черный (возможно, первоначально ультрамариновый). На нем располагаются десять сосудов – высокие вазы, чайники, кашпо. В них мы видим и ветви цветущей сливы, и пионы, и бамбук, и нарциссы, и лотосы, и пальчатые лимоны, и карликовое дерево – китайский **паньцзин**, и причудливой формы камень. Это наиболее полный набор встречающихся в “вазовых” коврах изобразительных элементов (Кат. № 34).

Несколько скромнее он представлен на двух других больших “вазовых” коврах. Бамбук и карликовые деревца отсутствуют, а лотосы перенесены из основного поля в орнаментальный бордюр (Кат. № 35, 36).

Еще более минимизирован и однообразен набор предметов на трех коврах с изображениями четырех ваз с крупными цветами (Кат. № 37–39). На этих коврах признаки “китайского колорита” отсутствуют совершенно. Если бы все восточнотуркестанские “вазовые” ковры были такими, то не стоял бы и вопрос о китайском влиянии на уйгурское ковроделие. Ведь сам по себе мотив “вазонов” (ваз или иных сосудов с цветущими и плодоносящими растениями) в значительной мере универсален, а в архитектурном декоре мусульманских народов он хорошо известен с начала исламской эпохи.

Однако совершенно недвусмысленно китайское происхождение некоторых фигуративных элементов на двух других “вазовых” коврах (Кат. № 40, 41). И дело не только в карликовом деревце на одном из них (Кат. № 40). На каждом ковре видное место занимает группировка изображений и геометрических фигур вокруг большого сосуда с цветами. На первый неискусшенный взгляд они выглядят загадочными. И только знакомство с традиционными китайскими эмблематическими наборами “предметов кабинета ученого” и “стол древностей” позволяет увидеть на коврах стопки книг и книжные свитки, музыкальный инструмент, декоративный камень, сосуд с кистями для письма.

**Схематизированные, предельно геометризованные и искаженные изображения этих и других предметов** иногда становились главными мотивами восточнотуркестанских ковров, занимая все пространство основного поля. На одном ковре два тождественных набора составляют двухчастную зеркально-симметричную композицию. В каждой части различимы музыкальный инструмент-колокол, сосуды с цветами, стопка книг, кашпо с плодами граната и пальчатого лимона (Кат. № 42).

Декор основного поля другого ковра – четыре одинаковых комбинации, составленные из изображений треножника-опоры, двух книжных свитков и музыкального инструмента<sup>7</sup>. Каждая комбинация дополнена извивающейся лентой и ветвью граната, а увенчивается упрощенным и искаженным изображением анфас скульптуры китайского гротескового льва шицза (Кат. № 43). Возможно, треножник и скульптура шицза – не два разных предмета, а опять же искаженное изображение одной вещи – курильницы на трех ножках с зооморфной скульптурой на крыше<sup>8</sup>.

7. В ГМВ хранится еще один ковер с тремя почти тождественными комбинациями в основном поле (инв. № 21741 I). Он не включен в каталог из-за плохой сохранности. Оба ковра были приобретены музейными экспедициями в Казахстане. Интересно, что семантика изображений к этому времени стала совершенно непонятной и владельцам ковров, и их знакомым уйграм.

Измучившись догадками, они в шутку называли эти изображения “роботами”.

8. Неглинская М.А. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока. М., 2006. С. 120, 121, 147.



“Вазовым” коврам по количеству не уступают ковры последней четверти 19 – середины 20 в. с изображением животных. Сравнительно редки среди них небольшие ковры с одиночными фигурами птиц – сказочного феникса (Кат. № 44) и реальной аистообразной птицы (Кат. № 45).

Уникальным в коллекции ГМВ является ковер с изображениями пары оленей, павлина и феникса на фоне дерева и цветов (Кат. № 46). Поедающие “траву бессмертия” олени милу, фениксы (фэн или фэнхуан) и павлины (кун) хорошо известны в китайском искусстве. Но обе птицы изображались художниками и других народов, а в уйгурском фольклоре фигурируют олени-мараклы, грызущие волшебное растение-панацею мухра-гия<sup>9</sup>.

9. Уйгурские народные сказки.  
Составили и перевели  
с уйгурского М.Н. Кабиров  
и В.Ф. Шахматов.  
М., 1951. С. 105–107.

Многофигурные орнитоморфные композиции, в которых фигурируют только птицы в количестве от двух-трех до целой стаи, представлены на семи коврах коллекции ГМВ (Кат. № 47–53). Композиционный принцип их в общем един. В нижней части ковра обязательно изображается земная твердь в виде подпрямоугольных или имеющих причудливые очертания скал или четырехугольных участков земли. Из земной тверди растут травы, кустарники, цветы (преобладают пышные пионы). Почти обязательный элемент пейзажа – одно или два дерева, ветвистая крона которых тянется вдоль всей верхней границы ковра. Этот скально-растительный пейзаж служит фоном для изображения птиц.

Среди птиц обязательно присутствует феникс, но его изображение не всегда доминирует. Если на ковре три птицы, то вместе с фениксом мы видим двух павлинов (Кат. № 47), павлина и аистообразную птицу – аиста, журавля или цаплю (Кат. № 48). Эти три птицы примерно одинакового размера превосходят величиной других и то гда, когда изображается стая (Кат. № 49). Количество птиц в стае, склоняя феникса, различно: 8 (Кат. № 50), 9 (Кат. № 51), 12 (Кат. № 49) и даже 49 (Кат. № 52).

Имеются и другие художественные особенности “птичьих” ковров, хотя и соблюдавшиеся не без исключений. К ним относятся: отсутствие орнаментальных бордюров (основное поле чаще ограничивалось узкой однотонной полосой), интенсивный красный цвет фона, изображение птиц в стаях парами (самец и самка).

Особняком стоит ковер с изображением петуха и курицы (Кат. № 53). Основные стилистические черты “птичий” группы изделий налицо: красный фон, белая скала, низкорослые деревья и пышные пионы. Но, в отличие от праздничной торжественности остальных “птичьих” ковров, птицы здесь трактованы скорее юмористически: напыжившийся петух грозно смотрит на убегающую и оглядывающуюся на него курицу.

Основным вопросом, который неизбежно возникает при анализе главных групп восточнотуркестанских ковров, является вопрос о роли китайского влияния. В литературе мнение об определяющем воздействии китайского ковроделия высказывалось не часто и без опоры на серьезный анализ конкретных фактов<sup>10</sup>. Интересно, что среди китайских исследователей нет единого мнения по этому вопросу. Так, авторы соответствующих разделов в обобщающей монографии “Декоративно-прикладное искусство современного Китая” Ян Бода и Чжу Пэйчу не только не говорят о китайском воздействии на восточнотуркестанское ковроделие, но, наоборот, указывают на более ранние и независимые традиции ковроткачества в Синьцзяне и соседних западных регионах по сравнению с собственно Китаем. Китайские авторы приводят данные об особом стиле синьцзянских ковров, о вывозе в Пекин ковров с запада империи и о работе в столице ковроделов оттуда в 19 в.<sup>11</sup>

Более или менее ясно, что источником изобразительных мотивов “вазовых” ковров была китайская культура интерьера с такими важными реалиями, как фарфоровые сосуды, кафликовые деревца, издревле устоявшийся и обладавший благопожелательной символикой набор цветов и плодов, принадлежности для занятий письмом, каллиграфией и живописью.

10. См. примечания 2, 3, 4 данной статьи, а также: Каримова Р.Б.У. Художественные ремесла и промыслы уйгуров Средней Азии и Казахстана. (Конец XIX–XX вв.). Автореферат докторской диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Л., 1989. С. 9; Kinaeva K.G., Nekrasova N.P. Rug Collections // Treasures from Central Asia. Islamic Art Objects in the State Museum of Oriental Art, Moscow. Arts and the Islamic World / Special Volume no 33. London, 1998. P. 40–42.

11. Даньдай Чжунггоды гуньымэйшү. Пекин, 1984. С. 30, 132, 134–137.

По отношению к восточнотуркестанским коврам с зооморфным декором мнение о дальневосточных источниках верно лишь отчасти – постольку, поскольку мы видим на них фениксов, павлинов, журавлей или цапель. Но в орнаментику уйгурских ковров перешла лишь малая доля богатейшего набора китайской благопожелательной анималистической эмблематики. На них нет, за редким исключением, изображений драконов, гротесковых льзов шиша и многих других типичнейших для китайского искусства животных. Между прочим, полностью отсутствуют и облака – заметная деталь китайских пейзажей и орнаментики.

Можно согласиться с мнением тех исследователей, которые уже давно писали о существенных различиях между китайскими и восточнотуркестанскими коврами<sup>12</sup>. У китайских ковров фон светлее рисунка, преимущественно желтый различных оттенков. Изображения на китайских рисунках выдержаны в светлой цветовой гамме, их рисунок дробен и малок. Мастера ориентируются на мягкую живописную трактовку – плавные переходы и богатые цветовые градации. Художественные особенности восточнотуркестанских ковров в основном противоположны китайским. Мастера не боятся темного фона, в зооморфных коврах преобладает фон интенсивного красного цвета. Многие изображения определено светлее фона. Большинство изобразительных элементов отличается масштабностью, лаконичностью, ясной графичностью. Очень часто они сконтуриваются и геометризуются. Цветовая гамма восточнотуркестанских ковров строже китайских, она строится на соотношениях двух-трех главных тонов. Мастера не претендуют на “живописные достижения” в ковроделии: если разнообразие цветовой гаммы возрастает, то это приводит не к живописным эффектам, а к декоративной пестроте. Для ковров с зооморфными изображениями нетипичны бордюры.

Изучение китайских ковров не выявило среди них убедительных аналогий уйгурским изделиям. С другой стороны, полевые экспедиционные работы не обнаружили, во всяком случае, в казахстанском ареале уйголов, собственно китайских ковров. Не подтвердилось и высказывавшееся в литературе мнение о том, что восточнотуркестанские ковроделия заимствовали типично китайский прием филировки (выстригания ворса)<sup>13</sup>. Возможно, это мелочь, но она говорит о следующем: если бы восточнотуркестанское ковроделие прямо ориентировалось на китайское, то трудно представить, чтобы синьцзянские ковроткачи не восприняли эту технику – сравнительно несложную, но создающую декоративно-эффектную рельефную фактуру.

Можно предположить, что непосредственным источником дальневосточных изобразительных элементов в восточнотуркестанских коврах (и не только “птичьих”) были не китайские ковры, а более портативные, распространенные и доступные произведения китайского искусства: вышивки, народные картины – **няньхуа**<sup>14</sup>, эмали<sup>15</sup> и другие изделия.

В художественной самобытности уйгурских ковров в наибольшей степени убеждаешься на примере “птичьих” ковров, разглядывая изображения стай птиц, рассыпавшихся на красном фоне в буйно цветущих деревьях и травах. Тогда становится очевидной связь этих творений уйгурских ковроделов с природой Восточного Туркестана, с эстетическими предпочтениями именно уйгурского народа, истоки которых уходят в глубину веков. Вот строки из поэмы “Кутадгу билг” (“Благодатное знание”), написанной в 11 в. в Кашгаре Юсуфом Баласагунским.

Повсюду Восток благовоњем весенним,  
И райским овеяло мир дуновеньем.  
И мускус простерся над гладью камфарной,  
Весь мир озарился красой лучезарной.  
Весна сошла полог зимнего сна,  
И радугу счастья поздравила весна...  
Оделись деревья зеленым покровом,  
И все стало алтым, багряным, багровым...  
И горы, как будто сурьмою и хною,  
Багрянцем окрасились, голубизною...  
И птиц разноперых несметная стая  
Крикливо теснится, садясь и взлетая.  
Садятся, летают в бескрайних просторах,  
Парят в горных далях, пьют воду в озерах.  
Кричат журавли, караваном парят,  
Как будто сефандов шагающих ряд.  
Они, к вожаку зовут, курлычут,  
Как будто бы девушка милого кличет.  
Что кровь красноклюва, что пух чернобрюха,  
Кричит куропатка – смеется бедово.  
И ворон кричит, поднимая свой клюв,

12. Гогель Ф.В. Ковры. М., 1950. С. 66–70;  
Исманлова-Мамедова Э.М. Ковры уйголов // Материалы по истории и культуре уйгурского народа. Алма-Ата, 1978. С. 139–179.

13. Чырып Л.А. Об изучении художественных ремесел уйголов // Восточный Туркестан и Средняя Азия. История. Культура. Саяз. М., 1984. С. 167.

14. Алексеев В.М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966.

15. См. примечание 8.

*И гуси скрипят, долу шею пригнув.  
Поет соловей среди розовых кущей, –  
Звучит день и ночь его голос влекущий.  
И серны резвятся в цветущих полянах,  
Играют мафалы в просторах бағряных.  
И хмурится небо, и плачет навзрыд,  
А радостный дол многоцветьем блестит.  
И смотрит весь мир на себя в эту пору:  
Все рады, друг друга любя, в эту пору...  
И ярко цветами весь мир разукрашен –  
Высь неба, просторы нагорий и пашен<sup>16</sup>.*

16. Юсуф Баласагунский.  
Благодатное знание. / Перевод  
С.Н. Иванова.  
М., 1983. С. 35–37.

Конечно, вопрос о сравнении литературных памятников и визуального искусства неоднозначен. Однако в этих строках можно видеть поразительную литературную параллель восточнотуркестанским коврам с зооморфными изображениями. Свидетельство тому – и перечисленные средневековым поэтом птицы и звери, и общее настроение восторга перед картиной весенней природы, и настойчиво подчеркиваемый бағряно-алый цвет всего пространства – тот самый цвет фона, который мы часто видим на восточнотуркестанских коврах и будем тщетно искать на коврах китайских.

*Нельзя не сказать о еще одной и до сих пор не раскрытой возможности в решении проблемы генезиса восточнотуркестанских ковров с зооморфными изображениями. Я имею в виду североиндийские ковры могольской эпохи – очень близкие аналогии уйгурским “птичьим” коврам<sup>17</sup>. Культурное влияние Индии на Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье хорошо известно. Насколько серьезным был индийский культурный фактор в новое время? На этот вопрос еще предстоит ответить. Во всяком случае, у индийского фактора перед китайским было несомненное географическое преимущество. От Хотана – крупного торгово-ремесленного восточнотуркестанского центра по прямой линии до индийской границы около 250 км, до Сринагара – крупнейшего кашмирского города – около 550 км. Караванная дорога от Хотана до пограничных перевалов Каракорума и Ханджераба занимает неделю, до Сринагара – две недели. На путешествие из Восточного Туркестана в собственно Китай надо было потратить времени во много раз больше.*

*Художественное своеобразие уйгурских ковров проявилось и в нескольких уникальных произведениях первой половины – середины 20 в. Если в условно переданном горном пейзаже с фигурами тигра и тигренка (Кат. № 54) угадывается влияние дальневосточного изобразительного искусства, то второй ковер до сих пор остается загадкой (Кат. № 55). На нем – торжественно выступающие огненно-рыжие пышноглавые львы, а под ними – странные извивающиеся существа, которых можно было бы определить как змей, если бы не плавники на хвостах. Откуда пришли в Восточный Туркестан эти зооморфные образы? Что означает эта двухуровневая композиция? Пока мы не можем ответить на эти вопросы.*

**В** 1937 г. в Хотане был соткан оригинальный ковер, который с равными основаниями можно назвать и зооморфным, и пейзажным. Из всех опубликованных уйгурских ковров только на нем изображен городской пейзаж, причем не условный, “в китайском стиле”, а реальный, характерный для восточнотуркестанских оазисов. Пространство ковра четко разделено на четыре яруса. Мглистое небо передано желтыми, коричневыми и палевыми фестончатыми полосами. Под небом над домами – цветущие урюковые деревья с сидящим на ветке попугаем. Под деревьями – глухие глинобитные заборы или стены прижатых друг к другу домов с маленькими решетчатыми оконцами и калитками. Еще ниже – заросший пруд с лотосами и стаей уток или гусей. Ковровый пейзаж вполне соответствует описаниям старых восточнотуркестанских городов, например, впечатлениям Ч.Ч. Валиханова от посещения Кульджи в середине 19 в.<sup>18</sup> Этот хотанский пейзажный ковер – уникальный результат творческих поисков синьцзянских ковроделов 20 в. (Кат. № 56).

**В** целом восточнотуркестанские ковры являются наиболее ярким достижением уйгурского искусства. Они несут свойственное уйгурам поэтическое восприятие мифа, многовековой эстетический опыт народа земледельцев и ремесленников, о которых Юсуф Баласагунский писал девять веков тому назад:

*Краса сего мира лишь ими жива,  
Все дива вселенной – плод их мастерства<sup>19</sup>.*

17. Sarre F., Martin F.R.  
Die Ausstellung  
von Meisterwerken  
muhammedanischer Kunst in  
München 1910.  
Band I. Miniaturen und  
Buchkunst. Die Teppiche.  
München,  
1921. S. I–VII, Taf. 80.

18. Валиханов Ч.Ч.  
Западный край Китайской  
империи и город Кульджа //  
Валиханов Ч.Ч.  
Собрание сочинений в пяти  
томах.  
Т. 2. Алма-Ата,  
1985. С. 196, 199.

19. Юсуф Баласагунский,  
ук. соч. С. 87.

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Конец 19 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*205x390 см*

*Инв. № 21734 I.*

*Поступление: приобретен в 1981 г. через Государственную закупочную комиссию у Е.П. Түрковской (Москва).*

#### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z6S, белый.
<b>Уток:</b>	1) хлопок Z4S, белый; 2) шерсть 12Z, светло-коричневый неокрашенный. 3 утка: 2 хлопковых и 1 шерстяной.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 5 мм, узел несимметричный, по высоте 26 узлов/дм, по ширине 26 узлов/дм, 676 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	коричневая шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	утрачены.
<b>Цвета:</b>	9 (ярко-красный, красно-коричневый, темно-серый, темно-коричневый, желтый, светло-желтый, розовый, светло-серый, белый). Красители смешанные.

**Основное орнаментальное поле с фоном интенсивного красного цвета. На нем расположены 23 орнаментальных элемента девяти видов: две вазы с цветущими деревьями, восьмиугольные фигуры с включением геометрических и растительных узоров и стилизованных изображений бабочек, ветви с плодами граната, различные розетки, в углах – меандровидные фигуры. Бордюр состоит из четырех полос, заполненных криволинейными узорами, геометризованным изображением цветущих растительных побегов и полосой свастик.**



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина 20 в.*

Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.

183x368 см.

Инв. № 21738 I.

Поступление: в 1986 г. приобретен музейной экспедицией у Я. Илахурова (Казахстан, Алматинская область, Энбекшиказахский район, село Азат).

#### Технология

Основа:	хлопок Z5(6)S, белый.
Уток:	хлопок Z4S, белый, 3 утка.
Ворс:	шерсть 2Z, высота 8 мм, узел несимметричный, по высоте 30 узлов/дм, по ширине 33 узла/дм, 990 узлов/дм <sup>2</sup> .
Кромки:	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
Концы:	верхний – полотно 1,5 см, бахрома – 2,5 см; нижний – полотно 1,5 см, бахрома – петли 1,5 см.
Цвета:	10 (тамоносиний, бордовый, краснокоричневый, розовый – 2, оранжевый, зеленый – 2, голубой, черный).

Красители смешанные.

Фон основного орнаментального поля зеленовато-черный. Изображены в ряд десять различных сосудов с растениями. Среди них пять ваз вытянутых пропорций с цветами нарциссов, пионов и лотоса, с кафликовым деревцем и с камнем причудливой формы. В центре большой сосуд типа кашпо с плодами пальчатого лимона, побегами бамбука и цветущим растением. Между большими сосудами четыре маленьких чайника с цветущими растениями. Бордюр состоит из двух орнаментальных полос: во внутренней – геометризованный мотив стебля с цветами и листьями, в широкой внешней – 16 крупных растительных элементов четырех видов.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Середина 20 в. (не позже 1955 г.).*

*Хлопок, шерсть, ворковое ткачество.*

*174x339 см.*

*Инв. № 20093 I.*

*Поступление: в 1988 г. приобретен музейной экспедицией у З. Тугельбаева (Казахстан, Алматинская область, г. Жаркент).*

#### Технология

**Основа:** хлопок Z7S, белый.

**Уток:** хлопок Z7S, белый, 3 утка.

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 6 мм, узел несимметричный, по высоте 31 узла/дм, по ширине 33 узла/дм, 1023 узла/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 1 см, бахрома 2 см; нижний – полотно 1,5 см, бахрома – петли 2,5 см.

**Цвета:** 12 (красный, зеленый – 5, розовый, черный, желтый, белый, фиолетовый, бордо).

*Красители смешанные.*

**Фон** основного орнаментального поля красный терракотового оттенка. Композиция представляет собой ряд из десяти предметов: пяти больших вытянуто-бочонковидных ваз, кашпо, двух маленьких сосудов на подставках и двух плодов пальчатых лимонов. Во всех сосудах (кроме кашпо) и в одном пальчатом лимоне – цветочные стебли с листьями и цветами: пионы, хризантемы и растения неопределенных видов (изображенные слишком условно или обобщенно). Орнаментальный бордюр состоит из трех полос: во внутренней – геометризованные переплетающиеся растительные стебли с листьями и небольшими цветами, во внешней – меандровидный узор. Наиболее широкая средняя полоса заполнена 31 крупным растительным элементом четырех видов: пионы и хризантемы со стеблями и цветами, цветы и листья лотоса, ветви с множеством мелких цветов.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина 20 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*175x343 см.*

*Инв. № 21739 I.*

*Поступление: в 1989 г. приобретено музейной экспедицией у М. Сабирова (Казахстан, Алматинская область, г. Жаркент).*

#### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z68, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z78, белый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 6 мм, узел несимметричный, по высоте 26 узлов/дм, по ширине 31 узел/дм, 806 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 ширф вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1,8 см, бахрома 1,5 см; нижний – полотно 1,7 см, бахрома – петли 2,5 см.
<b>Цвета:</b>	11 (красный, желтый, розовый, зеленый – 3, бирюзовый, черный, сиреневый, белый, светло-бордовый).
	<i>Красители смешанные.</i>

**Фон** основного орнаментального поля **красный терракотового оттенка**. Композиция представляет собой ряд из девяти предметов: пяти ваз вытянуто-бочонковидной формы, трех плодов пальчатого лимона и небольшого приземистого сосуда. Во всех сосудах и в двух из трех пальчатых лимонов находятся побеги различных цветущих растений – пионов, хризантем и стебли с менее крупными цветами. Орнаментальный бордюр состоит из трех полос: во внутренней – геометризованный растительный побег с листьями и четырехлепестковыми цветами, во внешней – меандровидный узор. В наиболее широкой средней полосе – 14 крупных растительных элементов: пионы с листьями, бутонами и веткой с множеством мелких цветов; листья и цветы лотосов.



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВАЗ С ЦВЕТАМИ

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Середина 20 в. (до 1952 г.).*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*152x238 см.*

*Инв. №. 20095 I*

*Поступление: в 1988 г. приобретен музейной экспедицией у М. Умурзакова (Казахстан, Акмолинская область, г. Жаркент).*

### Технология

**Основа:** хлопок Z5S, белый.

**Уток:** 1) хлопок Z5(9)S, белый; 2) шерсть I2Z, серый неокрашенный.

**Зутка:** 2 хлопковых и 1 шерстяной.

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 12 мм, узел несимметричный, по высоте 20 узлов/дм, по ширине 24 узла/дм, 480 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 ширф вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний полотно и бахрома сильно обтрепаны; нижний – полотно 3 см, бахрома – петли 1,5 см.

**Цвета:** 9 (красный, светло-зеленый, темно-серый, коричневый, розовый, белый, бордовый, оранжевый, фиолетовый).

*Красители смешанные.*

*Фон основного орнаментального поля красный розового оттенка. В ряде изображены четыре округлые узкогорлые вазы. В каждой вазе по два стебля пионов с цветами и листьями. Между вазами – пять стеблей с листьями, заканчивающиеся внизу цветами пионов или роз. В широком орнаментальном бордюре – геометризованное изображение стеблей пионов или роз с листьями и крупными цветами.*



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВАЗ С ЦВЕТАМИ

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Начало 20 в.*

Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.

142x252 см.

Инв. № 20099 I.

Поступление: в 1988 г. приобретен музейной экспедицией у Л. Лаю-шан-ло (Казахстан, Алматинская область, г. Жаркент).

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z5S, белый.
<b>Уток:</b>	1) хлопок Z4S, белый; 2) шерсть I2Z, темно-серый неокрашенный.
<b>З утка:</b>	2 хлопковых и 1 шерстяной.
<b>Ворс:</b>	шерсть 21, высота 7 мм, узел несимметричный, по высоте 20 узлов/дм, по ширине 23 узла/дм, 460 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 ширф вокруг 2 патей основы.
<b>Комы:</b>	верхний – полотно 3 см, бахрома сильно обтрепана; нижний – полотно 3,5 см, бахрома – петли 1,5 см.
<b>Цвета:</b>	13 (красный – 2, темно-коричневый, темно-серый, зеленый – 3, голубой, фиолетовый, розовый, оранжевый, коричневый, белый).
	Красители смешанные.

**Фон** основного орнаментального поля красновато-терракотовый. Ряд из четырех бочонковидных ваз, в каждой из которых по два геометризованных растительных стебля – один с листьями, другой с листьями и крупным круглым цветком пиона (?). В трех вазах кроме пионов находятся хризантемы (?). Между вазами с цветами пять небольших круглых восьмилепестковых розеток. В широком орнаментальном бордюре – геометризованный непрерывный растительный побег с листьями и крупными цветами.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина - середина 20 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*157x268 см.*

*Инв. № 217471.*

*Поступление: в 1989 г. приобретен музейной экспедицией у Б.Б. Батырханова (Казахстан, Алматинская область, г. Жаркент).*

### Технология

**Основа:** хлопок Z4S, белый.

**Уток:** 1) хлопок Z4S, белый; 2) шерсть I2Z, темно-серый неокрашенный.

*З утка: 2 хлопковых и 1 шерстяной.*

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 8 мм, узел несимметричный, по высоте 23 узла/дм, по ширине 25 узлов/дм, 575 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 широкая полоса из 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – поголтно 2 см, бахрома 2 см; нижний – поголтно 2,7 см, бахрома – петли 1,5 см.

**Цвета:** 13 (красный, зеленый – 2, голубой – 2, бордовый, фиолетовый – 2, розовый, оранжевый, белый, темно-синий, темно-коричневый).

*Красители смешанные.*

**Фон** основного орнаментального поля красный тифракотового оттенка. В основном поле – ряд из четырех бочонковидных ваз. В каждой из них по несколько стеблей с листьями, крупными цветами пионов и менее крупными цветами хризантем (?). Окаймляющая основное поле узкая черная полоска образует в его углах “плетеные” элементы. Широкий орнаментальный бордюр заполнен растительными элементами: шестью крупными пионовыми цветами с короткими стеблями и несколькими листьями, двумя ветками с множеством мелких цветов, шестью стеблями хризантем (?) с разноцветными листьями и цветами.



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦВЕТОЧНЫХ ВАЗ И ПРЕДМЕТОВ ИЗ "КАБИНЕТА УЧЕНОГО"

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина – середина 20 в. (не позже 1954 г.).*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*148x238 см.*

*Инв. № 20025 I.*

*Поступление: в 1985 г. приобретен музейной экспедицией у У. Бейсебаева (Казахстан, Алматинская область, Жаркентский район, село Малый Чиган).*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z3(4)S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z3(4)S белый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 27, высота 9 мм, узел несимметричный, по высоте 30 узлов/дм, по ширине 32 узла/дм, 960 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 3 см, бахрома 3 см; нижний – полотно 2 см, бахрома – петли 1,5 см.
<b>Цвета:</b>	10 (красный, зеленый – 3, розовый – 2, жактый, белый, бежевый, черный).

*Красители смешанные.*

**Фон** основного орнаментального поля темно-красный. Поле заполнено изображениями различных предметов (справа налево): большая приземисто-коническая ваза с букетом пионов, сочетание геометрических фигур (семантика их неясна), камень причудливых очертаний, цилиндрический сосуд с кистями и свитком (?), сосуд с кафликовым деревцем, небольшой сосуд с крышкой, сосуд с неопределенным растением и свитком или жезлом, сосуд на высокой подставке с цветущим побегом хризантемы (?). Широкий орнаментальный бордюр заполнен десятью растительными элементами – повторяющимися геометризованными изображениями крупных цветов пионов со стеблями, листьями и бутонами.



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦВЕТОЧНЫХ ВАЗ И ПРЕДМЕТОВ ИЗ “КАБИНЕТА УЧЕНОГО”

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Середина 20 в. (не позже 1961 г.).*

Хлопок, шелк, ворсовое ткачество.

141x247 см.

Инв. № 21743 I.

Поступление: в 1989 г. приобретен музейной экспедицией у А. и Х. Ембереевых (Казахстан, Алматинская область, г. Жаркент).

### Технология

**Основа:** хлопок Z6S, белый.

**Уток:** хлопок Z4S, голубой, 3 утка.

**Ворс:** шелк, высота 5 мм, узел несимметричный, по высоте 25 узлов/дм, по ширине 28 узлов/дм, 700 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** оранжевый хлопок и шелк, 1 шнурок вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 2 см, бахрома 2 см; нижний – полотно 2,3 см, бахрома – петли 2,2 см.

**Цвета:** 14 (красный, зеленый – 4, розовый – 2, бордовый, желтый – 2, фиолетовый – 2, белый, черный).

*Красители смешанные.*

**Фон** основного орнаментального поля **красный терракотового оттенка**. В центре большая коническая ваза, в ней стебель с тремя большими цветками пионов. Справа и слева два сосуда с растениями и сочетание геометрических фигур, часть которых можно определить как условно трактованные музикальный инструмент, стопку книг и подставку. В правой части основного поля чайник и ваза с побегом цветущего пиона с двумя крупными цветками. В левой части коническая ваза с цветами хризантемой (?). В широком орнаментальном бордюре свободно расположены 16 крупных растительных элементов – это изображения стеблей с листьями, мелкими цветами и крупными цветами пионов, хризантем (?) и лотосов.



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦВЕТОЧНЫХ ВАЗ И ПРЕДМЕТОВ ИЗ “КАБИНЕТА УЧЕНОГО”

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина 20 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*147x205 см.*

*Инв. № 21745 I.*

*Поступление: в 1989 г. приобретен музейной экспедицией у М. Кифекшаева (Казахстан, г. Алматы).*

### **Технология**

<b>Основа:</b>	хлопок Z6(7)S, белый.
<b>Уток:</b>	1) хлопок ZTS, белый; 2) шерсть I27, серый неокрашенный. 3 утка; часть ковра – 2 хлопковых и 1 шерстяной, другая часть – 2 шерстяных и 1 хлопковый.
<b>Ворс:</b>	шерсть 27, высота 8 мм, узел несимметричный, по высоте 23 узла/дм, по ширине 25 узлов/дм, 575 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1,3 см, бахрома 1,2 см; нижний – полотно 2,3 см, бахрома – петли 1,2 см.
<b>Цвета:</b>	8 (красный, коричневый, белый, бордовый, светло-зеленый, розовый, светло-серый, черный).

*Красители смешанные.*

**Фон основного орнаментального поля красный. Композиция**  
**состоит из двух одинаковых зеркально-симметричных**  
**частей. Каждая часть представляет собой набор условно и**  
**геометризированно трактованных предметов, среди которых**  
**можно различить сосуды различных размеров и форм, колокол,**  
**стопку книг, плоды граната и пальчатого лимона, растительные**  
**стебли с листьями и цветами, большую ветвь без цветов. В двух**  
**углах основного орнаментального поля помещены крупные розетки**  
**и стилизованные фигуры небольших птиц. Орнаментальный**  
**бордюр состоит из трех полос, заполненных узорами из**  
**растительных побегов с цветами и листьями.**



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦВЕТОЧНЫХ ВАЗ И ПРЕДМЕТОВ ИЗ "КАБИНЕТА УЧЕНОГО"

*Восточный Туркестан (Синьцзян). 1930-е гг.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*155x315 см.*

*Инв. № 21751 I.*

*Поступление: в 1991 г. приобретен экспедицией музея у Н.А. Салибаева (Казахстан, г. Алматы).*

### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z6S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z6S, белый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 5 мм, узел несимметричный, по высоте 26 узлов/дм, по ширине 29 узлов/дм, 754 узла/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 5,5 см, бахрома утранена; нижний – полотно 2,7 см, бахрома 2,7 см.
<b>Цвета:</b>	8 (красный, голубой, желтый, светло-зеленый, бордовый, розовый, темно-коричневый, сиреневый).

*Красители смешанные.*

**Фон основного орнаментального поля красный.**  
**Основное поле занято рядом из четырех крупных одинаковых изображений. Каждое из них является набором условно и геометризованно трактованных предметов: подставка-треножника, двух книжных свитков, музыкального инструмента, скульптуры гротескового льва-шишха анфас, разевающих пасть и ветки с листьями и плодами гранатов(?). Бордюр состоит из двух орнаментальных полос: внутренняя заполнена узором из свастик, внешняя – сильно геометризованными крупными изображениями цветов.**



### *Восточный Туркестан (Синьцзян). Середина 20 в.*

**Характеристика водосбора тяжелостроения.**

Amherst, Mass.  
161-140 cu

10x140 cm.

Приложение к выставке с 1991 г. наста Государственную экспозицию химии в А. И. Гомане (Москва).

Технология

**Основа:** хлопок Z8S, белый.  
**Уток:** шерсть IZZ, белый, 2 утка.  
**Ворс:** шерсть 57, высота 9 мм, несимметричный узел, по высоте 17 узлов/дм, по ширине 27 узлов/дм, 459 узлов/дм<sup>2</sup>.  
**Кромки:** белый хлопок, 1 шнур вокруг 3 нитей основы.  
**Концы:** верхний - бахрома 4 см; нижний - утрачен.  
**Цвета:** 15 (белый, темно-синий, темно-коричневый, розовый - 2, голубой, красный - 2, светло-коричневый - 2, золотистый, бордовый - 2, сиреневый, светло-серый).  
**Красители смешанные.**

**Верхнюю часть основного орнаментального поля занимает фигура летящего феникса. Внизу справа – условное изображение скалы, на которой растут цветы. Внизу слева – летящая бабочка. Бордюр состоит из двух полос: внутренняя заполнена меандровидным узором, внешняя – орнаментом из цветов и листьев.**



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Конец 19 – начало 20 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

135x204 cm

Page № 200674

Поступление в 1986 г. приобретено музейной экспедицией у коллекционера А. Акимбека (Казахстан, г. Алматы).

## Технология

**Основа:** хлопок Z4S, белый.  
**Уток:** хлопок Z4(5)S, белый, 3 утка.  
**Ворс:** шерсть 2Z, высота 6 ми, узел несимметричный, по высоте 28 узлов/дм, по ширине 26 узлов/дм, 728 узлов/дм<sup>2</sup>.  
**Кромки:** красная шерсть, 1 ширф вокруг 2 нитей основы.  
**Концы:** аерхний - палотно 2 см, бахрома 2 см; нижний - палотно 1,5 см, бахрома - пели 2 см.  
**Цвета:** 6 (красный, белый, тенго-серый, розовый, желтый, салатовый).  
Красители смешанные.

**Фон ковра красный терракотового оттенка. Орнаментального бордюра нет. В центральной части – условное симметрично-ступенчатое изображение скалы. На скале стоит птица (возможно, чапля). Из скалы вырастают стебли пионов с листьями и крупными цветами. По периметру – шесть крупных цветков пионов со стеблями и листьями.**



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Последняя четверть 19 в.*

Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.

136x251 см.

Инв. № 20020 I.

Поступление: в 1985 г. приобретен музейной экспедицией у М. Исламярова (Казахстан, Алматинская область, Каскеленский район, поселок Алатау).

### Технология

**Основа:** хлопок Z4S, белый.

**Уток:** хлопок Z5S, голубой, красный, зеленый, 3 утка.

**Ворс:** шерсть 27, высота 8 мм, узел несимметричный, по высоте 23 узлов/дм, по ширине 24 узла/дм, 552 узла/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красный хлопок, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 2 см, бахрома 2,5 см; нижний – полотно 3 см, бахрома – петли 1,7 см.

**Цвета:** 18 (темно-красный, бордовый, фиолетовый, зеленый – 3, синий – 2, желтый – 2, белый, черный, серый, розовый – 2, коричневый – 2, бежевый).

*Красители смешанные.*

**Фон** основного орнаментального поля **красный** сложного бордово-малинового и лилового оттенка. В нижней части – три условно трактованных камня или скалы причудливых очертаний. Между ними горизонтальные полосы трапы. Из скалы в левой части ковра вырастает куст пионов с крупными цветами и листьями. На скале справа растет дерево с пышной кроной, а под ним – кусты пионов. Крупные цветы пионов со стеблями, листьями и бутонами изображены и в верхних углах основного поля. Слева внизу стоит олень с небольшими рогами и пятнистой шкурой. Во рту олена пучок травы. В средней нижней части основного поля – лежащая безрогая самка оленя. Между копытными животными на скале помещен паалин. Справа на скале стоит феникс. Бордюр заполнен меандровидным узором.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина 20 в. (до 1944 г.).*

*Хлопок, шерсть, вафлевое ткачество.*

*161x282 см.*

*Инв. № 20101 I.*

*Поступление: в 1988 г. приобретен музейной экспедицией у А. Масимова (Казахстан, Алматинская область, г. Жаркент).*

### Технология

**Основа:** хлопок Z5(7)S, белый.

**Уток:** 1) хлопок Z4I, белый; 2) шерсть I2Z, темно-серый неокрашенный.

3 утка: 2 шерстяных и 1 хлопковый.

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 8 мм, узел несимметричный, по высоте 17 узлов/дм, по ширине 29 узлов/дм, 493 узла/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 интур вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – поголно 3 см, бахрома сильно обтрапана; нижний – полотно 2,7 см, бахрома – петли 1,8 см.

**Цвета:** 13 (красный, бирюзовый, светло-зеленый – 2, оранжевый, темно-серый, черный, фиолетовый, бордовый, розовый, желтый, лососевый, белый).

*Красители смешанные.*

**Фон красный терракотового оттенка. Орнаментальный бордюр отсутствует. В нижней части – условное изображение двух скал или холмов. Из правого холма вырастает дерево, цветущая ветвь которого занимает почти всю верхнюю часть ковра. На левом холме стоит феникс. Над ним и справа от него изображены павлины.**



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ПТИЦ

*Восточный Туркестан (Синьцзян), г. Хотан. 1930-е гг.*

*Хлопок, шелк, ворсовое ткачество.*

*177x242 см.*

*Инв. № 10701 III.*

*Поступление: в 1983 г приобретено музейной экспедицией у Л. Ибрагимовой (Казахстан, г. Алматы).*

**Технология**

<b>Основа:</b>	хлопок Z6S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z5S, светло-сиреневый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шелк, высота 6 мм, узел несимметричный, по высоте 35 узлов/дм, по ширине 10 узлов/дм, 1400 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красный шелк, 1 шнур вокруг 2 петель основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 1,5 см, бахрома 1,5 см; нижний – полотно 2 см, бахрома – петли 3,5 см.
<b>Цвета:</b>	19 (красный, зеленый – 4, белый, фиолетовый – 2, синий, голубой, серый, черный, оранжевый, желтый, розовый – 2, коричневый – 3). <i>Красители смешанные.</i>

**Фон ковра интенсивного красного цвета с вишневым оттенком. Орнаментальный бордюр отсутствует. В левой части внизу – условные изображения скал причудливой формы. Из скал или из-за них вырастают кусты пионов с длинными стеблями, бутонами и крупными цветами. В правой части ковра изображена сосна, у ее подножья – пионовый куст. На скалах помещены феникс (слева) и паалин (посередине). На изогнутом стволе сосны стоит аист или цапля.**



*Восточный Туркестан (Сыръязы). Вторая четверть – середина 20 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*162x246 см.*

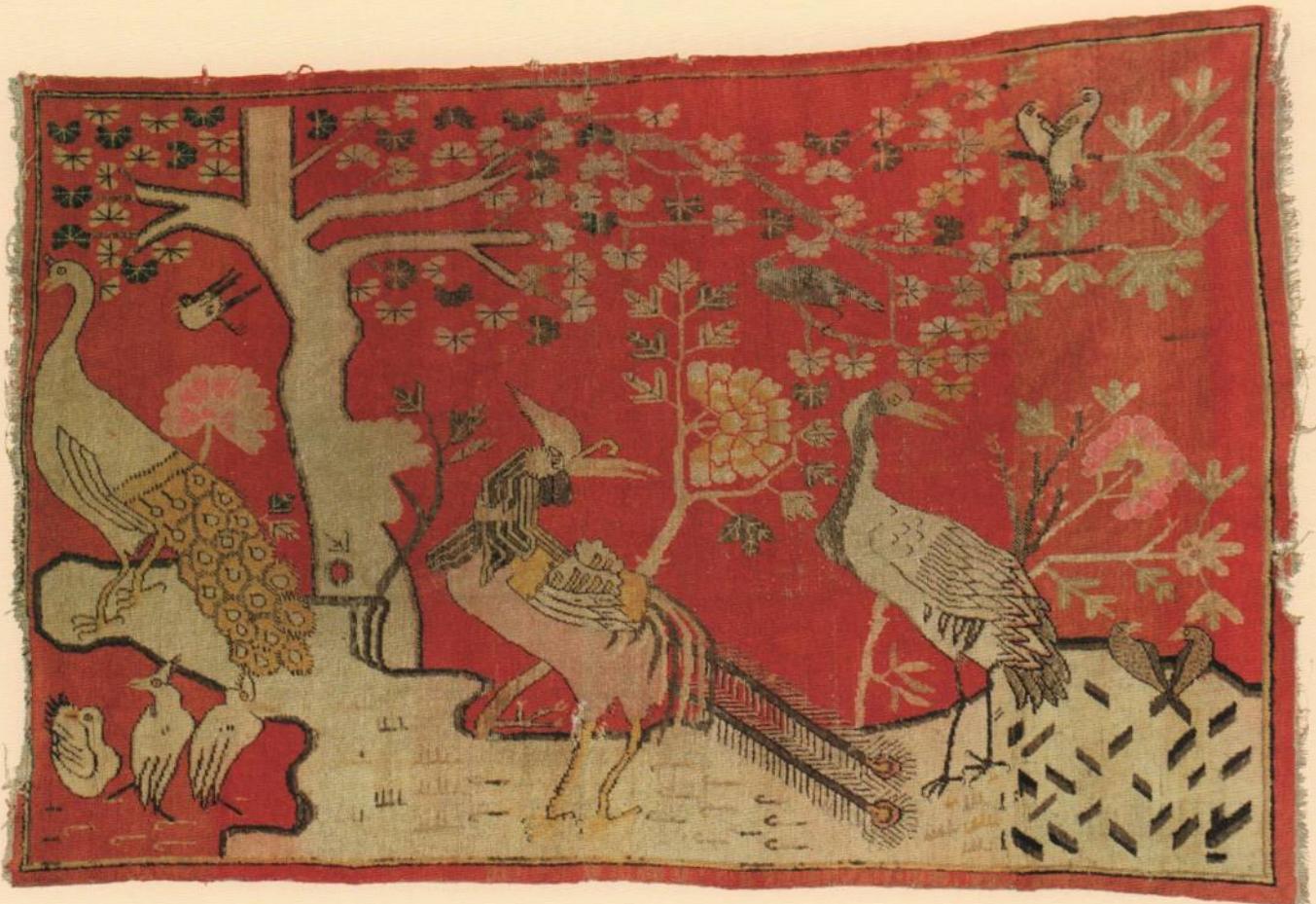
*Инв. № 21749 I.*

*Поступление: в 1991 г приобретен музейной экспедицией в семье Л.И. Менчукова и И.А. Кулагиной (Казахстан, г. Алматы).*

#### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z6S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z(4)S, белый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 7 мм, узел несимметричный, по высоте 24 узла/дм, по ширине 31 узла/дм, 744 узла/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 2 см, бахрома 2,5 см; нижний – полотно 1,4 см, бахрома – петли 2 см.
<b>Цвета:</b>	10 (красный, белый, желтый, коричневый, розовый – 2, франжевый, темно-синий, серый, бежевый).
<i>Красители смешанные.</i>	

**Основное поле ковра окаймлено узкой желто-коричневой полоской. Орнаментальный бордюр отсутствует. Фон ковра красный. В нижней части – условное изображение длинной скалы с причудливыми очертаниями. Слева из скалы вырастает дерево, цветущие ветви которого занимают всю верхнюю часть ковра. В центре и справа на скале растут кусты пионов с крупными цветами. На скале стоят феникс (в центре), павлин (слева) и журавль или цапля (справа). В разных местах ковра расположены девять менее крупных птиц. Видовую принадлежность большинства их трудно определить.**



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина 20 в.*

*150x223 см.*

*Хлопок, шерсть, ковровое ткачество.*

*Инв. № 20023 I.*

*Поступление: в 1985 г. приобретен музейной экспедицией у А. Гинакова (Казахстан, Алматинская область, Уйгурский район, село Большое Аксу).*

#### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z3(4)S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z3(4)S белый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 9 мм, узел несимметричный, по высоте 30 узлов/дм, по ширине 32 узла/дм, 960 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний - полотно 3 см, бахрома 3 см; нижний - полотно 2 см, бахрома - петли 1,5 см.
<b>Цвета:</b>	10 (красный, зеленый - 3, розовый - 2, жасминовый, белый, бежевый, черный).
	<i>Красители смешанные.</i>

**Фон ковра красного цвета.** Орнаментальный бордюр отсутствует. Нижнюю часть занимает условное изображение скалы. На скале растут трава, кусты с листьями и цветами, два цветущих дерева, куст пиона. Слева на скале стоит феникс, над ним порхает пара небольших птиц. В правой части ковра на фоне дерева и других растений - две пары птиц. Седьмая (не считая феникса) птица изображена на фоне скалы вниз головой.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая треть 20 в. (до 1933 г.).*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*182x281 см.*

*Инв. № 20094 I.*

*Поступление: в 1988 г приобретен музейной экспедицией у А.Х. Ибдиминова (Казахстан, г. Алматы).*

#### Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z6S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z3I, светло-коричневый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 6 мм, узел несимметричный, по высоте 29 узлов/дм, по ширине 33 узла/дм, 957 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	сиреневая шерсть, 1 шнур вокруг 2 пачей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – полотно 0,5 см, бахрома 2,5 см; нижний – полотно 1,7 см, бахрома – петли 1,8 см.
<b>Цвета:</b>	15 (сиреневый, коричневый – 2, голубой, зеленый – 3, розовый – 2, темно-красный, фиолетовый, желтый, фиолетовый, белый, черный).
<i>Красители смешанные.</i>	

Ковер окаймлен узкой однотонной полоской. Орнаментальный бордюр отсутствует. Фон основного орнаментального поля фиолетовый (сильно посветлел из-за выцветания красок). Внизу изображены три раздельных, имеющих четырехугольную форму и условно трактованных участка “земли”. Из левого участка вырастает цветущее дерево, куст пионов и куст лиловых цветов. Под деревом стоит феникс, на дереве – павлин. Над средним участком “земли” возвышаются два дерева и кусты. На дереве и под ним – пара одинаковых птиц с пестрым оперением и хохолками. На правом участке “земли” растут хвойное дерево и несколько цветущих кустов. Среди этой растительности пять журавлей или цапель.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Середина 20 в.*

*Хлопок, шелк, ворсовое ткачество.*

*178x279 см.*

*Инв. № 12181 I.*

*Поступление: в 1957 г. как дар Министерства культуры КНР в составе выставки*

*“Современное прикладное искусство Китая. К визиту в СССР Президента Госсовета КНР Чжоу Эньляя”.*

#### Технология

**Основа:** хлопок Z5S, белый.

**Уток:** хлопок Z4I, голубой, 3 утка.

**Ворс:** шелк, высота 6 мм, узел несимметричный, по высоте 36 узлов/дм, по ширине 36 узлов/дм, 1296 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красный шелк, 1 ширф вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 2,5 см, бахрома 7 см; нижний – полотно 2,5 см, бахрома – петли 3,5 см.

**Цвета:** 15 (красный, зеленый – 3, белый, фиолетовый, синий, серый, чёрный, оранжевый, желтый, розовый – 2, коричневый – 2).

*Красители смешанные.*

**Фон ковра интенсивного красного цвета.**  
**Орнаментальный бордюр отсутствует. Внизу**  
 изображены травы, цветы и условно трактованные  
 скалы причудливых очертаний. На скале справа  
 растет дерево, цветущие ветви которого занимают  
 всю верхнюю часть ковра. В трех местах из скалы  
 вырастают кусты пионов с ветвящимися стеблями,  
 листьями, бутонами и цветами. На скале посередине  
 стоит феникс. Все остальные птицы гораздо меньшего  
 размера. Их парные изображения равномерно  
 распределяются в пространственном поле ковра.  
 Выделяется пара павлинов. Видовое определение  
 остальных пернатых затруднительно. Изображены  
 24 птичьих пары, т.е. с фениксом на ковре всего 49 птиц.



*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина 20 в.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*143x245 см.*

*Инв. № 19892 I.*

*Поступление: в 1985 г. приобретен музейной экспедицией у коллекционера А. Акимбека (Казахстан, г. Алматы).*

#### Технология

**Основа:** хлопок Z4S, белый.

**Уток:** хлопок Z4S, белый, 3 утка.

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 6 мм, узел несимметричный, по высоте 29 узлов/дм, по ширине 31 узел/дм, 899 узлов/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.

**Коццы:** верхний – полотно 2,5 см, бахрома 7 см; нижний – полотно 2,5 см, бахрома – петли 3,5 см.

**Цвета:** 12 (красный, белый, темно-серый, разный – 2, бордовый, оранжевый, зеленый – 2, черный, голубой – 2).

*Красители смешанные.*

**Фон ковра красный с терракотовым оттенком. Орнаментальный бордюр отсутствует. В правой половине ковра изображен петух, в левой – курица. Петух стоит на условно трактованной скале причудливой формы. Фоном служат изображения деревьев с мелкими цветами и без листьев, кусты пионов с листьями, бутонами и крупными цветами. Во всех углах ковра – по крупному цветку пиона с листьями и бутонами.**



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ТИГРА И ТИГРЕНКА

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Середина 20 в. (до 1953 г.).*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*180x271 см.*

*Инв. № 20096 I.*

*Поступление: в 1988 г. приобретен музейной экспедицией у М. Кифекшиева (Казахстан, г. Алматы).*

## Технология

<b>Основа:</b>	хлопок Z5S, белый.
<b>Уток:</b>	хлопок Z3S, бежевый, 3 утка.
<b>Ворс:</b>	шерсть 2Z, высота 7 мм, узел несимметричный, по высоте 27 узлов/дм, по ширине 31 узел/дм, 837 узлов/дм <sup>2</sup> .
<b>Кромки:</b>	красная и малиновая шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.
<b>Концы:</b>	верхний – палотно 2 см, бахрома 2 см; нижний – палотно 1,7 см, бахрома – петли 2 см.
<b>Цвета:</b>	21 (голубой – 2, зеленый – 4, фиолетовый – 2, бордовый, малиновый, оранжевый, светло-коричневый, бежевый, светло-желтый, белый, ярко-коричневый, темно-коричневый, черный, темно-серый, розовый, красный).
<i>Красители смешанные.</i>	

**Основное поле ковра окаймлено узкими однотонными полосками. Орнаментальный бордюр отсутствует. В центральной части ковра изображена большая фигура тигра, в углу – сидящий тигренок, в противоположном углу – оранжевый диск солнца. Пейзажный фон состоит из условно трактованных горных склонов, скал, растительных побегов, травы.**



## КОВЕР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЛЬВОВ И ЗМЕЕВИДНЫХ СУЩЕСТВ

*Восточный Туркестан (Синьцзян). Первая половина – середина 20 в. (не позже 1957 г.).*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*165x274 см.*

*Инв. №21740 I.*

*Поступление: в 1989 г. приобретен музейной экспедицией у А.Ж. Кулменова (Казахстан, г.Алматы).*

**Технология**

**Основа:** хлопок Z4S, белый.

**Уток:** 1) хлопок Z4S, белый; 2) шерсть I2Z, серый неокрашенный.

*Зутки: на части ковра все 3 – хлопок, другая часть – 2 хлопковых и 1 шерстяной.*

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 8 мм, узел несимметричный, по высоте 25 узлов/дм, по ширине 28 узлов/дм, 700 узлов/дм<sup>2</sup>.

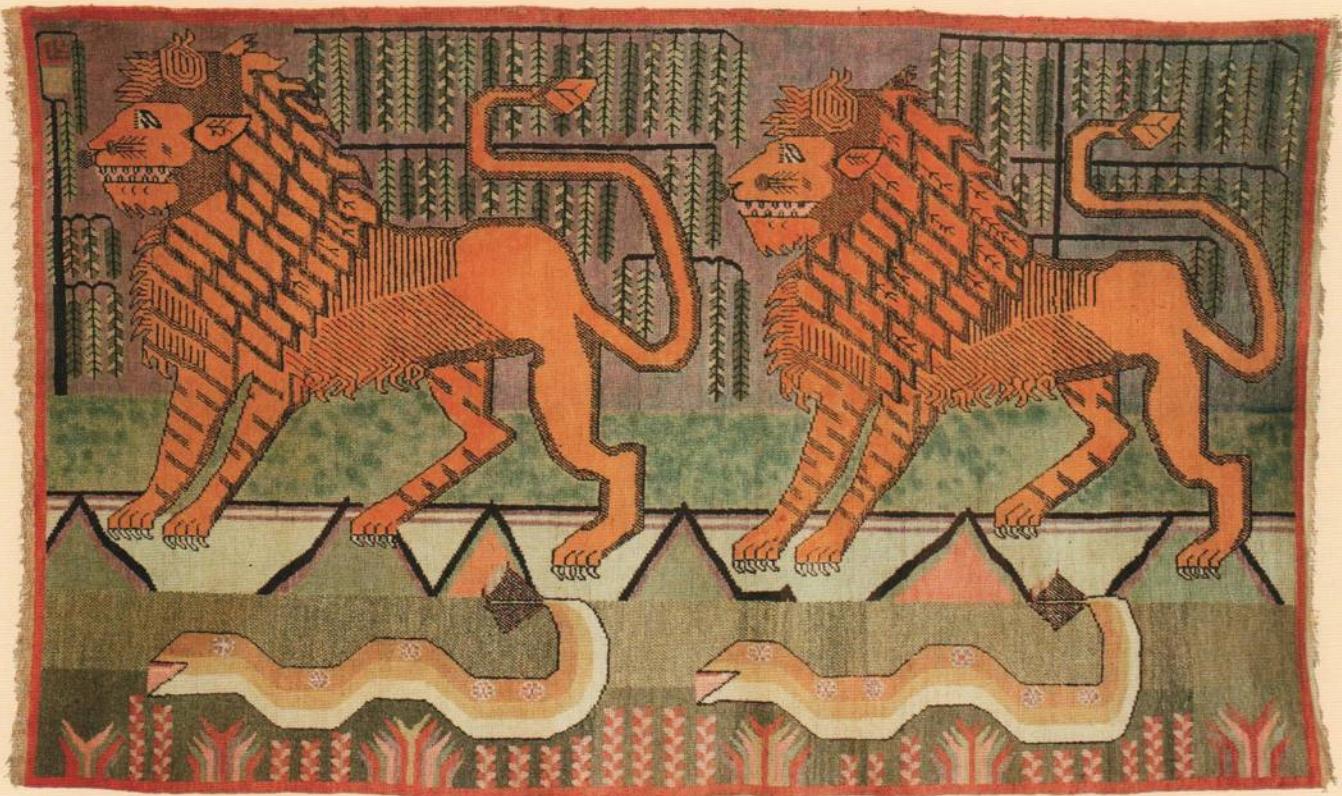
**Кромки:** красная шерсть, 1 ширинокругл 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 2,5 см, бахрома 2,5 см; нижний – полотно 2 см, бахрома – петли 2,5 см.

**Цвета:** 11 (оранжевый, фиолетовый, темно-коричневый, зеленый – 4, розовый, белый, красный, бордовый).

*Красители смешанные.*

Всю верхнюю часть ковра занимают профильные изображения двух идущих (или стоящих) декоративно трактованных огненно-рыжих львов. Фоном для них служат тонкие, вертикально свисающие ветви с мелкими листьями. Ноги львов попадают условно трактованные горы (в виде ряда треугольников и трапеций). В нижней части – две крупных фигуры извивающихся существ с толстыми телами. Их можно было бы определить как змей, если бы не ромбовидные плавники на концах хвостов. Под змеевидными животными проходит полоса растительного узора. Орнаментальный бордюр отсутствует.



## КОВЕР С ГОРОДСКИМ ПЕЙЗАЖЕМ

*Восточный Туркестан (Синьцзян), г. Хотан. 1937 г.*

*144x285 см.*

*Хлопок, шерсть, ворсовое ткачество.*

*Инв. № 20029 I.*

*Поступление: в 1986 г. приобретен музейной экспедицией у А.Х. и Ж.Х. Закирьяровых (Казахстан, Алматинская область, Талгарский район, колхоз им. Калинина).*

**Технология**

**Основа:** хлопок Z4(5)S, белый.

**Уток:** хлопок Z4(5)S, белый, 2–3 утка.

**Ворс:** шерсть 2Z, высота 5 мм, узел несимметричный, по высоте 24 узла/дм, по ширине 26 узлов/дм, 624 узла/дм<sup>2</sup>.

**Кромки:** красная шерсть, 1 шнур вокруг 2 нитей основы.

**Концы:** верхний – полотно 2 см, бахрома 5 см; нижний – полотно 2,5 см, бахрома – петли 2 см.

**Цвета:** 14 (серо-голубой, коричневый – 3, красный, светло-зеленый – 2, желтый, фиолетовый, розовый, бордо, темно-серый – 2, черный).

*Красители смешанные.*

*Композиция состоит из четырех горизонтальных ярусов. Внизу изображен водоем с водорослями, десятью цветками лотосов и одиннадцатью водоплавающими птицами (утками или гусями). Выше водоема находится ярус домов с глухими стенами и небольшими окнами. Над домами – массивные стволы деревьев без листвьев, но с множеством желто-красных цветов. Верхний ярус – небо, “составленное” из крупных многоугольников различных цветов и оттенков. Слева на дереве на фоне неба сидит птица (попугай?). В левом верхнем углу выткана дата “5–7–37” и китайские иероглифы “Юйтян” (китайское название города Хотана). Орнаментальный бордюр у ковра отсутствует.*





## ГЛОССАРИЙ

### Ализарин

известное с древности красящее вещество, кристаллы оранжевого цвета, получаемые из корней марены. Под названием "ализари" корни марены стали поступать с начала 19 в. из восточных стран в Европу, где в 1826 г. из растения был впервые выделен краситель, получивший название ализарин, а в 1869 г. его синтезировали. Искусственный краситель дешевле, относится к классу протравных красителей; его применяют как полуфабрикат при синтезе других красителей. Солями некоторых металлов ализарин дает т.н. лаки, прочно соединяющиеся с текстильными волокнами. Ализарин с алюминием дает ярко-красный цвет, с железом – фиолетовый, с хромом – коричневый.

### Анилин (от араб. ан-нил – "индиго")

вещество, впервые полученное из индиго, которое применяется в производстве красителей. Анилин (аминобензол, фениламин) – бесцветная жидкость, используемая при изготовлении синтетических красителей.

### Анка (араб.)

в мусульманской мифологии род птиц, созданных Аллахом поначалу совершенными, но затем ставшими бедствием для людей. По преданию, этих птиц о четырех ногах, питавшихся дикими животными, уничтожил пророк Ханзала. В некоторых вариантах предания указывается, что птицы анка не исчезли полностью, но встречаются крайне редко. В суфийской поэзии, у Руми и Хафиза, неувядаемая птица Анка, называемая "целью сердца", становится символом чистой свободной духовности и приравнивается к симургу.

### Бозгондж (перс.)

гальмы на листьях фисташкового дерева, использовались как красящее вещество.

### Буте (перс. – "куст, кустарник")

изобразительный мотив в мусульманском искусстве в виде удлиненной овальной фигуры с загнутым концом, напоминающей по очертаниям плод миндаля или перца.

### Газель (араб.)

в литературе на фарси это поэтическая форма, состоящая из 5–15 стихов, как правило, на любовную тему. Формальным признаком газели является помещение в последнем стихе имени автора. Суфийские поэты часто использовали любовную терминологию газели для метафорического описания мистических исканий. Суфийская газель с двойным смыслом (любовным и мистическим) широко распространена в персидской литературе.

### Гуммиарафик, гумми

(от лат. gummī – "камедь" и arabicus – "арабийский")

вязкая жидкость, выделяемая различными видами акаций, которая затвердевает на воздухе и превращается в твердую прозрачную массу. Широко применялась как клеящее вещество.

### Индиго (от греч. indikos – "индийский")

темно-синее кристаллическое вещество, не растворимое в воде и спирте, слабо растворимо в других органических растворителях. Известный с глубокой древности краситель добывался из индигоносных растений (например, из *Indigofera tinctoria*), широко применялся для кубового крашения хлопка и шерсти в синий цвет, но имел недостаточно высокую прочность окраски. В конце 19 в. освоен промышленный синтез индиго.

### Ислими (араб.)

растительный орнамент, различные виды которого восходят к форме раскрывающегося листа растения. Ислими является одним из элементов композиции арабески, построенной на переплетенных между собой завитках и спиральных.

### Испараг

живокость (дельфиниум), растение из рода многолетних трав семейства лютиковых, из которого получают желтую краску.

### Калыб (перс.)

деревянный штамп для набойки.

### Карбас (перс.)

хлопчатобумажная ткань иранского производства более грубой выработки, чем нашур.

### Катира

светлая камедь, выделяемая из растения *Astragalus gummifer*, которая собирается с конца июня до середины октября, используется в качестве аппетитуры и как клеящее вещество. В ремесленной практике Ирана широко применялась как желтый краситель.

### Кашкуль (перс.)

ритуальная чаша для подаяний, носимая суфийскими дервишами.

### Квасцы

кристаллогидраты двойных сернокислых солей, хорошо растворимые в воде. Применяют как протраву при крашении тканей, как дубильное средство. Существуют природные квасцы.

### Килин (от кит. цилинь)

мифическое животное с телом оленя или быка, полыхающим огнем, и головой льва или дракона. Этот образ был заимствован из дальневосточной традиции и в иранской культуре получил широкое распространение как воплощение огромной физической силы. Начиная с 13 в. килин часто встречается в различных видах иранского искусства, изображаемый либо отдельно, либо в композициях со скватками животных.

### Кошениль (фр. cochenille от исп. cochenilla)

общее название нескольких видов насекомых из разных семейств подотряда кокцид, самки которых используются для получения красной краски – кафмина. Наиболее ценилась мексиканская кошениль, живущая на кошенильном кактусе. Были известны армянская кошениль (обитающая на корнях злаков) и польская. В 20 в. культура кошенили резко сократилась с развитием производства синтетических красителей.

### Крутка нитей

соединение нескольких нитей в одну и их скручивание. Направление крутки обозначается как правое (Z-крутка) или левое (S-крутка). В ряде случаев нити соединяются без скручивания (I-крутка).

### Маджлис (араб.)

букв. "сидение" или "место сидения", обладает обширным полем значений в мусульманской культуре. В дворцовом ритуале мусульманских правителей, начиная уже с эпохи Аббасидов (8–13 вв.), сложилась устойчивая традиция маджлисов как интимных собраний для бесед и развлечений.

### Марена

многолетние травы или невысокие кустарники. Подземные части многих видов марены содержат красящие вещества. С глубокой древности они использовались для получения яркой стойкой краски. В зависимости от методов обработки марены ткани окрашивали в красный, фиолетовый, оранжевый, канареечно-желтый и другие цвета. После

открытия синтетического ализарина (1869) культура марены краильной сохранилась лишь в немногих странах Азии.

#### Милу (от кит. лу)

пара оленей (рогатый самец и комолая самка), часто изображаемая в искусстве Восточной и Центральной Азии. Олени являются анималистическими символами с многозначной позитивной семантикой. Милу также название одного из видов парнокопытных – оленей Давида (*Elaphurus davidianus*).

#### Миткаль (перс.)

хлопчатобумажная ткань простого полотняного переплетения, нити которой не окрашены. Существует много сортов миткаля, различных в зависимости от плотности ткачества и толщины пряжи.

**Мурго сазно** – см. Симург.

#### Мухра-гия

упоминающаяся в уйгурском фольклоре волшебная трава, изливающая от всех болезней.

#### Нашур (перс.)

хлопчатобумажная ткань иранского производства, soft миткаля с толстыми нитями; в утке толще, чем в основе, слегка ворсистая с одной стороны.

#### Нянъхуа (кит.)

китайская народная картина.

#### Паньцзин (кит. букв. “пейзаж в плошке”)

китайское искусство выращивания кафликовых деревьев.

#### Сафлор (лат. *Carthamus*)

род травянистых растений семейства сложноцветных, одним из видов которого является сафлор красильный. Из его лепестков получают красный и желто-коричневый красители, применяемые для окраски тканей. Родина сафлора красильного – Эфиопия, Афганистан, возделывают его также в Иране, Индии, Китае и других странах.

**Сенне** – см. Узлы.

#### Симург (перс.)

фантастическая птица, согласно иранским преданиям, живущая на краю света на горе Каф, в “Шах-наме” – покровитель или врач иранских царей. Некоторые источники объясняли это двойственной природой симурга либо существованием двух, благого и демонического, симургов. Этот образ восходит к авестийской мурго сазно – птице, сидящей на “Древе всех семян”. В сирийской традиции симург стал метафорой Единой абсолютной сущности. Начиная со второй половины 13 в. в иранском изобразительном искусстве симург обретает облик китайской птицы фэн.

#### Сумах (лат. *Rhus*)

род растений семейства сумаховых, к одному из его видов относится сумах дубильный, из которого получают ценные дубильные и красящие вещества.

#### Суфизм

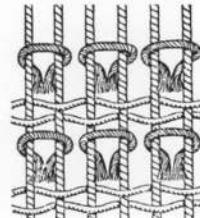
мистическое учение в исламе, возникшее в 8–9 вв. Основной целью человека, вставшего на суфийский путь, является достижение полного слияния с Богом. Суфизм оказал большое влияние на все сферы мусульманской культуры.

#### Тадж (перс.)

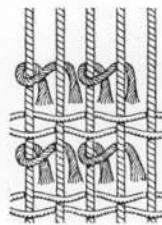
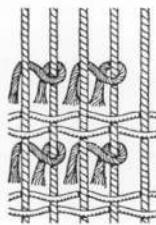
венец или корона иранских владык. В ритуале суфийских братств таджем назывался простой войлочный колпак, которым дервиши “короновались” в знак посвящения в братство.

**Узлы**, образующие ворс ковровых изделий, завязываются на двух или четырех нитях основы и подразделяются на два основных вида:

1) Симметричный (двойной) узел, называемый на Среднем Востоке турецким узлом или гердес. Ворсовая нить охватывает обе нити основы, а ее концы вместе выводятся на лицевую сторону ковра посередине между двух основ.



2) Несимметричный (полуторфный) узел, называемый на Среднем Востоке иранским узлом или сенне. Ворсовая нить полностью охватывает одну из нитей основы, один конец узла выводится на лицо изделия между двух основ, а другой огибает с изнанки вторую нить основы и только после этого выходит сбоку на лицевую сторону.



#### Узорный рапорт (фр. rapport)

единица тканого узора, повторяющаяся в определенном порядке. Разные варианты рапортных схем строятся по правилам математической симметрии.

#### Фэн или фэнхуан (кит.)

фантастическая птица, изображения которой широко распространены в искусстве Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии и обладают многозначной символикой, прежде всего космогонического характера. Фэнхуан может рассматриваться как параллель европейскому фениксу и иранскому симургу.

#### Чернильные орешки (лат. *Gallaturcica*)

наросты на молодых побегах и листьях некоторых видов дуба и сумаха, образующиеся под влиянием развития в них личинок насекомых. Содержат дубящие вещества. Широко применялись для изготовления чернил вплоть до изобретения химических. В Иране до настоящего времени используются как дубильное и вяжущее средство.

#### Чунгуль-чидия (хинди < перс.)

сложный мифологический образ, сформировавшийся в искусстве Индии под влиянием иранской традиции. Включает в себя образы симурга и гигантского крылатого льва с головой слона, несущего в лапах, хоботе и на хвосте семь слонов меньшего размера. В этой композиции симург, клюющий его спину и голову, выступает противником зверя. Композиция в целом может рассматриваться как метафора борьбы и единства противоположных космических сил.

#### Шицза (кит.)

фантастическое четвероногое животное, лев, изображаемый в гротесковой манере и отличающийся от реальных львов утрированными деталями (хвост-пломах, выпученные круглые глаза, курносый нос), напоминающими собак-пекинесов. Шицза унаследовал из индийского буддийского искусства символическую функцию спутника или эпитета Будды и эмблемы буддийского вероучения, в восточноазиатской анималистической символике имеет более широкий круг значений.



**ART de VIVRE**  
Искусство жить красиво!

**Что Вам известно о коврах? Мы можем рассказать о них многое, ведь ковры – наша страсть. Вы будете очарованы этим искусством, этими великолепными произведениями!**

*Искусство создания ковров зародилось на Востоке и уходит своими корнями в глубь веков. Непревзойденного мастерства в этом искусстве достигли персы, из столетия в столетие передававшие свои знания преемникам как драгоценную фамильную реликвию. Ковер был не просто красивейшим предметом интерьера – он говорил о богатстве и вкусе хозяина дома. Со временем техника создания ковров совершенствовалась, художники находили все более оригинальные узоры, но трепетное отношение мастера к своему делу и традиции ковроткачества остались неизменны. И сегодня, как тысячи лет назад, ковры привносят в дом неподражаемую атмосферу уюта и утонченную красоту далеких стран, гармонию жизни и тепло домашнего очага...*

**Шло время, изменялась мода, но человек всегда стремился окружить себя неповторимыми предметами, несущими эстетическое наслаждение. Украшая дом искусно сотканными коврами, Вы создаете вокруг себя ауру мягкости и тепла, в которую приятно погрузиться в конце дня, полного забот и важных решений. Причудливые полеты узоров или очарование плавных линий – это поэзия умиротворения и гармонии, неспешно текущего вечера или свидания с продолжением.**

**В стремлении украсить Вашу жизнь изящной красотой творений лучших мастеров мира, мы бережно храним уникальные образцы ковров. Вот уже более десяти лет мы непрестанно пополняем наши коллекции редкими экземплярами, созданными мастерами разнообразных школ и стилей Востока и Запада. Работа с изысканными коврами – плодами вдохновения искуснейших художников и мастеров из разных уголков света – это не просто бизнес, а образ нашей жизни, настоящая любовь. Мы очарованы делом, которому посвятили большую часть своей жизни, и всегда рады встрече с Вами, единомышленниками, разделяющими нашу любовь к прекрасным коврам. Ценители этих изумительных произведений искусства – желанные гости в салонах Art De Vivre...**

Art de Vivre

“Ковры на Никитской”, ул.Б.Никитская, д.26/2, тел.(495)290-36-81, [www.kover.ru](http://www.kover.ru)

