

**AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT
UNİVERSİTETİ**

**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

AZERBAIJAN STATE UNIVERSITY OF ART AND CULTURE

ADMİU-NUN ELMİ ƏSƏRLƏRİ

УЧЁНЫЕ ЗАПИСКИ АГУКИ

SCIENTIFIC NEWS OF ASUCA

Redaksiya heyəti

Ceyran Mahmudova	sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor (sədr)
Rəna Məmmədova	sənətşünaslıq elmləri doktoru, AMEA-nın müxbir üzvü, professor
Timuçin Əfəndiyev	filologiya elmləri doktoru, professor
Məryam Əlizadə	sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Lyudmila Saviç	tarix elmləri doktoru, professor (Rusiya)
İsrafil İsrafilov	sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
İlham Rəhimli	sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Niyazi Mehdi	fəlsəfə elmləri doktoru, professor
Əlikram Tağıyev	fəlsəfə elmləri doktoru, professor
Nizaməddin Şəmsizadə	filologiya elmləri doktoru, professor
Kübra Əliyeva	sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Cəmilə Həsənzadə	sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Fəridə Səfiyeva	filologiya elmləri doktoru, professor
Lalə Hüseynova	sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Baş redaktor

Gülşən Əliyeva-Kəngərli filologiya elmləri doktoru, professor

Redaktor

Sədaqət Əliyeva kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Məsul katib

Gülşən Qafarova filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Məcmuə Azərbaycan Respublikası Prezidenti Yanında Ali Attestasiya Komissiyasının Rəyasət Heyətinin - Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısına daxil edilmişdir.

Təsisçi: Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti.

İldə 2 sayı dərc olunur.

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Elmi Əsərləri. № 31; Bakı, 2022, 184 səh.

Ünvan: AZ – 1065, Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, İnşaatçılar prospekti 39.

Адрес: AZ – 1065, Республика Азербайджан, город Баку, пр. Строителей 39.

Address: 39, İnshaatchilar avenue, Baku, Azerbaijan Republic, AZ – 1065.

Tel: (994 12) 599-00-54

©ADMİU, 2022

Sahələr üzrə redaksiya komissiyaları:

Sənətşünaslıq ixtisası üzrə: pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova (sədr), fəlsəfə elmləri doktoru, professor Niyazi Mehdi, kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sədaqət Əliyeva, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Mübariz Süleymanlı, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Nigar Sultanlı;

Teatr sənəti ixtisası üzrə: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Aydın Talıbzadə (sədr), sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Məryam Əlizadə, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Rəsmiyyə Mustafayeva, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəridə Cəlilova, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru baş müəllim Elçin Cəfərov;

Kino, televiziya və digər ekran sənətləri ixtisası üzrə: Əməkdar incəsənət xadimi, professor Əli Əmirli (sədr), sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Quliyev, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Dilarə Mehdi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fazilə Abbasova, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, baş müəllim Elnur Mehdiyev;

Təsviri sənət ixtisası üzrə: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sevil Kərimova (sədr), sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Cəmilə Həsənzadə, Xalq rəssamı, professor Arif Əzizov, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Bayram Hacızadə, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov;

Musiqi sənəti ixtisası üzrə: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Kamilə Dadaş-zadə (sədr), sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Səbinə Mehdiyeva, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Güllü İsmayılova, baş müəllim Gülnar Verdiyeva, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nərimin Qaralova, baş müəllim Sara Timurova.

MÜNDƏRİCAT

SƏNƏTŞÜNASLIQ

Тамилла Ахмедова. О некоторых особенностях философии танца в пространстве постмодернизма	6
Nailə Şirinova. Modernləşmənin rəasionalist layihəsinin tənqidi	13
Züleyxa Qurbanova. Şərq və Qərb mədəniyyətləri inteqrasiya kontekstində ...	20
Adil Sadıxov. Mədəniyyətlərarası ünsiyyətin vacibliyi	24
Zənfəra Seyidova. Tarixi abidələrdə ekspozisiyaların yaradılması	30
Lalə Cəfərova. “Mədəniyyət dünyası” jurnalında milli ideologiyanın təzahürü	38

KİNO, TELE VƏ DİGƏR EKTRAN SƏNƏTLƏRİ

Əli Əmirli. Ondan yaxşı qardaş yox idi	47
---	----

MUSIQİ SƏNƏTİ

Kamilə Dadaş-zadə. “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarının artikulyasiya xüsusiyyətləri	56
Sevinc Seyidova. Cəlal Abbasovun iki saylı simli kvartetində məqam-intonasiya xüsusiyyətləri	62
Əfsanə Babayeva. Fikrət Əmirovun məşhur mahnısının bir cəhətinə dair (dünya şöhrətli şuşalı Fikrət Əmirovun 100 illiyinə həsr olunur)	72
Aydan Vəzirova. Ədalət Vəzirovun interpretasiyasında muğamların təfsir xüsusiyyətləri	79
Teyyub Aslanov. Azərbaycan xanəndələrinin təsnif yaradıcılığı	85
Aslan Mustafazadə. Ramiz Zöhrabovun məqam təhlil metodlarının müasir musiqişünaslıqda tətbiqinə dair	94
Rüfət Piriyeu. Fidan Hacıyevanın səsləndirməsində Karmenin “Habanera” nömrəsinin vokal təhlili və fransız ifaçılıq üslubunun təzahürü	102

TƏSVİRİ SƏNƏT

Günay Nərimanova. İtaliya İntibah dövründə Florensiya və Siyena rəngkarlıq məktəbinin rolu	111
Qalib Qasımov. Təsviri sənətdə millilik	118
Sevinc Əliyeva. Müasir Azərbaycan rəngkarlığında quş obrazı: mifik gerçəklikdən müasirliyə doğru və mif-folklor yaddaşının bədii mənalandırma problemi	130
Ülviyyə Həməzəyeva. İbrahim Safinin yaradıcılıq üslubu	139
Айтен Эфендиева. Художественные особенности ковра «Млечный путь» народного художника Эльдара Микаилзаде	148
Emilya Yanakiyeva. Müasir dövrdə yaranan Azərbaycan milli musiqi alətlərinin dekorativ formaları	155
Sənan Ağayev. Ağ Mehdiyevin yaradıcılığının erkən mərhələsinə aid əsərlərinin kolorit həlli	161
Nərgiz Rzayeva. 1980-ci illər Azərbaycan dəzgah qrafikasında milli ənənələrə “qayıdış” təmayülü	168
Kəmalə Əliyeva. Xalça sənətinin formalaşma tarixi	173

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT: 008:001.8

Тамилла Хикмет кызы Ахмедова
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
Доктор философии по философии, доцент
e-mail: tamillahikmetqizi@mail.ru

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФИЛОСОФИИ ТАНЦА В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Резюме: В статье «О некоторых особенностях философии танца в пространстве постмодерна» автор исследует актуальные проблемы современной хореографии. Появление множества новых форм художественной культуры, в том числе и танца, требует философское осмысление и теоретическое обоснование. Пространство постмодерна, наряду с богатыми возможностями, таит в себе и вызовы разрушительного характера. Сохранить и приумножить национальное наследие танца, интегрировать достижения танца постмодерна, раскрыть созидательный потенциал современного танца, это наиболее важные задачи философии танца. Значение танца в культурной политике Азербайджана, перспектива развития созидательного потенциала многообразия хореографии является также важным вопросом философии танца.

Ключевые слова: философия танца, постмодернизм, спортивные танцы, мультикультурализм, арт терапия, эстетика, искусствознание, хореография, культура, андеграунд.

Все возрастающее значение феномена современного танца в пространстве постмодерна служит стимулом его теоретической рефлексии, научного обоснования. В отличие от классического наследия, исследование философии танца эпохи постмодерна в отечественной науке нуждается в основательной разработке. В силу исторических причин, многие формы современного танца относительно новое явление не только для Азербайджана, а многоаспектное видение научного фундамента философии танца в эпоху постмодернизма требует к тому же междисциплинарный подход, компаративистский анализ, синтез философии, искусствоведения и хореографии. Русский ученый Курюмова

Н.В. наиболее основательными исследованиями в этой области считает западное искусствознание, это работы Джека Андерсона «Искусство без границ», статьи Ника Кайе «Танец модерн и модернистские работы», «Коллапс иерархий и постмодерн танец», включенные в сборник «Постмодернизм и перформанс», исследователя американского танцевального андеграунда 1960-х гг. Салли Бейнз «Демократическое тело. Джадсоновский танцевальный театр, 1962-1964» и монографию «Терпсихора в кроссовках: постмодерн-танец», монографию Эн Олбрайт «Тело и его идентичность в современном танце». [1]. Конечно, для понимания философии танца в пространстве постмодернизма, нужно обязательное знание трудов философов классиков постмодерна, а также знание идеологии и идеологов субкультур этой эпохи, в особенности андеграунда субкультур молодежи пространства постмодернизма. На сегодняшний день огромное количество контента ждет своего переводчика этих работ на азербайджанский язык.

Вовлеченность танцевального искусства в современной культуре, рост его популярности в пространстве постмодернизма, обусловлено во многом развитием и доступностью средств коммуникации и информации. Популяризация всевозможных фестивалей, концертов, конкурсов, онлайн-уроков в области хореографии, ток-шоу в медиа пространстве, бесконечное разнообразие каналов средств массовой информации посвященных танцам с каждым днем завоевывает все больше поклонников Терпсихоры. Начиная со второй половины XX века росту значимости танцев способствовали тенденции современности: глобализация и построение мультикультурного общества, поиск собственной идентичности, осознание важности сохранения национального самосознания. Эпоха глобализации дала возможность адекватного ответа западноцентризму. Теперь многокрасочность эстетики культурного достояния народов мира не является периферией бытия, ноосферы, пространства постмодерна. Напротив, традиция культуры постмодерна, это бесконечная многокрасочность из мозаик, цитат, заимствований и взаимовлияний культур. Борьба субкультур, особенно в среде подростков и молодежи, за гражданские права и социализацию, также при помощи притягательной колоритности танца, проблема легитимизации форм художественной выразительности расового разнообразия и малочисленных народов в мультикультурном обществе, ведет к рождению новых тенденций хореографии, смешению стилей, пастишу танцевальных форм. Возрождение национального самосознания стимулировало

обращение к традиции, в том числе и танцевальному фольклору. Джаз-танец, танец модерн своим появлением обязаны именно появлением интереса к танцевальному фольклору. [2; с.9]. Однако в эпоху постмодернизма фолк-модерн танец медленно, но, верно, снижает противопоставление фольклора-современности. Фолк-модерн танец выражает себя в многокрасочной технике contemporary, не редко благодаря фольклорному материалу. В тоже время идея усиления государственности при помощи создания узнаваемого позитивного образа страны с высокой художественной культурой, стремление сохранить культурную идентификацию народов в условиях не прекращающихся вызовов глобализации, культурной экспансии и сепаратизма, стимулирует развитие и сохранение танцевальных традиций. Государственная культурная политика суверенного Азербайджана, неправительственные организации, прежде всего Фонд Гейдара Алиева, уделяют особое внимание и заботу развитию танцевальных традиций. Здесь особо хотелось бы выделить так же успешные свершения научного коллектива Института Фольклора Национальной Академии Наук Азербайджана [3] по сохранению национального танцевального наследия. Так в 2018 году в свет вышла книга «Древняя разновидность азербайджанского танца «Яллы»: Кочари» Соавторами нового издания являются заведующий Отделом фольклора Института искусства, языка и литературы Нахчыванского отделения НАНА, доктор философии по филологии Эльхан Мамедов и заведующий Отделом этнографии Института истории, этнографии и археологии отделения, доктор философии по истории Асаф Оруджев» [4], двухтомный труд «Азербайджанская музыка устной традиции [5] и др. Значимым шагом культурной политики Азербайджана было включение в рамках 13-й сессии Межправительственной комиссии по охране нематериального наследия ЮНЕСКО танцев «Яллы» (Кочери, Тензере) и традиционных групповых танцев Нахчывана, в список объектов, нуждающихся в срочной охране [6].

Также благодаря культурной политике толерантности и мультикультурализма суверенного Азербайджана, осуществляется поддержка танцевальных коллективов для сохранения традиций народов страны. Так в Загатале действуют фольклорные коллективы, в том числе юношеские танцевальные коллективы «Кавказ», «Каган» в Балакане, а также народные танцевальные коллективы «Алазан», «Худулки» [7], «коллективы художественной самодеятельности «Adıgün» (Саатлинский район, ахыскинские турки), «Ручеек»

(Джалилабадский район, русские), «Шивидкаца» (Гахский район, грузины), «Сеуранım» (Загатальский район, цахурцы), «Trillo», «Şahnabat», «Mel», «Qayıbulaq», «Şahdağ», «Dustaval» и «Melodiya» (Гусарский район, лезгины), татские и еврейские коллективы художественной самодеятельности из Губинского района, курдский коллектив художественной самодеятельности из Лачинского района, аварский коллектив «Хоуло» из Балакенского района, талышские фольклорные коллективы песни и танца: «Şənlik» и «Bacılar» из Лянкяранского района, «Halay» из Масаллинского района, «Laqutto» из Лерикского района, «Севиндж» из Астаринского района, а также молоканский коллектив художественной самодеятельности дома культуры села Ивановка Исмаиллинского района и татарский коллектив «Gözəlim», действующий в городе Баку» [8] и т.д.

Развитие рыночной экономики и все более глубокое внедрение в повседневность сферы услуг, в том числе услуг досуга и развлечения и рост значимости массовой культуры так же способствуют популярности танца в современном мире. Выразительность танца, зрелищность хореографического материала, эстетика пластических образов все больше находит свое место в современном кинематографе и театре. Начиная со второй половины XX века углубляется динамика всестороннего развития спортивных танцев. Пластическая выразительность, зрелищность, эстетика фигурного катания, синхронного плавания, художественной гимнастики, бальных танцев дало сильный заряд для дальнейшего развития хореографии и философии танца в целом. Спортивные танцы, как феномен единства и гармонии спорта и искусства, это яркий пример того, насколько чутко танец в своей философии и мудрости отзывается на важнейшие изменения в мире. Относительная молодость становления спортивных танцев предполагает на сегодняшний день множество нерешенных вопросов. Это проблема субъективности судейства, вопрос об основных компонентах эстетической структуры спортивных танцев, канон и допустимая степень новаторства, в том числе и костюма. Нередко спортивные танцы несут в себе противоречие экспрессии и художественной выразительности. Художественный стиль также является актуальной проблемой эстетики спортивных танцев [9]. И наконец камнем преткновения для многих талантливых и одаренных детей является в буквальном смысле слова, дороговизна спортивных танцев. К примеру, в фигурном катании-коньки, костюмы хорошего качества — это довольно дорогое удовольствие, при том, что надле-

жащие комплекующие имеют недолгий век. Сама возможность тренировки предполагает определенный образ жизни с вытекающими из этого расходами. Культура, в любом ее проявлении, не терпит возрастных, расовых, социальных, гендерных, этнических и религиозных ограничений. Равные возможности для каждого таланта в своей области-гарант развития культуры, в том числе развития и в спортивных танцах.

Вызовы социокультурных катаклизмов выявили дефицит гуманизма и острую необходимость совершенствования инструментов для построения гражданского общества, гуманного общества с равными возможностями. Фестивали и конкурсы различных направлений и стилей хореографии для людей с ограниченными возможностями, достижения теории и практики танцевальной арт терапии вносят существенный вклад в физическое и нравственное оздоровление общества, снижения агрессии и становления толерантного мировоззрения, социальной интеграции уязвимых групп населения. Радует, что такого рода проекты осуществляются при поддержке государства и многих неправительственных организаций, благотворительных фондов и частных лиц.

Язык танца, пластика, художественная выразительность, зрелищность представления, одним словом, эстетика танца, во многом определяется танцевальным костюмом. Грим, прическа и парики, декоративные элементы, головные уборы, обувь и одежда в танцевальном костюме прошли долгий этап становления. Сегодня очень важно сохранение исторического материала национального танцевального костюма, а также бережной передачи секретов мастерства новому поколению. Необходимо формирование нового поколения профессионалов, создателей танцевального костюма, важно поднять престиж этой профессии в глазах творческой молодежи.

Как видим, философия танца в пространстве постмодерна предполагает значительное поле исследования. Танец так же, как и вся художественная культура, на сегодняшний день обладает беспрецедентным богатством палитры и силой влияния. Построение категориального аппарата философии танца, классификация современных танцев и периодизация их появления, методологическая основа исследования философии танца, перевод в этой области классических трудов на азербайджанский язык, становление терминологии в этой относительно молодой науке увлекательная и благодарная работа, которая ждет своих специалистов.

Список литературы:

1. <https://www.dissercat.com/content/sovremenniy-tanets-v-kulture-xx-veka>
2. <https://www.dissercat.com/content/fenomen-folk-modern-tantsa-v-sovremennoi-khoreografi>
3. <http://www.folklor.az/752.htm>
4. <https://www.trend.az/life/culture/3179393.html>
5. <https://science.gov.az/ru/news/open/9295>
6. <https://unesco.preslib.az/az/page/IRyClBvhDG>
7. <https://www.soyqirim.az/ru/>
8. https://multiculturalism.preslib.az/ru_a5.html
9. <https://www.dissercat.com/content/filosofsko-esteticheskie-i-khudozhestvennye-aspekty-tantsevalnogo-iskusstva-sportivnyi-balny>

Tamilla Hikmət qızı Əhmədova

POSTMODERN MƏKANDA RƏQS FƏLSƏFƏNİN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ HAQQINDA

Xülasə: Bütün bilik sahələri üçün fəlsəfənin metodoloji əhəmiyyəti mütləq hesab edilir. Elmi dövriyyəyə “Rəqsin fəlsəfəsi” anlayışı nisbətən yaxın mərhələdə, yəni XX əsrin əvvəllərində daxil olmuşdur. Lakin mədəni irs sübut edir ki, rəqs, onun fəlsəfəsi öz ənənəsini qədim dövrdən bu günə kimi varis edib.

Məqalədə müasir dövr, yəni postmodern məkanda, rəqs fəlsəfəsinin bir çox mühüm məsələlər tədqiq edilir: rəqs və art terapiya, multikultural məkanda rəqsin əhəmiyyəti, rəqsin cəmiyyətə inteqrasiya məsələləri, rəqs sənətində peşəkar mahirliyin qorunması və ötürülməsi, dünyada əldə edilən müvafiq elmi biliklərin ölkəmizdə peşəkar təhsildə tətbiq edilməsi, idman rəqslərində qiymətləndirmə obyektivliyi və s. Müəllif rəqs zənginliyinin geniş auditoriyaya əlverişli və əlçatan olması, ölkəmizin mədəniyyət siyasətində xoreografiya sənətinin əhəmiyyəti məsələlərini izah edir.

Açar sözlər: rəqsin fəlsəfəsi, postmodernizm, idman rəqsləri, multikulturalizm, art terapiya, estetika, sənətsünaslıq, xoreografiya, mədəniyyət, andeqraund.

Tamilla Hikmet qizi Ahmadova

**ON SOME FEATURES OF THE PHILOSOPHY OF DANCE
IN THE SPACE OF POSTMODERNISM**

Summary: In the article "On some features of the philosophy of dance in the space of postmodernism" the author explores the actual problems of modern choreography. The emergence of many new forms of artistic culture, including dance, requires philosophical reflection and theoretical justification. The postmodern space, along with rich opportunities, is fraught with destructive challenges. To preserve and increase the national heritage of dance, to integrate the achievements of postmodern dance, to reveal the creative potential of modern dance, these are the most important tasks of the philosophy of dance. The significance of dance in the cultural policy of Azerbaijan, the prospect of developing the creative potential of the diversity of choreography is also an important issue in the philosophy of dance.

Key words: philosophy of dance, postmodernism, sports dancing, multiculturalism, art therapy, aesthetics, art history, choreography, culture, underground.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 07.04.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sədaqət Əliyeva

Nailə Fuad qızı Şirinova
Azərbaycan Texniki Universiteti
Dosent
e-mail: nailashirinova59@gmail.com

MODERNLƏŞMƏNİN RASİONALİST LAYİHƏSİNİN TƏNQIDI

Xülasə: Modernist-qərbçilər dərin islahatlar, təsərrüfat modelində əhəmiyyətli dəyişikliklər, elitanın dövlət idarəetməsinin mühüm sahələrinə real şəkildə təsiri, həyatın bütün sahələrinin modernləşməsi tərəfdarıdır. Modernistlər islahatlarla bərabər dövlətin suverenliyinin, iqtisadi və mədəni müstəqilliyin tam qorunub saxlanmasını, milli köklərə sədaqəti, milli özünəməxsusluğun qorunmasını mütləq və sarsılmaz şərt hesab edirlər. Modernizasiya – etnik milli identikliklə universalizmin sintezi əsasında industrial inkişafa nail olmaq strategiyasıdır.

Modernizasiya, “modernləşmə” termini XX əsrin ortalarına qədər urbanizasiyanı, sənayeləşməni, dünyəviləşməni, rəşional bürokratiyanın və hüquqi dövlət idarəçiliyi mədəniyyətinin yaradılmasını nəzərdə tutur. XXI əsrdə bütün bu modernizasiya prosesləri milli həyatın ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir.

Açar sözlər: modernləşmə, təfəkkür, cəmiyyət.

Modernləşmənin rəşionalist layihəsinin tənqidi problemi bütün dövrlərdə nəinki fəlsəfə, hətta digər elm sahələrində çalışan alimlərin diqqətini cəlb etmiş, bu məsələyə dair müxtəlif nəzəriyyələr irəli sürülmüşdür. Bu gün də bu məsələ xüsusilə fəlsəfə elmlərinin məşğul olduğu ən aktual problemlərdən biri olaraq qalmaqdadır.

Modern real halda mövcud olanlar haqqında duyğu orqanlarının verdiyi informasiyaların təhlili ilə, həm də öz-özünə referentlik edir. Bu referentlik beynin özünəməxsus olan xassəsidir. Çünki bir tərəfdən elmi təfəkkürün inkişafı, digər tərəfdən isə insanların və onların həyatında baş verən dəyişikliklər istər şüurun mənbəyinin, istərsə də ictimai şüurun məzmunu və strukturunda baş verən dəyişikliklərin səbəblərinin öyrənilməsinə vacib tələb kimi elmin qarşısına qoyur. İnsan və cəmiyyət həyatında baş verən ictimai mahiyyətli hadisə dəyişikliklərinin əsasında ya şüur, ya da ictimai şüur amili dayandığına görə bu amili öyrənmədən, onun lokal və universal xassələrini açmadan nəyəse nail olmaq mümkünsüzdür [1; s.55].

Modernləşmə ictimai şüur üçün də əhəmiyyətli rol oynayır. Lakin ictimai şüur daha çox fərdin sosiallaşması ilə bağlıdır. İctimai şüuru gündəlik həyatla, bu həyatın aşılacağı empirik, adi, yaxud kütlə şüurundan fərqləndirmək lazımdır. Bu baxımdan ictimai varlığın yaratdığı şüur heç də hələ ictimai şüur deyil, adi, empirik, yaxud kütlə şüurudur. Bu şüurun tərkibində olan ictimailik elementləri isə adət-ənənə, arxetipiklik və mentalitetlə bağlıdır. Deməli, insanın ağı və praktik bacarığı hər şeyi dəyişdirmək, yeni olanı yaratmaq qabiliyyətinə malikdir. Lakin həmin yeni heç nəyə zərər vermədən bütövlükdə cəmiyyətə və insanlara xidmət etdiyi zaman faydalı olur.

Akademik R.Mehdiyevin dediyi kimi, əsas məsələ yeni təfəkkür, düşüncə tərzinin formalaşmasına xidmət edə biləcək yaradıcı ideya və şübhəsiz ki, əməli əhəmiyyəti olan tövsiyələr verməkdən ibarətdir. Burada siyasi ittihamlar, kimisə damğalamaq praktikası isə yanlış və zərərli praktikadır [2; s.152].

Cəmiyyət həyatında təsəvvürə belə gəlməyən sürətli dəyişiklik mənəvi sahədə də boşluq yaradır. Bu boşluğa hansısa bir ictimai ideal daxil ola bilməyəndə oraya çox böyük sürətlə din daxil olmağa başlayır. Modernləşmə ən yeni informatika və telekommunikasiya vasitələri əsasında bəşəriyyətin böyük hissəsinin vahid iqtisadi-maliyyə, ictimai-siyasi və mədəni əlaqələr sisteminə cəlb olunması prosesidir. Sivilizasiyalararası dialoq və qarşılıqlı əlaqələrin zərurəti qanunauyğunluğunu yaradan inkişafdır, yaşayışın ümumi standartlarının, etiketlərinin əmələ gəlməsi və dünyagörüşün tipologiyasında planetar meyarların qüvvətlənməsidir, meqasosiumun bütövlük formasıdır, dünya proseslərinin qarşılıqlı asılılığını təmin edən inkişaf prosesidir. “Modernləşmə” termini etimoloji cəhətdən latın termini olan “modern”, yəni “yer kürəsi” sözü ilə əlaqədardır.

Modernləşmə – yer kürəsində bütün ictimai fəaliyyətin beynəlmilləşməsi, milli iqtisadiyyatların vahid ümumdünya sisteminə qovuşmasıdır. Bu da öz növbəsində kapitalın asanlıqla yerdəyişməsinə, dünyanın informasiya üçün açıq olmasına, texnoloji inqilaba, sənaye cəhətdən inkişaf etmiş ölkələrin kommunikasiya yaxınlaşması əsasında əmtəə və kapitalın hərəkətinin liberallaşmasına, planetar elmi inqilaba, millətlərarası sosial hərəkətlərə, yeni nəqliyyat növlərinə, telekommunikasiya texnologiyalarının reallaşmasına, beynəlxalq təhsilə əsaslanır.

Modernləşmə təkcə həyatın yekcinsləşməsi: qiymətləri, məhsulları, səhiyyənin səviyyəsi və keyfiyyətini, gəlir səviyyəsini, bank qoyuluşlarını dünya səviyyəsində bərabərləşdirməsi tendensiyasını dəyişmir, həmçinin onun strukturunu dəyişir. Bəşəriyyətə ağılasızmaz təsirlər edilir, transkontinental və regionlararası

proseslər gedir ki, bunlar da öz növbəsində miqyasına görə qlobal qarşılıqlı asılılıq münasibətini formalaşdırır. Dünya iqtisadiyyatı sadəcə olaraq qarşılıqlı asılı vəziyyətə düşmür, o, praktiki olaraq vahidə – tama integrasiya edir.

Hər bir texnoloji çevriliş təkcə cəmiyyətin deyil, insanların fərdi həyat tərzində də dərin dəyişikliklərə gətirib çıxarır. Cəmiyyətin informasişması ilə əlaqədar olan müasir texnoloji çevrilişin xüsusiyyətləri ondadır ki, o, bəşəri qarşılıqlı təsirin qloballaşması və universallaşması üçün yeni şərtlər yaradır [3; s.71].

Modernləşmə müasir dünyanın sosial həyat, siyasət, iqtisadiyyat, mədəniyyət, elm, texnologiya və s. sahələrində yeni keyfiyyət dəyişiklikləri ilə şərtlənən mürəkkəb proseslərin diferensiasiya və integrasiyalaşmasında öz əksini tapır. Modern sivilizasiyaya doğru dünya inkişafı ümumbəşəri mənafe parametrlərini meydana çıxarır. Modernləşmə dünyanın inkişafının məntiqi nəticəsidir, müasir dövrümüzü əhatə edən bir integrasiya epoxasıdır. Dünyanın sivilizasiyalaşma istiqamətində hərəkətini məntiqi sayır. O, müxtəlif sivilizasiyaların təmas enerjisindən doğur. Modernləşmə prosesi planetar meqacəmiyyətin, meqamədəniyyətin və superetnosun formalaşmasını reallaşdırmaqdır. Modernləşmə prosesinin dərin analitik təhlili göstərir ki, o, bəşəriyyətin tarixi inkişaf qanunauyğunluqları əsasında formalaşmış yeni obyektiv tarixi inkişaf mərhələsidir. Modernləşmə ən yeni informatika və telekommunikasiya vasitələri əsasında bəşəriyyətin böyük hissəsinin vahid iqtisadi-maliyyə, ictimai-siyasi və mədəni əlaqələr sisteminə cəlb olunması prosesidir.

Modernləşmiş Avropa strategiyası dünya üzərində uzunmüddətli maliyyə-iqtisadi hakimiyyətin saxlanılması və dərinləşməsinə nail olmağı qarşıya məqsəd qoymuşdur. Qərbləşmə qeyri-qərb məkanlarını tədricən “udaraq”, müəyyən məkanlarda siyasi dözümlü xarakterini dəyişdirir. Görünür, qərbləşmənin alqoritmı bütövlükdə cəmiyyətlərin, yaxud məkanların keçidinin təmin edilməsindən ibarət deyildir. Onun məqsədi yeni qlobal iqtisadi baxışların və siyasi ideyaların tətbiqi üçün meydan hazırlamaqdır. “Modernləşmə və qərbləşmə”nin fərqləndirilməsi özlüyündə böyük əhəmiyyət kəsb edir. Modernləşmə (modernizasiya) – etnik milli identikliklə universalizmin sintezi əsasında industrial inkişafa nail olmaq strategiyasıdır. XXI əsrdə bütün bu modernizasiya prosesləri milli həyatın ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir.

Modernləşməni qərbləşmə, qərbləşməni isə modernləşmə kimi təqdim edən ideologiya qüsurlu və birtərəflidir. Çünki burada bəşəriyyətin bütün tarixi təkamülü ilə şərtlənən ümumdünya əhəmiyyətli proses – qloballaşma əsl mahiyyətdən yayındırılaraq məhdud bir hadisə kimi unifikasiyalaşdırılır. Bu baxımdan ən böyük dünya problemi qloballaşmanın vesternizasiya ilə nisbətidir.

Modernləşmənin ilk mərhələsi kimi məhz modernləşmə kapital bazarının yaranmasına, transmilli korporasiyaların fəaliyyətinə zəmin yaratmışdır. Hazırda onların təsiri ilə iqtisadi siyasətin, vətəndaşların siyasi iştirakının forma və metodlarının dəyişməsi, təhsilin beynəlmilləşməsi və vahid global sosiomədəni mühitin yaradılması vasitəsilə sosiomədəni məkanın dəyişməsi baş verir.

Mif ideyasını Hübner millət və millilik ideyası kontekstində təhlil edir. Onu millətin müasir inkişafı konsepsiyasına yerləşdirir, başqa sözlə, o, mədəni primordializmi modernizmlə, tarixi irsi müasir millət quruculuğu prosesləri ilə sintezləşdirməyə çalışır. Onun nöqtəyi-nəzərinə, millət və millilik bu və ya digər formalarda cəmiyyətin sosial-iqtisadi həyatında həmişə iştirak edir, fərdi, şəxsi səviyyədən başlayaraq indektivliyin yaranması və inkişafını stimullaşdırır. Hübner hesab edir ki, fransız maarifçiliyi və alman romantizmindən sonra elə bir zaman gəlir ki, bütün Avropa fəlsəfəsi milliliyin anlamında universallığın iştirakı probleminin öhdəsindən gələ bilmir və bu, çox vaxt sosiomədəni həyatda millətin rolunun inkarına və ya millətin həyatında universalın rolunun inkarına gətirib çıxarırdı. Hübner “ixtira” ideyası ilə razılaşmır. Milli identifikasiya, onun fikrincə, mifik identifikasiyaya yaxındır və millilik fenomeni qədim yaşa malikdir. Burada qeyd etmək yerinə düşər ki, bizdə çox zaman ictimai şəur, “milli” və “etnik” anlayışları bir eyniyyət kimi işlədilir. Lakin anlayışların eyniyyətini təsdiq etməklə yanaşı onların eyni olmadıqları məqamlarını da görmək lazımdır. Bu işə K.Hübner, M.Fuko və başqaları başlamışlar. Fukoya görə, Kanta qədər fəlsəfənin əsas məsələsi idrakın tapdanmasından “imtina etməli olduğu”, sərhədlərinin aydınlaşdırılmasından ibarət idi. Kantdan iki ənənə öz başlanğıcını götürmüş oldu: birinci – neokantçı ənənənin istəyi o idi ki, fəlsəfə daima elmin mümkünlük şərtləri və sərhədləri barədə düşünsün; ikincisi isə onun tarixi barədə təfəkkür etməsini arzulayırdı. Fuko özünü məhz bu ənənəyə aid edirdi. Fukonun fikrincə, müasir epistemin insanmərkəzçiliyi ilə bağlıdır və məsələ təkcə onda deyildir ki, ön plana insanın, ona sınınmış və hardasa avtonom olan dil strukturları ilə şərtlənmiş, antropoloji problemi çıxır, məsələ daha çox onunla bağlıdır ki, dünyanın dərkini “təmiz subyekt”, idrak instansiyası deyil, özünəməxsus tələbatlar, cismani və dil quruluşuna malik konkret insan gerçəkləşdirir.

Y.Habermasın modernləşmənin mahiyyətinin şərhinə konseptual yanaşması miqyaslı və fundamentaldir. Baxmayaraq ki, o, qərb cəmiyyətinin transformasiyası və inkişaf prosesini tədqiq edir, onun ideyaları modernizmin fəlsəfəsi, sosial fəlsəfə, dövlətin fəlsəfəsi və s. ilə maraqlanan hər kəs üçün əhəmiyyətlidir. Fəlsəfə barədə düşünən Y.Habermas qeyd edir ki, o, (fəlsəfə) xarici siyasi praktika əlavə-

sinə ehtiyac hiss etmir. O, ictimaiyyətin (publikanın) və cəmiyyətin problemlərinin məqsədəuyğun müzakirəsinin, problemləşdirilməsinin, əsaslandırılmasının prinsiplərini yaxşı anlayır [4; s.146-147].

Onun fikrincə, dörd motiv ənənə ilə əlaqələrin qırılmasını ifadə edir. Bu, post-metafizik təfəkkür, lingvistik dönüş, idrakın lokallaşması və nəzəriyyənin praktika qarşısındakı imtiyazlı mövqeyindən imtinadır (başqa sözlə, loqosentrizmin dəf edilməsi). Qeyd etmək istərdik ki, Habermasın bu ideyası bəzi postsovet cəmiyyətlərində olduğu kimi loqosentrizmin praktika və dinin imtiyazlı mövqe tutması ilə əvəzlənməsinə bərabər deyildir.

Fəlsəfi refleksiyanın yeni predmeti – gündəlik özanamlılıq sferası kimi həyatı dünyadır. Fikrimizcə, məhz bu müddəa sosiomədəni sistemləri tədqiq edən sosial fəlsəfəni aktuallaşdırmış olur. Bununla bağlı, o, qeyd edir ki, inkişafın substratı qismində elə sosiomədəni sistemlər götürülməlidir ki, onlarda ümumi sistem keyfiyyətləri ilə yanaşı xüsusi konstituentlər də aşkarlanmış olsun. Mədəni konstituentlərə (universallara) o, dili, əməyi, qarşılıqlı fəaliyyəti və izahlar sistemini (ideologiyasını) aid edir.

Fəlsəfənin XX əsrdə gerçəkləşdirdiyi lingvistik dönüş paradigmanın dəyişməsi – şüur fəlsəfəsindən dil fəlsəfəsinə keçid demək idi. Bu isə bəzi tədqiqatçıların hesab etdiyi kimi şüur fəlsəfəsinin tamamilə qürubu demək deyildir. Əksinə, o, “şüur-təcrübə” kontekstində yenidən aktuallaşır. Azərbaycan fəlsəfəsinin inkişafı baxımından bu gün fəlsəfənin fəlsəfi fənlərlə, ictimai və humanitar elmlərlə mütənəsbibliyi məsələsi, fikrimizcə daha önəmlidir. Bu məsələlərin mənalandırılması həm fəlsəfə, həm də cəmiyyət üçün dəyər kəsb edir. Azərbaycan dünyaya açıqlıq şəraitində milli vətəndaş cəmiyyətinin təşəkkülü, transformasiya, modernləşmə situasiyasındadır.

Milli inkişafın fəlsəfi və siyasi doktrinası kimi “türkcülük, islamçılıq və müasirlik” formulu əsas götürülmüşdü. Sonradan bu üçlük Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin milli ideyası statusu almışdı. Bu, həmin dövrdə Cənubi Qafqaz və xüsusən, Azərbaycan ətrafında coşan siyasi etirazlara kompromis cavab idi. Azərbaycanlıların müasir nəsli üçün bu ideya, fəlsəfə, siyasət, ideologiya və sosial fəaliyyətdir.

Azərbaycanda modernləşmə prosesləri də göstərir ki, keçmişdə formalaşmış stereotiplərdən asılı olmayaraq, müstəqil dövlət şəraitində insanlarla cəmiyyət, elita ilə cəmiyyətin digər qrupları, hətta fərdlə sakral aləm arasındakı qarşılıqlı münasibətlər belə milliləşir, özəl xüsusiyyətlər kəsb etməyə başlayır. Dünya ilə qarşılıqlı münasibətlər və bu münasibətləri anlama mozaikası da eyni dərəcədə spesifiklik

qazanır. Azərbaycan öz tarixi inkişafının tamamilə yeni bir dövrünü yaşayır. Yeni dünya nizamı təkcə qarşılıqlı münasibətlərin sərhədlərini və formalarını dəyişmiş, həm də fərdlər arasında münasibətlərin yeni mədəniyyətini xeyli dərəcədə formalaşdırır. İnformasiya kommunikasiya texnologiyaları ünsiyyət, qarşılıqlı münasibətlər və dostluq üçün hər gün yeni imkanlar və perspektivlər açır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Şükürov, A. Modernləşmə: mahiyyəti və perspektivləri. Bakı: - 2001.
2. Mehdiyev, R. Azərbaycan: Qloballaşma dövrünün tələbləri. Keçmişin dərs-ləri, bu günün reallıqları və gələcəyin perspektivləri. Bakı: - 2005.
3. Уткин, А.И. Глобализация: процесс и осмысления. М.: Логос, - 2001.
4. Социологическая энциклопедия в двух томах. М.: - 2003.

Наиля Фуад кызы Ширинова

КРИТИКА РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОГО ПРОЕКТА МОДЕРНИЗАЦИИ

Резюме: Модернисты являются сторонниками всех областей модернизационного влияния на значимые сферы государственных губернаторов элиты, важные изменения в отечественной модели глубоких реформ для западных стран. Модернисты рассматривают реформы в равной мере всей культурной и экономической независимости в своей нерушимости. Несмотря на контрасты во всем мире, в XX веке различные философские системы в масштабах фундаментальных тенденций поддерживаются научной ценностью знаний и сторонниками сторонников общества. В конце 60-х и начале 70-х годов были выбраны широкие условия научной критики. Модернизация – это стратегия достижения индустриального развития на основе синтеза национально – этнической идентичности с универсализмом. В XX веке все эти процессы стали неотъемлемой частью национальной жизни.

Ключевые слова: модернизация, мышление, общество.

Naila Fuad qizi Shirinova

CRITICISM OF THE RATIONALIST PROJECT OF MODERNIZATION

Summary: Modernists are the supporters of all fields of the modern influence on the significant spheres of the state governors of elite, the important changing in the domestic model deep reforms for the Westerners. The modernists consider the reforms in equal of all cultural and economic independence in their indestructible. In spite of contrasts of the worldwide tends in the XX century different philosophical systems in the scale of fundamental tends are supported by the scientific knowledge value and the partner supporters of the society. At the late of the 60th and early 70th were chosen wide conditions of the scientific criticism.

Key words: modernization, thinking, society.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 31.03.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 04.04.2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 07.04.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova

Züleyxa Allahverdi qızı Qurbanova
Azərbaycan Texniki Universiteti
Baş müəllim
e-mail: zuleyxaqurbanova442@gmail.com

ŞƏRQ VƏ QƏRB MƏDƏNİYYƏTLƏRİ İNTEQRASIYA KONTEKSTİDƏ

Xülasə: Müasir zamanda mədəniyyətlərin, dünyagörüşlərin və ideyaların dialoqu yalnız qarşılıqlı anlaşma və dözümlülük fonunda mümkündür. Elmi-nəzəri fikirdə aksioma çevrilmiş qənaətə görə, bəşəriyyət elə bir tarixi dövərdə yaşayır ki, hətta konfliktlərin sərhədlərini mədəniyyət faktoru müəyyən edir. Bu gün Şərqlin və Qərbin əsas dəyər sistemlərinin və mənəvi ideallarının toqquşması müşahidə olunur. Şərq təfəkküründə ənənəçilik özünü daha çox göstərir. O, yenilikçi fəaliyyətə müəyyən dərəcədə maneə yaradır. Məqalədə qeyd olunan problemə rəşional fikir süzgəcindən keçirilmiş mülahizələr bildirilmişdir.

Açar sözlər: Şərq və Qərb, mədəniyyət, sivilizasiya, ideya, mənəvi ideal, real aləm, əşyavi dünya.

Fransız filosofu Deni Didro bildirir ki, bəşər tarixində uğur qazanmış liderlər dəfələrlə aşağıdakı tezisnin doğruluğunu sübut etmişlər: görkəmli xadimlər novator ideyaları ilə bəşəriyyəti ilhamlandırır, digər insanlara enerji mənbəyi olub, xalqlara, millətlərə, dövlətlərə və ən nəhayət, dünyaya təsir göstərə bilmişlər. Bu insanlar qlobal təfəkkürə malik olublar. Qlobal təfəkkür idrak prosesinin keyfiyyət baxımından elə bir formasıdır ki, dünyanın, ölkələrin və xalqların geniş miqyaslı problemlərinə dair iri həcmdə informasiyanı emal etməyə qadirdir. Qlobal düşünən insan problemə bütövlükdə yanaşaraq gələcəkdə xalqların, dövlətlərin, insan birliklərinin mənəvi, sosial və ya iqtisadi inkişafına xidmət edə biləcək həll yollarını təklif edir.

Müasir gündə mədəniyyətlərin, dünyagörüşlərin və ideyaların dialoqu yalnız qarşılıqlı anlaşma və dözümlülük fonunda mümkündür. Bu gün Şərqlin və Qərbin əsas dəyər sistemlərinin və mənəvi ideallarının toqquşması daha çox müşahidə olunur [1].

Razılaşmaq olar ki, bu günün özündə belə dünyagörüş və ideyaların dialoqu açıq və ya gizli şəkildə Şərqlin və Qərbin bir-birlərinə öz dəyər sistemlərini məcburi aşılamasından ibarətdir. Lakin mədəniyyətlərarası dialoq, o cümlədən ideyalar dia-

loqu sadəcə dözümlülük fonunda milli maraqların müdafiəsindən ibarət olmamalıdır. Bütün kommunikativ məkanda dialoq münasibətlərindəki gözlənilən tolerantlıq son etibarı ilə səmərəli nəticələr verməlidir. Dialoq iştirakçıları bir-birini eşitmək, dinləmək bacarıqlarını inkişaf etdirərək öz yanaşma və dünyagörüşlərini təkmilləşdirməyə can atmalıdırlar. Dialoqun nəticələri qlobalizasiya proseslərinə uğramış bəşər birgəyaşayışı dəyərlər sisteminin transformasiyasına xidmət etməlidir.

Müasir dünyagörüşün kulturoloji və fəlsəfi sistemləri sivilizasiya miqyasında baş verən böhranı dərk edərək bəşər cəmiyyətinin inkişafının mümkün alternativ yollarının axtarışındadır. Qlobalaşma şəraitində sivilizasiyanın inkişaf yollarının axtarışında mədəniyyətlərin dialoqu fonunda müxtəlif fəlsəfi və kulturoloji ideyaların qarşılıqlı təsiri qaçılmazdır. Danılmaz faktdır ki, ideyaların dialoqu bəşəriyyətin perspektiv mədəni inkişafının təməli, bünövrəsidir.

İctimai və elmi fikrin inkişafında dialoqun rolu, təfəkkürün məhsulu olan fikir, ideya sivilizasiyanın ruhunu təşkil edir. XXI əsrdə millətin inkişafı, onun qlobal səviyyədə ucalması dövrün tələblərinə cavab verən intellektsiz və nəzəri bünövrəsiz mümkün deyildir. Qədim Şərq müdriki Mo-tzı fikrin inkişafında dialoqun müstəsna əhəmiyyətini vurğulayırdı. Onun fikrincə, dialoq həqiqət və yalanı müəyyən etməyə, fikir birliyi və fərqliliyi izah edən, təbiətin və cəmiyyətin inkişaf qanunauyğunluqlarını axtarır tapmağa kömək edən vasitədir. İdeyaların inkişafı prosesində istər qədim dövrün müdrikləri, istərsə də müasir dövrün intellektualları dialoqun xüsusi rolunu qeyd edirlər [2; s.91-97].

Bəşəriyyətin fikir tarixi göstərir ki, düşüncə tarixində hegemonluq mümkün ola bilən hadisə deyildir. Eyni bir hadisə və ya əşyaya müxtəlif insanların müxtəlif fikri ola bilər. Fəlsəfi və ya kulturoloji fikir tarixinə nəzər salsaq aydın olur ki, tarixən bir ideyanı digər ideya ilə məhv etmək mümkün olmayıb.

Bu sahədə olan hər hansı bir təşəbbüs absurd nəticələr verir.

Yeni ideyalar dialoq prosesində yaranır. Dialoq bir tərəfli monoloq deyildir. Cəmiyyətə təsir edəcək ideya hər zaman dəqiq ifadə olunaraq geniş auditoriya-ya çatdırılmaq imkanı əldə edir. İki ideya arasında mübadilə artıq üçüncü ideyanın yaranmasına səbəb ola bilər. İdeyalar dialoqunun, fikir mübadiləsinin də önəmli cəhəti məhz budur.

Müasir dövrdə müxtəlif kulturoloji ideya və nəzəriyyələr özündə tarixən formalaşan mədəni ənənələrini əks etdirən milli və dövlətçilik xüsusiyyətlərini əks etdirir. Bu gün qeyri-stabil şəraitdə sülh və dayanıqlı inkişaf aktual məsələ olaraq qalır. Bu gün qarşılıqlı ideyalar dialoqu terrorizmə və mədəni-ideoloji hegemonluğa qarşı bir çağırışdır.

Tarixilik baxımından hər bir fikir, ideya və ya nəzəriyyə yarandığı tarixi dövrün inkişaf təmayülləri ilə məhdudlaşır. Müasir dövr mövcud tarixi fikir irsinə arxalananaraq gələcəyin inkişafını ehtiva edir. Varisliyə arxalanan tərəqqi – günün tələbidir.

Hər bir xalqın sosial inkişafı müxtəlif tarixi şəraitdə baş vermişdir. Həmin inkişaf özəllikləri xalqların ali psixi funksiyalarında və həmin funksiyaların unikal şəxsiyyətlərin simasında fərdi qaydada təzahüründə özünü göstərir. Bunun səbəbi müxtəlif monomədəniyyət və polimədəniyyətlərə mənsub olan insanların əşyavi və ətraf aləminin, obrazlı-ışarə sistemlərinin, sosial-normativ məkanın müxtəlif səviyyələrdə qavraması, dərk etməsi, izahı və dəyərləndirilməsindədir. Bəşəriyyət durmadan real aləmin mənə və əşyavi dünyasını yaratmaqdadır. Şərq və Qərb sivilizasiyaları müxtəlif tarixi mərhələdə reallığın qurulması və ona münasibətin formalaşmasının özünəməxsusluğu olmuşdur ki, bu da öz növbəsində mədəniyyətlərin dialoqu hadisəsini gündəmə gətirmişdir. Müasir dövrdə ən aktual problemlərdən biri milli özünüdərid və qloballaşma kimi iki kənar hal arasında optimal nisbətin tapılmasıdır. Qloballaşma prosesi elm, texnika, texnologiya ilə – ümumbəşəri dəyərlərlə yanaşı milli kimliyi müəyyən edən mədəni-mənəvi amillərə də sirayət etməyə cəhd göstərir. İstər düşünölmüş şəkildə, istərsə də qərəzsiz olaraq – fərqi yoxdur. Belə bir şəraitdə ilk növbədə nələri qorumaq lazım olduğunu, məhz hansı məsələlərdə məqsədyönlü surətdə ənənəvi, konservator olmağın labüdlüyünü ziyalılar müəyyənləşdirməlidirlər. Yeri gəlmişkən, əsrin əvvəlində bizim böyük ziyalılarımız oriyentir kimi “türkçölük, islamçölük və müasirliyin vəhdəti” prinsipini tövsiyə edirdilər ki, bu prinsip indi də aktuallığını saxlamaqdadır [3].

Bununla belə, bizcə, ilk növbədə meyarlar müəyyənləşməlidir. İdeal halda biz özümüzü necə təsəvvür edirik və ya bizim milli-mənəvi idealımız nədən ibarətdir? İndi biz hansı real durumdayıq və daşıldığımız hansı keyfiyyətləri məhz milli səciyyə kimi qiymətləndirmək olar? Keçmişə də məhz bu real durum və ideal prizmasından, onun əsasında formalaşan meyarlardan çıxış edərək yaşamaq lazımdır. “Soy-kökə qayıdış” çağırışında qorxulu olan məqam bundan ibarətdir ki, biz keçmişimizdə olan istənilən keyfiyyəti milli invariant kimi və pozitiv cəhət kimi qəbul edə bilmərik. Həqiqi milli keyfiyyətlər milləti yaşadan, onu inkişaf etdirən keyfiyyətlərdir. Bu baxımdan, keçmişimizdən qalan, lakin tərəqqiyə deyil, tənəzzülə xidmət edən cəhətləri yaşatmaqdaysa, onlardan xilas olmaq yolu tutulmalıdır. Lakin biz yenə də nəyin pozitiv, nəyin neqativ, yaxud nəyin həqiqi, nəyin saxta olduğunu aydınlaşdırma bilmək üçün keçmişdən daha çox bu günümüzə və gələcəyimizə, milli-mənəvi idealımıza xidmət etməliyik.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, -1975.
2. Камашев, С.В. Диалог мировоззрений - основание для безопасного развития мировой цивилизации // «Философия образования», № 5 (44), - 2012, стр. 91-97;
3. Мухина, В. Диалог идей в великом идеополе общественного сознания.

Зулейха Аллахверди кызы Гурбанова **КУЛЬТУРА ВОСТОКА И ЗАПАДА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИИ**

Резюме: В современную эпоху диалог культуры, мировоззрений и идей возможен только на фоне взаимопонимания и толерантности. Сегодня наблюдается столкновение основных ценностных систем и нравственных идеалов Востока и Запада. В Восточном мышлении сильно проявляется традиционность. Она ставит огромные барьеры перед всякой новаторской деятельности. Нравственные запреты, пройдя через фильтры рациональной мысли, ограничивались правовыми правилами.

Ключевые слова: Восток и Запад, культура, цивилизация, идея, моральный идеал, реальная среда, утопический мир.

Zuleykha Allahverdi qizi Qurbanova **WESTERN AND EASTERN CULTURE IN THE** **CONTEXT OF INTEGRATION**

Summary: Nowadays the dialogue of the ideas and worldview cultures in the modernity is possible only in the interactional understanding and stability. Today it's watching Eastern and Western main value systems and ideas collision. Eastern mentality tradition is the most powerful thing. It has great bounders before every innovativ activity. Moral prohibition limited rational thought filter with law rules.

Key words: North and West, culture, idea, civilization, moral ideal, re al environment, utopian world.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 29.03.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 01. 04. 2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 06. 04. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova

Adil Fazil oğlu Sadıxov
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
e-mail: ilgarsu@mail.ru

MƏDƏNİYYƏTLƏRARASI ÜNSİYYƏTİN VACİBLİYİ

Xülasə: Mədəniyyətlərarası ünsiyyətlər, münasibətlər multikulturalizm dəyərləri, tolerantlıq və insan hüquqlarından kənarda izah edilə bilməz. Multikulturalizm mədəniyyətlərarası ünsiyyətin təməli olmaqla müxtəlif mədəniyyətlərə malik millətlərin, xalqların sülh şəraitində birgə yaşayışlarının təminatıdır. Mədəniyyətlərarası ünsiyyətlərdə müxtəlif psixoloji amillərin və ziddiyyətlərin aradan qaldırılması həmin problemin daha dərinədən öyrənilməsinə ehtiyac yaradır.

Açar sözlər: mədəniyyət, ünsiyyət, multikulturalizm, tolerantlıq, insan, fəaliyyət, cəmiyyət.

Mədəniyyət cəmiyyətin və insanın inkişafının tarixən müəyyən səviyyəsidir. Mədəniyyət fenomeni insanların və xalqların ünsiyyətinə, xilasına, inkişafına və çiçəklənməsinə aparan yeganə doğru yoldur. Çünki dərin mənəviyyətli və yüksək təfəkkürə, biliyə və mədəniyyətə malik olan insan hər bir ölkənin əsas milli sərvətidir.

Mədəniyyətlərarası münasibətlər, ünsiyyətlər müxtəlif alimlər tərəfindən həm Şərqdə, həm də Qərbdə bir çox səviyyədə araşdırılmışdır. Xüsusən bu problemin ayrı-ayrı tərəfləri Şərqdə Əl-Qəzali, Biruni, Əl Fərabi, xüsusən də ibn Xəldun tərəfindən Şərq xalqlarının milli adət və ənənələri baxımından araşdırılmışdır. Nisbətən müasir dövrdə isə tanınmış A.Toynbi, O.Şpenqler, A.Tokvill, F.Brodel, Bertels və b. bu mövzunu araşdırmışlar.

Müasir cəmiyyətlərdə ünsiyyət min illər boyu formalaşan, inkişaf nəticəsində mədəniyyətin müstəqil sosial institutlarına çevrilmiş sahələrdən ibarətdir. Bu sistemin sosial tərəqqini və rifahı təmin edən aparıcı sosial institutları təhsil, tərbiyə, elm və texnologiyadır. Eyni zamanda mədəniyyətin ən böyük üstünlüyü ondan ibarətdir ki, zaman və vaxt keçməsinə baxmayaraq, mədəniyyətin əsas strukturu və dəyərləri öz qiymətini itirmir, tələf olmur, məhv olmur. Mədəni varislik yeni-yeni ölkələr, insanlar və nəsillər tərəfindən istifadə olunur, zənginləşir və daha da inkişaf edir.

Qeyd olunmalıdır ki, insanın, cəmiyyətin və bəşəriyyətin gələcəyə əsl yol və ümidləri yalnız mədəniyyətlərarası ünsiyyətdən, münasibətlərdən, yüksək mədəniyyətdən, təhsil və savaddan, insanpərvərlikdən keçir. Həmçinin mədəniyyət böyük ölçüyə malik olaraq insanın ayrı-ayrı tərəflərini və xarakter xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməyə imkan yaradır, insan cəmiyyətin və bəşəriyyətin gələcəyinə yol açır.

Mədəniyyətlərarası ünsiyyətlər, münasibətlər: multikulturalizm dəyərləri, tolerantlıq və insan hüquqlarından kənarda izah edilə bilməz. Multikulturalizm və tolerantlıq fəlsəfəsinin əsas cəhətlərindən biri də odur ki, bu kontekstdə mədəniyyət kateqoriyası daha önə keçərək, milli münasibətlərin əsas amilinə çevrilir. Mədəni inkişaf hər bir xalqı öz keçmişinə və gələcəyinə bağlamaqla ətrafdakı mədəni müxtəlifliyin də dərk oluna bilməsi üçün zəmin yaradan şəraitdir. Mədəni müxtəliflik ümumilikdə cəmiyyətin sosial həyatında əhəmiyyətli rol oynayır. Müasir qloballaşan dünyada bu gün multikulturalizm daha da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Lakin bu heç də hər hansı bir xalqın öz milliliyinə, adət-ənənələrinə, mentallığına, milli genliyinə qarşı çıxması demək deyildir. Yəni öz mədəni dəyərlərinə sadıq qalmaqla yanaşı, digər mədəniyyətlərə və dinlərə də hörmət və dözümlülük göstərməyi ifadə edir. Multikulturalizm siyasəti müxtəlif mədəniyyətlərə hörmətlə yanaşma metodu olmaqla bərabər, özündə həm də humanizm və tolerantlıq prinsiplərini ehtiva edir. Mədəni plüralizm cəmiyyəti təşkil edən ayrı-ayrı qrupların harmonik qarşılıqlı fəaliyyətini tənzimləyir, müəyyən ərazidə məskunlaşan xalqların aşağı və ya asılı kimi kateqoriyalara bölünməsinin qarşısını alır.

Müasir dövrdə mədəni-sosial fəaliyyət multikulturalizmin dayanıqlı inkişafı üçün mühüm faktordur. Bu proseslər xüsusilə XX əsrin sonlarından etibarən inkişaf etməyə başlamışdır. Bugünkü postindustrial tərəqqi dövründə dünya dövlətləri arasındakı mədəni, siyasi, iqtisadi əlaqələrin möhkəmlənməsi vahid inkişaf modelinin axtarışına gətirib çıxarmışdır. Bu proseslər də öz növbəsində beynəlxalq təhlükəsizliyi nizamlayan sistemlərin öz daxilindəki müxtəlif milli cəmiyyətlərin adaptasiya olmaları üçün vacibdir. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, mədəniyyət kontekstində multikulturalizm özü də qlobal, mühüm, əhəmiyyətli məsələdir. Multikulturalizm mədəniyyətlərarası ünsiyyətin, münasibətin təməli olmaqla, müxtəlif mədəniyyətlərə malik millətlərin, xalqların sülh şəraitində birgə yaşayışlarının təminatıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, qloballaşma şəraitində Azərbaycan mədəniyyəti başqa ölkələrin mədəniyyətləri ilə əlaqə saxlamaqla yanaşı mübarizliyi, mənəvi qüv-

vələrin öz kökünə və bəşəri dəyərlərə daha möhkəm bağlanması ilə səciyyələnir. Müstəqil dövlət kimi Azərbaycanın qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri mədəniyyətin inkişaf etdirilməsi problemi oldu. Ümummilli liderimiz Heydər Əliyevin mədəniyyət və incəsənət sahəsində apardığı məqsədyönlü fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan dünya mədəniyyətinin tərkib hissəsinə çevrildi. Azərbaycan 1992-ci il iyunun 3-də BMT-nin Təhsil, Elm və Mədəniyyət məsələləri üzrə təşkilatı olan YUNESKO-ya, az sonra İslam Konfransı Təşkilatı yanında İslam Ölkələri Elm, Mədəniyyət və Təhsil Təşkilatına – İSESKO-ya üzv qəbul edildi. 1993-cü il dekabrın 6-da isə Azərbaycan YUNESKO-nun “Ümumdünya mədəni və təbii irsin qorunması haqqında” 1972-ci il 16 noyabr tarixli konvensiyasına qoşuldu.

Azərbaycan Respublikası beynəlxalq mədəni əməkdaşlıq təşkilatı olan Türksoyun yaradıcılarından biri oldu. 1993-cü il iyulun 12-də Azərbaycan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Kıbrıs, Türkmənistan, Türkiyə və Özbəkistan respublikalarının mədəniyyət nazirləri 8 maddədən ibarət “Türksoyun strukturu və fəaliyyət prinsipləri haqqında” müqaviləni imzaladılar. Təşkilatın məqsədi türk xalqları və ölkələri arasında mədəni əlaqələri genişləndirmək, xalqların mədəniyyət və incəsənətini qorumaq, dirçəltmək və inkişaf etdirmək idi. Azərbaycan, Türkiyə, Türkmənistan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Qırğızıstan dövlət başçılarından birinci toplantısı 1992-ci il oktyabrın 30-31-də İstanbulda keçirildi. Görüş nəticəsində bəyannamə imzalandı. Türk dövlət başçılarından ikinci toplantısı isə 1994-cü ilin oktyabrında İstanbulda keçirildi. Görüşün sonunda İstanbul bəyannaməsi qəbul olundu. Bəyannamədə göstərildi ki, ölkələr beynəlxalq birlik tərəfindən qəbul olunmuş normalara hörmət və əməl edirlər, BMT və ATƏT prinsiplərinə sadıqdırlar, xalqlar arasında dil, tarix, mədəniyyət sahəsində əlaqələri inkişaf etdirməyi zəruri sayırlar.

Qeyd etmək lazımdır ki, mədəniyyətlərarası ünsiyyətlərdə, münasibətlərdə müxtəlif psixoloji amillərin və ziddiyyətlərin aradan qaldırılması həmin problemin daha dərinədən öyrənilməsinə ehtiyac yaratdı. Belə bir zəruriyyət yeni elm sahəsinin - “Mədəniyyətlərarası ünsiyyət” (ingiliscə “Cross-cultural communication”) elminin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Onun əsas məqsədi də müxtəlif mədəniyyətlərin nümayəndələrində ünsiyyət vərdisləri və bacarıqlarının inkişaf etdirilməsidir.

Müstəqil fənn kimi “Mədəniyyətlərarası ünsiyyət” ABŞ-da yaranmış və Amerika diplomatlarının, siyasətçilərinin, biznesmenlərinin praktik maraqlarından irəli gələrək inkişaf etmişdir. Ancaq belə yanaşma qürur hissi güclü olan bir çox xırda millət və xalqlar tərəfindən qəbul edilməz idi. Buna görə də bir çox dövlətlər və xalqlar dünyada gedən mədəni dəyişiklikləri, mədəniyyətlərin qloballaşmasını

qəti qəbul etmək istəmirlər. Onlar mədəni baryerlərin, mədəni sərhədlərin aradan qaldırılması, mədəni mübadilənin genişlənməsinə qarşı müxtəlif qadağalar, məhdudiyyətlər qoyur, öz mədəni özünəməxsusluğunu, milli fəxarət hissini hipertrofik formada nümayiş etdirməyə can atırlar. Mədəni qloballaşmaya müqavimət – digər mədəniyyətlərin nailiyyətlərindən imtinadan tutmuş onların yayılmasına və mənimlənməsinə qarşı fəal müqavimətə qədər müxtəlif formalarda özünü göstərir. Bu isə, öz növbəsində, etnik milli münaqişələrin, ekstremist hərəkətlərin, qatı millətçi əhval-ruhiyyənin, fundamental dini cərəyanların yaranmasına səbəb olur.

Qərb və Şərq mədəniyyətlərarası münasibətlərin integrasiya perspektivi və həmin məsələ ilə bağlı müxtəlif yanaşmaların mövcudluğu problemin nə qədər çətin və mürəkkəb olduğunu aydın şəkildə bildirir. Müasir dövrdə mədəni milli münasibətlərdə təhlükəli meyillərdən olan və sivilizasiyanın mahiyyəti ilə daban-dabana zidd olan davakar millətçilik və təcavüzkar separatizm təzahürləri xüsusilə qorxulu hal almışdır. Sosializm dövründə geniş inkişaf tapmış davakar kosmopolitizm, beynəlmilətçilik adı altında milli özünəməxsusluğun boğulması bir ifrat mövqe idisə, milli münasibətlərin emansipasiyası ilə bağlı qatı millətçiliyin oyanması yeni ifrat mövqedir. Başqa xalqlara qarşı şovinst, millətçi, eqoist münasibətlər, özgə torpaqlarının həyasızcasına zəbt edilməsi, keçmiş dövrlərdən indiyə qədər müxtəlif xalqlar və millər arasındakı qarşılıqlı nifrət, düşmənçilik və münaqişələr bu xalqlara saysız-hesabsız zərər və izzətlər gətirməklə bərabər, bütün dünyada inkişafa, sabitliyə mənfi təsir göstərmişdir. Bu mənada müxtəlif tarixi dövrlərdə zaman-zaman erməni daşnaklarının, vəhşilərinin Azərbaycan xalqına qarşı törətdiyi qanlı cinayətləri, faciələri heç vaxt unutmaq və onlarla barışmaq olmaz. Erməni millətçilərindən fərqli olaraq, Azərbaycan xalqı həmişə öz tolerantlığı ilə seçilmişdir. Azərbaycan əsrlər boyu müxtəlif mədəniyyətlərin, etnik qrupların və dinlərin nümayəndələrinin birgə təmasda olduğu, yaşayıb-yaratdığı bir məkandır. Azərbaycan həmişə dini dözümlülüyü ilə fərqlənən və müxtəlif xalqların birgə yaşadığı ölkə olmuşdur.

2019-cu il mayın 2-də Bakıda “Ayrı-seçkilik, qeyri-bərabərlik və zorakı münaqişəyə qarşı fəaliyyət naminə dialoq quraq” şüarı altında V Ümumdünya Mədəniyyətlərarası Dialoq Forumu keçirildi. Həmin forumda məzmunlu məruzə ilə çıxış edən Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev yuxarıda adı çəkilən bir çox vacib məsələlərə toxundu. Azərbaycandan danışan hörmətli Prezident bir daha bildirdi: “Bizim tariximiz mədəni müxtəliflik tarixidir və bu gün həmin tarixi irs əsasında Azərbaycan dünyaya mədəniyyətlərarası dialoqun ölkələri yaxınlaşdırmağın, müxtəlif mədəniyyət və sivilizasiya nümayəndələri arasında yeni körpülərin qurulmasının yeganə yol olduğunu nümayiş etdirir.

Multikulturalizm bizim üçün həyat tərzidir. Bu söz nisbətən yeni olsa da, biz həmin ab-havadə əsrlər boyu yaşamışıq. 2016-cı ilin Azərbaycanda “Multikulturalizm ili” elan olunması onu sübut edir ki, biz dünyanın diqqətini bu mühüm ideyaya cəlb etmək istəyirik. 2017-ci il isə “İslam həmrəyliyi ili” elan edilib. Bu da bizim tarixi irsimizi, kökümüzü və dünyaya açıq olduğumuzu nümayiş etdirən, rəmzi mənə daşıyan addım idi. Hesab edirəm ki, bu meyllər dünyada üstünlük təşkil etsə, dünyada təhlükəsizlik, proqnozlaşdırılabilmə və sülh bərqərar olar.

Bizim üçün multikulturalizm həm də siyasətimizin mühüm elementlərindəndir. Azərbaycanda multikulturalizm üzrə beynəlxalq mərkəz yaradılıb. Biz bu dəyərləri təşviq edir və multikulturalizmin böyük gələcəyinin olduğunu nümayiş etdiririk. Bilirik ki, bu mövzu ilə bağlı müxtəlif fikirlər var. Ancaq hesab edirəm ki, bizim forum və bu mövzuda Azərbaycanda və dünyanın digər yerlərində təşkil olunan çoxsaylı beynəlxalq tədbirlər multikulturalizm dəyərlərinin təşviqi ilə bağlı səylər göstərdiyimizi aydın nümayiş etdirir.”

Bakıda keçirilən Forum və Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin nitqi böyük əks-sədəyə səbəb oldu. Forum Azərbaycan hökumətinin təşkilatçılığı, YUNESKO, BMT-nin Sivilizasiyalar Alyansı, Dünya Turizm Təşkilatı, Avropa Şurası və İSESKO-nun tərəfdaşlığı ilə keçirildi. Tədbirdə 100-dən çox ölkənin və 30-dan çox beynəlxalq təşkilatın yüksək səviyyəli rəsmiləri iştirak etmişdi.

Ümumiyyətlə, mədəniyyətlərarası münasibətlərin fəlsəfəsi insan amili ilə məntiqi bağlılığa malikdir. Ətraf aləmdə baş verən istənilən hadisə insan tərəfindən qəbul edilmək üçün onun şüurunun süzgecindən keçir. İnsan şüurunda baş verən dəyişikliklər ilk növbədə onun həyatının məqsədi və dəyərləri ilə əlaqədardır. Nəzərə almaq lazımdır ki, insan və mədəniyyət daima bir-biri ilə möhkəm surətdə bağlıdır.

Xalqlar arasında mədəni ünsiyyətin, əlaqələrin genişlənməsinin, mədəniyyətlərin yaxınlaşmasının əsas vasitələrindən biri beynəlxalq və milli səviyyədə mədəni hüquqların daha möhkəm təmin olunmasıdır. Hamı tərəfindən qəbul edilmiş mədəni hüquq normalarının təmin edilməsi və müdafiəsi hazırda beynəlxalq birliyin əsas vəzifələrindən birinə çevrilməlidir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyev, İ. “Ayrı-seçkilik, qeyri-bərabərlik və zorakı münaqişəyə qarşı fəaliyyət nəminə dialoq qurmaq” şüarı altında V Ümumdünya Mədəniyyətlərarası Dialoq Forumunda nitqi. // “Azərbaycan”, 3 may 2019-cu il

2. Xəlilov, S. Sivilizasiyalararası dialoq. Bakı: “Adiloğlu”, - 2009
3. Rüstəmov, Y. Sivilizasiyaların qarşılıqlı münasibəti. Bakı: Səda, - 2007
4. Heydərov, N. Mədəniyyət və mədəniyyət münasibətlərinin həlli. Bakı: -2015
5. Abbasov, N. Mədəniyyət siyasəti və mədəni dəyərlər. Bakı: - 2009

Адилъ Fazil oğlu Садыхов

НЕОБХОДИМОСТЬ МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ ОБЩЕНИЙ

Резюме: В статье говорится, что межнациональные общения, отношения не могут быть объяснены вне мультикультуральных ценностей, толерантности и прав человека. Мультикультурализм как основа межнациональных общений является гарантом мирного сосуществования носителей различных культур, наций и народов. Межнациональное общение создает потребность в глубоком изучении проблем психологических факторов и преодоления противоречий.

Ключевые слова: культура, общение, мультикультурализм, толерантность, человек, деятельность, общество.

Adil Fazil oghlu Sadixov

THE NECESSITY IN INTERETHNIC COMMUNICATIONS

Summary: It is stated in this article that the interethnic communications, relations cannot be explained without multicultural values, tolerance and human rights. The multiculturalism as basis of interethnic communications is the guarantor in peaceful coexistence of bearers of different cultures, nations and folks. The interethnic communication creates a need for in-depth study of problems related to psychological factors and overcoming contradictions.

Key words: culture, communication, multiculturalism, tolerance, human being, activity, society.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 28.02.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sədaqət Əliyeva

Zenfira Sərvər qızı Seyidova
Naxçıvan Dövlət Universiteti
e-mail: tural.memmedov521@gmail.com

TARIXİ ABİDƏLƏRDƏ EKSPOZİSİYALARIN YARADILMASI

Xülasə: Tarixi abidələr keçmişdən gələcəyə körpü rolunu oynayır. Ulu babalarımızın bizə yadigar qoyduğu tarixi abidələrimiz Azərbaycan xalqının qədim mədəniyyətinin göstəricisidir. Çünki hər bir tarixi abidə məxsus olduğu dövrün mədəni mühitini, təfəkkür və düşüncə tərzini özündə yaşadır. 1998-ci ilin aprel ayının 10-da qəbul edilmiş “Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması” haqqında Azərbaycan Respublikasının Qanunu tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması, öyrənilməsi və onlardan istifadə ilə bağlı münasibətləri tənzimləyir. Tarix və mədəniyyət abidələri – arxeoloji və memarlıq obyektləri, etnoqrafik, numizmatik, epigrafik, antropoloji materiallar, tarixi hadisə və şəxsiyyətlərlə bağlı olan bina, xatirə yerləri, əşyalar, xalqın dini əqidəsi ilə bağlı dəyərlərdir.

Açar sözlər: abidə, muzey, memarlıq, incəsənət, ekspozisiya, ekskursiya.

Qanunda deyilir ki, tarix və mədəniyyət abidələri xalqın milli sərvətidir. Abidələr daşınar (səyyar) və daşınmaz (stasionar) ola bilər. Daşınar abidələr muzeylərdə, arxivlərdə, fondlarda, sərgilərdə və digər münasib yerlərdə, daşınmaz abidələr əksər hallarda arxeoloji və memarlıq abidələri olmaqla, olduğu və inşa edildiyi yerlərdə qorunur. Azərbaycan xalqının zəngin milli mədəniyyətinin qorunub saxlanması dövlətimizin ən mühüm vəzifələrindən biridir. Mədəni sərvətlərin qorunub saxlanması və istifadə problemləri ölkənin əsas Qanununda – Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyasında da öz əksini tapmışdır. “Hər kəs tarixi, mədəni və mənəvi irsə hörmətlə yanaşmalı, ona qayğı göstərməli, tarix və mədəniyyət abidələrini qorumaqlıdır” [6; s.100].

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasına görə tarix və mədəniyyət abidələrini mühafizə etmək hər bir vətəndaşın borcudur. Tarix və mədəniyyət abidələri Azərbaycan Respublikasının “Mədəniyyət haqqında” (6 fevral 1998-ci il), “Tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsi haqqında” (10 aprel 1998-ci il) qanunlarına, habelə, “Ümumdünya mədəni və təbii irsin qorunması haqqında Konvensiya” (Paris, 1972-ci il), “Arxeoloji irsin qorunması haqqında Avropa Konvensiyası”

(La-Valetta, 1992-ci il) kimi beynəlxalq sənədlərə uyğun olaraq mühafizə, bərpa və istifadə edilir [8; s.5].

Qədim tarixi, konstruktiv, dekorativ xüsusiyyətləri ilə seçilən, nadir tikililərdən olan bina və qurğuların qorunması məqsədilə bəzi tikililərə dövlət tərəfindən “tarix və mədəniyyət abidəsi” statusu verilir. Abidələr özünün tarixini, dövrünün tikinti texnikasını, üslub xüsusiyyətlərini özündə əks etdirməklə dövlət tərəfindən mühafizə edilir [6; s.101].

Mədəni irsimizin qorunması ilə bağlı aparılan islahatların davamı kimi tarixi ərazilərə, tarix və mədəniyyət qoruqlarının mühafizəsinin müasir səviyyədə təşkil olunması, qədim tarixi və mədəni sərvətlərimizin öyrənilməsi və geniş kütlələrə çatdırılması ilə əlaqədar daşınmaz tarix və mədəniyyət abidələrinin bərpası və qorunması, tarix və mədəniyyət qoruqlarının fəaliyyətinin təkmilləşdirilməsi və inkişafı üzrə Dövlət Proqramı hazırlanmışdır. Dövlət Proqramının əsas məqsədi daşınmaz tarixi və mədəni irsin, tarixi ərazilərin, tarix və mədəniyyət qoruqlarının öyrənilməsi, onların əhəmiyyətinin geniş kütlələrə çatdırılması, eyni zamanda, qorunmasının təmin olunması və turizm məqsədlərilə istifadə olunmasıdır.

Qeyd edək ki, Naxçıvan MR-da görkəmi və struktur quruluşu ilə günümüze qədər gəlib çatan abidələrin sayı çoxdur. Bu tarixi-memarlıq abidələrinin yenidən canlandırılmasının və müasir üsullarla araşdırılmasının ən effektiv vasitəsi abidələrin muzeyləşdirilməsidir. Muzeyləşdirmə tarixi şərtlərin keçmişini dinləndirən və dövrünün tarixindən danışan əsas vasitəçidir. Muxtar Respublika ərazisində muzeyləşdirilmiş abidələrdə ekspozisiyaların yaradılması müxtəlif formada müəyyənləşdirilmişdir.

Muzeyləşdirmə – abidədə ekspozisiya quraraq muzey xidmətindən istifadə etməkdir. Abidə muzeyləşmişdirsə, onda ekspozisiya mütəxəssisi ekspozisiyanı arxitektor – bədii və mövzu baxımından daha sərbəst seçim edir. Onun görkəminə və tərtibat tarixinə müdaxilə edilməməli, ekspozisiyanın mətni birmənalı olaraq abidəyə həsr olunmalıdır. Abidələrin muzeyləşdirilməsi – irsin mühafizəsinin tərkib hissələrindəndir. Bu proses abidənin tədqiqi, bərpası, konservasiyası və populyarlaşdırılmasını həyata keçirir. Abidənin muzey nümayişi üçün müstəqil obyektə çevrilməsi indiki zamanda daha çox vacibdir. Abidə özündə əlavə ekspozisiya komplekslərini cəmləşdirir [4; s.446].

Ekspozisiya sənəti mühit yaradıcılığı kimi dərk olunmalıdır. Onun vəzifələrinə eksponatura və tematika, memarlıq və əşyavi məkan stilistikası, didaktik material və texnoloji rejimlər kimi bir sıra komponentlərin müəyyən nisbətini özündə üzvi

şəkilə birləşdirən kompleks mühitin yaradılması daxildir. Ümumi konseptual – bədii fikir əsasında vahid əşyavi-məkan sisteminə birləşən bu sərgi əhəmiyyətli dərəcədə informasiya yükü daşıyan muzey kommunikasiyasının əsas ünsürlərindəndir. Məhz bu konseptual – vizual sistem müasir muzey ekspozisiyasının mahiyyətini təşkil edir [3; s.7].

Abidələr və tarix-mədəniyyət qoruqları muzey eksponatları olaraq “Açıq Səma Altında Muzey”lər kimi fəaliyyət göstərir. Hər bir abidə muzey eksponatı kimi açıq səma altında sərgilənir, Azərbaycanın tarixi mədəni irsi ilə maraqlanan xarici və ya yerli turistlər abidələrin tarixi, onların inşa texnikası, tikinti mədəniyyəti ilə tanış olurlar.

Tarix və mədəniyyət abidələrinin təbliğat vasitəsinə çevrilməsi sahəsində muzey mühüm rol oynayır. Bu abidələr gənc nəsillər üçün böyük təhsil və tərbiyə dəyəri olan tarixi, bədii və mədəni irsin mühüm hissəsidir. Əlbəttə ki, hər bir muzey işçisinin arzusu orijinal abidəni qorumaq və nümayiş etdirməkdir. Muzeylər xalqa xidmət etməklə əhalinin ictimai şüurunun formalaşmasında, həmçinin tarixi gerçəkliklərin öyrənməsində böyük rol oynayır. Fikrimizcə, abidələrin muzeyləşdirilmə prosesinin qazandığı müvəffəqiyyət artıq göz qabağındadır. Bu gün bir çox işığı yanan, ocağı isinən və qapılarını ziyarətçilərin üzünə açan tarixi abidələrimiz inkişaf edir. Muzeyləşdirilmiş abidələrdə fəaliyyət göstərən ekspozisiyalardan bəziləri haqqında məlumatı diqqətinizə çatdırmaq istəyirik.

Hər bir xalqın qədimliyi onun tarixində, tarix isə mənbələrdə və abidələrdə yaşayır. Naxçıvan torpağı Azərbaycan xalqının tarixini yaşadan abidələrlə zəngindir. Bu gün qalalar barədə tədqiqatların aparılması tariximizin öyrənilməsi baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qalalar bu ərazidə yaşayan əcdadlarımızın həyat tərzini, dini inanclarını, dövlətçilik ənənələrini özündə yaşadan mədəniyyət nümunələridir.

Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin sədrinin 5 iyun 2013-cü il tarixində imzaladığı “Naxçıvanqala” Tarix-Memarlıq Muzey Kompleksinin yaradılması haqqında” sərəncam tarixi və mədəniyyət abidələrimizin qorunmaya alınması və təbliğində mühüm bir addımdır. Bu muzeydə respublika ərazisində aşkarlanan tarixi əşyalar xronoloji ardıcılıqla düzülmüşdür [1; s.136].

Muzeydə eramızdan əvvəl V-III minilliyə aid müxtəlif məişət əşyaları, Son Tunc və Erkən Dəmir dövrlərinə aid keramika məmulatları, mis alətlər, qəbirüstü abidələr, silahlar, zirehli geyimlər nümayiş etdirilir. Burada həmçinin xalça və XIX əsrə aid milli geyimlər də nümayiş olunur.

Qalanın mərkəzində muzeyin açılması çox sevindirici haldır, çünki ekspozisiya vasitəsilə muzeyə gələnlər də, gələcək nəsillərimiz də bizim qəhrəmanlıqlarla dolu şanlı tariximizi öyrənəcəklər. Belə abidələrin bərpası, qorunması, muzeyin içərisində ekspozisiyanın yaradılması gələcək nəsillərə Azərbaycanın qədim tarixinin çatdırılması, eyni zamanda, Naxçıvana turistlərin marağının artırılması baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin sədrinin 2006-cı il 28 iyun tarixli “Nuh Peyğəmbərin Naxçıvan şəhərindəki məzarüstü türbəsinin bərpa edilməsi haqqında” sərəncamı tarixi abidələrə göstərilən diqqət və qayğının bariz nümunəsidir.

Qala deyilən ərazidə Nuh peyğəmbərin məzarüstü türbəsi bərpa edilib istifadəyə verilmiş, abidənin içərisində xronoloji ardıcılıqla ekspozisiya qurulmuşdur. Naxçıvanın qədim tarixə malik olmasını sübut edən dəlillər Nuh peyğəmbərin məzarüstü türbəsinə təşkil olunmuş ekspozisiyada tarixi və elmi faktlarla öz əksini tapmışdır.

Xalqımızın qədim tarixə malik olmasını sübut edən dəlillərdən biri də əhali arasında yayılan rəvayətlərlə bağlıdır. Bu rəvayətə görə, 7500 il bundan əvvəl baş vermiş ümumdünya tufanı zamanı Nuh peyğəmbər və ona inam gətirənlərin min-diyi nəhəng gəmi ilk dəfə Naxçıvanda quruya çıxmış və burada məskən salmışdır. Alimlər onu da sübut etmişlər ki, Nuhla bağlı bu variantın ilk yazılı variantı eramızdan əvvəl ikinci minilliyin ortalarına gedib çıxan şumer əfsanəsi ilə bağlıdır. Şumer əfsanəsinin isə Naxçıvan şəhəri ilə bağlılığının elmi əsasları artıq sübut olunub. Deyilənə görə, bir vaxtlar Naxçıvan Makedoniya, Babil, Hett və digər bu kimi qədim mədəniyyət mərkəzləri ilə sıx və yaxın əlaqələr şəraitində inkişaf edib.

Həmin rəvayətə görə, Kəmkı dağı əfsanəvi gəminin dayandığı ilk yer olub, Nuh peyğəmbər buradan Ağrıdağ istiqamətinə yola düşüb, oradan da Naxçıvan ərazisinə gəlib. Yolda bu gəmi Naxçıvanın indiki Culfa rayonunun ərazisində olan İlanlı dağa toxunub, nəhəng gəmi dağın zirvəsinə elə bir zərbə çalıb ki, o iki yerə haçalanıb. Elə o vaxtdan da bu dağ Haçadağ adlanıb. Ekspozisiyada Ağrıdağın, Haçadağın, Kəmkı dağının fotoları nümayiş etdirilir.

Muxtar Respublika Ali Məclisi sədrinin imzaladığı bu sənəd bir çox tutarlı elmi-mənbələrə, sübut və dəlillərə əsaslanıb. Ekspozisiyada nümayiş etdirilən mətnə, ilk növbədə, XIX əsrin 80-ci illərində Naxçıvanda maarifçiliklə məşğul olan K.A. Nikitinin “Naxçıvan şəhəri və Naxçıvan mahalı” adlı əsəri buna misal çəkilir. Bu kitabın bir yerində deyilir ki, “Əfsanəvi gəmi quruya çıxdıqdan sonra Nuh Naxçıvan

şəhərinin yerləşdiyi yerdə məskən saldı. Öz ailəsi ilə birlikdə burada qərar tutdu və gələcək şəhərin əsasını qoydu. Şəhərin ilk məskunlaşma yer mənasını bildirən adı da buradan meydana gəlmişdir” [5; s.8].

Bu mövzu o dövrdə ölkə ziyalılarının yaradıcılığında da əksini tapıb. Realist rəssamlıq məktəbinin banisi olan Bəhruz Kəngərli Nuh peyğəmbərin Naxçıvandakı türbəsini düz altı dəfə naturadan kətan üzərinə köçürüb.

Onu da qeyd edək ki, Nuh peyğəmbərin qəbrinin dəqiqləşdirilməsində Bəhruz Kəngərlinin böyük köməyi olmuşdur. Bu rəsmlər həm də türbənin hansı quruluşla malik olduğunu təsdiq edir. Həmin nadir əsərlər indi qiymətli eksponatlar kimi məqbərənin ekspozisiyasında nümayiş etdirilir.

Ekspozisiyada “Nuh Peyğəmbər, Dünya tufanı və Naxçıvan” (25 aprel 2009-cu il) mövzusunda beynəlxalq simpoziumun iştirakçılarının fotosəkilləri, “Nuh peyğəmbər, Dünya tufanı və Naxçıvan” adlı yüksək səviyyədə nəşr olunmuş kitab, Gəmiqaya abidəsindən çəkilmiş müxtəlif fotolar, abidənin bərpası zamanı torpaq altından çıxmış üzərində kaşısı olan daş, abidənin bərpası zamanı çəkilən foto, müxtəlif sənədlər və fotolar nümayiş etdirilir.

Nuh peyğəmbərin məzarüstü türbəsində yaradılan ekspozisiyaya tamaşa etdikcə, tariximizin dərin qatlarını öyrənməyə imkan verən, qaranlıq səhifələrə işıq salan materiallar əsasında Naxçıvanın həqiqətən 5 minillik tarixi olduğunu muzeydə nümayiş etdirilən qiymətli eksponatlar vasitəsilə öyrənmək olar.

Qeysəriyyə Ordubad şəhərində XVII əsrə aid tarixi memarlıq abidəsidir. 1991-ci ildən Ordubad rayon Tarix-Diyarşünaslıq muzeyi XVII əsr abidəsi olan “Qeysəriyyə” binasında yerləşir [1; s.188].

“Qeysəriyyə” sözünün mənası keçmiş zamanlarda şahlara məxsus daş-qaş, ləl-cavahirət satılması məqsədilə tikilmiş örtülü Şərq bazarı deməkdir. Muzeydə 4000-ə yaxın eksponat nümayiş etdirilir. Təşkil olunan 15 guşədə Ordubadın ən qədim zamanlardan başlayaraq müasir dövrümüzə qədər olan tarixi və mədəniyyəti əks olunub. Burada xalq sənətkarlarının əsərləri, milli geyim və bədii tikmələr, arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan əşyalar, dekorativ tətbiqi sənət nümunələri, ağacişləmə, zərgərlik, misgərlik, dulusçuluq, məmulatları, fotosəkillər, sənədlər və sair qiymətli eksponatlar nümayiş etdirilir.

“Xan Sarayı” Naxçıvan şəhərində yerləşir. XVIII əsrə aid tarix - memarlıq abidəsidir. Şərq memarlıq üslubunda tikilmiş abidə XX əsrin əvvəllərinə qədər Naxçıvan xanlarının yaşayış evi olmuşdur [1; s.196].

Xan Sarayı Dövlət Tarix-Memarlıq muzeyinin yaradılması haqqında Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin sədri 23 oktyabr 2010-cu ildə sərəncam imzalamışdır.

“Xan Sarayı” Dövlət Tarix-Memarlıq muzeyi 2010-cu ilin dekabr ayından fəaliyyətə başlamışdır. Muzeydə XVIII əsrin axırlarından XX əsrin əvvəllərinə qədər olan dövrü əhatə edən bir çox mənbələr, o cümlədən, Naxçıvan xanlığının xəritəsi, Abbasabad qalasının sxemi, Naxçıvan xanlığına aid fotosəkillər, sənədlər, yazılı mənbələr, yerli və xarici tədqiqatçıların nəşr etdirdikləri elmi-tədqiqat kitabları, həmçinin xanlıqlar dövrünə aid silah-sursat nümunələri, gümüş kəmərlər, məişət etnoqrafiya əşyaları, dekorativ sənət nümunələri nümayiş etdirilir.

Möminə Xatun məqbərəsi 1175-ci ildə tikilməyə başlamış, 1186-cı ildə başa çatdırılmışdır. Bu qeyri-adi sənət əsərinin tikintisində bədiiliyin, ornament motivi ilə şərq incəsənətinin güclü məntiqi verilmişdir ki, bu da memarın fəlsəfi düşüncələrinin yığcamlığı, istedadının genişliyi idi. Bu, sadəcə türbə deyil, Eldəniz Atabəy Cahan Pəhləvanın anasının dəfn olunduğu məqbərə idi. 26 metr hündürlüyə yüksələn bu abidə Əcəmi düşüncələrinin ən yüksək zirvəsidir. Bu yüksəklik ona Əcəmiyə dövrünün ən böyük titulu - “Şeyxül mühəndis” adını qazandırmışdır [7; s.138].

Məqbərənin içərisində Atabəylər dövlətinin fəaliyyətini, Əcəminin yaradıcılığını nümayiş etdirmək üçün ekspozisiya müvafiq plan əsasında qurulmuşdur. Ekspozisiyada Azərbaycan Atabəylərinin nəsil şəcərəsi, Atabəylər dövlətinin sahib olduğu ərazilərin xəritəsi, Əcəminin yaratdığı sənət incilərinin fotosəkilləri, rəssam Rəfael Qədimovun yağlı boya ilə işlədiyi Şəmsəddin Eldənizin, Möminə Xatunun, Əcəminin portretləri, müxtəlif sənədlər və başqa materiallar hər bir tamaşaçının marağına səbəb olur. Bu məqbərəyə daxil olarkən adama elə gəlir ki, sanki XII əsrə səyahət edirsən.

Ulu öndər Heydər Əliyev 1999-cu il oktyabrın 14-də Möminə Xatun türbəsini ziyarət etmiş, Atabəylər dövləti və məqbərə haqqında çox dəyərli fikirlərini söyləmişdir: “Hesab edirəm ki, bir abidənin memarlıq qiyməti ilə bərabər, bizim üçün bəlkə daha da böyük qiyməti Azərbaycanın qədim dövlət olmasını göstərməsidir”.

Qeyd edək ki, abidələrin mühafizəsi və istifadəsi bu gün aktual problemlərdən biridir. Tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsi və istifadə edilməsi – elmin inkişafına, xalqın mədəniyyət haqqında ümumi biliklərinin formalaşmasına, gənc nəsllə vətənpərvərlik, estetik hisslərin aşılmasına səbəb olur. Tarix və mədəniyyət abidələrinə ekskursiyalar əhalinin geniş kütləsinin xalqın mədəni irsinin öyrənil-

məsinə və turizmin inkişafına kömək edir. Abidələrin bu gün müxtəlif funksiyalarla istifadəsi, onların muzeyləşdirilməyə (diyarşünaslıq, etnoqrafik, tarixi, incəsənət və s. muzeylərin) yönəldilməsi abidələrin interyerinin turistlər üçün açılmasına səbəb olur.

Tarixini, vətəninə sevən insanlar abidələri qoruyub, gələcək nəsillərə ötürməlidirlər. Hər birimiz tariximizlə qürur hissi keçirməli, bütün dünyaya göstərməliyə ki, ulu babalarımız, əcdadlarımız belə zəngin tarixə malik olublar.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Baxşəliyev, V., Quliyeva F. “Naxçıvanın tarixi abidələri”. Bakı: Nurlan nəşriyyatı, - 2017, - 284 s.
2. Eyvazova, Y. Abidəşünaslıq: monoqrafiya. Bakı: - 2017, - 236 s.
3. Eyvazova, Y. “Muzey ekspozisiyası”. Dərslik, Bakı: - 2018, - 320 s.
4. Eyvazova, Y. “Tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsi”. Dərslik, Bakı: Adiloğlu nəşriyyatı, - 2021, 616 s.
5. Kataloq. Naxçıvan Nuh Peyğəmbərin məzarüstü türbəsi. Naxçıvan: - 2011.
6. Muzeyşünaslığın tədrisi problemləri. // II Respublika Elmi Konfransının materialları, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti. Bakı: - 2018, -100 s.
7. Naxçıvan Abidələri Ensiklopediyası. İstanbul: -2008, - 519 s.
8. Qurbanova, E. “Bədii mədəniyyətin inkişafında incəsənət muzeylərinin rolu”. Bakı: Afpoliqraf mətbəəsi, - 2014, - 159 s.

Зенфира Сервер кызы Сеидова **СОЗДАНИЕ ЭКСПОЗИЦИЙ В ИСТОРИЧЕСКИХ И** **АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКАХ**

Резюме: Исторические памятники играют роль моста из прошлого в будущее. Исторические памятники, которые передали в наследие наши прадеды, свидетельствуют о древней культуре азербайджанского народа. Потому что, каждый исторический памятник хранит культурную атмосферу, мышление той эпохи к которому они принадлежат. Закон Азербайджанской Республики «Об охране памятников истории и культуры» от 10 апреля 1998 года регулирует отношения, связанные с сохранением, изучением и использованием

памятников истории и культуры. Историко-культурные памятники - археологические и архитектурные объекты, этнографические, нумизматические, эпиграфические, антропологические материалы, исторические события и личности, здания, памятники, предметы, являются религиозными ценностями народа.

Ключевые слова: памятник, музей, архитектура, искусство, экспозиция, экскурсия.

Zenfira Sarvar qizi Seyidova

CREATION OF EXPOSITIONS IN HISTORICAL AND ARCHITECTURAL MONUMENTS

Summary: Historical monuments play the role of a bridge from the past to the future. The historical monuments that our great-grandfathers passed as a legacy testify the ancient culture of the Azerbaijani people. Because, every historical monument preserves the cultural atmosphere, philosophy of that era to which they belong. The Law of the Republic of Azerbaijan “On the Protection of Monuments of History and Culture” of April 10, 1998 regulates relations related to the conservation, study and use of historical and cultural monuments. Historical and cultural monuments - archaeological and architectural objects, ethnographic, numismatic, epigraphic, anthropological materials, historical events and personalities, buildings, monuments, objects, are the religious values of the people.

Key words: monument, museum, architecture, art, exposition, excursion.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 15.02.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yeganə Eyvazova

Lalə Zülfüqar qızı Cəfərova
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
magistrant
e-mail: Laleceferova2017@gmail.com

“MƏDƏNİYYƏT DÜNYASI” JURNALINDA MİLLİ İDEOLOGİYANIN TƏZAHÜRÜ

Xülasə: Məqalədə “Mədəniyyət dünyası” jurnalının müxtəlif saylarında yer alan milli ideologiyanın təzahürü məsələləri təhlil edilib. “Mədəniyyət dünyası” elmi-nəzəri məcmuəsi 2001-ci ildə təsis olunub və ildə iki dəfə dərc olunur. 2011-ci ildən jurnal beynəlxalq standart seriya (ISSN) ilə nəşr olunur. Məcmuədə dərc edilmiş yazılar mövzu etibarilə mədəniyyətin ən müxtəlif sahələrini əhatə etsə də, üstünlük mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsinə, ələlxüsüs, milli-kulturoloji irsimizin ən mühüm mənbə və qaynaqlarına verilmişdir. Azərbaycan mədəniyyət tarixində milli-mədəni intibah dövrü kimi adlandırılan, XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən və devrim yaradan dövlət ideoloqlarının kulturoloji baxışları, mədəniyyətimizin tarixi və nəzəriyyəsinə dair əsərləri təhlil edilərək yığcam formada çap olunmuşdur.

Açar sözlər: ADMİU, Mədəniyyət dünyası, məcmuə, kulturoloji fikir, XX əsr, milli ideologiya, mədəniyyət.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası tərəfindən məqalələrin dərc olunması tövsiyə edilən dövrü elmi nəşrlər siyahısında sənətsünaslıq və memarlıq elm sahələri üzrə 19 elmi nəşr (2015 – 2022-ci illər arasında bu rəqəm 30-dan 19-a kimi dəyişmişdir) içərisində “Mədəniyyət dünyası” və “ADMİU-nun elmi əsərləri” elmi-nəzəri məcmuələri də yer almaqdadır. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin ilk elmi nəşri olan “Mədəniyyət dünyası” elmi-nəzəri məcmuəsi 2001-ci ildə təsis edilmişdir. 2001-2008-ci illərdə ADMİU-nun “Tələbə Elmi Cəmiyyəti”nin sədri olan Mübariz Süleymanlı 2001-ci ildən nəşrə başlamış “Mədəniyyət dünyası”nın təsisçisi və baş redaktoru (2009-cu ilədək) kimi kulturoloji jurnalın AAK-ın dövrü elmi nəşrlərinin siyahısına daxil edilməsinə nail olmuşdur.

2011-ci ildən etibarən beynəlxalq standart seriya (ISSN) ilə nəşr olunan “Mədəniyyət dünyası”nda ADMİU ilə yanaşı Azərbaycan Respublikasının müxtəlif

ali təhsil müəssisələri və elm ocaqlarının doktorant, dissertant və müəllimlərinin, elmi işçilərin tədqiqatları yer almışdır. Məcmuənin 2009-cu ilə kimi nəşr olunan buraxılışlarında universitet tələbələrinin yazılarına da rast gəlinməkdədir. Belə bir münasibət – tələbələrin müxtəlif mövzulara aid məqalələrinin dərc olunması, həm yaradıcılıq vərdişlərinin formalaşdırılması və həm də onları elmi yaradıcılığa həvəsləndirmək məqsədindən irəli gəlmişdir.

Məcmuənin bütün buraxılışlarında gedən yazılar əənənəvi olaraq uyğunluq baxımından ayrı-ayrı bölmələrə ayrılıb. Bunda məqsəd mövzuların ardıcılığına müəyyən nizam vermək, onları bölmələr daxilində sıraya salmaq, oxucuya lazım olan və ya axtardığı məqalənin tapılmasında yardım etmək olmuşdur. Şərti olaraq hər buraxılışın kulturologiya, musiqişünaslıq, kinoşünaslıq, teatrşünaslıq, ədəbiyyatşünaslıq, fəlsəfə, dilçilik, tarix, ilahiyyat, psixologiya və digər bölmələrində verilmiş yazıların hər biri mövzu baxımından fərqlənsə də, ümumilikdə mədəniyyətin aktual problemləri ilə bağlıdır. Məcmuənin VII buraxılışı (2003-cü il) ADMİU-nun 80 illik yubileyinə həsr edilmişdir. Mübariz Süleymanlı “Baş redaktordan” adlı məqaləsində [8, s.4-7]. Azərbaycanda yeni elm olan kulturologiyanın tədrisi ilə məşğul olan və bu sahədə mütəxəssislər yetişdirən müəssisənin mədəniyyət və elm dünyasında əhəmiyyətli yer tutduğunu qeyd etmişdir.

2001-ci ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti Tələbə Elmi Cəmiyyətinin işini müasir səviyyədə qurmaq, gənc tədqiqatçıları elmi araşdırmalara ruhlandırmaq, tələbə və aspirantların müstəqil elmi yaradıcılıqla məşğul olmasına şərait yaratmaq, yazıların tanınmış alimlərin əsərləri ilə yanaşı dərc edilməsi yolu ilə onlarda elmi fəaliyyətə stimül yaratmaq və universitetin tədris prosesi ilə elmi fəaliyyət sahələrini daha sıx əlaqələndirmək məqsədi məcmuənin nəşri önəmli bir məsələyə çevrildi. Respublikamızda mədəniyyətin fərqli sahələrinə aid bir neçə toplular, jurnallar nəşr edildiyi halda, məhz kulturoloji yönli nəşrlərin yoxluğu bu ideyanın həyata keçirilməsini daha da zəruri etdi. Bu təşəbbüsün həyata keçirilməsinə universitet rəhbərliyi tərəfindən dəstəkləndikdən və alimlər, mədəniyyət mütəxəssisləri ilə məsləhətləşmələrdən sonra başlandı. İdeyaya baxılması Novruz bayramına həsr edilmiş elmi konfrans ərəfəsinə təsadüf etdiyi üçün birinci sayı “Novruz: ənənə və müasirlik” adıyla nəşr edildi. İlk olaraq məcmuənin hər bir buraxılışını aid olduğu mövzu üzrə fərqli adlarla nəşr etmək fikri yaranmışdı. Lakin nəşrin təbliğinə maneə yaratmamaq, kulturoloji yönünü öndə tutmaq, əsas qayədən yayınmamaq məsədilə ikinci saydan etibarən məcmuə “Mədəniyyət dünyası” adıyla nəşr edilməyə başlandı. Azərbaycanda yeni bir elm sahəsi olan “Kulturo-

logiya”nın təbliği, tədqiqi və tədrisi istiqamətində olan boşluğun nisbətən aradan qaldırılması, mədəniyyətin tarixi və nəzəriyyəsinə dair dünya təcrübəsinin mənimsənilməsi və Azərbaycan kulturoloji fikrinin araşdırılıb tədris prosesinə tətbiq edilməsi problemləri məcmuəni ərsəyə gətirənlər üçün əsas amal idi. Azərbaycanda kulturoloji fikrin təqdimatı ilə bağlı dərslərlərin qıtlığı, mövzuların düzgün işlənilməməsi, əsasən, qərb və rus ədəbiyyatlarına olan istinadlar və özünü doğrultmayan səhv tərcümələr məcmuəni ərsəyə gətirənləri düşündürmüş və bu məsələyə ciddi yanaşmağa vadar etmişdir. Bundan əlavə, məcmuənin milli qürura, təəssübkeşlik hissəsinə malik yeni nəsillər tərbiyələndirmək, yetişdirmək baxımından böyük faydası olmuşdur. Bu, həm də universitetimizdə tədris prosesi ilə elmi fəaliyyət sahələrini daha sıx əlaqələndirmək məqsədindən irəli gəlirdi.

Məcmuədə dərc edilmiş yazılar mövzu etibarilə ən müxtəlif sahələri əhatə etməkdədir. Bununla belə, üstünlük mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsinə, ələlxüsus milli-kulturoloji irsimizin ən mühüm mənbə və qaynaqlarına verilmişdir. Çünki müasir mədəniyyəti mənimsəmək nə qədər önəmlidirsə, milli kultürümüzə sahib durmaq, ondan faydalanmaq bir o qədər mühümdür [10, s.3-4].

Məcmuədə gedən yazıların mövzularına müvafiq olaraq müxtəlif buraxılışlardakı bölmələr də bəzən dəyişikliyə məruz qalmışdır. II buraxılış (2001-ci il) Abdulla Şaiqin anadan olmasının 120 illik yubileyinə, 7-ci buraxılış (2003-cü il) Azərbaycanda teatr təhsilinin 80 illiyinə və 8-ci buraxılış isə (2004-cü il) Əli bəy Hüseynzadənin anadan olmasının 140 illik yubileyinə həsr edildiyi üçün buradakı yazıların bir qismi də məhz həmin mövzularda olmuşdur. Məcmuənin 10-cu buraxılışında (2005-ci il) ötən sayların yekunu olaraq bütün buraxılışların mündəricatı verilmiş və həm elmi, həm tərtibat, həm də struktur baxımdan müasir tələblərə cavab verməsinə daha çox diqqət yetirilmişdir.

Elmi nəşrdə son yüzillikdə milli dövlət ideoloqları, mədəniyyətimizin tarixi və nəzəriyyəsinə dair fikirləri ilə devrim yaradan mütəfəkkirlərimizin yaradıcılıqları – M.Ə.Rəsulzadə, Ə.Ağaoğlu, M.B.Məmmədzadə, Ə.Hüseynzadə və digərlərinin əsərləri, fikirləri geniş şəkildə işıqlandırılmışdır. XX əsrin əvvəllərini mədəniyyət tariximizdə milli-mədəni intibah dövrü adlandıran tədqiqatçılar əsas üstünlüyü Azərbaycan kulturoloji fikrinə böyük töhfələr vermiş bu şəxslərin yaradıcılıqlarının öyrənilməsi və daha geniş oxucu kütləsinə çatdırılmasına vermişlər. Jurnalın 10-cu sayına kimi (2005-ci il) giriş hissələrində, ilk təqdimatlarda əsas yeri məhz milli-ideoloji, kulturoloji, milli ruhu gücləndirən tədqiqatlar tutmuşdur. Əksər nəşrlərin ilk səhifəsi M.Ə.Rəsulzadənin “Milli birlik” adlı kitabında yer alan məqalələrlə

başlanılır ki, bu, ədibin hüriyyəti, milli dövlət quruculuğunu aşıl原因an fikirlərini qeyd etdiyi topludur. Həmin topludan “Yanlış termin kullanmayalım”, “Milli təsənüd”, “Milli əxlaq” adlı məqalələr məcmuədə yer almışdır.

“Milli Türk devrimi Şərqi atır, Qərbi tuturmuş. Şərq mədəniyyət dəyişdirirmiş. Qərb mədəniyyətinin almaq tarixi zərurətmiş və sairə...”. M.Ə.Rəsulzadə dünyanın elmi-mədəni dəyərlərini yalnız müəyyən coğrafi qütblərlə məhdudlaşdıranlara qarşı çıxır və bir mədəniyyətdən digərinə keçmək düşüncəsini doğru qəbul etmir və qeyd edirdi ki, dəyişdirdiyimiz mədəniyyət orta çağ mədəniyyətidir, hansı ki, bir zamanlar Qərb özü də bunu etmişdir. Almaq istədiyimiz isə Qərb mədəniyyəti deyil, çağdaş bir mədəniyyətdir və Şərq yeni bir yüksəlişə qədəm atır [7, s.35-36]. Professor M.Süleymanlı araşdırmalarında Qərb-Şərq mədəniyyətlərinin mahiyyəti məsələsində M.Ə.Rəsulzadənin mülahizələrinin önəmli yer tutduğunu və ən məntiqli yanaşma olduğu fikrini irəli sürmüşdür [13, s.17-18].

M.Ə.Rəsulzadə diriliklərin ən qiymətlişini milli dirilik adlandırır və diriliyin öz hüququnu bilməkdən, namusunu mühafizə edə biləcək qədər qüdrətli, qüvvətli olmaqdan və dünyanı sevməkdən ibarət olduğunu yazırdı. O, milli diriliyi mədəniyyətlə bağlayaraq qeyd edirdi: “Məncə, mədəniyyəti-bəşəriyyə millətlərin zəhmətlərindən hasil olan bir yekundur. Hər millət öz iqtidar və öz istiqlalı sayəsində, yəni öz diriliyi ilə özünə xüsusi, xüsusi olduğu qədər də qiymətli bəzi şeylər əlavə edir ki, bir millətin ölməsi və yaxud ölgün fikirlərlə yaşaması yalnız özünün bədbəxtliyini deyil, bəşəriyyətin də böyük bir nöqsanını təşkil edir” [4]. M.B.Məmmədzaadə yazır: “Şeyx Cəmaləddin Əfqani kimi, Məhəmməd Əmin bəy də islamiyyətin və müsəlmanlığın milliyyət deyil, “ümmətçilik” ifadə etdiyini, milliyyətin isə din üzərində deyil, dil və mədəniyyət birliyi üzərində qurulduğunu və bu milli diriliyin təməlini təşkil edən milli mədəniyyətin ünsürlərini izah edərək milli hərəkətin ictimai fəlsəfəsini qurmuşdur” [3]. Professor M.Süleymanlı “Azərbaycan kulturoloji fikir tarixindən (XX əsrin əvvəlləri)” adlı kitabında qeyd edir ki, M.Ə.Rəsulzadə mədəniyyəti dar, kulturu isə geniş anlamda işlədərək, “Azərbaycan kultür gələnəkləri” adlı əsərində bütün kultürlərin 3 böyük amilin: coğrafi amil – vətən, etnoqrafik amil – millət və mənəvi amil – mədəniyyətin qarşılıqlı təsirindən doğduğunu yazmışdır. Müəllif bu problemin Ə.Ağaoğlunun “Üç kultür” və “Üç mədəniyyət” adlı əsərlərində də mövcudluğunu bildirərək, bunun araşdırımacılarda çaşqınlıq yaratdığını və məsələnin həmin dövr ziyalılarımız – Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağaoğlu, M.Ə.Rəsulzadənin Türkiyənin elmi-mədəni mühiti ilə sıx bağlı olmalarından irəli gəldiyini əsaslandırmışdır [13, s.178-179].

M.Ə.Rəsulzadə “Milli təsanüd” adlı məqaləsində qeyd edir ki, bizi müdafiə edəcək yeganə sosial sistem milli təsanüd sistemidir”. M.Ə.Rəsulzadə bu ideologiyani bolşevizm dövründə yaratmış və deyirdi ki, onların yeritdiyi siyasət və ideologiya türkçülüyümüzə, milli ruhumuza ziddir. Kommünizm ideologiyasının xalqımızın birliliyinə, milliliyinə, adət- ənənələrinə uyğun olmadığını və yalnız milli birlik və milli həmrəylik ideologiyasının lazımlılığını vurğulayırdı [6].

Məcmuənin 12-ci buraxılışında (2006-cı il) fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, AMEA Fəlsəfə İnstitutunun aparıcı elmi işçisi – Faiq Ələkbərlinin “M.Ə.Rəsulzadə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaradıcılarından biri kimi” adlı məqaləsi çap olunmuşdur. Müəllif məqalədə M.Ə.Rəsulzadənin bütün müsəlman Şərqində, türk xalqlarının tarixində ilk dəfə olaraq demokratik tipli Azərbaycan dövlətçiliyinin elmi-nəzəri əsaslarının işlənilib hazırlanmasında böyük iş gördüyünü vurğulamış, M.Ə.Rəsulzadənin Azərbaycan türklərinin heç vaxt bu əsarətlə barışmayacağını və mübarizəni davam etdirəcəyinə inandığını qeyd etmişdir. M.Ə.Rəsulzadə mühacirət dövründə də milli istiqlal ideologiyasını davam etdirmiş və həm elmi istiqamətdə çalışmış, həm də əməli olaraq istiqlal uğrunda mübarizə aparan müxtəlif təşkilatlara, qurumlara rəhbərlik etmişdir. O, milli ideologiyanın təməl prinsiplərini işləyib hazırlamışdır [1, s.271-276].

Müəllif bu istiqamətdə bir neçə elmi əsər yazmışdır: “Məhəmməd Əmin Rəsulzadənin dünyagörüşü” (monoqrafiya), “Milli ideologiya probleminə tarixi-fəlsəfi baxış” (I hissə, monoqrafiya), “Milli ideologiya probleminə tarixi-fəlsəfi baxış” (II hissə, monoqrafiya), “Məhəmməd Əmin Rəsulzadənin dünyagörüşü”, “Turan sivilizasiyasına giriş: Turan məfkurəsi və Tanrıçılıq”, “Azərbaycan Türk fəlsəfi və ictimai fikir tarixi (XIX-XX əsrlər). I hissə”. Müəllif qeyd edir ki, M.Ə.Rəsulzadə tərəfindən o dövrdə təməli qoyulmuş demokratik və milli ənənələr Azərbaycanın şimalı üçün gerçək bir əməl, quzeydə yaşayan soydaşlarımız üçün isə ümid işartısıdır. O, milli ideologiyanın carçısı kimi (azərbaycançılıq, türkçülük, islamçılıq, modernləşmə və b.) milli ideya, milli kimlik, milli şüur və s. sahələr üzrə özünəməxsus yanaşmalarını formalaşdırıb [2, s.209-232].

Məcmuədə milli-demokratik görüşləri ilə ictimai və mədəni fikrin inkişafında böyük rol oynayan Ə.Ağaoğlunun “Üç mədəniyyət”, “İslama görə və islamıyyətdə qadın” əsərlərinin tədqiqinə dair məqalələr dərc edilmiş, səhv tərcümələrin yaratdığı anlaşılmazlıqlar aydın formada izah edilmişdir. Ə.Ağaoğlu mədəniyyəti daha geniş, bütün tərəfləri özündə ehtiva edən və bu kəlməyə ən geniş mənəni verən “həyat tərz-i” kimi qəbul edərək yazır: “Mədəniyyət demək – həyat tərz-i deməkdir”

[9, s.57-67]. Demokratiya, hakimiyyət, insanın haqq və hürryyəti məsələləri onun bu əsərində əsas yeri tutur. Professor M.Süleymanlı “Əhməd Ağaoğlunun “Üç mədəniyyət” əsəri” adlı elmi məqaləsində ilk dəfə olaraq həmin əsərin geniş təhlilini vermişdir. Müəllif qeyd edir ki, Ə.Ağaoğlu azərbaycançılıq ideologiyasından çıxış edərək və milli ənənələrə, dünyəvi proseslərə istinadən, mədəni inkişaf konsepsiyasını yaratmışdır. “Bizim izləyəcəyimiz iki yol var: ya məhv olmağa razı olmaq, ya da ətrafımızdakı yeni əsasları (Qərbi əsasları) qəbul etmək” [9, s.57-67]. Bu zaman istiqlal məfkurəsi meydana gəldi ki, sonralar M.Ə.Rəsulzadə onun əhəmiyyətini qələmə alaraq yazırdı: “Azərbaycanın bu qədər fəlakətlər nəticəsində əldə etdiyi bir qazanc varsa, o da bu istiqlal fikrinin rüsuxidir” [5, s.8-10]. Ümumilikdə deyə bilərik ki, Ə.Ağaoğlu öz araşdırmalarına milli-demokratik zəmindən yanaşırdı. Məcmuədə Ə.Ağaoğlu irsinin oxuculara geniş formada çatdırılması məqsədi ilə mərhum alim Əziz Mirəhmədovun bu vaxta qədər çap olunmamış yazılarını “Mədəniyyət dünyası” məcmuəsində silsilə şəklinə vermək qərarlaşdırılmışdı [11, s.39].

Azərbaycanın milli dövlətçiliyinin ideoloqu M.B.Məmmədzadənin yazılarının əsas məqsədi kommunizm mücadiləçisi olaraq Sovet işğalçılıq və ruslaşdırma siyasətini açıqlığı ilə göstərmək və bunun qarşısını almaq üçün birliyə səsləmək idi. O, qeyd edirdi ki, milli dilini, milli ədəbiyyatını, milli nəşriyyatını, milli maarifini- yəni öz milli xüsusiyyətlərini qoruyub yaşadan millət sonunda müstəqillik əldə edəcək və öz dövlətini quracaqdır. “Milli xüsusiyyət və milli kulturun başında isə milli dil gəlir. Milli dilin milli varlığı, mühafizədəki rolu həlledicidir” [12, s.10-13]. M.B.Məmmədzadə ilə M.Ə.Rəsulzadə birlikdə “İnsanlara hürryyət, millətlərə istiqlal” şüarı ilə nəşr olunan “Qurtuluş” dərgisində məqalələrini çap etdirmişlər ki, burada əsas amal Azərbaycan türklərinin ortaqların istək və diləklərini, onların qurtuluş sevdalarını, həyata, dünyaya dair, yurd və vətən məsələləri ilə bağlı görüşlərini çatdırmaq idi. Hər bir millətin tarixində qəzet təsisinə mühüm bir hadisə olduğu üçün, M.Ə.Rəsulzadə Azərbaycan türklərinin də ana dilində ilk qəzetə malik olmalarını bu cəmiyyətin milliyyət halından millət halına keçməsi, millət olaraq formalaşmağa başlaması kimi səciyyələndirir. Onun fikrincə, həyatında mətbuat ənənələrinə malik olan bir xalq artıq təşəkkül tapmış bir millət olduğunu sübut edir: “Milli şüura, məfkurəyə sahib olmaq isə milliyyət içərisindən yetişən rəhbər zümrənin digər ictimai zümrələr və fərdlərlə daimi və üzvi bir münasibətinin təmin edilməsi sayəsində mümkündür” [13, s.26-27]. Milli dövlətin həyata keçirdiyi mədəni inqilabın demokratik prinsiplərini çarizmin yürütdüyü siyasətlə müqayisəli təhlil edən

M.B.Məmmədzadə yazır ki, milli dövlətdən əvvəl, rus hakimiyyəti dövründə: 1) Hər kəs oxuya bilməzdi; 2) Maarif milli deyildi; 3) Maarifdən məqsəd rejimə sadiq qapı qulu məmur sinfi yetişdirməkdən ibarət idi; 4) Tədrisatda azadlıq yox idi [13, s.158-160].

Jurnalda yer alan məqalələrdə ədiblərin mədəniyyət tariximizdəki yerini müəyyənləşdirərək, əsərlərini təhlil edərək, mədəniyyətə dair fikirlərini mənimsəyərək Azərbaycanda kulturologiya elminin öyrənilməsi, tədrisi və inkişafına əsas yaradılmışdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Ələkbərli, F.Q. M.Ə.Rəsulzadə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaradıcılarından biri kimi // Mədəniyyət dünyası, - 2006, №12, - s.271-276.
2. Ələkbərli, F.Q. Azərbaycan Cümhuriyyətinin quruluşunda milli fəlsəfi və siyasi-ideoloji ideyaların rolu // “Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti: tarixi retrospektivlik və müasirlik” mövzusunda elmi konfransın materialları. Bakı: Elm və təhsil, - 2018, - 312 s., s.209-232.
3. Məmmədzadə, M.B. Milli Azərbaycan hərəkatı. Bakı: Nicat, -1992, - 246 s., s.52.
4. Məhəmməd Əmin Rəsulzadə əsərləri. II cild. Toplayanı, ərəb əlifbasından latın əlifbasına çevirəni, ön sözün müəllifi professor Şirməmməd Hüseynov . Bakı: Şirvan nəşr, - 2001,- 528 s., s.462-464.
5. Rəsulzadə, M.Ə. İstiqlal məfkurəsi // “Mədəniyyət dünyası”, II buraxılış, Bakı: Xaqan, - 2001, s.8-10.
6. Rəsulzadə, M.Ə. Milli təsanüd // “Mədəniyyət dünyası”, V buraxılış, Bakı: ADMİU, s.2-6.
7. Rəsulzadə, M.Ə. Milli Birlik. Bakı: “Çıraq” nəşriyyatı, - 2009, - 176 s., s.35-36.
8. Süleymanlı, M.A. Baş redaktordan // “Mədəniyyət dünyası”, VII buraxılış, Bakı: Nurlan, - 2003, - 494 s., s.4-7.
9. Süleymanlı, M.A. Əhməd Ağaoğlunun “Üç mədəniyyət” əsəri // “Şərq Fəlsəfəsi problemləri” jurnalı, Bakı: - 2004, № 1-2, - s.57- 67.
10. Süleymanlı, M.A. Baş redaktordan // “Mədəniyyət dünyası”, X buraxılış, Bakı: ADMİU, - 2005, - 658 s., s.3-4.

11. Süleymanlı, M.A. XIX-XX əsrlər Azərbaycan kulturoloji irsinin mükəmməl tədqiqatçısı – Əziz Mirəhmədov (Ə. Ağaoğlu yaradıcılığına dair çap olunmamış bəzi əlyazmaları əsasında) // “Mədəniyyət dünyası”, XIII buraxılış, Bakı: ADMİU, - 2006, - 328 s., s.39.

12. Süleymanlı, M.A. Mirzə Bala Məhəmmədzadənin “Qurtuluş” məcmuəsindəki yazıları haqqında // “Mədəniyyət dünyası”, XIV buraxılış, Bakı: ADMİU, - 2007, - s.10-13.

13. Süleymanlı, M.A. Azərbaycan kulturoloji fikir tarixindən (XX əsrin əvvəlləri). Bakı: Nafta-Press, - 2011, - 208 s., s.17-18. , s.178-179. , s.26-27, s.158-160.

Лала Зульфигар кызы Джафарова

**ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕОЛОГИИ
В ЖУРНАЛЕ “МИР КУЛЬТУРЫ”**

Резюме: В статье речь идет о проявлении национальной идеологии в публикациях журнала “Мир культуры”. Научно-теоретический сборник “Мир культуры” основан в 2001 году и выходит два раза в год. С 2011 года журнал издается в Международной стандартной серии (ISSN). Хотя публикуемые в сборнике статьи охватывают широкий круг тем, приоритет отдается истории и теории культуры, особенно наиболее важным источникам и источникам нашего национального и культурного наследия. Культуроведческие воззрения государственных идеологов начала XX века, известного в истории азербайджанской культуры как период национально-культурного возрождения, создали работы и в сжатой форме проанализировали труды по истории и теории нашей культуры.

Ключевые слова: Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств, Мир Культуры, журнал, культурная мысль, XX век, национальная идеология, культура.

Lala Zulfuqar qizi Jafarova

**MANIFESTATION OF NATIONAL IDEOLOGY
IN THE JOURNAL “THE WORLD OF CULTURE”**

Summary: The article touches on the manifestation of national ideology in the publications of “The World of Culture” journal. The scientific-theoretical collection “The World of Culture” was founded in 2001 and is published twice a year. Since 2011, the journal has been published in the International Standard Series (ISSN). Although the articles published in the collection cover a wide range of topics, priority is given to the history and theory of culture, especially the most important sources of our national and cultural heritage. The cultural views of the state ideologues of the early twentieth century, known in the history of Azerbaijani culture as the period of national-cultural renaissance, created works and analyzed the works on the history and theory of our culture in a concise form.

Key words: ASUCA, The World of Culture, journal, cultural thought, XX century, national ideology, culture.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 01.04.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 04. 04. 2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 07. 04. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Tamilla Əhmədova

KİNO, TELE VƏ DİGƏR EKTRAN SƏNƏTLƏRİ

UOT 791.43

Əli Məmməd oğlu Əmirli
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Əməkdar incəsənət xadimi, professor
e-mail: amirli_2018@mail.ru

ONDAN YAXŞI QARDAŞ YOX İDİ

Xülasə: Məqalədə “Altmışincılar” adlanan ədəbi nəslin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Maqşud İbrahimbəyovun “Ondan yaxşı qardaş yox idi” povestinin ekranlaşdırılmasından bəhs edilir. Bununla yanaşı, ümumiyyətlə, ədəbi əsərlərin ekranlaşdırılması, onun müsbət və mənfi cəhətləri haqqında fikirlərə yer verilir. Bu nöqtəyi-nəzərdən əlli il bundan əvvəl yazılmış povestə yaradıcı heyətin müasir yanaşmasının nə dərəcədə uğurlu olması da analiz edilir.

Açar sözlər: ekranlaşdırma, Maqşud İbrahimbəyov, povest, aktyor oyunu, rejissor işi.

“Ondan yaxşı qardaş yox idi” povesti əsasında Maqşud İbrahimbəyovun oğlu kinorejissor Murad İbrahimbəyovun çekdiyi eyni adlı filmdən söz açmamışdan əvvəl, hesab edirik ki, 60-cı illərin ən uğurlu nəsr əsərlərindən hesab olunan bu əlamətdar povest haqqında bir neçə söz deyək.

İlkin olaraq qeyd edək ki, povestin qəhrəmanı Cəlil milli xarakterdir. Cəlil mühafizəkardır, özünün milli qaynaqlara söykənən həyat prinsiplərinə son dərəcə sədaqətlidir. Əsərin ilk səhifələrindən sonunadək o öz prinsiplərindən bir addım da kənara çəkilmir, ata-babadan qalma adət-ənənələri özünün həyat tərzilə yaşadır, bütün bunları həyatının əsas dəyərləri kimi qəbul edir.

Cəlil yaxşı insan, yaxşı qardaş, nümunəvi ailə başçısıdır. Bütün ömrü boyu çalışır ki, onun özü və başçılıq etdiyi ailə haqqında məhəllə adamları arasında yaranmış müsbət təsəvvür pisə doğru dəyişməsin, bu günün dili ilə desək, şüurlu həyatı boyunca yaratdığı imicə ləkə düşməsin.

Geniş oxucu kütləsinin diqqətinə çatdırıldıqdan sonra yazıçının nəsr yaradıcılığının ən qiymətli nümunəsi olan bu povest haqqında müxtəlif fikirlər səslənsə də,

ümumilikdə “Ondan yaxşı qardaş yox idi” rus dilində yazılmasına baxmayaraq, 60-70-ci illər Azərbaycan ədəbiyyatının nailiyyətlərindən biri kimi qiymətləndirildi və ədəbiyyatımızın ən yaxşı nəsr nümunələri sırasına daxil edildi. Onu da deyək ki, bu qiyməti almaq elə də asan olmadı. Əsəri bəyənməyənlər də az deyildi. Elə tənqidçilər vardı ki, povestdə baş verən hadisələri Azərbaycan reallığından çox-çox uzaq hesab edir, əsərin qəhrəmanını aşırı konservatizmdə günahlandırır, onun həyat tərzini müəllifin təqdir etməsi kimi qələmə verirdilər. Halbuki, əsərdə buna heç bir işarə yox idi. Yazıçı, sadəcə real həyatın özünü, müasirləri olan insanların istək və arzularını, onların yaşam tərzini realist yazıçı qələmi ilə əks etdirir. Müəllif heç də Cəlili, onun dünyaya baxışını, mental dəyərlərə münasibətini, dəyərlər toplusunu nümunə kimi göstərmir, ona bəraət qazandırmır. Hətta bir az əvvəldə dediyimiz kimi, Maqsud İbrahimbəyov əsərdəki personajlara güclə seziləcək ironiya və yumorla yanaşır.

Cəlil öz həyat tərzinə, onun yaşam şərtlərinə, yazılmamış qayda-qanunlarına məmnuniyyətlə riayət edir. Həm də çalışır ki, onu və ailəsini tanıyanların təsəvvüründə bu fikir dəyişməz qalsın. Və zaman yetişib bu əxlaqi təsəvvürlər yenilənəndə, onun çoxdan sabitləşmiş həyat vəri pozulanda, Cəlilin faciəsi başlayır. Oxucu əvvəlcədən hiss edir ki, məğlub tərəf məhz Cəlil, onun dünyası olacaq.

Cəlil ərini çoxdan itirmiş yaşlı anasına, ailəsinə, özündən xeyli kiçik olan qardaşı Simurqa dərin, səmimi bir məhəbbət bəsləyir. O da görünəndir ki, bir evdə, bir ailədə böyümüş iki doğma qardaş ayrı-ayrı dünyanın adamlarıdır. Kiçik qardaş Simurq get-gedə Cəlilin həyatının məhvəri olan əxlaq prinsiplərindən uzaqlaşır. Əsgəri xidmətdən sonra Simurq çox dəyişmiş, ipə-sapa yatmayan, qadınların diqqətini dərhal tutan yaraşıqlı, boylu-buxunlu bir kişiyyə çevrilib. Əsgərlikdən əvvəl instituta daxil ola bilməsə də, bu onu artıq kədərləndirmir. İndi o, ali məktəbin adını belə eşitmək istəmir, məhəllə adət-ənənələri də onun ayağında çidar deyil. O, böyük qardaşının istəyinə rəğmən sürücü olmaq istəyir, eyni zamanda böyük qardaşına da sayğısızlıq göstərmir. Sadəcə, qardaşı istəyən kimi yox, özünün istədiyi kimi yaşamaq qərarındadır.

Cəlildən fərqli olaraq Simurq həyatın sürətlə dəyişən tələblərinə tez uyğunlaşır, qardaşından fərqli olaraq həyatın özü kimi o da dəyişir, vurub-yıxan, davakar olmasına baxmayaraq, onun namus-qeyrət məsələlərinə də öz baxışı var. Simurq Cəlilin bəyənmədiyi, davranışları ilə onda qıcıq yaradan Dilbərlə evlənməyə qərar verir, bu hərəkəti ilə böyük qardaşına ən güclü zərbəni vurmuş olur. Nəticədə, Cəlilin mühafizəkar əxlaq prinsipləri sarsılmış olur. Bu yerdə Cəlilin arı saxlamaq hobbisi,

bir növ onun “köməyinə” gəlir. Qardaşını evdən qovan, “sənin mən adda qardaşın yoxdur” deməklə özünə ölüm hökmü kəsən Cəlil fəxrlə saxladığı, balını ən qiymətli dərman kimi təbliğ etdiyi arıların qurbanına çevrilir. Ölüm ayağında da o, başının üstünü kəsdirən Simurqu bağışlamır: “Bir azacıq keçmiş o, Simurqu üstünə əyilmiş gördü. Cəlil güc-bəla çarpayıdan dikəldi və qapını Simurqa göstərdi: - Rədd ol, - xırıldaya-xırıldaya dedi. – Mən sənə bu həyətə keçməyi qadağan eləmişəm!” [4].

Cəlil özünün qurduğu mühafizəkar mühitin qurbanı olur, o, özü ilə bərabər keçmiş də dəfn edir.

Cəlil birqatlı deyil, polifonik obrazdır, mürəkkəb xarakterdir. Onun daxilində dərin bir konflikt var və o bu konflikti həll etmək gücündə deyil. Onun Dilbərə gizli, eyni zamanda ikili münasibəti, uşaqlıq xatirələri ilə bağlı hissləri, dama çıxıb qadın hamamında çimən qadınlara xəlvəti baxması və ifşa olunmasından aldığı mənəvi travma, arvadına sədaqətli olsa da, onunla soyuq intim münasibəti düşünməyə xeyli material verir. Çox uğursuz bir talenin daşıyıcısı olan Cəlil dəruni istəkləri təmin olunmamış, iddiası ilə imkanları arasında sərgərdan qalan insan kimi yadda qalır. Onun ölümünü yazıçı təsadüfi hadisə kimi göstərsə də, bu sonluq qanunauyğunluq kimi qavranılır. Bununla belə, Cəlilin ölümü oxucunu təsirləndirir, çünki Cəlil əslində yaxşı insan idi, müəllifin dediyi kimi, “ondan yaxşı qardaş yox idi”.

Povest əsasında film çəkiləndə Maqşud İbrahimbəyov fəal yaradıcılıqdan xeyli vaxtdır ki aralanmış, sakit bir guşəyə çəkilib qalan ömrünü yaşamaqdaydı, altmış il qabaq yazdığı əsərə, yəqin ki, yenidən qayıtmaq meyli yox idi, bəlkə də ən yaxşı povestini ssenariyə çevirməyə əli qalxmayıb, axı ekranlaşdırma əsərin kino dilinə çevrilməsidir və bu çevrilmə prosesində ilkin mənbə çox şeyi itirir. Odur ki, filmin ssenarisini moskvalı ssenarist Pavel Finn və filmin rejissoru Murad İbrahimbəyov yazmalı olurlar.

Əsərdə baş verən hadisələrin məkanı əlli il qabağın Bakısı olsa da, müəlliflər ötmüş-itirilmiş o zamana bu günün gözü, bu günün kino zövqü, kino estetikası ilə yanaşırlar.

Budur, XX əsrin 70-ci illər Bakısı. Əmin-amanlığın hökm sürdüyü sakit köhnə məhəllə. Burada hamı bir-birini tanıyır, bir-birinə əl uzadır, yaranan problemləri, demək olar, əl-ələ verib birgə həll edirlər. Ssenarinin qəhrəmanı Cəlil bu cəmiyyətdə, bu mikromühitdə sözünü-sovunu, gəlirini-çıxarını bilən poçt müdiridir. O, yaşlı, xəstə anasının qayğısına qalan oğul, yaraşıqlı, üzüyola, ismətli arvadını sevən ər, özündən kiçik qardaşına ata qayğısı göstərən böyük qardaşdır. Məhəllədə hamı onu sayır, onunla hesablaşır, sözünə qulaq asır, münasibətini qiymətləndirir. Cəlil

öz müdrik məsləhətləri, şəxsi nümunəsi, məhəllədəki nüfuzu ilə çox adamın işinə yararır, yolundan dönənləri haqq yoluna qaytarır. Məhəllədə bəlkə ondan yuxarı bir adam varsa, o da hər şeydən başı çıxan, hər şeyi bilən prokuror Həsənovdur.

Cəlilin qayğıları çoxdur. Bu qayğıların bir hissəsi ailəsi, qardaşı Simurqla bağlıdır, böyük bir hissəsi məhəllə ilə, onun mənəvi-əxlaqi dayaqlarının mühafizəsi ilə bağlıdır, başqa sözlə desək, Cəlil məhəllədə yaxşı mənada “əxlaq polisi” rolunu oynayır. O, ata-babalardan qalan, nəsildən-nəslə ötürülən mental dəyərlərin, əxlaq normalarının könüllü gözetçisidir. Bu yolda “dixorçuluq” da çoxdur, sarsıntılar da, stresslər də. Cəlil üçün bu stresslərdən azad olmağın bir yolu məhəllə hamamından keçirsə, bir yolu da arı saxlamaqdadır. Daha bir təsirli üsul da ayaqyalın torpaq üstündə gəzməkdir. Gün ərzində bədəninə toplanmış neqativ gərginliyi yalın ayaqlarından torpağa ötürür, yükdən azad olursan. Rejissor filmdə bu detaldan tez-tez istifadə edir, amma gərginlik azalmır, çünki o gərginliyin tükənməyən mənbəyi var. Bu mənbə Cəlilin özündən artıq sevdii qardaşı Simurqdur.

Simurq, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Cəlilin doğma qardaşı olsa da, həyata baxışı tam fərqlidir. Simurq üçün məhəllə qaydaları, onun əxlaq normaları prioritet dəyərlər deyil. Simurq ipə-sapa yatmayan, həyatı istəklərini cilovlamayan, dəli-dolu oğlandır. Çətinliklərdən qorxmayan, dünyanın bu başından vurub o biri başından çıxan, şərtlilikləri saya salmayan, gah otuz səkkiz dərəcə Sibir şaxtasında sürücü işləyən, bərkə-boşa düşən, həyatı risklərdən zövq alan, Bakıya qayıdıb gələndə isə, qardaşının istəyi ilə ali məktəbə girmək əvəzinə Neft Daşlarında çalışan, gah da o qədər də təmiz olmayan qazanc yollarına baş vuran birisi kimi görürük Simurqu. Təbiidir ki, bu cür həyat tərzii Cəlili narahat etməyə bilməzdi. Nəinki narahat olmaq, o, qardaşına görə əzab çəkir, məhəllənin əxlaq gözetçisi kimi qonşulardan utanır, bütün bu olanlarda özünü də günahkar bilir.

Onu da deyək ki, Simurqun həyata münasibəti, yaşam tərzii, sonrasını düşünməyən əməlləri tamaşaçıda qıcıq yaratmır, əksinə, Simurqa bir rəğbət hissi var, hətta o, qeyri-qanuni qara kürü alveri ilə məşğul olanda da tamaşaçı Simurqu qınamır. Bu münasibət əlbəttə, həm də müəllifin öz personajına olan isti münasibətilə izah edilə bilər. Bütün bunlarla bərabər, hər iki qardaş bir-birini böyük məhəbbətlə sevir və hər ikisi bütün mübahisəli məqamları yola verməyə, bir-birini başa düşməyə, anlamağa çalışır.

Filmin əvvəlində Simurqun uzaq şimaldan Bakıya qayıtmasını bütün ailə səbirsizliklə gözləyir. Təəssüf ki, onun Bakıya dönməsi anasının ölümü ilə üst-üstə düşür. Biz Simurqun maşından düşüb qəbirstanlığa necə qaçdığını və anasının hələ

torpağı qurumamış qəbrini qucaqlayıb hönkürməsinə ürək ağrısı ilə izləyirik. Bu səhnənin özü artıq Simurq haqqında müəyyən təsəvvür yaradır. “Kişi ağlamaz” kimi ümumun qəbul etdiyi cəfəng fikrin onun üçün əhəmiyyəti yoxdur. Əslində, bunun özü Simurqun ictimai fikrə, ictimai qınağa sayğısız olduğunun ilkin göstəricisidir. Bununla bərabər, filmdə paralel xətt formalaşır. Bu xəttin özülünü biz filmin lap əvvəlində, ilk kadrlarda görmüşdük. Cəlilin qadın hamamı ilə bağlı parlaq, bir az da xəstə xatirələri. Anası balaca Cəlilin əlindən tutub lüt arvadların içərisindən keçirir. Bu zaman uşağın içindən keçən qərribə hisslər, təzadlı duyğular, təsəvvürlər. Amma bu lütmədərizad mühitdə gözəl bir qız da vardı – kisəci Rəxşəndə. Rəxşəndənin obrazı bütün həyatı boyu Cəlili izləyir, təsəvvüründə qadın canlandırmaq istəyəndə də uşaqlıq çağlarında hamamda gördüyü Rəxşəndənin xəyalı canlanır. Hətta arvadı ilə ilk yataq səhnəsində bir kişi kimi aciz qaldığı məqamda da onun köməyinə məhz Rəxşəndənin xəyalı gəlir. Məhz bu motivin davamı kimi indi onun fikrini məktəbi təzəcə bitirmiş qonşu qızı Dilbər məşğul edir.

Povestdə olduğu kimi filmdə də Cəlilin həyatında hamamla bağlı uşaq təəssürləri həmişə diridir. Bir vaxtdan sonra anası onu daha qadın hamamına aparmadı. Həyatında bir boşluq hiss edən Cəlil hamamın damına çıxıb kiçik bir deşikdən çimən qadınları izləyir. Və təbiidir ki, onun əsas obyektə yenə də kisəci Rəxşəndədir. Belə vaxtların birində məhəllənin namus-qeyrət mücəssəməsi olan qonşu kişi balaca Cəlilin boynundan yapışır və onu necə lazımdır tənbeh edir, utandırır. Elə bu yerdə qeyd edək ki, rejissor filmdə hamam səhnələrinə həddindən artıq yer verir, istər Cəlilin uşaqlıq xəyalları ilə bağlı, istərsə də Cəlilin özünün hamamda çimməsi, kisəcinin muğam üstündə Şərq müdriklərindən şeir deməsi, qəzəl oxuması. Bu ekzotik səhnələrdə lüt qadın bədənlərinin bütün detalları ilə uzun-uzadı ləng səhnələrlə göstərilməsinin motivi nədir, aydın deyil.

Dilbərin filmə daxil olması ilə vəziyyət gərginləşir. Cəlilin xəyalında uşaqlıq xatirələri yeni qüvvə ilə baş qaldırır. O, açıq-saçıq geyinən qızı özlüyündə qınasa da, ona bir kişi kimi göz qoyur, onun açıq yerlərini altdan-altdan xəlvəti süzür, xəyalında həmişə gənc qalmış Rəxşəndə ilə eyniləşdirir. Qızın ailəsini bütün davranışlarına görə bəyənməsə də, onu povestdə olduğu kimi aptekə deyil, muzeyə işə düzəldir. Yəqin rejissor muzeyin filmə daha maraqlı vizuallıq gətirəcəyini düşünüb bu dəyişikliyi edib.

Dilbər xətti tədricən gərginləşir və hətta faciəvi rəng alır. Cəlil Simurqla Dilbər arasında eşq yaşandığından xəbər tutanda sarsılır. Onların qardaş məhəbbəti dərin çat verir. Tamaşaçı hiss edir ki, qarşıda bu məhəbbəti ciddi sınaqlar gözləyir.

Povestin ruhunu tamamilə canına hopdurmuş rejissor Murad İbrahimbəyov filmdə uşaqlıqda yaşamış seksual təəssüratın və ya travmanın insanın sonrakı həyatında həlli müşkül mürəkkəbliklərə yol açdığını və insanı daima izlədiyini tədricən, ardıcılıqla göstərməyi bacarıb. Beləliklə, Cəlilin xəstə seksual istəklərinin gizli obyektı onun özünə deyil, bir başqasına qismət olmaqdadır. Bu başqası isə öz-gəsi deyil, doğma qardaşıdır. Əhvalat faciəvi rəng alır. Cəlilin sakit axarı ilə gedən həyatında təlatümlər baş verir. Gözəl ailə başçısı, məhəllənin gözündə namuslu, vicdanlı hesab olunan Cəlil bütün sakitliyini itirir, rahat yuxu üzünə həsrət qalır, əsəbləri daim tarıma çəkilməmiş vəziyyət alır. Artıq qardaşının sevgilisi olan Dilbərə gizli və utancverici münasibətindən xəcalət çəkən, hisslərini cilovlamaqda aciz qalan Cəlil özü özü ilə mübarizə aparır. Bu mübarizə onu daim əsəbi, gərgin və acıqlı vəziyyətdə saxlayır. İndi ona nə torpağın üstündə ayaqyalın dayanmağı, nə də arıların varlığı kömək edə bilər. Heç biri onu daimi stresslərdən azad edə bilmir. Ətrafına acıq püskürən adamları arılar sevməz. Belə adamları arılar mütləq cəzalandırır. Bunu hər şeyi yaxşı bilən prokuror Həsənov demişdi. Yeri gəlmişkən, filmdə arıların hirsli-hikkəli, nifrət püskürən Cəlilə hücum səhnəsi povestdə olduğundan xeyli zəif alınmışdır. Bu barədə kinoşünas Aydın Dadaşovun qənaəti də belədir: "... Cəlilin üzərinə arıların tökülməsi ölüm səhnəsini mexaniki şəkildə yaradır. Halbuki, povestdəki: "O, qışqırmaq istəyirdi, fəryad qəlbindən qopur, ancaq qovuşmuş boğazında ilişib qalırdı. Cəlil müəllim pətəklərdən birinə ilişib dayandı və elə bu an ona elə gəldi ki, bir dalğa zərblə sifətinə çırpıldı. Bunun ardınca alov onun üzünün, boynunun, çiynlərinin və sinəsinin dərisini qarsdı, dilində və damağında mis təmi qaldı. O, bədənində sıvaşmış vızıldaşan canlı arıları ikiəlli sivrilib yerə töküdü; bütün pətəyi onun canına aram-aram yayılan sərt nifrət və hiddət dalğaları, etibarlı, kortəbii özünümüdafiə duyğusu daraşdırmışdı" cümlələri və "adamların gözlərində, qəlblərində kədər və qorxu vardı" müşahidəsi daha qədim köklərə malik ədəbiyyatın cavan ekran sənətini məğlubiyyətə uğratmasını göstərir..." [1]. Mərhum professorun fikri ilə razılaşmamaq çətindir, necə ki, yuxarıda biz əksər ekranlaşdırma işlərinin keyfiyyətə ilkin mənbəyə uduzduğunu qeyd etmişdik.

Yarımçıq qalmış fikrimizi davam etdirərək deyək ki, Simurqun Dilbərlə evlənmək istəyinin yaratdığı gərgin vəziyyəti Cəlil çox bayağı bir səbəblə özü-özünə izah edir, bir növ özü-özünə bəraət qazandırır: qardaşı onların ailəsinə, onların tərbiyəsinə və cəmiyyətdəki statusuna layiq olmayan bir qızı sevir və onunla ailə qurmaq istəyir. Bu qınaq filmə ötrə göstərsə də, povestdə birbaşadır: "Məni hər şeyi açıb deməyə məcbur eləmə, elə söz var ki, mən onu sənə deməməliyəm. O cür qızla

evlənmək olmaz, sən hələ uşaqsan, həyatı başa düşmürsən. Əgər kişiliyin çatırsa, unut onu. Namusun haqda fikirləş” [5]. Bu, əlbəttə, əsl səbəbi pərdələməyə xidmət edən bəhanə idi və bunun yalan olduğunu Cəlil özü hamıdan yaxşı bilirdi.

Çox yaxşıdır ki, Murad İbrahimbəyov indi kinoda dəbdə olan freydist qaliblərdən yan keçərək filmi gərgin psixoloji trillərə çevirmək istəməyib. Əlli il bundan əvvəl yazılmış povestin ruhunu və bədii niyyətini təhrif etməyib. Cəlilin uşaqlıq xatirələrinə və gizli seksual istəklərinə məhvedici çalar qatmayıb.

Filmdə hər iki məhəbbət xətti demək olar ki, bərabər həcmdə və bir-birinə uyğun inkişaf edir. Simurqun sevgi macərası nə qədər açıq və nikbindirsə, Cəlilin sevgisi, gizli məhəbbəti bir o qədər qapalı, qəmlidir, bədbindir. Aktyor Sergey Puskepalis ekranda mürəkkəb xarakterli qəhrəmanın həyəcanlarını, əzablarını və tərəddüdlərini incə, güclə sezilən cizgilərlə, xəfif baxışları ilə canlandırır. O, tamaşaçıya bütöv bir insan obrazı təqdim edir. Onun ifasında görünən budur ki, Cəlilin özünü müdafiə qıafı var və bu qıaf həqiqi, ehtiraslı, güclü hissin qabağında davam gətirə bilmir, parça-parça olub tökülür: Cəlil müdafiəsiz qalır. Aktyor Dilbərlə bağlı səhnələri ağrı dolu həqiqi hisslərlə təqdim etməyi bacarır. Onun oyunu tamaşaçını həm həyəcanlandırır, həm də gərginlikdə saxlayır. Aktyorun ölümqabağı rəqsi isə öz plastikası və məzmunu etibarlı ilə yaxşı sənət nümunəsidir, bəlkə də təkrarsızdır.

Filmin tənqidçilərindən biri hesab edir ki, əgər Cəlilin öz övladları olsaydı, bəlkə də hadisələr bu cür faciəvi sonluqla bitməzdi. Bu doğru qənaət deyil, çünki filmdən fərqli olaraq, povestdə Cəlilin oğlu da var, qızı da, amma nəticə elə filmdəki kimidir. Çünki konflikt Cəlilin öz içindədir. Cəlil, keçmişin qalığı yox, keçmişin özüdür, o, itməyə, unudulmağa məhkumdur. Yeni nə olursa, olsun, yaxşımı-pismi, dəxli yoxdur, qalib gəlməlidir. Düzdür, bu ağırlı prosesdir, amma qaçılmazdır.

“Ondan yaxşı qardaş yox idi” filmində əsas qəhrəmanla yanaşı ikinci dərəcəli personajlar da böyük maraq kəsb edir. Əlbəttə, Simurqu ayrıca qeyd etmək lazımdır. Cəlilə nisbətən daha sadə, daha tez tanınan xarakterdir. Onu ağıldan çox hissləri, şəxsi istəkləri, emosiyaları idarə edir. Qürurludur, özünə inamlıdır, realistdir, səmimidir. Aktyor Yevgeni Sıqanov rolun öhdəsindən məharətlə gəlir. Onun ifasında Simurq həm fakturası, həm məlahətli xarici görünüşü, həm də səmimi xarakteri ilə sevilir. Heç bir cəhətdən tamaşaçının qınaq obyektinə çevrilmir. Tamaşaçı onun simasında öz müasirini görür, yaxşı tanıdığı adamı müşahidə edir.

Filmdəki prokuror Həsənov orijinal tipdir. Hamının hörmət elədiyi, ensiklopedik biliyi olan bu müdrik adam rahatca rüşvət almaqdan çəkinmir, yəqin bu əməldə qəbahət görmür. Necə də tanış və müasir personajdır.

Filmdə povestdə olduğu kimi arılardan çox bəhs edilir. Həm də arılar burada bir metaforadır: arılar qara fikirlərə uyub haqqın yolunu azanları sevməzlər, onlar belə adamları tez tanıyır və onları cəzalandırırlar. Necə ki, qarışıq istəklərinə tabe olub bütün yaxşı keyfiyyətlərini itirən Cəlili cəzalandırdılar.

Sonda bir daha təkrar edək ki, mütəxəssislərin fikrincə, heç bir ekranlaşdırma işi ilkin mənbədən, yəni əsərin özündən güclü olmur. Bu fikri qətiyyənlə təkrar etmək fikrində deyilik, baxmayaraq ki, onlarla zəif roman adı çəkə bilərik ki, onların ekran taleyi ilkin mənbədən uğurlu olub. İndiki halda “Ondan yaxşı qardaş yox idi” filmi Maqşud İbrahimbəyovun eyni adlı povestinin bədii yükünü uğurla çəkir. Müəlliflər povestin mətnini kino dilinə uğurla tərcümə edib povestin adekvat kino versiyasını yarada biliblər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Dadaşov, A. Maqşud İbrahimbəyovun “Ondan yaxşı qardaş yox idi”. “Modern.az” internet saytı, 29.04.2015
2. Əmirli, Ə. Dram və ssenari yaradıcılığı. B.: - 2019
3. Yusifli, V. Milli xarakterin koloritli təqdimatı: Maqşud İbrahimbəyov nəsr. // “525-ci qəzet”, 23.04.2015
4. Ибрагимбеков, М. И не было лучше брата. М.: - 1988
5. www.maksudibragimbekov.com
6. Hüseynli, A. Müxtəlifliyin birliyi. B.: 1983
7. Уолтер, Р. Сценарное мастерство. М.: 2008

Али Мамед оглы Амирли И НЕ БЫЛО ЛУЧШЕ БРАТА

Резюме: В статье рассматривается экранизация повести «Не было лучше брата» Магсуда Ибрагимбекова, одного из ярких представителей литературного поколения под названием «шестидесятники». В то же время в статье в целом дается анализ экранизации литературных произведений, о его плюсах и минусах. С этой точки зрения повесть, написанный пятьдесят лет назад и имевший большой успех у читателей рассматривается как экранное творение, отношение сценариста и режиссера к первоисточнику.

Ключевые слова: экранизация, Магсуд Ибрагимбеков, сюжет, актерская игра, режиссерская работа.

Ali Mammad oghlu Amirli

THERE WAS NO BETTER BROTHER

Summary: The article deals with the screening of the story "There was no better brother" by Magsud Ibrahimbayov, one of the prominent representatives of the literary generation called "Sixties". At the same time, in general, there are opinions about the screening of literary works, its pros and cons. From this point of view, the story written fifty years ago also analyzes the success of the modern approach of the creative staff.

Key words: screening, Magsud Ibrahimbayov, story, acting, director's work.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 30.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fazilə Abbasova

MUSIQİ SƏNƏTİ

UOT 78

Kamilə Hüseyn qızı Dadaş-zadə
Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
e-mail: kamila.dadashzade@gmail.com

“KİTABİ-DƏDƏ QORQUD” BOYLARININ ARTİKULYASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının hər bir boyu özündə artikulyasiya cəhətdən fərqlənən təhkiyə, deklamasiya, rəqitativ, kantilena vokal ifa tərzlərini, instrumental musiqi janrlarını cəmləşdirən iri həcmli mürəkkəb kompozisiya olmuşdur. Dastanın mətnində əks olunmuş musiqi janrları, onların prosodik xüsusiyyətləri orta əsr türk musiqi mədəniyyətinin zənginliyindən xəbər verir. Təqdim olunmuş məqalədə dastanın mətnində musiqi artikulyasiyası ilə bağlı olan söz və ifadələr nəzərdən keçirilir, kompozisiya elementləri və onlara uyğun olan ifa tərzləri sxematik şəkildə təqdim edilir. Qeyd olunur ki, bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar dastanın musiqi dilinin bərpasında mühüm rol oynaya bilər.

Açar sözlər: “Kitabi-Dədə Qorqud”, dastan, artikulyasiya, prosodiya, deklamasiya, rəqitativ, kantilena.

Azərbaycan qəhrəmanlıq eposunun mühüm mərhələsini təşkil etmiş “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı özündə kogerentlik prinsipi əsasında ritual – mifoloji sistemin koqnitiv modellərini və sonrakı tarixi dövəmlərə aid olan etno-estetik konseptləri cəmləşdirən mürəkkəb bədii sistemdir. Həm yazılı, həm də şifahi mədəniyyət tiplərinin xüsusiyyətlərini ehtiva edən “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı ilk növbədə ağız yaradıcılığının məhsuludur. Dastanın hər bir boyu özündə prosodik, artikulyasiya cəhətdən fərqlənən təhkiyə, deklamasiya, ayıtma (rəqitativ), mahnı-varilik (kantilena) vokal ifa tərzlərini, instrumental musiqi janrlarını cəmləşdirən iri həcmli mürəkkəb kompozisiya olmuşdur. Ümumiyyətlə, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının mətnində əks olunmuş musiqi janrları, boyamların prosodik xüsusiyyətləri orta əsr türk musiqi mədəniyyətinin zənginliyindən xəbər verir.

Freym semantikasının müddəalarından çıxış edərək belə söyləmək olar ki, tədrisən boyların müəyyən situasiyaları və obrazları konkret quruluş – freymlə uzlaşmağa başlayırdı. Gəldiyimiz qənaətə görə, boyların ifası zamanı sinergetik effekt nəticəsində müəyyən toposlar ayrı-ayrı ifadə vasitələri ilə uzlaşaraq “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının mənararatma prosesində böyük önəm daşıyan konseptlərin inkişafına təkən vermişdir. Çox böyük ehtimalla qeyd etmək olar ki, oğuznamələrin müəyyən inkişaf mərhələlərində hər bir konseptin oturuşmuş musiqi ekvivalenti mövcud idi. Apardığımız araşdırmaya əsasən bildirmək olar ki, dastanın semantik müstəvisində böyük önəm daşıyan “savaş”, “öyğü”, “qutsallıq” və s. konseptlərin musiqi dili müəyyən freymə malik idi. Məsələn, “savaş” konseptinin “döyüş” toposuna məxsus olan freym üçün çox böyük ehtimalla “çağırılan söyləmək”, yəni yüksək tessiturada, gərginlik yaradan artikulyasiya priyomları ilə zəngin olan ifa tərzixas idi. Apardığımız təhlilin nəticələrindən çıxış edərək qeyd edə bilərik ki, “döyüş” toposunun freymi müəyyən musiqi-sintaktik, məqam-intonasiya və metr-ritmik xüsusiyyətləri ilə də səciyyələnirdi.

Dastanın topikasını və konsept dairəsi ilə bağlı olan məsələlərin araşdırılması onun musiqi dilinin bərpası üçün də zəmin yaradır. Türk qəhrəmanlıq eposunun musiqi dilinin araşdırılması üçün bu son dərəcə önəmli bir məsələdir, çünki sinkretizmin bariz nümunəsi olan epik abidələrin konseptsfərasını və özününizam mexanizminin ümumi şifrəsini açmadan onların musiqi qatını tədqiq etmək qeyri-mümkündür. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının musiqi dilinin bərpasında onun verbal mətni və daha geniş kontekstdə qədim türk şeirinin bəzi metr-ritmik qanunauyğunluqları, onun özününizam prinsipləri əsas istiqamətverici amillərdən biridir. Boyların mürəkkəb bədii sistemində soylamaların fonetik, morfoloji, sintaktik və s. xüsusiyyətləri kogerentlik prinsipi əsasında musiqi ünsürü ilə uzlaşaraq eyni müstəvidə inkişaf etməyə başlamışdır. Çox böyük ehtimalla güman etmək olar ki, soylamaların bəzi bədii vasitələri bilavasitə avaz yaratmaq məqsədi daşıyırdı. Məsələn, misraların əvvəlində səslənən alliterasiya, melomissraların eyni səsyüksəkliyindən başlamasına səbəb ola bilərdi.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının konseptsfərasının araşdırılması qorqudşünaslıqda böyük önəm daşıyan digər bir problemin – boyların musiqi dilinin bərpasında da həlledici rol oynaya bilər. İlk olaraq qeyd etmək ki, bu problemlərin həlledilməsi bir çox hallarda sinergetik paradigma kontekstində mümkündür. Bu elmi məsələlərdən biri dastan boylarının təhkiyə sistemində nəsr və nəzm ünsürlərinin uzlaşmasına aiddir. Məlum olduğu kimi, qorqudşünaslıqda bu məsələyə dair müxtəlif yanaşma

tərzləri mövcuddur. Bir çox alimlərin (E.Rossi, V.Jirmunski, X.Koroğlu və d.) gəldiyi qənaətə görə, “Kitabi-Dədə Qorqud” boyları nəsr və nəzmin növbələşməsindən ibarətdir.

Qopuzun müşayiətilə ifa olunan soylamaların özünəməxsus nəzm sisteminə malik olması şübhə doğurmur. Hətta belə bir fikir də söyləmək mümkündür ki, türkdilli şeirin nəzm sistemi məhz ifa zamanı təkmilləşmişdir. Araşdırıcıların qeyd etdiyi kimi, “epik havaların təhlili göstərir ki, epik sənətin poetik sistemi tarixən, çox güman ki, musiqi ifası zamanı təşəkkül tapmışdır” [4; s.182]. Apardığımız araşdırma kontekstində qədim türk poeziyasının tədqiqatçısı İ.Steblevanın əldə etdiyi elmi nəticələr böyük maraq kəsb edir: “*Əsl türk şeiri yalnız bir şəkildə mövcud idi – oxuma və reçitativ*” [6; s.26]. Tədqiqatçının göstərilən mülahizəsi qədim türk şeirinin, epik poeziya nümunələrinin rəngarəng artikulyasiya xüsusiyyətlərinə dəlalət edir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının digər parçalarının (boylamaların) ritmik təşkil, artikulyasiya və prosodik xüsusiyyətləri onları ənənəvi anlamda nəsr kimi deyil, İ.Steblevanın təbirincə desək, “oxunan nəsr” qismində təfsir etməyə imkan verir.

Ümumiyyətlə, türk xalqlarının epik sənətinin icmalı belə bir fikir irəli sürməyə imkan verir ki, onların artikulyasiyası öz rəngarəngliyi ilə seçilir. Məsələn, V.Vinoqradovun araşdırmalarına görə, “Manas” kimi möhtəşəm abidənin ifası üçün artikulyasiyanın dörd müxtəlif tipi mövcud idi [3; s.492]. Məsələni daha geniş kontekstdə işıqlandırarkən qeyd etmək lazımdır ki, musiqidə nitq başlanğıcının öyrənilməsi musiqi eposşünaslığı üçün xüsusi aktualıq kəsb edir. Bu problemin dolğun şəkildə araşdırılması epik musiqinin təşəkkülü və erkən mərhələlərinin dərk edilməsinə yardım göstərə bilər.

Məlum olduğu kimi, musiqidə nitq başlanğıcının müxtəlif və rəngarəng təzahür formaları mövcuddur. Musiqişünas Y.Nazaykinskinin fikrincə, bütün bu çeşidli formaları aşağıdakı kimi təsnif etmək mümkündür: deklamasiyalıq, reçitativlik və təhkiyə üslubu [5; s.59]. Musiqişünaslıqda fərqli şəkildə təfsir olunan bu artikulyasiya üslublarının tipoloji xüsusiyyətləri üzərində bir qədər ətraflı dayanaq. “*Musiqi deklamasiyalığını reçitativlikdən fərqləndirən əsas cəhət onun intonasiya rəngarəngliyindədir. Əgər reçitativliyə eyni səsyüksəkliyinin dəfələrlə təkrarı və dar diapazonda melodik hərəkət xasdırsa, deklamasiyalı ifa tərzii üçün, əksinə, geniş intervallar və fəal ritm səciyyəvidir. Bu ifa tərzləri mənşə etibarilə də fərqlidir. Deklamasiya musiqi ünsürünün nitqə gətirilməsindən yaranıb. Reçitativlik isə, əksinə, musiqi ifaçılığına nitq intonasiyalarının daxil edilməsi nəticəsində meydana gəlib. (...) Təhkiyə üslubu mənşə etibarilə sinkretik səciyyəli epik ədəbi-musiqi janrları ilə bağlıdır*” [5; s.59-60].

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının mətnində bilavasitə musiqi artikulyasiyası ilə bağlı olan bir neçə söz mövcuddur: ayıtmaq, soy soylamaq, soylama, çalıb-ayıtmaq, boy boylamaq və s. İrəlidə görəcəyimiz kimi, bu anlayışlardan bəziləri (məsələn, boylama və soylama) həm struktur-semantik vahidi, həm də ifa tərzini bildirir. Qeyd olunduğu kimi, “boy boylamaq” söz birləşməsi dastanın nəsrə yaxın olan təhkiyə hissəsinin ifa tərzini bildirən anlayışdır. Bu kompozisiya bölmələrinin fonomorfoloji xüsusiyyətləri belə bir fərziyyə irəli sürməyə imkan verir ki, onların ifasına deklamasiya ifa tərz, prosodik elementlərin bolluğu xasdır. Boylamanın bəzi fraqmentləri mükəmməl ritmik quruluşa malikdir.

Boylama – prosodik elementlərlə zəngin olan təhkiyədir. Məlum olduğu kimi, prosodiya nitqdə bütün yaruslarda (heca, söz, sintaqma və s.) təzahür edən fonetik vasitələr sistemidir. Səciyyəvidir ki, antik dövrün qrammatikasında hecaların vurğu və uzunluğu haqqında təlim kimi təşəkkül tapan prosodiya sonrakı dövrlərdə intonasiya məfhumunu da ehtiva edən nəzəri sistem kimi inkişaf etmişdir. Bu kontekstdə boylamaların prosodik səciyyəsi son dərəcə böyük maraq kəsb edir. Belə ki, boylarda mövcud olan çoxsaylı alliterasiya və assonanslar, vurğu və sezuralar, paralel işlənmiş konstruksiyalar önəmli struktur-semantik funksiyalar yerinə yetirərək onların ifasına xüsusi musiqi intonasiya zəngiliyi aşılırdı. Düşünürük ki, özündə sırf təhkiyə üsulundan başlayaraq deklamasiyanın müxtəlif növlərini də əhatə edən və bədii sinkretizmin ən parlaq nümunələrindən biri olan “boylamaq” ifa tərz, zəngin prosodik səciyyəyə malik idi və ifaçıdan (ozandan) böyük ustalıq tələb edirdi.

“Soy soylamaq” söz birləşməsi isə dastanın ritmik baxımdan daha çox təşkil olunmuş fraqmentlərinə şamil edilirdi. Səciyyəvidir ki, E.Rossi də dastanı italyan dilinə tərcümə edərək, “boy boyladı” söz birləşməsini “narro il racconto” (“hekayə söylədi”), “soy soyladı” isə “parlo in poesia” (“ şeirlə dedi”) kimi tərcümə etmişdir. Güman etmək olar ki, soylamalar həm kantilen, həm də reçitativ tərzində ifa olunurdu. Qeyd etmək lazımdır ki, dastanda soylama müxtəlif konseptlərin təzahür forması kimi çıxış edir. Məsələn, boyların sonunda ifa olunan “yum vermək” seqmenti soylama vasitəsilə ifadə olunur. Fərz etmək olar ki, müəyyən tipoloji situasiyalarda ifa olunan soylamalardan bəziləri sabit melodik tipə malik idi.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının artikulyasiya sistemində önəmli rol oynayan “ayıtma” seqmenti prosodik baxımdan adi təhkiyə fraqmentlərindən seçilən və bəzi məqamlarda reçitativ və ya yarıreçitativ ifa tərzlərini ifadə edən termindir. “Alpamış” və d. türk epik abidələrinin musiqi üslubuna [1; s.21] istinadən fərz etmək olar ki, “ayıtma”nın melodikası aşağıdakı tipoloji özəlliklərə malik idi: dar ambitus,

verbal mətnin hər hecasının bir musiqi hecasına uyğun gəlməsi, iti temp, metr-ritmik əsasın onaltılıq ritmik vahidlərdən ibarət olması. Sözü etimologiyası “ay” – “demək” anlamı ilə bağlıdır. Səciyyəvidir ki, “ayıtmaq” sözü həm boylamalarda, həm də soylamalarda təsadüf olunur. Maraqlıdır ki, bəzi hallarda mətnə fraqmentin kompozisiya növü ilə onun ifa tərzini paralel olaraq qeyd olunur. Məsələn, “anası bir soy dəxi soylədi, aydır” cümləsində “soy” sözü – kompozisiya vahidi, “aydır” isə - ifa tərzinin işarəsidir.

Ümumiyyətlə, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında kompozisiya elementlərini və onlara uyğun olan ifa tərzlərini sxematik şəkildə aşağıdakı kimi təsvir etmək olar (Cədvəl 1.):

Cədvəl 1.

Kompozisiya elementi	İfa tərzini
Boylama	təhkiyə, deklamasiya, rəqətiyiv, yarırrəqətiyiv
Soylama	rəqətiyiv, kantilena

Epik sənətin, o cümlədən, orta türk dövründə yaranmış oğuznamələrin sinkretik səciyyəsinə nəzərə alaraq, qətiyyətlə söyləmək olar ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının musiqi dilinin bərpasında onun verbal mətninin qanunauyğunluqları əsas istiqamətverici amillərdən birini təşkil edir. Heç şübhəsiz ki, boylama və soylamaların fonetik, morfoloji, sintaktik və s. xüsusiyyətləri, onların musiqi məzmunu sinkretik və dialektik əlaqədə idi. Bəzi hallarda rəqətiyiv və oxuma (kantilena) üsulları bir sintaktik vahid çərçivəsində də uzlaşa bilirdi. Bu zaman, çox güman ki, müxtəlif ifa tərzləri arasında sədd asanlıqla dəf olunurdu: deklamasiyalıq (boylama) rəqətiyivə (ayıtma), rəqətiyiv isə kantilenaya (soylamaya) keçirdi. Bunu qırğız epik mahnılarının, “Alpamış” dastanında ifa olunan bəzi aytımların quruluşu da sübut edir. Başqa sözlə, hər bir boyun özünütəşkil prosesində müxtəlif ifa tərzləri və prosodik vasitələr uzlaşaraq onun özünəməxsus semantik məzmununu yaradırdı.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Алпамыс (Достандан парчалар). – Тошкент: Санъат, - 1999, - 257 с.
2. Martin, R.L. Musical "Topics" And Expression in Music // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, - 1995, 53 (4), - p. 417-424.
3. Виноградов, В.С. Напевы «Манаса» // Манас. Киргизский героический эпос / Изд. подгот. и пер. А.С. Садыков : – Москва: Главная редакция восточной литературы, - т. 1 – 1984. - с. 494-509.
4. Кондратьева, С.Н. О записи эпических напевов // Текстологическое

изучение эпоса, Москва, Наука, - 1971, - с.180 – 195.

5. Назайкинский, Е.В. Стилистика музыкального произведения // *Musiqi dünyası*, - 2004, № 1-2/19, с. 55-67.

6. Стеблева, И.В. Поэзия тюрков VI-VII веков / И. Стеблева - Москва: Наука, - 1965. – 147 с.

Камиля Гусейн кызы Дадашзаде

**АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ЗКАЗАНИЯХ ЭПОСА
«КИТАБИ-ДЕДЕ КОРКУД»**

Резюме: Каждое сказание эпоса «Китаби-Деде Коркуд» представляет собой сложную композицию, состоящую как из отличающихся по артикуляционным признакам прозаических эпизодов, декламации, речитатива и кантилены, так и из инструментальных музыкальных жанров. Запечатленные в дастане музыкальные жанры, их просодические особенности свидетельствуют о богатой средневековой музыкальной культуре тюркских народов. В статье дан обзор встречающихся в эпосе слов и выражений, связанных с артикуляцией, схематически представлены композиционные элементы и соответствующие им исполнительские стили. Отмечается, что исследования, проведенные в этом направлении, могут сыграть большую роль в реставрации музыкального языка эпоса.

Ключевые слова: «Китаби-Деде Коркуд», дастан, артикуляция, просодия, декламация, речитатив, кантилена.

Kamila Huseyn qizi Dadash-zade

ARTICULATION FEATURES OF "KITABI-DADA GORGUD"

Summary: Each part of the epos "Kitabi-Dada Gorgud" was a large-scale complex composition, combining different articulatory, recitation, recitative, cantilent vocal styles, instrumental music genres. The genres of music reflected in the text of the epos, their prosodic features indicate the richness of medieval Turkish musical culture. The current article considers the words and phrases related to the articulation of music in the text of the dastan, and schematically presents the compositional elements and the corresponding performance styles. It is noted that research in this area can play an important role in the restoration of the musical language of the dastan.

Key words: "Kitabi-Dada Gorgud", dastan, articulation, prosody, recitation, recitative, cantilena.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 30.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova

Sevinc Tofiq qızı Seyidova
Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində
Musiqi Kollecinin “Qeydiyyat, qiymətləndirmə
və monitoring” şöbəsinin müdiri
e-mail: seyidova.sevinc@gmail.com

CƏLAL ABBASOVUN İKİ SAYLI SİMLİ KVARTETİNDƏ MƏQAM-İNTONASIYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndələrindən biri, Əməkdar incəsənət xadimi Cəlal Əsrəf oğlu Abbasovun İkinci Simli Kvartetinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri araşdırılır. Bu məqalədə muğam improvizasiya sərbəstliyinin Kvartetin müvafiq ritmi ilə incə bir toxunuşu əks etdirilir. Beş hissədən ibarət kvartetin dövrü quruluşu muğamın inkişaf məntiqinə yaxındır. Məqalədə Kvartetin dramaturgiyasında mühüm rol oynayan orijinal tembr ahəngi, faktura prinsipləri, tekstura xüsusiyyətləri, leyintonasiya inkişafı araşdırılır, milli musiqi leksikasının xromatikləşmiş intonasiyalarla qeyri-adi uyğunluğu, şaquli və üfüqi xətlərin təzadlığı ilə bağlı faktorlar, millilik və müasirliyin qarşılıqlı korrelyasiyası zənginliyi qeyd olunur.

Açar sözləri: Cəlal Abbasov, Simli kvartet, Segah muğamı, məqam-intonasiya, leytintonasiya, ostinatlıq.

Kvartet janrı – musiqi sənətində zaman və məkandan asılı olmayaraq yaradıcı insanın axtarışlarının təcəssümüdür. Müasir dövrdə kvartet musiqi təfəkkürü və janr üslub təzahürünün prinsipi kimi bəstəkardan müdrik filosof, zərif psixoloq olmağı tələb edir. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı C.Abbasovun ikinci kvartetində bütün bu xüsusiyyətlər həm əsərin məzmununda, həm də orijinal səslənmə, yazı texnikasında axtarışların reallaşmasında özünü büruzə verir. Belə ki, bəstəkar dinamik proseslərin baş verdiyi ifa zamanı müvafiq yollar, bu halda müasir və milli musiqi sistemlərinin sintezi yollarını tapır.

C.Abbasovun yaradıcılığına analitik müraciət bəstəkarın üslub xətti ilə muğam xəttinin çox zərif, həssas qovuşması haqda fikir söyləməyə əsas verir. Bu “birliyin” təbiiliyi birmənalı qəbul olunmur: muğam fikrinin ruh genişliyi, qeyri-adi səslənsə də, dərin məna kəsb edən “yığcamlığa” qarşı qoyulmuşdur. Nümunə olaraq hər bir hissəsi lirik obrazın müxtəlif emosional tərəflərini əks etdirən, kifayət qədər yığcam 5 hissəli silsilə kimi təqdim olunan İkinci kvartetə müraciət edək. I, III və V hissələri (şərti olaraq refren və onun dəyişilmiş təkrarları) öz aralarında intonasiya, məqam qohumluğu ilə birləşən, həm müəllif musiqi təfəkkürünün xüsusiyyəti kimi, həm də

muğamın improvizasiya hissələrinin ifadəli cəhətlərindən biri kimi meditativliyin üstünlük təşkil etdiyi quasi improvizasiya üslubu ilə seçilən, iri planda rondo quruluşunda verilən silsilənin qeyri-təzadlı dramaturgiyası da məhz buradan irəli gəlir.

İkinci kvartetin forması muğam silsiləsi ilə identifikasiya olunur. Burada I, III və V hissələr muğam improvizasiyası, II hissə rəng, IV hissə isə zərbi muğamla assosiasiya yaradır.

C.Abbasovun bu əsərində istifadə olunan vasitələrin semantikliyindən çıxış edək. Məlum olduğu kimi, “hər bir vasitə özünün ifadəli imkanlar dairəsinə malikdir. Bunlar vasitələrin obyektiv xüsusiyyətləri və həyatı əlaqələri ilə şərtlənir. Bu vasitələrin sırasına daha çox və ya daha az elementar zəminə (akustik, bioloji, psixoloji) əsaslanan xüsusiyyətlər deyil, həm də musiqi-tarixi inkişaf prosesində yaranan bu vasitənin müəyyən təsəvvür və assosiasiyalar doğurmaq qabiliyyəti daxildir. İmkanların hər hansı birisinin reallaşması isə hər dəfə bu vasitənin çıxış etdiyi konkret kontekstdən asılıdır” [2; s.24].

Bizim qarşımızda müasir professional musiqinin tipik “səs ideali” açılır. Lakin bu, milli elementlərlə zəngindir. Belə ki, kvartetin musiqisini əhatə edən segah məqamının xarakter intonasiyalarına diqqət yetirək. Mövzunun intonasiya kökü segah məqamının semantikasındadır.

Azərbaycan xalq musiqisinin semantik aydın məqam-intonasiya tipologiyaları – məsələn, rast məqamında tonikaya yüksələn imperativ kvarta intonasiyası, şur məqamında tonikaya yönələn frigik sekundalı üst tersiya intonasiyası, segah məqamında metrik silsilənin aşağı enən sekundalı intonasiyası, çahargah məqamında artırılmış sekunda intonasiyaları Azərbaycan musiqisi sistemində o qədər parlaqdırlar ki, müxtəlif kontekstlərdə səslənilirlər.

Bu halda muğam prinsiplərindən irəli gələrək II hissə (şərti olaraq I epizod) rəngə, IV hissə isə (şərti olaraq II epizod) özünün xarakterik ostinat ritmi ilə – zərbi muğama yaxın ola bilər. Kvartetin bütün hissələrini əsərin əsas leytintonasiyasına çevirən, gah açıq şəkildə özünü biruzə verən (refrenlərdə), gah da əksinə, II hissənin pizzicatosunda “gizlənən” və ya IV hissənin “nəzakətsiz” ritmik ostinatosunu nəcibləşdirən “Segah”ın ifadəli kadensiyası məqam əsasını təşkil edir.

İkinci kvartetdə əşidilən segah məqamının intonasiyalarının ifadəliliyi bir neçə faktorlarla şərtlənir:

1. İntonasiyaların obyektiv xassələri, məsələn, fiziki-akustik;
2. Lirik semantikaya malik aşağı istiqamətli sekunda intervalının assosiativ əlaqələri;
3. Musiqidə predyom intonasiya-semantik cəhətdən lirik istiqamətə malikdir;
4. Segah məqamının intonasiya xüsusiyyətləri Ü.Hacıbəylinin məqamların “etosu” sisteminə görə lirikdir;

C.Abbasovun yaradıcılıq sistemində intonasiyaların sekundalı kompleksi xüsusi yer tutur. İnterval konfigurasiyasının qıvraq dəyişməsinin öz əsası var. İntervalikanın dinamik əlaqəsindən dəqiq kompozisiya və məqam-intonasiya əsası görünür. Beləliklə, məqam tipologiyalarının musiqi ifadəliliyi müasir mətnin üzvi surətdə mənimsənilməsinə kömək edir, müasir musiqi aləminə “bələdçilik” edir.

Mövzunun ifadəliliyinin əsası aşağı enən sekundalı yubanmanın predyom intonasiyasından ibarətdir. Məlum olduğu kimi bu intonasiya Avropa musiqisində “bir çox lirik və lirik-dramatik motivlərin mərkəzi momenti və başqa növ motiv və mövzulara lirik ifadəlilik payı daxil etməyə qadir olandır” [2; s.26].

Sekundalı intonasiyalar xoreik xarakter daşıyır və öz semantikasına görə segah məqamının intonasiyaları ilə uyğundur. Onların lirik ifadəliliyi demək olar ki, kvartetin I hissəsinin bütün səs məkanını doldurur.

The image displays a musical score for a vocal melody, likely in the Segah mode, as indicated by the text. The score is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system is marked with a tempo of 80-100 and a first ending bracket. The second system has a second ending bracket. The third system has a fourth ending bracket. The score is written for voice (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs).

I hissə – ilkin qısa motiv sekundalı intonasiyalarla tədricən genişləndiyi zaman onun həzin, kədərli musiqisi demək olar ki, hər frazadan sonra kəskin dissonans səs uyğunluğu ilə qırılaraq sanki həzin hekayəni yarımçıq qoymağa çalışır. Lakin bu təəssürat aldadıcıdır. Yığılan enerjinin transformasiyası orijinal səs məkanı yaradır. Variant ifadənin “sonsuz” axınında dramaturji məqsəd aydındır. Əsərin intonasiya əsası özünü bildirir, aydın eşidilir. Bu əsasın daxilində milli intonasiya çıxış edir. Burada segah məqamının dayağının konturlarının tədricən formalaşmasını qeyd etmək lazımdır. Bu intonasiya ideyası bir neçə dramaturji funksiyaya malikdir:

1. Formanın təşəkkülünə yol açan mənbə, təkan;
2. Müxtəlif növ modifikasiyalarda olan inkişafın əsası;
3. Formanın təşəkkülünün məqsədi, bu formanın dramaturji irəliləməsini qapamağa qadirdir.

Deyilənlər bizə Azərbaycan muğamlarının strukturunda mayəni xatırladır.

7 rəqəmindən tədricən zənginləşən ilkin frazanın təqdim edilməsinə müəyyən məqam -funksional əhəmiyyət qazanan və mənbədən cücərən, əsərdə leyintonasiya rolunu oynayan yeni motivlər daxil olur. Aramsız inkişafa malik olaraq bütün əsər boyu keçən leyintonasiya kvartet fakturasının xarakterik xüsusiyyətini – kontinual forma yaranışına səbəb ola biləcək melodik xətti nəzərə çarpdırır. Bir və ya bir neçə horizontal xətdə verilən fasiləsiz səs fonu təhlil olunan kvartetdə bu fikri təsdiq edir.

Musiqinin fasiləsiz yenilənərək açılması “uzlaşma”, “cücərmə”, qısa halqalı sekvensiya priyomlarına, dəqiq qeyd olunan funksional köməkçi səslərə əsaslanır. Bir tərəfdən mətnin polimelodik təbiəti, linearlığı, digər tərəfdən, polifonik ifadəlilik bədii üslub konsepsiyasına dəlalat edir. Instrumental horizontalların məntiqi öz növbəsində polifonik təbəqələrə, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, “dialogların” yaranmasına, emosional səslənmə üçün mühüm olan qısa şərhedici çağırışlara təhrik edir. Monoloq şəklində etiraf da burada istisna olunmur. Bu etirafı hər dəfə kəsən qüvvə violonçel və II violinin dissonansları fonunda I violində diapazonunu 1 səsdən 4 səsə qədər genişləndirərək hekayənin daha inandırıcı olmağına səsləyir. 15 rəqəmindən başlayan kulminasiya dalğası tədricən sürətini artıraraq (18 rəqəmi) qəfildən tək altın “mi” səsində - “Segah” məqamının mayəsində (19 rəqəmi) ani olaraq donub qalır.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 18 and 19. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 18 is marked with a box containing the number '18'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 19 is marked with a box containing the number '19' and the text 'cal 5'' and 'A tempo'. It features a long, sustained note in the Cello/Double Bass staff, while the other staves have rests. The word 'accel' appears below the staves for measures 18 and 19.

I hissənin sonunadək bu səsin fonunda violonçel əvvəldə verilən sekondalı intonasiyanı bir daha xatırladır və bu kədərli anlatmanı mayənin üst aparıcı tonu “fa” səşində bitirir.

Bütün bunlar çox asanlıqla sərbəst forma istiqamətinə, o cümlədən, II hissənin güzgüli – simmetrik formasına yönəldir.

II hissə cəld tempdə əvvəldən sona kimi “pizzicato” ilə ifa olunur. Burada kvartetin fon imkanlarının tembr səslənməsinin orijinal uyğunluğu, ifaçılıq yönəlmələri sayəsində genişlənməsini qeyd etmək lazımdır. Simli alətlərin tembrləri üzərində məharətlə əməliyyat apararaq, C.Abbasov əsərin ümumi səs konsepsiyasına uyğun olan potensialı üzə çıxarmağa çalışmışdır.

22 Presto possibile 23

pizz. semre

pizz. semre

24

pizz. semre

Bununla belə kvartet musiqisinin ifadəliliyi son dərəcə yüksək registrlərdə və xərək xaricində ifa, bütün II hissə boyu plektrlərin istifadə olunması və bu kimi orijinal üsullarla zənginləşir. Tembr səslənməsində xalq çalğı alətlərindən kanonun ifası imitasiya edilir desək, yanlışdır. II hissədə kiçik sekundalarla yanaşı artırılmış sekundanın da səs axınına qoşulması “Çahargah” məqamına istinad edir və maye burada da “mi” səsini təsdiq edir.

III hissə - bütün əsəri əhatə edən tematik tezis kvartetin III hissəsində remnistensiya kimi qayıdaraq onun dramaturji bütövlüyünü yaradır. I hissədən fərqli olaraq burada sekundalı intonasiyalarla yanaşı kvarta, seksta məsafəsinə yumşaq sıçrayışlar da nəzərə çarpır. Burada da hər frazadan sonra həzin musiqi dissonans səs uyğunluqları ilə qırılır, lakin bu dissonanslar I hissədə olan kəskinliyini itirmiş və bir qədər yumşalmışdır. Kvartalı intonasiya ilə başlayan mövzu 3 dəfə səsləndikdən sonra onun yeni variantı sekstalı intonasiya ilə üzə çıxır. Onun muğam sədalari altında hekayəti altın glissandosı və ardınca dissonans səs uyğunluqları ilə bitdikdən sonra yenidən kvartalı intonasiyanın təkrarı eşidilir.



Qeyd edək ki, sonradan variant inkişafa məruz qalan segah məqamında olan və intonasiya cəhətdən qohum olan özəklər öz aralarında güclü daxili əlaqəyə malikdirlər. Başqa sözlə, verilən material möhkəmdir, ayrıca fraqmentlərə parçalanmır, əksinə, inkişaf prosesində özünün vahid, bütöv mövqelərini möhkəmlədir. Bu, zənnimizcə, strukturun Azərbaycan musiqisinin məqam-intonasiya parametrlərinə istinad hesabına baş verir.

IV hissə – yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi bu hissə özünün xarakterik ostinat ritmi ilə zərbi muğama yaxındır. Həqiqətən də, sərbəst metro-ritmə əsaslanan muğam dəstgahlarından fərqli olaraq zərbi muğamlarda instrumental müşayiət dəqiq ölçüdə olmalıdır. Həcminə görə də digər hissələrdən fərqlənən bu hissədə artıq xanə xətləri nəzərə çarpır. Bir neçə xanədən bir dəyişən ölçü xüsusi qeydlərlə göstərilir.

Sekundalı intonasiyaların uyğun rəqsi günəş şüaları altında rənglərin oynamasını xatırladır. 8-ci xanədən başlayaraq violonçel tədricən oynaq rəqs mövzusunı hazırlayır, bu funksiyanın yerinə yetirilməsində alt da ona dayaq olur. 46 rəqəmindən başlayaraq bu ritmik musiqi fonunda I violinin ifasında yeni mövzu səslənir.

Olduqca ifadəli, həzin səslənən bu mövzu II violin ilə polifonik duet yaradır. 48 rəqəmindən başlayaraq ritmik mövzu sonuncu intonasiyasını aşağı döndərərək

violinlərin partiyasına keçid alır. Bu epizodun 3-cü xanəsindən həmin mövzu altın ifasında tematik diapazonunu bir qədər genişləndirmiş şəkildə səslənir. Bu alətlərin ritmik fiqurasıyası fonunda violonçel bir qədər əvvəl I violinin ifadəli mövzusunun nisbətən kəskin intonasiyalarla emosional-ekspressiv şərh edir. Nitqin obrazlılığı poliritmik, polimetrik vasitələrlə dinamik hərəkət dalğası yaradır ki, bu da IV hissənin kulminasiyasına – oynaq rəqs mövzusunun yuxarı registrdə daha parlaq nümayişinə gətirib çıxarır.

V hissə – silsilənin finalı “Segah” muğamı intonasiyaları əsasında lirik obrazın sonuncu xatırlatmasıdır. Mövzunun intonasiya kökü, intonasiya dayaq məqamın mayəsinə dönə-dönə istinad edərək əsərin fəlsəfi mahiyyətini fərqli baxış bucağı altında daha aşkar işıqlandırır. Milli musiqi leksikasının xromatikləşmiş intonasiyalarla qeyri-adi uyğunluğu, şaquli və üfüqi xətlərin təzadlığı, millilik və müasirliyin qarşılıqlı korrelyasiyası haqda danışmağa imkan verir.

Beləliklə, müasir musiqiyə xas olan müxtəlif növ simbiozların, qatışıqların çoxluğu və ya bəstəkar təcrübəsi kontekstində xarakter hadisə C.Abbasovun yaradıcılıq üslubunu xarakterizə edir. Bununla yanaşı, bu qatışıqların ciddi seçimini, təmizliyini və şəffaflığını qeyd edək. C.Abbasovun əsərlərində polistruktur sistem hər bir detalın ifadəliliyi və aydın semantik ağırlığı ilə fərqlənir.

C.Abbasovun üslubunun parlaq cəhətlərindən biri kimi forma hissini, zaman kontinuumundan məharətlə istifadəsini göstərək. Musiqili axını aydın forma konstruktivliyi ilə uzlaşdırmaq mürəkkəb bəstəkar vəzifəsi sayılır. Bununla bağlı qeyd edək ki, bəstəkar öz əsərlərinin formasını memarlıq dəqiqliyi ilə qurur.

İkinci kvartet simfonizm keyfiyyətlərinə malikdir. Belə ki, simfonik konsepsiya əsərin əsas ideyasının birbaşa hərəkəti vasitəsilə açılır. Əsərin daxili təşkili tipoloji meloformulların zərif intonasiya irəliləməsi ilə təmin olunur. Kvartetdə melotəşəkkül dramaturji cəhətdən əhəmiyyətlidir. Onun öz konkret mərhələləri var. Onların məzmunu bəstəkarın düşüncəsi ilə korrelyasiya olunur. Tematik impuls, inkişaf, kulminasiya, açılış dərin fərdi intonasiya dramaturgiyasında ifadə olunur.

Əsərin dramaturgiyası materialın “sonsuz” açılışı tendensiyasına malikdir. Bununla yanaşı, həmçinin, kompozisiyanın dəqiq mərhələlərini yaradan formanın parçalanması çıxış edir. Əsərin dramaturgiyasında leyintonasiyalı inkişaf vacib rol oynayır. Silsilənin birləşmə üsullarının əlamətdarlığını qeyd edək. Faktura dolğunluğu, hər bir akkordun seçilməsi, diapazonun genişliyi, kresəndolu səslənmə əsərin kulminasiyasını xarakterizə edir. Bas dayaq çoxsaylı istinadlar muğam ifaçılığının ənənələri ilə assosiasiya doğurur.

C.Abbasovun musiqi hərəkətinin ardıcıl açılmasının və dramaturgiyanın ciddi çərçivələrinin birgə mövcudluğu kimi üslub cəhətləri bəstəkarın bir çox əsərlərində, xüsusən də, İkinci kvartetdə özünü göstərir. Əsərdə məqam, intonasiya, ritmik əlaqələrin orijinal sistemi səbrli, “düşüncəli”, müfəssəl işin nəticəsidir.

C.Abbasovun yaradıcılığında milli musiqi-tipoloji intonasiyaların yenilənməsi, yenidən dərk edilməsi yüksək dərəcədə professionallıq və ustalıq kəsb edir. Bu da qanunauyğundur, belə ki, Cəlal Abbasov müasir bəstəkar olsa da, doğma dilində düşünür, bununla belə, müasir bəstəkar yaradıcılığının arsenalından istifadə edir. Musiqi mətnində hər hansı musiqi elementinə – ritmik şəkllə, melodik dönməyə, lad tipinə əsaslanaraq C.Abbasov bu elementi əlaqələr sistemindən çıxardılmış hansısa mücərrədlik kimi düşünür. Əksinə, bəstəkarın istifadə etdiyi hər bir musiqi vasitəsi musiqi aləmi ilə bu və ya digər əlaqələri nəzərdə tutan impuls kimi hiss edilir.

C.Abbasovun yaradıcılıq dəsti-xətti düşüncə dərinliyi, parlaq təcəssümü, öz peşəsinə ustalıqla yiyələnməsi ilə fərqlənir. Bəstəkarın yaradıcılıq işinin məntiqi “üstün vəzifəyə” malikdir – öz sahəsində bütöv, parlaq əsər yaratmaq.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. Bakı: – 2020, - 669s.
2. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведения. М.: Музыка, - 1986, - 528 с.
3. Мамедова, Р.А. Азербайджанский мугам. Баку: ЭЛМ, - 2002, - 280 с.
4. Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанской музыке. Баку.: ЭЛМ и тахсил, - 2015, - 376 с.
5. Əfəndiyeva, İ. Uğurlu sənətin aşiqi. //“Vışka” qəzeti, - 19 may 2017
6. Dadaşova, N. Cəlal Abbasov. Bakı: Şərq-Qərb, - 2014, - 31 s.
7. Кулиева С. Музыка свыше, или откровение композитора. // Газета «Каспий», - 11 мая 2016.

Севиндж Тофик кызы Сеидова

ОСОБЕННОСТИ ЛАДОИНТОНАЦИИ В СТРУННОМ КВАРТЕТЕ №2 ДЖАЛАЛА АББАСОВА

Резюме: В представленной статье исследуются особенности ладоинтонации в струнном квартете №2 Джалала Аббасова – одного из ярких представителей современной азербайджанской композиторской школы. Тонкое

переплетение свободы импровизационного мугамного развертывания с организованной ритмикой – показательная черта квартета, способствующая созданию различных эмоционально образных решений. Сама структура 5-ти-частного квартетного цикла приближена к логике развития мугама. В статье рассматриваются оригинальные тембровые решения, формообразующие принципы, особенности фактуры, лейтинтонационное развитие, сыгравшее важную роль в драматургии квартета, отмечается необычность богатой вертикали и интонационных линий, сочетающих элементы национальной музыкальной лексики с хроматизированными интонациями и т.д. Все перечисленное способствует корреляции национального и современного, создавая яркое квартетное полотно.

Ключевые слова: Джалал Аббасов, Струнный квартет, мугам Сегях, ладоинтонации, лейтинтонации, оstinatность.

Sevinj Tofiq qizi Seyidova

MODE-INTONATION FEATURES OF THE SECOND STRING QUARTET OF JALAL ABBASOV

Summary: The presented article examines the form and intonation features of the Second-String Quartet of Jalal Abbasov, one of the brightest representatives of the modern Azerbaijani school of composition, Honored Art Worker, identified by the mugham series. The very delicate combination of the composer's stylistic line with the mugham line, the original sound, the fullness of the texture, the Leightonian development that played an important role in the quartet's dramaturgy, the unusual harmony of national music vocabulary with chromatic intonations, the contrast of vertical and horizontal lines, nationalism and modernity.

Key words: Jalal Abbasov, String Quartet, Segah mugam, mode-intonation, leytintonation, ostentatiousness.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 21.02.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 28. 02. 2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 01. 03. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə

Əfsanə Ağayar qızı Babayeva
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət institutu
Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
e-mail: afsanababayeva@mail.ru

FİKRƏT ƏMİROVUN MƏŞHUR MAHNISININ BİR CƏHƏTİNƏ DAİR (DÜNYA ŞÖHRƏTLİ ŞUŞALI FİKRƏT ƏMİROVUN 100 İLLİYİNƏ HƏSR OLUNUR)

Xülasə: Məqalədə ilk dəfə olaraq Fikrət Əmirovun əsərlərində islam dini ibadət musiqisinin xüsusiyyətlərinin təzahürü problemi irəli sürülür. Bu məqsədlə bəstəkarın yalnız bir mahnısı – Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” dram tamaşasına bəstələdiyi “Kor ərəbin mahnısı” üzərində müşahidə aparılır. Təhlil əsasında mahnının ritmintonasiya məzmunu ilə azanın ritmintonasiya formulası arasında əlaqə müəyyənəldirilir.

Açar sözlər: mahnı, azan, F.Əmirov, H.Cavid, “Kor ərəb”, “Şeyx Sənan”, faciə, münacat.

2022-ci il noyabrın 22-də XX əsr Azərbaycan musiqisinin korifeylərindən biri – bəstəkar, musiqi-ictimai xadim Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirovun 100 illiyi qeyd olunacaq. Bu gün Əmirovun kimliyi haqqında danışmağa, onu tanıtmaya ehtiyac varmı? Onun Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında oynadığı rolunu izah etmək lazımdır? Zənnimcə, ehtiyac yoxdur. Belə ki, biz bu gün də onun ilahi musiqisinin təsiri altındayıq. Artıq musiqinin çalındığı ilk akkordlarından biz bilirik – bu, Fikrət Əmirovdur.

Fikrət Əmirov böyük sənətkar və tükənməz xalq musiqisinin dərin bilicisi kimi gözəlliyə çağıran, həyata və sevgiyə ilhamlandıran əsərlər yaratmışdır. Onun musiqisinin qəlbi muğamdır. Bu da təsadüfi deyil. Belə ki, o, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə böyük töhfələr bəxş etmiş məşhur tarzən, həmçinin, ud və qanun alətlərinin də gözəl ifaçısı, xanəndə - əslən şuşalı Məşədi Cəmil Əmirovun ailəsində dünyaya gəlmişdir.

Əsərləri dünyanın ən məşhur orkestrləri və dirijorları tərəfindən ifa edilən, zəngin və parlaq Şərq dünyasının sirli, möcüzəli obrazlar aləmini, lirik məhəbbətlə dolu poetik musiqi dilini, valehedici təbiət mənzərələrini, dərin fəlsəfi məğzini əks et-

dirən ölməz bəstəkarımız Fikrət Əmirovun özünəməxsus musiqisi daima tədqiqatçı marağını özünə cəlb edir, onu düşündürür və hər dəfə də yeni söz deməyə sövq edir.

Məqalədə F.Əmirov yaradıcılığında xüsusi yer tutan nə balet, nə simfoniya, nə də opera janrının xüsusiyyətlərini açmaq niyyətində deyilik. Konkret olaraq F. Əmirov yaradıcılığında islam dini ibadət formaları ilə bağlı musiqili intonasiya elementlərinin təzahür etdiyi bir nümunənin təhlilini verəcəyik. Bu, Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” dramına yazılmış məşhur “Kor ərəbin mahnısı”dır. Burada biz müşahidə etdiyimiz bir faktın əsaslandırılmasına çalışacağıq.

Mahnının yaranmasından xeyli vaxt keçsə də, ona qarşı münasibətdə dəyişən yalnız və yalnız bəstəkarın dahiliyinə olan heyranin getdikcə artmasıdır. Hər dəfə mahnını dinlərkən bunun bir daha şahidi oluruq. Onu da qeyd edək ki, mahnını ilk dəfə Azərbaycan Dövlət Milli Dram Teatrının solisti Məmmədli Əliyev tərəfindən müqayisədilməz tərzdə oxunmasını, sonralar isə Şövkət xanım Ələkbərovanın yanıqlı ifasını hələ çoxları unutmayıbdır. Təsədüfi deyil ki, ədəbiyyat tariximizin zirvəsində duran Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsinin tamaşasına Fikrət Əmirovun yarım əsr bundan əvvəl (1956) yazdığı musiqinin, xüsusən də, dərin fəlsəfi məzmunla malik olan ən səmimi və məşhur parçasının son dövrlərdə bir çox ifaçılar tərəfindən yenidən (ələlxüsus Alim Qasimovun təkrarolunmaz ecəzkar ifa tərzini) səsləndirilməsi ona yeni həyat vermişdir.

Görəsən mahnıya qarşı bu qədər marağın yaranmasına səbəb nədir?

Ümumiyyətlə, onun hər bir kəs tərəfindən eyni dərəcədə dərin rəğbətlə qarşılanmasının sirri nədədir?

Şübhəsiz, burada musiqi kontekstindən əlavə digər cəhətlərin də təsiri az deyil. Unutmaq olmaz ki, mahnının tamaşa üçün bəstələnməsi və onun bilavasitə səhnədə ifa olunması xüsusi effekt yaradır, digər tərəfdənsə, insan qəlbini kövrəldən olduqca mənalı sözlər də dinləyicini mütəəssir edir.

Qeyd edək ki, Hüseyn Cavid poetik dilinin musiqililiyi, axıcılığı, ritmik ahəngdarlığı bu mahnıda da xüsusi təsiredici amilə çevrilərək əvvəldən axıradək qorunub saxlanılır. Burada söz və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsini təmin edən əsas göstəricilər – ritm, vəzn, bölgü, qafiyə və s. H.Cavid poetikasının əsas səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə F.Əmirov musiqi dilinin incəliklərinin qovuşmasını müşahidə etməyə imkan verir. Məhz bu uğurlu sintezin nəticəsi olaraq mahnı bir çox ifaçıların diqqətini özünə cəlb etmiş və şedevrə çevrilmişdir.

“Şeyx Sənan” faciəsinin musiqili – poetik nümunələri (türkü, şərq və s.) içərisində “Kor ərəbin mahnısı” Əbülhəsən Racinin:

“Nə eşq olaydı, nə aşiq, nə hüsnü dilbər olaydı!

Nə ailə, nə safa, ey könül, nə gövhər olaydı!”

mətləli qəzəlinə nəzirə olaraq yazılmışdır. Maraqlıdır ki, Cavidin bu poetik şədevrinə nə özünəməxsus parlaqlıq, nə ehtiraslı pafos xas olmadığından onun musiqili ifadəsində də təbii ki, geniş poetik axıcılıq, qeyri-adi valehedici oxuculuq özünü göstərmir. Poetik mətndə dinləyiciyə güclü emosional təsir edən əsas priyom qəhrəmanın mürəkkəb daxili aləmini bir-birinə əks kəlmə və fikirlər, məsələn, “dərd” - “dərman”, “sur” (sevinc) – “matəm”, “vüslət” (vüsal) – “fırqət” (ayrılıq), “nur” – “zülmət”, “zülm” – “ədalət”, “səadət” – “zillət” kimi antonim sözləri birlikdə işlətməklə açıb göstərməkdən ibarətdir.

Qəzəldəki alliterasiyalar – eşq-aşiq, xalq-xalığ, dərd-dərman, öylə-böylə, qafiyələnən sözlər (həsrət, vüslət, fırqət, məhəbbət, zülmət, xilqət, ədalət və s.) anafora “mahnının” melodik-struktur təşkilində o qədər də mühüm əhəmiyyət kəsb etmir. Burada əsas rolu qəzəlin vəznə (əruzun müctəss bəhri – **məfA-ilün, fə-ilAtün, məfA-ilün, fə-ilAtün**) öz üzərinə götürür. Onun dəqiq, dəyişməz ritmik formulasına əsaslanan struktur bölgülər vahid psixoloji vəziyyətin əsas məğzini çatdırmaqla ön sırada gedir. Qəzəlin zahirən təmkinli, ağır ritmik arxasında olduqca kədərli, faciəvi hisslərin fəryadı eşidilir. Bütün bunları F.Əmirov özünəməxsus surətdə olduqca orijinal rəmzi formada həll edir.

Onu da qeyd edək ki, qəzəlin poetik formasının Azərbaycan bəstəkar musiqisində ilk bədii həllini dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqili qəzəllərində (bunlara bəzən qəzəl-roman və ya təsnif-romans deyirlər) vermişdir. Onun ardınca bu yeni “musiqi fikr” bir sıra bəstəkarlar, o cümlədən, F.Əmirov tərəfindən də böyük həvəs və bacarıqla mənimsənilmişdir.

Musiqili qəzəlin əsas xüsusiyyətlərinin nədən ibarət olduğunu yada salsaq deyə bilərik ki, burada ən başlıca şərt əsərin kompozisiya quruluşu ilə muğamın inkişaf prinsipi arasında uyğunluğun olmasıdır. Bu əlaqənin mövcudluğunu: 1 – melodik hərəkətin pilləli irəliləyişində, zil pərdəyə çatıb onu əldə etdikdən sonra tez geriye, əvvəlki vəziyyətə qayıtmasında; 2 – bilavasitə muğam improvizasiyasından istifadə edilməsində; 3 – müşayiətdə xalq çalğı alətlərini (əsasən muğamda istifadə olunan tar, dəf və s.) təqlid edən ostinat ritmik şəklə saxlanılmasında və s. izləmək olar.

Şübhəsiz, sadalanan bütün bu xüsusiyyətləri “Kor ərəbin mahnısı”nda müşahidə etmək mümkündür. Həm muğam ifa tərzə, həm müşayiətdə udun aramlı arpecio-sunu xatırladan dəyişməz ritmik şəkil Ü.Hacıbəylinin musiqili qəzəllərindən gələn

ənənənin davamı kimi qəbul edilir. Lakin F.Əmirov bütün bu elementləri mahnı janrına xas olan çərçivəyə salır. Elə məhz bu səbəbdən də görünür o, tamaşa üçün yazılmış musiqi parçasını nə “şikayət”, nə “qəzəl”, sadəcə olaraq “mahnı” adlandırır. Bəstəkar mahnı janrının kompozisiya (iki periodu olan kuplet) və üslub xüsusiyyətlərini olduğu kimi saxlamaqla qəzəlin dörd beytini bura uyğunlaşdırır:

Poetik forma: aa + ba + ca + da

Musiqi strukturu: aa + bb + aa + bb

I bənd II bənd

Lakin zənnimizcə, F.Əmirovun burada orijinallığı nə qəzəl və mahnını birləşdirən kompozisiya quruluşunda, nə də muğam üslublu vokal partiyaya xüsusi faciəvi ton verən ritm-harmonik müşayiətdə özünü göstərir.

Qeyd edək ki, F.Əmirovun yaradıcılığının magistral xəttini təşkil etməyən mahnı janrında (o, cəmi 3 romans və 25-dən artıq mahnının müəllifidir) bəstəkar yaratdığı hər bir nümunədə olduqca maraqlı bədii kəşflər edir. Ən maraqlısı da ondadır ki, sənətkar hər bir vokal əsərini yaradarkən janrın ənənəvi xüsusiyyətlərini saxlamaq şərti ilə ona özünəməxsus, olduqca fərdi yanaşma üsulunu seçir. Belə yanaşma metodu “Kor ərəbin mahnısı”nda da özünü göstərir.

Burada bəstəkarın orijinallığı qəzəlin olduqca dərin mənalı poetik fikrinin musiqi dilinə tərcüməsində çıxış edir. Gəlin biz bir anlığa poetik mətni və müşayiəti kənara qoyaq və sadəcə olaraq vokal partiyanı dinləyək. Onda bizim üçün ola bilsin çoxlarında təəccüb doğuran və çoxunun təsəvvürünə belə gətirmədiyi maraqlı bir səs aləmi açılacaq. Elə bir səs aləmi ki, bütün müsəlmanlar üçün yuxarı və aşağı, gizli və aşkar, əbədi və fani, nəhayət, Allah və insan arasında əlaqə vasitəsi kimi seçilmiş və uzun əsrlər keçsə də, bu günədək özünün möhtəşəm və ecazkar təsir gücünü saxlamışdır. Bəli, bu, islamın ibadətə çağırış forması olan azanın səs dünyasıdır. Buna əsas verən başlıca şərtlərdən biri muğam ifaçılıq ənənəsi ilə bağlı olan və çox təbii səslənən ladintonasiya quruluşudur. İstər mahnının, istərsə də azanın intonasiya birliyini onların hər ikisinin xarakter eyniliyində, melodiyanın bir kökə (şur-hicaz) malik olmasında, ritmik uyğunluğunda müşahidə etmək olar (bax: nümunə). Hər iki halda ilk xanələrdə təkrar olunan başlanğıc intonasıyanın daşdığı daxili həyəcan hissini sinkopalı ritm daha da qabardır. Əsərə impuls verən bu ritmik formula azandan gələn ruhu, obrazın nə qədər faciəvi olsa da, daxili möhtəşəmliyini, gücünü ifadə edən aparıcı qüvvə kimi çıxış edir.

Maraqlıdır ki, burada bəstəkar mahnının intonasiya məzmununu təşkil edən azanın formul ritm-intonasiyasından dəqiq, kanonik qayda üzrə deyil, üstüörtülü şəkildə, dərin kədərlə ifadə olunan intonasiyalarla zənginləşdirərək istifadə edir, bir növ, onu modifikasiyalasdıraraq janr sintezinə nail olur. Dünya musiqi tarixində, o cümlədən, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında çoxlu sayda janr modifikasiyaları mövcuddur. Təkcə Ü.Hacıbəylinin ölməz “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəl-romanslarını misal çəksək kifayət edər. Belə ki, özündə həm muğam, həm təsnif, həm mərsiyə, həm də Avropa klassik musiqi mədəniyyətinin məhsulu olan romansın elementlərini toplayan bu əsərlər təkcə janr hibridi kimi deyil, eyni zamanda, Şərq və Qərb musiqi incilərinin qovuşuğu kimi də əlamətdardır.

F.Əmirov isə ilk Azərbaycan bəstəkarıdır ki, islam ibadət formasında səslənən musiqini teatr səhnəsinə çıxarır. Yada salaq ki, “Kor ərəbin mahnısı”ndan öncə o, “Sevil” operasının (1953) proloqunda azanı olduğu kimi, dramaturji məzmunun tələb etdiyi səhnədə səsləndirir. “Sevil” operasının proloqunda azançının partiyasında Azərbaycanda geniş yayılmış münacatın ən məşhur variantlarından birindən istifadə edir. Doğrudan da, proloq, musiqişünas S.Qasımovanın düzgün qeyd etdiyi kimi, “operanın ən əhəmiyyətli səhnələrindən biridir”.

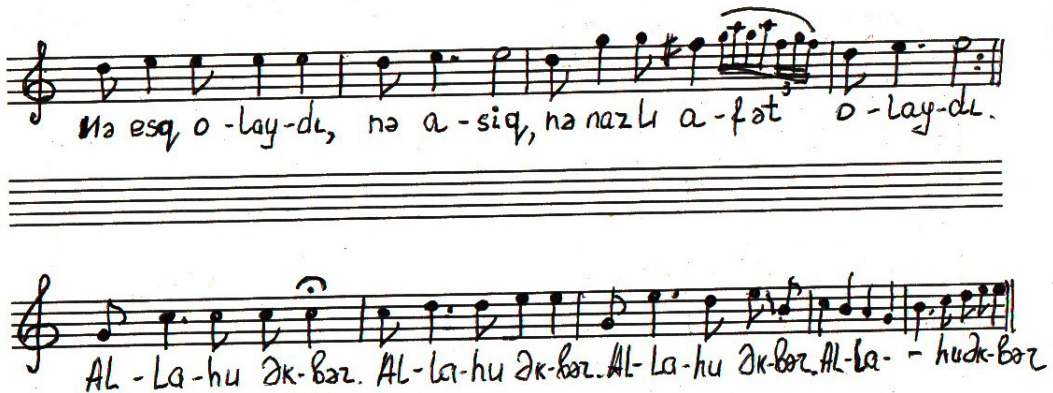
Həqiqətən, proloqda XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatının ümumiləşdirilmiş şəklini daha da qabarıq əks etdirən islam dininə xas musiqili nümunənin verilməsi əsərin ən təsirli və vacib səhnələrindən birinə çevrilir. Maraqlıdır ki, burada azançının çıxışı təkcə məişət şəklini yaratmaq məqsədi güdmür, həm də onun oxuduğu münacat mövzusu operanın dramaturji inkişafına fəal təsir edir. Bu parlaq, milli koloritli mövzunun xarakter intonasiyalarının əsərin əsas qəhrəmanı olan Sevilin və digər obrazların musiqi materialında səslənməsi onun aparıcı funksiya daşımısını bildirir. İlk dəfə proloqda səslənən münacat intonasiyaları (bayatı-türk) daha sonra I pərdədə Sevilin ariozosunda (a-şur), laylay nömrəsində (e-şur), Uzundəradə (es- bayatı-şiraz), II pərdədə Sevilin ariyasında (as-humayun - c-şüştər), Taftanın mahnısında (g-şur), III pərdədə bir neçə səhnədə də eşidilir ki, bununla da müəyyən mənada leyintonasiya rolunu oynayır. Yəni, bütün bu mövzular arasında intonasiya yaxınlığının mənbəyi proloqda səslənən azançının oxuduğu münacat mövzusu təşkil edir.

Beləliklə, F.Əmirovun “Sevil” operasının proloqundan “Şeyx Sənan” tamaşasına körpü atılır. Tamaşa üçün yazılan “Kor ərəbin mahnısı”nda artıq F.Əmirov azanın intonasiya bazasından intuitiv surətdə, bəlkə də düşünülmüş yolla, bütövlükdə dramın dini-fəlsəfi ideya konsepsiyasından irəli gələn xətti rəmzi olaraq ifadə

etmək məqsədilə istifadə edir. Əlbəttə, bu intonasiyalar H.Cavid poeziyası ilə üzvi surətdə bağlı, həmahəng olduğundan dinləyici onları yalnız bu kontekstdə, yəni kor ərəbin oxuduğu mahnı kimi qavrayır. Yada salaq ki, kor ərəb öz mahnısını dramın I pərdəsinin II səhnəsində - Məkkəyə, qara örtülü Kəbəni ziyarət etməyə aparən yol üstündə cərəyan edən səhnədə səsləndirir. Böyük məscidlərin görünüşü fonunda sadə ərəb zəvvarlarının dilindən azan intonasiyalarının eşidilməsi də olduqca təbii səslənir. Elə əvvəldə irəli sürülən ehtimalın əsasını da məhz bu vəziyyət şərtləndirir.

Hər bir istedadlı, səviyyəli bəstəkar yaratdığı musiqini bütün dövrlərdə və bütün janrlarda eşitməyi bacarmalıdır. Yalnız belə bir mürəkkəb yaradıcılıq prosesində yeni intonasiyalar sintezi yaranır. Məhz belə bacarıq və bədii maraq bucağından çıxış edərək minlərlə ürəklərə yol tapmaq mümkündür. Fikrət Əmirovun da seçdiyi yol belə olmuş və öz seçimi ilə o, nəinki öz səsini, həmçinin, Hüseyn Cavidin və daha artıq, bütün müsəlman aləminin səs dünyasını əbədi olaraq yaşatmışdır. Mahnının uzun ömürlü olmasının həyat sirri də, görünür elə bundadır.

Nümunə:



Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əkbərov, Z. Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi. Bakı: - 1985.
2. Касимова, С. Оперное творчество композиторов советского Азербайджана. 2 т., Баку: - 1980, - с. 27.

Афсана Агаяр кызы Бабаева

**ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ЗНАМЕНИТОЙ
ПЕСНИ ФИКРЕТА АМИРОВА**

Резюме: В статье впервые выдвигается проблема проявления особенностей исламской культовой музыки в произведениях Ф.Амирова. С этой целью рассматривается только одна песня композитора, написанная к драматическому спектаклю Г.Джавида «Шейх Санан». Это песня «Слепота араба», где в ритмоинтонационной основе мелодии произведения прослеживается связь с ритмической и интонационной формулой азана.

Ключевые слова: песня, азан, Ф.Амиров, Г.Джавид, «Шейх Санан», «Слепота араба», драма, мунаджат.

Afsana Aghayar qizi Babayeva

ABIUT A PECULIARITY OF FIKRET AMIROV'S FAMOUS SONG

Summary: The article for the first time puts forward the problem of the manifestation of the features of Islamic cult music in F. Amirov's works. For this purpose, only one song of the composer, written for G. Javid's dramatic play "Sheikh Sanan", is considered. This is the song of the "Blind Arab", where in the rhythm-intonation basis of the melody of the work the connection with the rhythm-intonation formula of the azan is traced.

Key words: song, azan, F.Amirov, G.Javid, "Sheikh Sanan", "Blind Arab", drama, munajat.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 29.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə

Aydan Ədalət qızı Vəzirova
Bakı Musiqi Akademiyası
Dissertant
e-mail: aydan81@mail.ru

ƏDALƏT VƏZİROVUN İNTERPRETASIYASINDA MUĞAMLARIN TƏFSİR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Təqdim olunan məqalə Ədalət Vəzirovun interpretasiyasında muğamlarımızın ifaçılıq xüsusiyyətlərinin araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Azərbaycanda şifahi professional musiqinin formalaşmasında instrumental ifaçıların rolu böyük olub, onların sayəsində muğamlarımız bütün dünyada tanınmış və sevilmişdir. Belə ifaçılardan biri də Ədalət Vəzirovdur. Ədalət Vəzirov muğamlarımızı peşəkarlıqla təfsir edərək, gələcək nəsillərimizə çatdırmağa nail olmuşdur. Baxmayaraq ki, ifaçı bu gün aramızda yoxdur, bununla belə onun muğam ifaçılığı daima sevilir, seçilir və tədris prosesində ifaları dinlənir.

Açar sözlər: muğam, Ədalət Vəzirov, interpretasiya, təfsir, kamança, instrumental ifaçılıq.

Muğam əsrlər boyu xalqımızın genetik kodunu, şərq fəlsəfəsini, duyumunu ifadə edərək, misilsiz bir musiqi məbədi yarada bildi. Musiqi mədəniyyəti inkişaf etdikcə isə yeni forma və janrlar meydana gəlmişdir. Görkəmli ustadlarımız muğamlarımızı vokal və instrumental şəkildə yüksək səviyyədə təmsil və təbliğ etmişlər. Belə ifaçılardan biri də Ədalət Vəzirovdur. Mahir kaman ustadı Ədalət Vəzirov Azərbaycan muğamlarını özünəməxsus şəkildə təfsir etmişdir. Onun böyük zövqlə interpretasiya etdiyi muğamlardan biri də “Şüştər” muğamı idi. Azərbaycan xalqının ruhunu ifadə edən və hər zaman sevilərək ifa olunan muğamlardan biri də Şüştər muğamıdır. Professional musiqidə yeddi əsas muğamdan beşincisi sayılan “Şüştər” muğamı haqqında Üzeyir Hacıbəyli belə deyirdi: “Şüştər” dinləyicidə dərin kədər hissi oyadır”.

Ədalət Vəzirov bu muğamı ifa edərkən “Şüştər”in xarakterinə uyğun olaraq dramatik xüsusiyyətləri peşəkarlıqla ifadə edirdi. Elə sənətçilər var ki, “Şüştər” muğamını ifa edərkən nikbin əhval-ruhiyyəni əks etdirməyə çalışırlar. Lakin Ədalət Vəzirov bu muğamda nikbin xarakterlə yanaşı lirik xüsusiyyətləri də açmağa nail

olmuşdur. Onun ifasında səmimi lirikanın qəmli hisslərlə vəhdətini müşahidə edir və daha çox dramatizmin şahidi oluruq. Lakin bununla bərabər ifaçı “Şüştər” muğamının bəzi bölmələrini ruh yüksəkliyi ilə təfsir edirdi.

“Şüştər” muğamına daxil olan “Ovşarı”, “Heydəri”, “Mani” kimi hissələr hazırda müstəqil vokal-instrumental zərb-muğamı kimi ifa olunur. Fikrimizcə, “Şüştər” dəstgahına daxil olan “Osman Gərayi”, “Qara kürd” və “Keşişoğlu” kimi hissələr aşiq musiqi yaradıcılığından götürüldüyü üçün onlar aşiq yaradıcılığında geniş istifadə olunur.

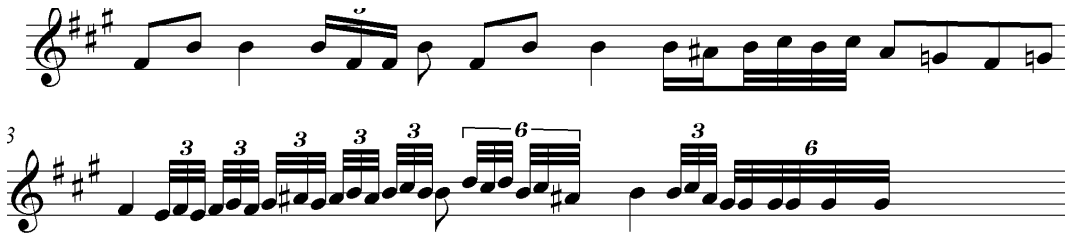
XX əsrin əvvəllərində “Hümayun” dəstgahındakı “Tərkib” şöbəsi “Şüştər”ə daxil olmuşdur və nəticədə “Şüştər” dəstgahının diapazonu zil registr hesabına genişlənərək dəstgaha dolğunluq gətirmişdir. Digər muğam dəstgahlarından fərqli olaraq “Şüştər” dəstgahında bəm registr yoxdur. Ədalət Vəzirov bu muğamı ifa edərkən orta diapazondan başlayaraq zilə keçirdi. “Şüştər” orta və zil tessituralı şöbə və guşələri özündə birləşdirir. “Şüştər” dəstgahına beş şöbə və guşə daxildir ki, bunlara da “Bərdaşt” (Əmiri), “Şüştər”, “Fəli”, “Tərkib”, “Şüştərə ayaq” aiddir. Bildiyimiz kimi bütün muğam dəstgahları “Bərdaşt”la başlanır. “Şüştər”də isə “Bərdaşt” “Əmiri” ilə əvəz olunmuşdur. Ədalət Vəzirov “Şüştər”i “Əmiri” ilə başlayaraq, bu şöbəni çox təmtəraqlı, cazibədar, mərdlik əhval-ruhiyyəsi ilə təfsir edirdi:



İfaçı “Əmiri” şöbəsini təfsir edərkən, əsasən, arko və detaşə ştrixlərini tətbiq edirdi. Ədalət Vəzirov “Əmiri”ni kamançada olduqca parlaq, vurğulu, güclü bilək hərəkətləri ilə interpretasiya edirdi. “Bərdaşt”dan “Əmiri”, sonra “Mayeyi-Şüştər” şöbəsi gəlir ki, bu şöbə də digər muğam şöbələrində olduğu kimi dəstgahın təməlini təşkil edir. [8; s.66].

Ədalət Vəzirov “Əmiri”dən fərqli olaraq “Mayeyi-Şüştər” şöbəsinin melodiya-sını həzin və kövrək təfsir edirdi.

“Mayeyi-Şüştər”dən sonra gələn “Fəli” şöbəsini Ədalət Vəzirov son dərəcə cazibəli bir tərzlə səsləndirirdi:



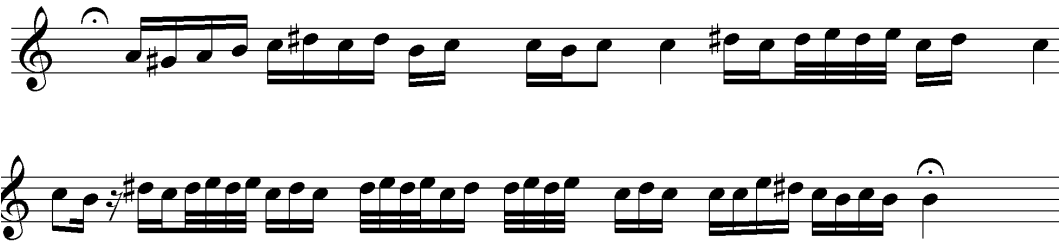
“Əmiri”dən fərqli olaraq “Feli”də detaşə və arko ştrixləri tətbiq olunmur. İfaçı “Tərkib” şöbəsinə dərin lirizm və ehtiraslı hissləri peşəkarlıqla xarakterizə etməyə nail olmuşdur. Dəstgahın sonunda “Mayə”yə qayıdaraq klassik metoda əsaslanır, zildən orta registrə qədər gəlib çatır və “Mayə” pərdəsinə qədər gəzişərək “Şüştərə ayaq” ilə sakit formada dəstgahı tamamlayır:



Başqa muğam dəstgahlarına nisbətən “Şüştər” dəstgahında və onun şöbələrində təsnif və rəng cüzidir. “Şüştər” dəstgahının kiçik həcmli olması, onun az oxunub-çalınması bu dəstgahda təsnif və rənglərin də az miqdarda olmasına gətirib çıxarmışdır.

Azərbaycan muğamlarından hər biri özünəməxsus bədii-emosional məzmunu və təsir imkanlarına malikdir. Muğamların daşdığı bədii-emosional yaşantılar onların bədii-estetik konsepsiyasını təşkil edir. “Şüştər” muğamına emosional cəhətdən yaxın olan muğamlardan biri “Hümayun” muğamıdır. Ədalət Vəzirov “Hümayun” muğamını qəmli, kədərli və emosional tərzlə səsləndirirdi. Dahi bəstəkar və musiqişünas-alim Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında muğamları bədii-ruhi təsir cəhətdən belə səciyyələndirmişdir: “Bədii-ruhi təsir baxımından “Hümayun” daha dərin bir kədər hissi oyadır” [2; s.16].

Humayun məqamının 5 istinad pilləsi olub, ikinci pillə – mayə (Humayun); üçüncü və dördüncü pillələr – xarakter ton; altıncı pillə – şüştər; yeddinci pillə – tərkibdir. Bütün muğamlarda və məqamlarda olduğu kimi, Humayun məqamı da özünəməxsus və fərqli kadensiyaya (ayaq) malikdir. 1925-ci ildə Ü.Hacıbəylinin tərtib etdiyi proqramda “Hümayun” yeddi şöbə və guşədən ibarət idi. Dəstgah “Hümayun”, “Feli”, “Tərkib”, “Novruz-Rəvəndə”, “Məsnəvi”, “Üzzal”, “Hümayun” şöbələrindən ibarət olub, “Mayeyi-Hümayun” şöbəsilə başlayır:



Ədalət Vəzirov “Hümayun”u daha kədərli şəkildə ifa etsə də, muğama xas olan müdrik-fəlsəfi məzmunu açmağa nail olmuş və kədər hissi ilə yanaşı aşıqanə hissləri də ifadə etmişdir.

“Mayeyi Hümayun” şöbəsi “Hümayun” dəstgahının ən böyük və mükəmməl şöbəsidir. Ədalət Vəzirov bu şöbəni həzin və olduqca mülayim şəkildə təfsir edərək dinləyicidə qəmgin hisslər yaratmağa müvəffəq olmuşdur:



“Hümayun” muğamının “Feli” şöbəsi “Şüştər”in “Feli” şöbəsinə çox oxşasa da, “ayaqları” fərqlidir. Ədalət Vəzirov “Şüştər” muğamının mayəsini xatırladan “Şüştər” şöbəsinə son dərəcədə lirik tərzdə ifa edərək dinləyicilərdə qəmgin hisslər yaratmağa nail olmuşdur.

Axıcı və ürəyə yatımlı melodiyası olan “Tərkib” iki muğam dəstgahının (“Şüştər” və “Hümayun”) mərkəzi şöbəsidir. “Tərkib”dən sonra “Bidad” (“Üzzal”) və “Kiçik məsnəvi” şöbələri ifa olunur.

Azərbaycanda şifahi professional musiqinin formalaşmasında instrumental ifaçıların rolu böyük olub, onların sayəsində muğamlarımız bütün dünyada tanınmış və sevilmişdir. Belə ifaçılardan biri də Ədalət Vəzirovdur. Ədalət Vəzirov muğamlarımızı peşəkarlıqla təfsir edərək, gələcək nəsillərimizə çatdırmağa nail olmuşdur. Baxmayaraq ki, ifaçı bu gün aramızda yoxdur, bununla belə onun muğam ifaçılığı daima sevilir, seçilir və tədris prosesində ifaları dinlənilir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əsədullayev, A. Instrumental muğamlar. Bakı; Adiloğlu, -2009, -168 s.
2. Hacıbəyov, Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Yazıçı, - 1986, - 154 s.
3. Hacıbəyov, Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Seçilmiş əsərləri. II c. Bakı: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, - 1965, - s. 215-225.
4. İsmayılov, M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşıq, - 1984, - 100 s.
5. İsmayılov, M.S. Azərbaycan məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı: Elm, - 1991, - 120 s.
6. Məmmədov, N. Azərbaycan muğamları Çahargah və Humayun. Bakı: - 1962.
7. Zöhrabov, R. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, - 2013, - 336 s.
8. Axundov, İ. Azərbaycan muğamları. Bakı: Mürtəcim, - 2015, - 96 səh.

Айдан Адалат кызы Вазирова ОСОБЕННОСТИ ТОЛКОВАНИЯ МУГАМОВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АДАЛАТА ВАЗИРОВА

Резюме: Представленная статья посвящена изучению исполнительских особенностей наших мугамов в интерпретации Адалата Вазирова. Велика была роль инструментальных исполнителей в формировании профессиональной устной музыки в Азербайджане, благодаря чему наши мугамы известны и любимы во всем мире. Одним из таких исполнителей является Адалат Вазиров. Адалат Вазиров сумел передать нашим будущим поколениям профессиональную интерпретацию наших мугамов. Хотя его сегодня нет с нами, его мугамное исполнение всегда любят и слушают, а его выступления слушают в учебном процессе.

Ключевые слова: мугам, Адалат Вазиров, интерпретация, кяманча, инструментальное исполнение.

Aydan Adalat qizi Vazirova

FEATURES OF MUGHAMS' INTERPRETATION IN THE PERFORMANCE OF ADALAT VAZIROV

Summary: The presented article is devoted to the study of the performance features of our mughams in Adalat Vazirov's interpretation. The role of instrumental performers in the formation of professional oral music in Azerbaijan was great, thanks to which our mughams are known and loved all over the world. One of such performers is Adalat Vazirov. Adalat Vazirov managed to pass on our future generations by interpreting our mughams professionally. Although the singer is no longer with us today, his mugam performance is always loved and listened to, and his performances are listened to in the teaching process.

Key words: mugham, Adalat Vazirov, interpretation, tafsir, kamancha, instrumental performance.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 11.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətsünashq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə

Teyyub Şueyib oğlu Aslanov
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Muğam sənəti kafedrasının müdürü, Xalq artisti
e-mail: mugam.admiu@mail.ru

AZƏRBAYCAN XANƏNDƏLƏRİNİN TƏSNİF YARADICILIĞI

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan muğamının inkişafında xanəndələrin böyük rolu olduğu qeyd olunur. Bir çox xanəndələrimizin, instrumental ifaçılarımızın həm də yaradıcı sənətkarlar kimi çoxlu təsniflərin, rənglərin, lirik mahnıların, muğamların, zərbi-muğamların yaradıcıları olduğu açıqlanır. Sovet dövründə xanəndələrin yaratdıqları təsniflər xalq mahnısı adı ilə təqdim olunduğu üçün bir çox təsniflərin kimə məxsus olduğu məlum deyildi. XXI əsrdə səs yazı texnikasının inkişaf etməsi həmin təsniflərin müəlliflərini və ifaçılarını tanıtmaya imkan verir.

Azərbaycan xanəndələrinin yazdığı təsniflərin çoxsaylı nümunələri ifaçılıqda geniş yayılaraq, müxtəlif təfsirlərdə milli musiqi irsinə daxil olmuşdur.

Açar sözlər: Azərbaycan və türk xalq musiqisi, rast, şur, segah, çahargah.

Azərbaycan muğamının inkişafında xanəndələrin və xalq çalğı alətləri ifaçılarının böyük rolu olmuşdur. Musiqi sənətimizin tarixindən də bilirik ki, bir çox xanəndələrimiz, instrumental ifaçılarımız həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çoxlu təsniflərin, rənglərin, lirik mahnıların, muğamların, zərbi-muğamların yaradıcıları olmuşlar. Xanəndəlik sənətində ifaçılıq və yaradıcılıq bir-birilə əlaqədar bir məfhumdur.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətləri olmuş görkəmli müğənni Bülbül xanəndələrin musiqi sənətindəki rolunu öz məqalələrində işıqlandırmışdır. O, bu barədə yazırdı: “Müğənnilər Azərbaycan muğamlarını məharətlə ifa etməklə empirik yolla əsrlərdən əsrlərə keçən orijinal xanəndə məktəbi yaratmışlar”.

Başqa bir yerdə Bülbül yazır: “Xanəndəlik sənəti əsrlər boyu yaranan ənənələrin izlərini saxlamışdır... Xanəndələr muğamların xalq arasında geniş yayılmış bir sıra variantlarının müəllifləridir. “Bayatı-Kürd”, “Kürd-Şahnaz”, “Qatar”, “Orta Segah”, “Arazbarı”, “Osmani” (Mani), “Yetim Segah” və başqa əsərlərin yaradıl-

ması onların adı ilə bağlıdır. Xanəndələr eyni zamanda bir sıra gözəl instrumental musiqi əsərlərinin – rənglərin, təsniflərin və yüzlərcə rəqs melodiyasının yaradıcılarıdır, həmin əsərlərin bədii ifa üslubunu da onlar yaratmışlar”. Göründüyü kimi, Bülbül xanəndələrin bəstəkarlıq istedadına malik olduqlarını da qeyd etmişdir.

Ənənəvi musiqi yaradıcılığında muğam dəstgahları, kiçik həcmli muğamlar, zərbi muğamlar, təsniflər və lirik xalq mahnıları janrlarına aid əsərlər məhz xanəndə yaradıcılığının məhsulu hesab olunur. Xanəndələr muğam ifaçıları olmaqla yanaşı, muğamların yeni variantlarının yaradıcısı kimi musiqi tarixində iz salmışlar. Eyni zamanda, onlar varisləklə mənimsədikləri təsniflərlə yanaşı, yeni təsniflər də yaramaqla, janrın inkişafına təsir göstərmişlər.

Bu barədə professor Ramiz Zöhrabov yazır: “Xalq-professional sənətkarı üçün ifaçılıq həmişə şəxsi yaradıcılıq sayılır. Bu cür ifaçı üçün yüksək istedad, zəngin fantaziya və gözəl zövq çox vacibdir. Hətta parlaq istedadla malik bəzi xanəndə və sazəndələr bu sənət üçün lazım olan qanunlar çərçivəsində yeni ənənələr, orijinal üslublar, hətta deyərdik ki, məktəblər də yaradırlar... Bu kimi sənətkarlar üçün tək-cə “ifaçı” sözü azdır, onlar eyni zamanda, yaradıcı sənətkardırlar. Təsadüfi deyil ki, onların yaradıcılığında həm ifaçılıq, həm də bəstəkarlıq sənəti üzvi surətdə birləşir, cülğəşir...”.

R. Zöhrabov fikrini izah edərək yazır ki, hər bir xanəndə ifa zamanı eyni bir muğam dəstgahını və ya onun şöbəsini ifa edərkən onu müəyyən qədər əlavələr və ixtisarlarla dəyişdirir, yəni bu prosesdə o, yaradıcı sənətkar kimi iştirak edir. Beləliklə, şifahi professional musiqi əsərinin təfsiri zamanı hər bir ifaçı yaradıcıya çevrilir. Məhz xanəndə və sazəndənin şəxsi sənətkarlığı, onun ənənəvi üslub əsasında ciddi yaradıcılığı improvizə ilə əlaqədardır. Belə improvizə tərzli muğamların müxtəlif variantlarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Eyni zamanda, xanəndələrin təsnif yaradıcılığı da çox maraqlıdır. Xanəndə yaradıcılığında çox miqdarda təsnif yaranmışdır. Xanəndələr muğam dəstgahlarını ifa edərkən, öz istəklərinə görə təsnif seçirlər.

Azərbaycanın zəngin musiqi irsinin yaradılmasında və yaşadılmasında, bu günə kimi qorunub saxlanılmasında xanəndələr və xalq çalğı alətləri ifaçıları fəal iştirak etmişlər. Cabbar Qaryağdıoğlu, Ələsgər Abdullayev, İslam Abdullayev, Keçəçioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev, Yaqub Məmmədov və digər böyük xanəndələrin bu sahədəki fəaliyyətini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu sənətkarlar muğam ifaçılıq sənətini, xalq musiqisini dərinlən bildikləri üçün illərlə yaddaşlarında yaşatdıqları

nadir musiqi nümunələrini oxuyub lentə yazdırmaqla milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətlər göstərmişlər. Onların yaddaşlarında hifz edib yaşatdıqları muğamlar, təsnif və rənglər bu gün də yeni xanəndələr nəslinin təfsirində səslənərək, milli musiqimizin şöhrətini bütün dünyaya yayır.

Görkəmli xanəndələr – Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Qulu Əsgərov, Əbülfət Əliyev, İslam Rzayev, Arif Babayev, Əlibaba Məmmədov və b. çox sayda təsniflər yaratmışlar. Xanəndələr təsnif anlayışını daha geniş mənada qəbul edərək, klassik təsniflərlə yanaşı, xalq mahnılarını, bəstəkar mahnılarını, bəzən aşiq havalarını da təsnif kimi istifadə edirlər. Bu, sırf yaradıcılıq prosesi ilə bağlı olub, ifaçıların zövqündən və dinləyici kütləsinin tələbatından irəli gəlir.

Xanəndəlik sənətinin inkişafının mühüm mərhələsi Cabbar Qaryağdıoğlunun adı ilə bağlıdır.

Cabbar Qaryağdıoğlu XIX əsrin sonu, XX əsrin birinci yarısında fəaliyyət göstərmişdir. O, Qarabağ muğam ifaçılığı məktəbinin yetirməsi olmuş, “Qafqazın konservatoriyası” adlandırılan Şuşa şəhərində yetkinləşmişdir. Tədrisən onun şöhrəti Azərbaycanın hər yerinə yayılmış və ölkəmizin hüdudlarını aşaraq, xaricdə – Rusiyada, İranda, Almaniya və başqa ölkələrdə də tanınmışdır.

XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən səsyazma şirkətləri ilk dəfə olaraq, məhz Cabbar Qaryağdıoğlunun, daha sonra isə digər xanəndələrin səsini qrammofon vallarına yazmış və onların kataloqunu buraxmışdır.

Cabbar Qaryağdıoğlunun repertuarında klassik Azərbaycan muğamları və təsniflər, eləcə də, zərbi-muğamlar əsas yer tutmuşdur. O, “Kürdü-Şahnaz”, “Mahur” muğamlarını, “Mənsuriyyə”, “Heyratı” zərbi muğamlarını və s. böyük zövqlə oxumuşdur. Onun repertuarına həmçinin “Gözüm yaşına tab etməz”, “Damımızdan damcı düşər”, “Qalalıyam”, “Qarğamışam” və s. qədim Azərbaycan xalq mahnıları daxil idi.

Cabbar Qaryağdıoğlu bir çox mahnıların, təsniflərin yaradıcısı, bəzən həm musiqisinin, həm də sözlərinin müəllifi olmuşdur. O, eyni zamanda, bir sıra şeirlərin və qəzəllərin də müəllifi kimi tanınmışdır. Tədqiqatçı F.Şuşinskinin verdiyi məlumata görə, xüsusilə Cabbar Qaryağdıoğlunun “Var” rədifli qəzəli xanəndələrimiz tərəfindən sevilə-sevilə oxunmuşdur.

Təsnif janrı Cabbar Qaryağdıoğlunun yaradıcılığında xüsusi yer tuturdu. Bunlardan “Mahur təsnifi”, “Dəşti təsnifi”, “Mani təsnifi”, “Bəyan oldu təsnifi”, “Ənvər bəy təsnifi”, “Qarğamışam təsnifi”, “Xumar təsnifi”, “Bisütun təsnifi”, “Məcnun təsnifi”ni qeyd edə bilərik.

Bu nümunələr qrammofon vallarında təsnif adlandırılmışdır. Adətən, təsniflərin adı muğam şöbələrinin adına uyğun olur. Burada yalnız “Mahur”, “Dəşti”, “Mani” təsniflərinin muğam adlarına uyğunluğunu qeyd edə bilərik, digər təsnif adları isə məzmunundan irəli gələrək belə göstərilmişdir. Bu da onunla bağlı ola bilər ki, xanəndələr muğam şöbələri arasında oxuduqları lirik xalq mahnılarını da təsnif adlandırdılar.

Eyni bir muğam şöbəsinin adı ilə bağlı bir neçə təsnif musiqi təcrübəsində yayıldığına görə, xanəndələr ən çox sevilən və yadda qalan təsnifləri fərqləndirmək üçün onlara konkret adlar vermişlər. Bu baxımdan “Bəyan oldu”, “Ənvər bəy”, “Qarğamışam”, “Xumar”, “Bisutun”, “Məcnun” adlı təsniflər əlamətdardır. Bunlar, ümumiyyətlə, qrammofon vallarının kataloqunda və digər xanəndələrin repertuarında da çox təkrarlanan təsnif adlarıdır.

Bununla belə, xalq mahnıları da xanəndə yaradıcılığında geniş təmsil olunmuşdur. Bu baxımdan aşağıdakı xalq mahnılarını qeyd etmək olar: “O xal nə xaldır”, “Şuşalı”, “Bala-bala”, “Eşq atəşi”, “Gülə-gülə”, “Qarğamışam”, “Gül açdı”, “Vətən şərqişi”, “Nar-nar”, “Xumar oldum”, “Yaylıq”, “Məzlumlar marşı”, “Ordu marşı”, “Salonik marşı”, “Gözəlim sənsən”, “Ax nari-nari” və s.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Cabbar Qaryağdıoğlu bir çox mahnı və təsniflərin yaradıcısı kimi tanınmışdı. C.Qaryağdıoğlunun yaratdığı “Segah” və “Rast” təsniflərini, “İstəkanın deşilsin”, “Kaş ki bayram olmayaydı”, “Məni dövrü fələk”, “Qarabağda bir dənəsən”, “Ay ayağında məsi var”, “Gəlin gedək Daşaltına gəzməyə”, “Tiflisin yolları”, “Naxçıvanın gədiyindən aşeydim”, “Qalalıyam qalalı”, “İrəvanda xal qalmadı” və s. mahnıları göstərmək olar. Onun həmçinin, Bakı haqqında, məşhur pambıq ustası Bəsti Bağirova haqqında mahnıları da maraqlı nümunələrdir.

Seyid Şuşinskiyin xanəndə kimi formalaşmasında Cabbar Qaryağdıoğlunun böyük təsiri olmuşdur. Seyid Şuşinski siyasi-ictimai mövzuda şer və qəzəl oxuyan, xalqı mübarizəyə çağıran ilk xanəndə olmuşdur. Seyid Şuşinski yaradıcılığında Hafiz Şirazi, Məhəmməd Füzuli, Seyid Əzim Şirvani qəzəllərilə yanaşı, Hüseyn Cavidin və Mirzə Ələkbər Sabirin şeirlərinə də müraciət edirdi. Sabirin “Millət necə tarac olur-olsun, nə işim var” şeirini “Müxalif”də oxuyardı. O, bir sıra mübariz ruhlu mahnılar da oxumuşdur – “Ayıl ey millət”, “Mən bir türkəm”, “Millət istərsə” və s.

Musiqi mədəniyyəti tariximizdə Cabbar Qaryağdıoğlu və Seyid Şuşinskiyə sonrakı muğamları və təsnifləri Xan Şuşinski yüksək zövqlə oxumuşdur. O, eyni zamanda bir çox mahnıların müəllifi olmuşdur. “Qəmərım”, “Şuşanın dağları” mah-

nıları dillər əzbəri olmuşdur. Xan Şuşinski öz yaradıcılığında bəstəkar mahnılarına da müraciət etmişdir. Bu mənada Üzeyir Hacıbəylinin “Qara göz” mahnısının ilk ifaçısı olmuş və mahnını yüksək zövqlə oxuyaraq yaşatmışdır.

XX əsrin ikinci yarısında Hacıbaba Hüseynovun, Qulu Əsgərovun, İslam Rzaev, Əlibaba Məmmədovun, Arif Babayevin və b. xanəndələrin adını çəkməliyik ki, bu görkəmli sənətkarlar yaratdıqları təsniflərlə və mahnılarınla şöhrət qazanmışlar.

Seyid Şuşinski ənənlərinin davamçılarından biri də təkrarolunmaz ifaya malik olan Əbülfət Əliyev olmuşdur. O, zəngin, rəngarəng çalarlı səse, muğam improvizasiyası bacarığına, qeyri-adi ritm həssaslığına və gözəl qaval çalma qabiliyyətinə malik idi. O, “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Humayun”, “Zabul-Segah” muğam dəstgahlarını xüsusi məharətlə oxumuş, öz yaradıcılığında qədim xalq mahnılarına və təsniflərə müraciət etmişdir.

Əbülfət Əliyevin məharətlə oxuduğu “Rast”, “Zabul-Segah”, “Şur”, “Mahur-Hindi”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Humayun” və b. muğamları şirin nəfəslərlə, zərif boğaz gəzişmələri, incə xırdalıqlarla dinləyicilərə çatdırırdı. O, muğam və təsniflər üçün musiqinin ruhuna uyğun qoşmalar, qəzəllər, bayatılar seçirdi ki, bu da dinləyicidə xoş əhval-ruhiyyə oyadırdı.

Əbülfət Əliyev bəstəkar mahnılarını da eyni məharətlə, gözəl ifa edirdi: Cahangir Cahargirovun “Sən gələndə”, Qənbər Hüseynlinin “Tel nazik”, “Ay qız”, “Gəlmədin”, Qulu Əsgərovun “Pəncərəni səhər durub açanda”, Səid Rüstəmovun “Bahar nəğməsi”, “Alagöz”, Ağası Məşədibəyovun “Naz olaydı”, Zöhrab Abdullayevin “Olmaz-olmaz”, həvəskar bəstəkar Hacıbaba Həsənovun “Ellər gözləyir”, “Eşqimin növrəgi”, “Bu yerdə”, “Yağma yağış”, “Gecələr yuxusuz qoymusan məni” (“Şahnaz təsnifi”) mahnılarını da eyni şövqlə oxuyurdu.

Əbülfət Əliyev, həmçinin, yaradıcı xanəndə olmuş, mahnılar, təsniflər yaratmışdır. Xalq mahnıları adı ilə xanəndələrin repertuarına daxil olmuş “Xal yanağında”, “Könül”, “Qaşı-gözü qara qız”, “Qaşların kamandır”, “Ay qız”, “Mənim ürəyim”, “Ay gecikən məhəbbətim”, “Gizlətmə günəş üzünü”, “Tel oynasın”, “Aşıqəm”, “Əcəb nurlu gecədir” mahnılarının musiqisi Əbülfət Əliyevindir. Bundan başqa, xanəndə “Bəstə-Nigar”, “Şüştər” və “Bayatı-Şiraz” təsniflərini yaratmışdır. Bu mahnı və təsniflərin sözləri bayatılara, Molla Pənah Vəqifin, Aşıq Ələsgərin, Aşıq Qurbanın, Məmməd Rahimin, Əliəğa Vahidin şeirlərinə əsaslanır.

Əbülfət Əliyevin ifasında bir çox muğam və təsniflər Azərbaycan Televiziya və Radiosunun Qızıl Fondunda saxlanılır.

XX əsrin ikinci yarısında konsert, opera və müəllimlik sahəsində fəaliyyət

göstərən xanəndələrdən biri də Qulu Əsgərov olmuşdur. Onun haqqında danışarkən ilk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, o, yaradıcı xanəndə idi. Xalq arasında dillər əzbəri olan bir sıra mahnı və təsniflərin müəllifidir. “Əziz dostum”, “Sevgilini qı-nama”, “Sevgili yar” mahnıları bu gün də xalq tərəfindən çox sevilir. Onun lent yazıları Azərbaycan Televiziya və Radio Fondunda qorunur, yeni gələn nəsillər tərəfindən də ilhamla ifa olunur.

XX əsrin ikinci yarısında xanəndə Baba Mahmudoğlunun yaradıcılığı da çox-cəhətliliyi ilə diqqəti cəlb edir. O, həm ifaçı, həm opera tariximizdə sözün əsl mə-nasında xanəndə-aktyor, həm müəllim, həm də təşkilatçı və bədii rəhbər kimi yadda qalmışdır.

Baba Mahmudoğlunun muğam operalarında yaratdığı Məcnun, Kərəm, Aşıq Qə-rib, Şah İsmayıl, Camal obrazları da uğurlu obrazlar kimi qeyd olunmalıdır. Təsadüfi deyil ki, 1978-ci ildə C.Cahangirov “Xanəndənin taleyi” operasını yaradarkən baş rolu – Mirseyid rolunu Baba Mahmudoğlu üçün nəzərdə tutmuşdu. B.Mahmudoğlu bu rolda özünü ehtirashı, düşünən və güclü bir müğənni kimi göstərmişdir.

Baba Mahmudoğlu Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetin-də müəllimlik fəaliyyəti ilə yanaşı, həm də “Dastan” folklor ansamblının təşkilatçısı və bədii rəhbəri olmuşdur.

Xanəndə Baba Mahmudoğlunun repertuarında muğam dəstgahları, zərbi-mu-ğamlar, təsniflər, xalq və bəstəkar mahnıları ilə yanaşı, aşıq havaları da geniş yer tuturdu. Baba Mahmudoğlu öz yaradıcılığında xanəndə və aşıq ifa xüsusiyyətlərini cəmləşdirən nadir müğənnilərdən biri olmuşdur.

XX əsrin II yarısından XXI əsrin əvvəllərinə qədər Azərbaycan ifaçılıq sənəti-ni inkişaf etdirən daha bir sənətkar İslam Rzayev olmuşdur. Onun digər görkəmli ustad xanəndələrdən fərqli cəhətlərindən biri o idi ki, o, Azərbaycan bəstəkarları-nın yüzlərlə mahnısının ilk ifaçısı olmuş və milli vokal sənətimizin inkişafında öz töhfəsini vermişdir. Səid Rüstəmovun, Cahangir Cahangirovun, Arif Məlikovun, Hacı Xanməmmədovun, Ramiz Mirişlinin, Adil Bəbirovun lirik mahnıları onun re-pertuarını zənginləşdirmişdir.

Klassik muğam ifaçılarına xas olan ən yaxşı keyfiyyətləri özündə birləşdirən və musiqi sənətimizi yeni ifa manerası ilə zənginləşdirən ustad xanəndə İslam Rza-yev öz dəsti-xətti olan sənətkarlardandır. Onun ifasında səslənmiş və lentə alın-mış “Rast”, “Mahur-hindi”, “Çahargah” muğamları, “Bəstə-Nigar”, “Dəşti”, “Zə-minxarə”, “Bayatı-Şiraz”, “Hisar”, “Çahargah”, “Segah”, “Şur” təsnifləri bu gün də gənc xanəndələr üçün nümunədir.

Azərbaycan bəstəkarlarının mahnıları - “Var gülüşündə”, “Mehriban olaq”, “Buludlar”, “Məzəli mahnı”, “Mən dünyada olmayanda”, “Muğana ceyran”, “Axtarma məni”, “Olmaz, olmaz”, “Sənə qurban”, “Çay”, “Tələbə”, “Qızların birincisi”, “Bəxtiyarım”, “İntizar”, “Bizim qızlar”, “Mənim dünyam”, “Könlümün vüqarı”, “Qarabağ”, “Vətən qızları”, “Durnalar”, “Xatirəsən yar”, “Getmə dayan”, “Sevdim”, “Ana” və s. mahnıları ilk dəfə İ.Rzayevin ifasında səslənərək məşhurlaşmışdır. İ.Rzayevin C.Cahangirovun “Nəsimi”, “Aşıq Alı” kantatalarında xor kapellasının müşayiəti ilə ifa etdiyi hissələr, F.Əmirovun “Sevil” operasında müəzzinin ariozası, ayrı-ayrı filmlərdə səslənən mahnılar musiqi xəzinəsinə daxil olaraq, onu zənginləşdirən incilərdir.

Xanəndə Arif Babayev konsert və məclis ifaçısı, opera artisti, təsnif bəstəkarı, muğamların yeni variantlarının yaradıcısı, ustad-müəllim və ictimai xadim kimi geniş fəaliyyət göstərir.

Onun yaradıcılıq yolu opera səhnəsi ilə, konsert salonlarındakı, məclislərdəki, dövlət tədbirlərindəki çıxışları, qastrol səfərləri ilə bağlı olmuşdur. A.Babayevin repertuarının əsasını muğam dəstgahları, zərbi-muğamlar, təsniflər, xalq və bəstəkar mahnıları təşkil edir.

A.Babayevin yaradıcılığında xalq mahnıları və təsniflərin xüsusi yeri vardır. Onun özünün yaratdığı və sevərək ifa etdiyi təsniflər digər xanəndələrin də repertuarının bəzəyidir. Təsniflər maraqlı, sadə, mənalı sözlərə yazılıb, dinləyicilərin qəlbinə tez yol tapır. Arif Babayev əsasən xalq yaradıcılığına müraciət edərək, bayatı sözlərindən də istifadə etmişdir. Bu da təsadüfi deyil, çünki, xalq mahnıları və təsniflər şifahi xalq ədəbiyyatı və yazılı ədəbiyyatımızla sıx vəhdətdə inkişaf etmişdir.

Arif Babayevin yaratdığı təsnif nümunələri arasında: “Ey mənim məhəbbətim”, “Gəl, gəl maralım, gəl”, “Gəncədən fayton gəlir”, “Əzizinəm çən düşməz”, “Gəl məni aldatma gözəl, bəxtəvər”, “Qara telin incə belə” təsnifləri, “Samavarın xəkəsi”, “Tar kamanım gəl, gəl”, “Aşıqəm”, “Yanaram eşq oduna gəl”, “Segah” təsnifləri, “Dilkeş” təsniflərini qeyd edə bilərik.

Arif Babayevin oxuduğu muğamlar radionun “Qızıl fondu”nda saxlanılır. Bütün əsas muğamlarla yanaşı, “Dilkeş”, “Segah”, “Mirzə Hüseyn segahı” muğamlarına aid təsniflər, “Könül açdım”, “Apardı sellər Saranı” və s. xalq mahnıları da fond yazıları siyahısına daxildir.

XX əsrin ikinci yarısında xanəndə Əlibaba Məmmədovun yaradıcılığı diqqətə layiqdir. O, xanəndə olmaqla yanaşı, “Hümayun” ansamblının bədii rəhbəri, bəstəkar, ustad-müəllimdir. Əlibaba Məmmədov bir sənətkar kimi əllinci illərin ortala-

rında püxtələşmiş, ümumxalq məhəbbəti qazanmışdır. Xanəndə muğamları, zil səs tələb edən mahnıları maneəsiz və asanlıqla dinləyicilərə çatdırı bilir. İfa zamanı sözləri anlaşıqla və aydın oxuyur. O, “Rahab”, “Dəşti”, “Çahargah” və “Hümayun”u şaqraq zəngülə tələb edən son şöbə və kadensiyalarında da mayədəki sərbəstliyi qoruyub saxlaya bilir.

Əlibaba Məmmədov 150-ə qədər mahnı və təsnifin müəllifidir. Xanəndənin mahnıları xalq mahnıları adı altında repertuarda möhkəm yer tutmuşdur. “Yaşa ürəyim”, “Bir dənəsən”, “Oğluma nəsihət”, “Vətən yaxşıdır” və s. kimi gözəl mahnılar məhz xanəndənin məhsuludur. Bu mahnılar bir çox tanınmış sənətkarlar tərəfindən ifa edilmişdir. Onları Rübabə Muradova, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Əbülfət Əliyev və digərləri ifa etmişlər. Əlibaba Məmmədovun mahnıları bu gün də öz tərəvətini itirmir, müğənnilər tərəfindən ifa edilir və xalq tərəfindən sevilir.

Xanəndələrin yaradıcılıq fəaliyyəti - təsniflərin və yeni muğam variantlarının yaradılması, həmçinin onların ustad-müəllim kimi yeni nəsil xanəndələrini yetişdirməsi bu sənətin qədim dövrlərdən formalaşmış ənənəvi cəhətləridir və bu günə kimi öz davamını və inkişafını tapır. Onu da qeyd etməliyik ki, bütün xanəndələrin yaradıcılığı muğam və təsnif ifaçılığına əsaslansa da, çox az xanəndələr təsnif bəstəkarı kimi tanınmışlar.

Xanəndə yaradıcılığı şifahi ənənələr əsasında təşəkkül tapıb inkişaf etdiyinə görə, xanəndələr yaratdıqları təsnifləri konsertdə və ya məclisdə oxuyaraq, dinləyicilərə təqdim edirlər, bundan sonra həmin təsniflər yaddaşlarda qalaraq, digər xanəndələrin də repertuarına daxil olur, oxunur və xalq arasında yayılır.

Bir cəhəti də qeyd edək ki, sovet dövründə xanəndələrin yaratdıqları təsniflər xalq mahnısı adı ilə təqdim olunurdu. Bu mənada bir çox təsniflərin kimə məxsus olduğunu aydınlaşdırmaq çətinlik yaradır. Əlbəttə ki, qədim dövrdən meydana gələn təsniflərin müəlliflərini bilməsək də onların variantları yaddaş vasitəsilə nəsil-dən-nəslə ötürülərək, bizə gəlib çatmışdır. XXI əsrdə isə səs yazı texnikasının inkişaf etməsi həmin təsniflərin müəlliflərini və ifaçılarını tanıتماğa imkan verir.

Azərbaycan xanəndələri təsnif janrında çoxsaylı nümunələrin müəllifi kimi tanınmışlar. Xanəndələrin yaratdıqları təsniflər ifaçılıqda geniş yayılaraq, müxtəlif təfsirlərdə milli musiqi irsinə daxil olmuşdur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aslanoğlu, Ə. Muğam poetikası və idrak. Bakı, Elm nəşriyyatı, 2004
2. Hacıyeva, M. Azərbaycan muğam fəlsəfəsi. Bakı, 2017

3. Çəmənli, M. Muğam dünyasının Xanı. Bakı, 2022

4. Nəcəfzadə, A., Məmmədəliyev, V. Muğam – dərs vəsaiti. Bakı, 2017

Теййуб Суейиб оглы Асланов

ТЕСНИФ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ХАНЕНДЕ

Резюме: В данной статье основное мнение сводится к тому, что в развитии Азербайджанского мугама роль ханенде очень велико. Многие ханенде являясь людьми творческими, были создателями многих теснифов, лирических песен, мугамов. В советский период, написанные ханенде теснифы, очень часто исполнялись как народные песни, поэтому установить авторов этих произведений невозможно. В XXI веке, благодаря развитию техники звукозаписи удается сохранить произведения авторов и исполнителей теснифов.

Большое количество мугамов, теснифов, написанные азербайджанскими ханенде, широко распространяясь благодаря исполнительскому мастерству, вошли в национальную музыкальную летопись Азербайджана.

Ключевые слова: азербайджанская и турецкая народная музыка., раст, шур, сегях, чааргах

Teyyub Shueyb oghlu Aslanov

CREATION OF TASNIFS BY AZERBAIJANI KHANENDES

Summary: This article is mainly about the great role of singers (mugham singers) in the development of Azerbaijani mugham. It is said that many of khanandes and instrumentalists are also the creators of many tesnifs, lyrical songs and mughams because of their creativeness. Due to the fact that during the Soviet period, tesnifs written by khanandes were performed as folk songs, it is impossible to define the authors of those works. The development of sound recording techniques in the XXI century allows to preserve the works of authors and performers of tesnifs.

Numerous examples of tesnifs written by Azerbaijani khanandes were widely performed and included in the national musical heritage in various interpretations.

Key words: Azerbaijani and Turkish folk music, rast, shur, segah, chargah

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.04.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə

Aslan Rafiq oğlu Mustafazadə
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Müəllim
e-mail: aslan.mustafazadeh.1988@gmail.com

RAMİZ ZÖHRABOVUN MƏQAM TƏHLİL METODLARININ MÜASİR MUSIQİŞÜNASLIQDA TƏTBİQİNƏ DAİR

Xülasə: Məqalədə musiqişünas-alim, sənətşünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabovun muğam dəstgahlarının təhlili prosesində tətbiq etdiyi analitik metodlar təhlilə cəlb edilir. Göstərilən problemlər milli musiqi kontekstində nəzərdən keçirilir. Ramiz Zöhrabovun metodoloji prinsiplərinə istinadən təqdim olunmuş məqalədə “Şur” muğamının məqam əsasları araşdırılır.

Açar sözlər: Ramiz Zöhrabov, musiqişünas-alim, muğam, məqam, təhlil, “Şur”.

Azərbaycan musiqişünaslıq elmində ənənəvi musiqi janrlarının tədqiqatı ilə məşğul olan çoxlu sayda musiqişünas alimlər olmuşdur.

Təbii ki, Azərbaycan professional musiqisindən söz açarkən istiqamətindən asılı olmayaraq ilk növbədə dahi bəstəkar, musiqi ictimai xadimi, böyük musiqişünas alim Üzeyir bəy Hacıbəylinin adını qeyd etməliyik. Dahi bəstəkar fərdi yaradıcılığı ilə yanaşı şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının öyrənilməsinə xüsusi yer ayırmışdır. Tam əminliklə demək olar ki, günümüzdə də öz aktuallığı ilə seçilən qədim musiqi irsinə malik olan ənənəvi musiqi janrlarından muğamın öyrənilməsi və tədqiqata cəlb edilməsində onun birmənalı olaraq böyük rolu vardır. Buna bariz nümunə bəstəkarın yazdığı fundamental əhəmiyyətli nəzəri kitab “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”dır. Bu haqda Xalq artisti və görkəmli pianoçu, professor Fərhad Bədəlbəyli belə yazır: “Üzeyir Hacıbəyli XX əsr Azərbaycan musiqi elmində nəzəriyyəsinin təməl daşını qoymuşdur. Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsərinin meydana gəlməsi ilə musiqişünaslıqda yeni səhifə açılmışdır” [1, s.6].

Dahi bəstəkardan sonra bu elmin inkişafında bir çox musiqişünas-alimlərin rolu olmuşdur. Bu sırada Ə.Bədəlbəyli, M.İsmayılov, B.Hüseynli, E.Abasova, Z.Səfərova və başqa musiqişünasların adlarını qeyd edə bilərik. Adlarını sadaladığımız musiqişünas alimlərin hər birinin yaradıcılığında maraqlı tədqiqat istiqamətləri mövcuddur.

Müasir musiqi mədəniyyətimizin və milli musiqişünaslıq elminin inkişafında öz dəsti-xətti ilə seçilən, bu elmin mürəkkəb və çoxcəhətli yolunu davam etdirən böyük musiqişünas-alim, pedaqoq və ictimai xadimlərdən biri də Ramiz Zöhrabov idi. R.Zöhrabov musiqişünaslıq elmində olduqca mühüm işlər görmüş, onun inkişafı üçün böyük töhfələr vermişdir. Xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır ki, o, musiqişünas-alim kimi təkcə Azərbaycanda deyil, Rusiyada, Orta Asiyada, Türkiyədə, eləcə də İranda musiqi ictimaiyyətinə tanış bir şəxsiyyət idi.

Məqalədə R.Zöhrabovun yaradıcılığında olduqca vacib olan şifahi ənənəli professional musiqi janrı muğamın nəzəri cəhətdən təhlili haqqında danışacağıq.

Musiqişünaslıq elmində muğam janrının dəstgah şəklində nəzəri əsaslarının təhlil edilməsinə ilk dəfə olaraq R.Zöhrabovun yaradıcılığında rast gəlirik. Musiqişünas alimin bu janr haqqında iki monoqrafiyası vardır:

1. “Muğam” 1991-ci il;
2. “Azərbaycan muğamları” 2013-cü il.

Hər iki monoqrafiya muğam janrı haqqında yazılmış dəyərli kitab hesab edilir. Adlarını qeyd etdiyimiz muğam monoqrafiyalarının əsas məğzi bu janrın tarixi etimoloji cəhətdən öyrənilməsindən ibarətdir. R.Zöhrabovun hər iki monoqrafiyası Azərbaycan musiqişünaslıq elmində adını çəkdiyimiz istiqamətdə görülən böyük bir iş kimi diqqətəlayiqdir.

Etimoloji və nəzəri cəhətdən maraqlı olan muğam janrının öyrənilməsindən ziyadə bu janrın təhlilə cəlb edilməsi musiqişünas-alimin nəzərində idi. Bu səbəbdən R.Zöhrabov elmi tədqiqatlarını genişləndirmək məqsədilə muğam dəstgahlarının nəzəri əsaslarının öyrənilməsi istiqamətinə yönəlmişdir. Musiqişünas-alimin yaradıcılığında ən dəyərli hesab edilən monoqrafiyalardan məhz ikisi bu istiqamətdə yazılanlardır.

İlk olaraq 2000-ci ildə “Çahargah” (Bakı, Mars-Print nəşriyyatı, 130 səh.), daha sonra isə 2002-ci ildə işıq üzü görən “Rast” (Bakı, Mars-Print nəşriyyatı, 146 səh.) muğam dəstgahlarının nəzəri əsasları adlı kitablar ərsəyə gəldi. Hər iki kitab musiqişünaslıq elmində yeni bir cığır açmış oldu. Monoqrafiyalar milli musiqişünaslığımızda bu istiqamətdə çap olunmuş yeganə geniş nəzəri təhlildən ibarət kitablar hesab edilir.

Şifahi ənənəli professional musiqidə dəstgah anlayışı iri həcmli kompozisiya kimi qəbul edilir. Hətta biz dəstgaha silsilə də deyə bilərik. Dəstgahı silsilə adlandıрмаğa dəlalət edən tutarlı səbəblər mövcuddur. İlk öncə qeyd etmək lazımdır ki, dəstgah həcmcə silsilə formalı əsərlərə bənzəyir. Eyni zamanda dəstgahı silsilə kimi

formalaşdıran ayrı-ayrı hissələrin vəhdətini burada görə bilirik. Dəstgaha muğam şöbələri, guşələr, təsniflər və rənglər daxildir. R.Zöhrabov hər iki kitabda adlarını çəkdiyimiz muğam dəstgahlarını tam şəkildə təhlil etmişdir. Musiqişünas-alimin özünəməxsus təhlil metodu muğam dəstgahında olan hər bir şöbə və guşəyə ayrı-ayrılıqda tətbiq edilmişdir. Burada muğamın məqam əsası, melodiya, çoxsəsliliyi, ritmi və formasına xas olan nəzəri cəhətlər anlaşıqlı bir dildə göstərilmişdir. Qeyd edək ki, sadaladığımız nəzəri təhlillər bu istiqamətdə aparılan dəyərli elmi-tədqiqat hesab edilir.

Musiqişünas-alimin muğam dəstgahları üzərində apardığı tədqiqata əsaslanaraq məqalədə “Şur” muğamının nəzəri aspektdən məqam əsasını təhlil edək. İlk öncə “Şur” muğamı haqqında lakonik şəkildə etimoloji məlumatlara toxunaq.

“Şur” muğamı yeddi əsas dəstgahlardan biridir. Həcmcə çoxtərkipli və iridir. “Şur” sözünün mənası farscadan eşq və ya sevgi mənasını verir. Məhz dəstgahın musiqi xarakteri elə mənası ilə tam uzlaşır. Bu səbəbdən “Şur” digər muğam dəstgahlarından özünəməxsus emosionallığı ilə seçilir. “Şur” muğamı eyni adlı məqama əsaslanır.

Maraqlısı budur ki, bu muğamın adına klassik muğamların və yaxud Üzeyir bəyin təbirincə desək 12 sütunun içərisində rast gəlmirik. Bu haqda R.Zöhrabov özü belə qeyd edirdi: “Şur” adlı muğama nə ərəb, nə türk, nə də Orta Asiya şifahi-professional musiqisində təsadüf edilmir. Bu ada, həmçinin orta əsr muğam cədvəllərində də rast gəlinmir. “Şur” təkcə İran və Azərbaycan şifahi-professional musiqisinin dəstgahı sayılır” [6, s.187-188]. Doğrudan da, “Şur” muğamının adına müstəqil şəkildə nə kiçik həcmli, nə də muğam dəstgahı kimi musiqi traktatlarında rast gəlmək olmur. Ancaq bu o mənaya gətirib çıxartmır ki, “Şur” muğamı XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindən formalaşmağa başlamışdır.

XIX əsrin görkəmli musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvabın “Kəşfül-həqiqei-məsnəvi”-sində avazların adları içərisində “Şur” sözünə rast gəlirik. Bu haqda musiqişünas alim Zemfira Səfərova “Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” adlı kitabında da məlumat vermişdir.

1920-ci illərin əvvəllərində “Şur” muğamı dəstgah kimi formalaşmağa başlamışdır. Ü.Hacıbəyli və bir neçə muğam biliciləri “Şur” muğam dəstgahına aid olan şöbə və guşələri ayırd etmiş və yığcamlaşdıraraq (16 şöbə və guşə) proqram tərtib etmişdir.

Müasir dövrümüzdə isə “Şur” muğamı 11 şöbə və guşədən ibarətdir. Bu şöbə və guşələrin adlarını R.Zöhrabov “Azərbaycan muğamları” adlı monoqrafiyasın-

da belə qeyd edirdi: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Şur”, “Şur Şahnaz”, “Bayatı-türk” (“Bayatı-Qacar və “Dügah”), “Şikəsteyi-fars”, “Əşiran”, “Səmayi-Şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Nişibi-fəraz”, “Şura ayaq”, şöbə və guşələr “Şur” dəstgahının məcmu-sunu təşkil edir” [6, s.191].

“Şur” muğamının nəzəri əsaslarını, məqam nəzəriyyəsini araşdıran zaman R. Zöhrabovun təhlil metodunda ortaya qoymuş, açıqlamış əsas xüsusiyyətlərə istinad edək.

Musiqişünas alim muğamı aşağıdakı predmetlərlə təhlil etmişdir:

1. Lad əsası (məqamın əsası);
2. Melodiya (burada iki istiqamət mövcuddur: 1) musiqi tematizmi; 2) Melodiyanın formaları;
3. Çoxsəslilik;
4. Ritm;
5. Musiqi forması.

Göründüyü kimi, R.Zöhrabov muğamın bütün təhlil xüsusiyyətlərini geniş bir şəkildə ortaya qoymuşdur. Təbii ki, muğam dəstgahında olan şöbə və guşələrin hər biri özlüyündə olduqca detallı təhlil tələb edir. R.Zöhrabovun elmi əsərlərini nəzərdən keçirərək belə qənaətə gəlmək olar ki, alimin irəli sürdüyü müddəalar, tətbiq etdiyi metodiki prinsiplər və analitik üsullar böyük bir elmi potensiala malikdir. Qeyd edək ki, bütün bunlar müasir mərhələdə səmərəli şəkildə muğam araşdırmalarında tətbiq edilə bilər.

Biz məqalədə “Şur” muğamının məqam əsasını təhlilə cəlb edəcəyik. Qeyd edək ki, təhlil edəcəyimiz “Şur” muğamının notlaşdırılması bəstəkar Nəriman Məmmədova aiddir [7, s.19].

“Şur” muğamı eyni adlı məqama əsaslanır. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli tərəfindən konspektləşdirilən şur məqamı ton-yarımtón-ton (1-1/2-1) formullu üç bərabər tetraxordun zəncirvarı (və yaxud qovuşuq) üsul ilə birləşməsindən əmələ gəlir. Ü. Hacıbəylinin təqdim etdiyi şur məqamının səs qatarında mayə “re” səsidirsə, bizim təhlil edəcəyimiz “Şur” muğamının mayəsi “sol” səsinə istinad edir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisində praktiki cəhətdən müxtəlif dövrlərdə xanəndə və sazəndələr tərəfindən 4 tonallıqda “Şur” oxunmuşdur. Bu haqda musiqişünas alim, professor M.İsmayılov belə qeyd edirdi: “Şur məqamının ancaq 4 tonallıqda özünə yer tapmasına təsadüf edirik. Həmin tonallıqlar bunlardır: Lya şur, re şur, sol şur, do şur” [3, s.45].

Doğrudan da, şur məqamında olan bu tonallıqlar “Şur” dəstgahı və onun variantları hesab edilən muğamlarla əlaqədardır. Elə bunu praktiki olaraq təhlil edəcəyimiz bəstəkar N.Məmmədovun notlaşdırdığı “Şur” muğamında da görə bilərik.

Təhlil edəcəyimiz “Şur” muğamının məqam səs qatarı aşağıdakı kimidir:



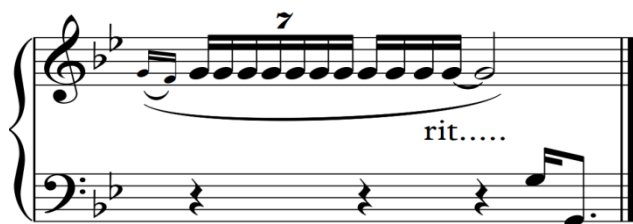
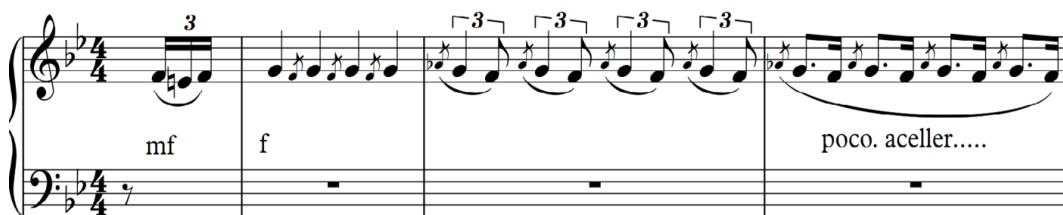
Şur məqamında 8 istinad pilləsinin mövcudluğunu nəzərə alsaq məqamın tonal cəhətdən fərqli olan 4 aralıq məqamı vasitəsilə əmələ gəldiyini görürük. Hər bir aralıq məqamının öz adı var. Və bu aralıq məqamlarının bilavasitə müəyyən istinad pillələrilə funksional cəhətdən bağlılığı vardır. Belə ki, bu funksional bağlılıq hər bir aralıq məqamında bir növ tam kadans xüsusiyyətlərini əmələ gətirir. “Şur” muğamında olan aralıq məqamları və istinad pillələri bunlardır: VII-“Şur-şahnaz”, IX-“Bayatı-Qacar”, X-“Şikəsteyi-fars”, VII-VIII-“Hicaz”.

“Şur” muğamı giriş xarakterli “Bərdaşt” ilə başlayır. Bərdaşt vasitəsi ilə sanki muğamın musiqi məzmunu dinləyiciyə məlum olur. Bərdaşt IV pillə, yəni mayə üzərində qurulmuşdur.

Bərdaşt haqqında görkəmli bəstəkar və musiqişünas alim Əfrasiyab Bədəlbəyli belə qeyd edir: “Bərdaşt-dəstgahların əvvəlində, müqəddimə tərzində çalınan kiçik instrumental bir epizoddur” [5, s.30].

Bərdaşt
Tempo rubato (moderato)

Şur



Diqqət etsək görə bilərik ki, məqamın IV pilləsi hər bir xanədə bir növ təsdiq edici səslənmə aurası yaradır. Eyni zamanda bu pərdə bas səsinə də öz xarakterini bilavasitə tamamlayıcı olmaqla göstərir.

Bərdaşda metro ritmik dəyişiklik baş verir. Bu dəyişiklik zamanı tonal ilə müqayisədə (tonallığın g-moll olduğunu nəzərə alırıq) müəyyən yeni pərdəyə toxunuş görürük. Lakin bu pərdə “şur” məqamında olan alterasiyalar ilə əlaqədar deyil. Burada istifadə edilən mi bekar alterasiyası səs qatarında olan diatonika ilə əlaqədardır. Belə ki, mi bekar səsi alt tetraxordun II pilləsinə təsadüf edir.



Bərdaşın giriş hissəsində rast gəldiyimiz “lya bemol” səsi forşlaq xarakterli idisə, artıq müəyyən inkişafdan sonra melodik cəhətdən əsas səsə çevrilmişdir. “Lya bemol” səsi səs qatarında V pilləyə təsadüf edir. Lakin bu səs nə tetroxard quruluşu ilə, nə də bərdaşın tonallığı ilə alterasiya cəhətdən uzlaşmır. V pillənin bəmləşməsi “şur” məqamında olan tipik alterasiya ilə əlaqədardır. Adətən, bu pillədə baş verən alterasiya melodik inkişafın IV pilləyə meyillik etməsinə bir işarətdir. Qeyd edək ki, şur məqamında IV pillə tamamlayıcı kadensiya rolunu oynayır. Bu haqda biz bir çox musiqişünas alimin müxtəlif nəzəri məlumatlarına rast gələ bilərik. Örnək üçün musiqişünas alim Cəmilə Həsənovanın “Azərbaycan musiqisinin məqamları” adlı nəzəri kitabına müraciət edək. Musiqişünas alim belə qeyd edir: “Şur məqamında alterasiyalar: Vb - kadensiyalarda istifadə edilir” [2, s.49].



Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, “bərdaşt” məqamın mayə pilləsi üzərində qurulmuş və bütün intonasiyaların həmin pilləyə istinad etməsi ilə strukturlaşmışdır. Müşayiət hissəsində əsasən “sol” səsi bir növ bas-ostinato xarakteri alır. “Bərdaşt”da basın “do” səsi ilə əvəzlənən bir xanəsi mövcuddur. Bu dəyişikliyi istinad nöqtəsi kimi nəzərə almaq məntiqli deyil. Sadəcə, biz buna müşayiət hissəsində baş verən kiçik bir rəngarənglik kimi baxa bilərik.



Nəticədə “bərdaşt”ın səs sırasının ümumi həcminə nəzər yetirək:



Alterasiyalı pillələr daxil olmaq şərti ilə “Bərdaşt”ın səs diapazonu kvintdesima intervalı qədərdir. Səs diapazonunda xromatik pillələr məqam alterasiyası ilə tam şəkildə uyğun gəlir. Belə ki, gördüyümüz iki xromatik pillə lya bemol, mi bemol səsləri və onların dezalterasiyası bu səs düzümündə mövcuddur. Şur məqamında mövcud olanların alterasiyaları bunlardır: II pillənin bəmləşməsi, VIII zilləşməsi və IX bəmləşməsi.

R.Zöhrabovun muğam dəstgahları üzərində apardığı nəzəri təhlil sistemində əsaslanaraq “Şur” muğamında digər şöbə və guşələri də eyni tərzdə təhlil etmək mümkündür. Məqalədə “Bərdaşt” üzərində olan təhlil nümunəsi R.Zöhrabovun məhz muğam üzərində apardığı nəzəri təhlillərin metodologiyasına əsaslanır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Hacıbəyli, Ü.Ə. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”. Bakı: Apastrof çap evi, - 2010, - 176 s.
2. Həsənova, C. “Musiqi həyatımız”. Bakı: Elm və təhsil, - 2021, - 546 s.
3. İsmayılov, M. S. “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları”. (Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri) Bakı: Işıq, - 1984, - 100s.

4. Zöhrabov, R. "Rast" muğam dəstgahının nəzəri əsasları". Bakı: Mars-Print nəşriyyatı, - 2002, - 146 s.
5. Zöhrabov, R. "Ramiz Zöhrabov görkəmli musiqişünas-alım". Bakı: Mars-Print nəşriyyatı, - 2013, - 368 s.
6. Zöhrabov, R. "Azərbaycan muğamları". Bakı: Təhsil, -2013, - 339 s.
7. Məmmədov, N. "Azərbaycan muğamları". Bakı: Azərbaycan dövlət nəşriyyatı. - 1963
8. <https://www.avid.com/sibelius>

Аслан Рафик оглы Мустафазаде

**К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ АНАЛИТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ЛАДОВОГО АНАЛИЗА
МУЗЫКОВЕДА РАМИЗА ЗОХРАБОВА**

Резюме: В статье рассматриваются аналитические методы, примененные доктором наук профессором Рамизом Зохрабовым в анализе мугам-дестгахов. Указанная проблема анализируется в контексте национального музыкознания. В настоящей статье, опираясь на методические принципы Рамиза Зохрабова анализируются ладовые основы мугама "Шур".

Ключевые слова: Рамиз Зохрабов, мугам, макам, анализ, "Шур", "Бардашт".

Aslan Rafiq oghlu Mustafazade

**TO THE QUESTION OF APPLICATION IN MODERN MUSICOLOGY OF
ANALYTICAL METHODS OF MODE ANALYSIS BY MUSICOLOGIST
RAMIZ ZOHRABOV**

Summary: The article considers the analytical methods applied by the doctor of sciences, professor Ramiz Zohrabov in the analysis of mugham-destgahs. This problem is analyzed in the context of national musicology in this article, based on the methodological principles of Ramiz Zohrabov, the mode foundations of the "Shur" mugham are analyzed.

Key words: Ramiz Zohrabov, mugham, makham, analysis, "Shur", "Bardasht".

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 15.03.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 29. 03. 2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 04. 03. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə

Rüfət Valeh oğlu Piriye
Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
Doktorant
e-mail: Rufetvokal@mail.ru

FİDAN HACIYEVANIN SƏSLƏNDİRMƏSİNDƏ KARMENİN “HABANERA” NÖMRƏSİNİN VOKAL TƏHLİLİ VƏ FRANSIZ İFAÇILIQ ÜSLUBUNUN TƏZAHÜRÜ

Xülasə: Təqdim edilən məqalənin yazılmasının əsas məqsədi italyan məktəbi əsasında formalaşan Azərbaycan opera ifaçılıq sənətində fransız oxuma ənənələrinin təzahürünə nəzər salmaqdır. Qarşıya qoyulan məsələnin aydınlaşdırılması üçün Azərbaycanın Xalq artisti Fidan Hacıyevanın repertuarında yer alan Jorj Bizenin “Karmen” operasından “Habanera” (L’amour est un oiseau rebelle) nömrəsinin vokal təhlili verilir. Burada vokal texnikası və dil ünsürünün qarşılıqlı əlaqəsi öz əksini tapır.

Açar sözlər: F.Hacıyeva, Fransa, dil, ariya, vokal, ifaçılıq.

Vokal ifaçılığı və opera dedikdə adətən ilk növbədə italyan musiqisi yada düşür. Təbii ki, klassik vokal ifaçılığının ənənələri də məhz İtaliyada formalaşmış və dünyaya yayılmışdır. Belə ki, 19-cu əsrdə formalaşan “belkanto” ifaçılıq üslubu zamanəmizin müğənniləri tərəfindən böyük müvəffəqiyyətlə tətbiq edilməkdədir.

Əsas italyan vokal məktəbi üzərində formalaşan Azərbaycan vokal sənəti zamanla inkişaf etmiş və multikultural münasibətlər fonunda daha da zənginləşmişdir. Bu gün Azərbaycanın opera səhnəsində milli əsərlərimizlə yanaşı dünya musiqi nümunələri də səhnələşdirilir. Belə rəngarəng repertuarın olması o deməkdir ki, hər bir əsərin yüksək ifaçılıq səviyyəsində çatdırılması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu gün Azərbaycan klassik vokal sənətinin təmsilçiləri arasında qarşıya qoyulan bu meyarların öhdəsindən gələn bir çox müğənnilərimiz vardır. Buna misal olaraq mezzo-soprano səsli peşəkar vokal ifaçımız Xalq artisti Fidan Hacıyevanı göstərmək olar.

Müğənninin vokal texnikasının bünövrəsi italyan məktəbinin əsasında qurulmuşdur. Onun müəllimi olan Hüseyn Əliyev Azərbaycanda belkanto məktəbini təmsil edən sənətkarlardan olmuşdur. Beləliklə, F.Hacıyeva da belkanto ifaçılıq tər-

zini mənimsəmiş və sonra dünya şöhrətli opera ifaçısı İrina Arxipovadan da ustad dərsləri almışdır. Müğənni öz üzərində daima çalışaraq vokal sənətinin incəliklərini dərindən mənimsəmişdir.

XX əsrin sonunda səhnəyə çıxan F.Hacıyeva öz fəaliyyətində bir çox nailiyyət əldə etmişdir. Müxtəlif obrazları səhnədə canlandıran ifaçı “Karmen” operasındakı çıxışları ilə xüsusi uğur qazanmışdır. Məhz bu operada o, sanki öz obrazını tapmış olur.

Qeyd edək ki, Jorj Bize tərəfindən bəstələnən “Karmen” operası mezzo-soprano səsinin baş rol olduğu nadir nümunələrdəndir. Onu da əlavə etmək olar ki, əsərin premyerası 3 mart 1875-ci ildə Parisin “Opera-Komik” teatrının səhnəsində baş tutub və uğursuzluqla nəticələnib. J.Bizenin vəfatı ilə əlaqədar olaraq bu opera onun son yaradıcılıq nümunəsi kimi tarixə daxil olmuşdur.

Şübhəsiz, “Karmen” operası dünya opera sənətinin ən məşhur və tamaşaçı tərəfindən sevilən bir əsəridir. Burada operanı təmsil edən bütün məqamlar öz əksini tapmış olur. Bununla bağlı olaraq əsərin gözəl melodik dilini, inandırıcı obrazların təsvirini, təzadlı musiqi dramaturgiyasını misal göstərmək olar. Odur ki, əsər bu günün özündə də dünya opera səhnəsinin yaraşığıdır.

Əsərin baş qadın obrazı Karmen öz gözəlliyi və azad təbiəti ilə seçilən bir qaraçı qızıdır. Onun Xoseni özünə aşiq etməsi və daha sonra Eskamilio ilə münasibəti əsərin faciəvi sonluğuna zəmin hazırlayır. Finalda Xose Karmeni öldürür və özü də həbs olunur.

Təbii ki, bu operadan söhbət açarkən hamı birmənalı olaraq Karmen obrazını qeyd edir. Əsər faciəvi olsa da, baş qadın obrazının sevgiyə olan özünəməxsus yanaşım tərzini izləmək, insanlarda maraq oyadır. Xüsusən, Karmenin “L’amour est un oiseau rebelle (Habanera)” (Sevgi azad bir quşdur) adlı dünya şöhrətli solo nömrəsindəki ifadə vasitələri, obrazın xarakterik xüsusiyyətlərini tamaşaçılara agah edir.

Qeyd edək ki, məhz bu “Habanera” nömrəsinin melodik gözəlliyi və tamaşaçıların qəlbinə yol tapmasına görə bir çox dünya şöhrətli opera ifaçılarının repertuarının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Adından da göründüyü kimi, bu nömrədə sevginin azadlığı vurğulanır. Karmen obrazı bu ifa ilə öz məhəbbət düşüncələrini aydın ifadə edir.

Ölkəmizin tanınmış opera ifaçısı F.Hacıyevanın repertuarında Karmen obrazı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Təbii ki, bunun obrazın məharətli yaradıcısı F.Hacıyevanın böyük ustalığının nəticəsi olduğunu söyləsək, heç də yanılmarıq. Belə olan halda, müğənnimizin ifasında fransız əsərinin necə səsləndiyi olduqca maraqlıdır.

Məlum məsələdir ki, hər bir xalqın dilinin fərdi xüsusiyyətləri ifadəçiliyə birbaşa olaraq öz təsirini göstərir. Azərbaycan vokal sənətinin banisi olan böyük sənətkar Bülbül də dilin fonetik xüsusiyyətlərinin əhəmiyyətini vurğulamışdır. Onun fikirlərinə istinadən söyləyə bilərik ki, İtalyan məktəbinin “alte, avante, rotondo, chiaro” (yüksək, irəli, dəyirmi, aydın) prinsipləri azərbaycanlı vokalçılar üçün rahat mənimsənilir. Bunun səbəbi kimi Azərbaycan dilinin zənginliyi qeyd olunmalıdır. Azərbaycan dilində saitlərin sayının çox olması da vokal ifadəçiliyi üçün əhəmiyyətli rol oynayır. Bununla bağlı olaraq Bülbülün bir fikrini qeyd etmək istərdik: “Azərbaycan dilində uzun illər boyu oxumaq, bu dörd prinsipin saxlanmasında zənginləşdirici və möhkəmləndirici ünsür ola bilər. İtalyan əsərlərinin və ya İtaliya sənətkarlarının təsiri altında yazılmış əsərlərin Azərbaycan dilində ifasını italyan dilindən ayırmaq çətindir” [2; s.176].

Bu sitatdan aydın olur ki, Azərbaycan dili italyan əsərlərin ifası üçün olduqca əlverişlidir. Ancaq, hər kəsə məlumdur ki, “Karmen” operası italyan deyil, fransız əsəridir. Fransız dili isə özünəməxsus səslənmə tərzilə seçilən dillərdən biridir. Azərbaycan dilindən fərqli olaraq, burada dörd burun saiti, ön və arxa sıra saitləri mövcuddur. Həmçinin bu dildə bütün səslər daha açıq şəkildə tələffüz edilir. Samit səslər ön plana çəkilərək istifadə edilir. Vurğu baxımından isə birmənalı olaraq sözlərin və ritmik qrupların sonu qüvvətli deyilir. Burun saitləri bir sıra sözlərlə işlənir ki, bu zaman həmin sözlər burun rezonatorunda formalaşır. Bu cəhət səslənmə xüsusiyyəti baxımından fransız dilini, Azərbaycan və italyan dillərindən fərqləndirən amillərdən biridir. Məlumdur ki, İtaliyada təşəkkül tapmış vokal ifadəçiliyində burun səslərindən qaçmağa çalışılır. Azərbaycan vokal ifadəçiliyində də eyni yanaşmaya rast gəlirik. Beləliklə, Azərbaycan müğənnisi fransız əsərini ifa etmək üçün, həmin dilin fonetik xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq burun səslərinin düzgün istifadəsini mənimsəməlidir. Fransız dilinə xas olan burun səsləri vokal ifadəçiliyinin qaydaları ilə müəyyən mənada ziddiyyət təşkil edir. Bəs bu zaman nə etmək lazımdır ki, dilin üslub-xüsusiyyətlərinə toxunmadan gözəl səslənmə əldə olunsun?

Məlumdur ki, oxuma zamanı səsin düzgün mövqeyini (messa voce) əldə etmək üçün yumşaq damağın qaldırılması (əsnəmə) texnikasından istifadə edilir. Bu zaman səs maska adlandırılan rezonans bölgəsində formalaşır. Burun rezonatoru da maska bölgəsinin tərkib hissələrindən biridir. Deməli, burada burun saitlərini oxumaq üçün, adından da göründüyü kimi, burun rezonatorunun effektivliyini artırmaq lazım gələcək. İfaçı hər zaman balanslaşdırmaya diqqət verməlidir. Əgər burun rezonatorunun aktivliyi normadan yüksək olarsa, bu halda səs burunda for-

malaşacaq və tembr xüsusiyyətlərində müəyyən dəyişikliklərə məruz qalacaq. Əsnəmə texnikasının tətbiqi zamanı yaranan qübbənin effektivliyi azaldığından səsin dolğunluğu zəifləyəcək. F.Hacıyevanın səsləndirməsində “Habanera” nömrəsindən bir nümunəyə nəzər salaq.



“L’amour est enfant de bohême” – cümləsi bu baxımdan yaxşı bir nümunə kimi təqdim edilə bilər. Belə ki, cümlədə olan “L’amour est enfant” ifadəsində fransızlara xas olan burun səsləri mövcuddur. Bu zaman dilin üslub xüsusiyyətlərini qorumaq üçün oxuyarkən müğənni hökmən burun rezonatorundan daha çox istifadə etməli olur. F.Hacıyevanın ifasında “Habanera”-nı dinləyərkən aydın olur ki, müğənni ifa zamanı mətnin sözlərini tələffüz edərkən həqiqətən də burun rezonatorundan istifadə edir. Bu cür səslənmə dinləyici tərəfindən burun səsi kimi deyil, düzgün fransız tələffüzü kimi qəbul edilir. Çünki, müğənni rezonator balansını çox yaxşı tənzimləyir. Fransız dilinin xüsusiyyəti ilə bağlı olaraq, vokal ifaçılığı müəyyən dəyişikliyə uğramış olsa da diafraqma və maskada ifa kimi bir sıra təməl oxuma prinsipləri qorunub saxlanılır.

Digər bir maraqlı məqam isə fransız dilində əsasən burun səslərinin ağzın ön tərəfində yumrulanaraq ifadə olunmasıdır. Bildiyimiz kimi, səslərin yumrulanması vokal ifaçılığında istifadə edilən texnikalardan biridir. Diqqət yetirdikdə məlum olur ki, dilin bu üslub xüsusiyyəti ilə vokal ifaçılıq texnikası həmahənglik təşkil edir. Burada isə müəyyən mənada paradoks yaranır. Burun səsi vokal ifaçılığı ilə təzadlılıq yaratdığı halda, bu səslərin ağzın ön hissəsində yumrulanaraq deyilməsi əksinə olaraq vokal ifaçılığı üçün uyğun mühiti təmin edir. Bu zaman belə nəticəyə gəlmək olar ki, fransız dilinin özü vokal ifaçılığı üçün əlverişlidir. Burada artikulasiya prosesində rezonatorlardan düzgün və diqqətli istifadə etmək zəruridir.

Fransız dilində olan digər bir məqam isə “r” səsinin “ğ” kimi tələffüz edilməsidir ki, bu da vokal ifaçılığı üçün bir o qədər əlverişli deyil. Boğazda səsləndiyi üçün “ğ” fonemi, səsin rezonans mənbəyində də dəyişiklik yaradır. O səbəbdən bir çox müğənnilər, ifa zamanı “r” səsinə yazıldığı kimi tələffüz edirlər. Biz F.Hacıyevanın

da ifasına diqqət yetirdikdə eyni mənzərə ilə qarşılaşıq. Müqayisə üçün deyək ki, fransız mezzo-soprano Klementine Margaine-nin ifasını da dinlədikdə “r” səsinin yazıldığı kimi tələffüz etdiyini görürük. Müqayisəmizin K.Margaine ilə edilməsi də əbəs yerə deyil. Dünyanın ən məşhur ifaçıları tərəfindən “Habanera” oxunsa da, düzgün fransız dilini elə fransız müğənnisinin ifasında eşidə biləcəyimiz qaçılmaz faktır. Bununla biz ifada dil ünsürünün rolunu müəyyənledirmiş oluruq. Yuxarıda qeyd edilən məsələlərdən aydın olur ki, fransız ifaçılıq məktəbinin formalaşmasında danışq dilinin xüsusiyyətlərinin böyük rolu var.

F.Hacıyevanın səsləndirməsində dilin axıcılığı da diqqəti cəlb edir. Bu isə müğənninin ifa zamanı fransız dilinə xas olan “laison” (keçid) və “enchainement” (ardıcılıq) qanunlarına mükəmməl riayət etdiyini göstərir.

Adından da göründüyü kimi, “laison” (keçid) və “enchainement” (ardıcılıq) qanunları, fransız dilinin axarlılığını təmin edir. Misal üçün qeyd edək ki, təqdim edilən “L’amour est enfant de bohème” cümləsində “est enfant” laison edilir və bununla birinci sözün son samiti, ikinci sözün birinci saiti ilə birləşir.

Beləliklə, qeyd edə bilərik ki, fransız dilinin bu cür axımlı tərzə bir növ liqalı ifa ilə həmahənglik təşkil edir. Sözlər müəyyən qaydalara əsasən birləşərək axımlı səslənən ritmik qruplar yaradır. Beləliklə, müğənni oxuyarkən ritmik qrupun axımlılığını və əsərin xüsusiyyətlərini birləşdirdikdə axarlı oxuma əldə etmiş olur.

The image displays a musical score for the song "L'amour est enfant de bohème". It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half rest, and then the lyrics "L'amour". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal melody with lyrics "est un oi-seau re - bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser." and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Əsərin ifası zamanı dil ünsürü ilə yanaşı olaraq, ifaçılıq texnikasının da vacibliyi vurğulanmalıdır. “Habanera”nın ilk cümləsindən biz F.Hacıyevanın səsinə güclü dayağı hiss edirik. O, bir nəfəs üzərində uzun frazaları mükəmməl səsləndirir. Lüft nəfəsləri isə çox çevik istifadə edir.

Əsərin not nümunəsi ilə tanış olduqda görürük ki, vokal partiyasında dinamik tələb olaraq asta səsle ifa (p) üstünlük təşkil edir. Müəyyən məqamlarda səsin artırılması (cresc.) və azaldılması (dim.) kimi nüanslardan istifadə edilir. Cəmi iki dəfə güclü (f) səsle oxuma tələb olunur ki, bu da nəqarət hissəsinin və nömrənin finalına təsadüf edir. Ancaq F.Hacıyeva ifa zamanı bu cür texniki nüansları bəzən bəstəkarın tələblərinə riayət edərək, bəzən isə öz hiss etdiyi kimi icra edir.

Müğənni “Habanera”nı oxumağa başlayarkən “mezzo voce” səsdən istifadə edir. İtalyan dilin “Mezzo voce” ifadəsi “orta səsle” oxumağı nəzərdə tutur. Bu cür oxuma səs qüvvəsinin ideal balanslaşdırma texnikasının bir növüdür ki, müğənni üçün oxuyan zaman səsin gücünü artırmaq yaxud azaltmaq daha asan olur. Bir növ “mezzo voce” asta (p) və güclü (f) səs arasında dayaq mərkəzidir. F. Hacıyeva təkrarlanan “L’amour!” sözünü ifa edərkən dinamik nüansları çox mükəmməl icra edir. Onun səsinə axım və rahatlıq aydın hiss olunur. Eyni zamanda əsərin tələbinə uyğun olaraq obrazın ifadəliliyini daha ön plana çəkilir və duyğular daha təsiredici şəkildə (espress.) dinləyiciyə çatdırılır. Vurğulamaq lazımdır ki, bəhs edilən fraza not nümunəsinə əsasən asta (p) səsle başlayır. İfaçını dinlədikdə isə aydın olur ki, “l’amour” sözünü birinci dəfə oxuyan zaman o, bir qədər asta (mp) səsle ifa edir. İkinci və üçüncü təkrarlar zamanı ifaçı tədricən səsinin gücünü artırır. Xüsusən, üçüncü təkrarda səsinin gücünü artıraraq “-mour” hecasını güclü (f) səsle uzadır. Sözün son təkrarında isə “-mour” hecası bəstəkarın tələbinə uyğun olaraq səsin qüvvəsi azaldılaraq (dim.) ifa edilir. F.Hacıyeva ifa zamanı səsinin qüvvəsini mükəmməl tənzimləyərək dinamik tələblərin yerinə yetirilməsində əsl ustalığ nümayiş etdirir.



Biz eyni hissəni müxtəlif ifaçıların səsləndirməsində dinlədikdə fərqli mənzərələrlə qarşılaşırıq. Məsələn, “l’amour” sözünü birinci dəfə səsləndirən zaman Tereza Berqanza və Klementine Marqaine daha asta (p) səslə oxuyurlar. Maria Kallas isə ifalarının birində bu hissəni orta güclü (mf) səslə ifa edir. Məşhur rusiyalı opera müğənnisi Elena Obratsovanın da ifasını dinlədikdə bəhs edilən sözün bir qədər asta səslə (mp) oxuduğunu eşidə bilərik. Bir vacib məqamı da vurğulamaq lazımdır. Biz “Habanera”-nı eyni müğənnilərin müxtəlif zamanlardakı ifalarını dinlədikdə müəyyən fərqli məqamlarla rastlaşırıq. Məsələn, E.Qarança ifalarının birində “l’amour” sözünü ikinci dəfə oxuyarkən “-mour” hecasını bir qədər güclü, başqa bir ifasında isə həmin hecanı nisbətən asta səslə oxuyur. F.Hacıyevanın da səsləndirməsində bənzər məqamla rastlaşırıq. Onun iki fərqli ifasını dinlədikdə aydın olur ki, müğənni “l’amour” sözündə səs dayağından müxtəlif cür istifadə edir. İfalarının birində o, “l’a-” hecasını daha qüvvətli səs dayağı ilə söyləyir. İnsan səsi canlı musiqi aləti olduğu üçün, eyni əsərin müğənni tərəfindən müxtəlif ifalarının hər zaman biri-birindən mütləq mənada fərqlənməsi tamamilə təbiiidir.

Peşəkar Azərbaycan vokal ifaçısı, səs rezonatorlarından da məharətlə istifadə edir. Onun bəm səslərində sinə rezonatoru yaxşı eşidilir. Qeyd edək ki, mezzo-soprano müğənnilər üçün sinə rezonatorunun güclü olması çox vacibdir. Əks təqdirdə bəm səslər daha zəif səslənir. Yüksək səslər isə bir qayda olaraq baş rezonatoru vasitəsi ilə ifa edilir. Bu zaman sinə və baş səslər arasında keçid yaxşı olmalıdır ki, səsin tembri vahid çalarlı olsun. Bir sözlə, mezzo-soprano səs üçün bütün rezonatorların yüksək səviyyədə idarə etmə bacarığına malik olması gərəklidir. Qeyd etmək lazımdır ki, vokal ifaçılığında rezonatorların düzgün istifadəsi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Səsin növündən asılı olaraq bəzi hallarda rezonatorlardan biri digərinə nisbətən daha çox inkişaf etdirilə bilər. Burada koloratur soprano, yüksək tenor və bir sıra digər səs növlərini qeyd edə bilərik. Bu səslərdə hər üç rezonatorun əhəmiyyətini qeyd etsək də, xüsusən baş rezonatorunun çox istifadəsini və ön plana çıxmasını vurğulamaq lazımdır. Mezzo-soprano səsinə isə hər üç rezonator eyni dərəcədə istifadə edildiyi üçün, ifaçının mükəmməl registrləmə qabiliyyətinin olması olduqca vacibdir.



Əsərin finalında ikinci oktavada “Fis” notu da çox işıqlı və gur səslənir. Dinləmə zamanı aydın olur ki, ifaçı baş rezonatorundan istifadə edir. Ümumilikdə əsər boyu F.Hacıyevanın səsi hər üç registrdə mükəmməl səslənir. Ən maraqlı məqamlardan biri də, ifa zamanı Fidan xanımın artikulyasiyasının olduqca təmiz olmasıdır. O, sözləri aydın tələffüz edir. Fransızca sözlər dinləyici tərəfindən aydın eşidilir. Əsəri dinlədikdə aydın olur ki, uzun illər məharətlə ifa etməsinin nəticəsi olaraq sanki bu nömrə F.Hacıyevanın daxili aləmi ilə vəhdət tapmışdır. “Habanera” dünya opera repertuarlarında poetik mətn və melodik xüsusiyyətləri baxımından özünəməxsus yer tutur. Burada azad ruhlu qadının məhəbbət düşüncələri, ehtiraslı obrazı inandırıcı şəkildə təqdim olunması baş verir.

Nəticə olaraq qeyd etmək istərdik ki, Azərbaycan müğənnisinin ifasında məşhur “Habanera” olduqca gözəl səslənir. Analiz zamanı müğənninin ifaçılıq texnikası aydınlaşır. Bu nömrə istər texniki, istərsə də obrazın canlandırılması baxımından müğənnimiz gələcək nəsil ifaçılar üçün nümunə təşkil edir.

Məqalədə Fransa vokal məktəbinin əsas təzahürü kimi fransız dilinin üslub-xüsusiyyətlərinin rolu öz əksini tapmış olur. Bu dildə musiqini ön planda tutan italyanlardan fərqli olaraq, ifa zamanı sözlərin vurğulanmasına daha çox diqqət yetirilir. Ancaq təməl prinsiplər eynidir. F.Hacıyevanın fransız dilinin qayda-qanunlarına riayət etməsi, müğənnimizin ifasını müəyyən mənada fransız əsərini ifa etməsinə öz müsbət təsirini göstərir. O, artikulyasiya aparatını və rezonatorları, “belkanto” üslubuna nəzərən daha fərqli istifadə edir. Beləliklə, müğənninin ifaçılıq üslubu Fransanın vokal ifaçılıq ənənələri ilə uyğunluq təşkil edir. Bu isə özlüyündə fransız məktəbinə xas olan müəyyən xüsusiyyətlərin azərbaycanlı müğənninin ifaçılığında təzahür tapması deməkdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Kərim, A. Karmenin yeni tamaşası: sevgi və cəsarətin təntənəsi. 525-ci qəzet - 1 noyabr 2016 – səh. 7
2. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələr. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı. Bakı: - 1968, - Səh 176
3. Hüseynov, S.S. Fransız dili. ADBTİA-nın bakalavr təhsil dərəcəsinə I-II kurs tələbələri üçün dərslik, Mütərcim, - 2012, - səh. 8-9
4. Mirbağırzadə, S. İncəsənət tarixi-dərslik. Bakı: - 2012 - səh. 89
5. [http://www.notarhiv.ru/zarubkomp/bize/noti/1%20\(13\).pdf](http://www.notarhiv.ru/zarubkomp/bize/noti/1%20(13).pdf)
6. <https://www.youtube.com/watch?v=oUOUGYj5KcY>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=gug43o6k8FI>

Рүфат Валех оглы Пириев

ВОКАЛЬНЫЙ РАЗБОР АРИИ КАРМЕН В ИСПОЛНЕНИИ Ф.ГАДЖИЕВОЙ И ПРОЯВЛЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО СТИЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

Резюме: Основной целью написания данной статьи является рассмотрение проявления традиций французского пения в азербайджанском оперном исполнительском искусстве, сформировавшемся на основе итальянской школы, в исполнении нашего национального исполнителя. Для уточнения вопроса дан вокальный анализ номера «L'amour est un oiseau rebelle» (Хабанера) из оперы «Кармен», который является неотъемлемой частью репертуара нашей народной артистки Ф.Гаджиевой. Здесь отражено взаимодействие вокальной техники и языкового элемента.

Ключевые слова: Ф.Гаджиева, Франция, язык, ария, вокал, исполнение.

Rufat Valeh oghlu Piriyeu

VOCAL ANALYSIS OF CARMEN'S ARIA PERFORMED BY F. HAJIYEVA AND MANIFESTATION OF FRENCH STYLE OF PERFORMANCE

Summary: The purpose of writing this article is to look at the manifestation of French singing traditions in the Art of Azerbaijani opera from the formation of the Italian school performer. To clarify the issue there is given a vocal analysis of the number "L'amour est un oiseau rebelle" (Habanera) from the opera "Carmen" that is an integral part of the repertoire of our people's Artist F. Hajiyeva. Here the connection between vocal technique and language element is reflected.

Key words: F.Hajiyeva, aria, vocal's, language, performance.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 30.03.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 01. 04. 2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 06. 04. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətşünashq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova

TƏSVİRİ SƏNƏT

UOT: 745/749

Günay Şirzad qızı Nərimanova
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
e-mail: gunay_1979@list.ru

İTALIYA İNTİBAH DÖVRÜNDƏ FLORENSIYA VƏ SİYENA RƏNGKARLIQ MƏKTƏBİNİN ROLU

Xülasə: Məqalədə İntibah dövründə İtaliya incəsənətinin roluna nəzər salınmış, İtaliya İntibahında Florensiya və Siyena rəngkarlıq məktəbinin rolu öyrənilmişdir. Tədqiqat obyektini kimi Treçentonun ən tanınmış sənətkarlarından florensiyalı Cottonun, Siyena boyakarlıq məktəbinin banisi Duçço di Buoninsenyanın, Duççonun istedadlı davamçısı Simone Martininin zəngin yaradıcılığı seçilmişdir. Müəllif əsasən freskalar, monumental mehrab kompozisiyaları, ikonalar üzərində təhlillər aparmış, “Mələyin müqəddəs Annaya zühuru”, “Məxfi gecə”, “İudanın öpüşü”, “Madonna müqəddəslər və mələklər ilə” kimi qiymətli freskalar və ikonaların sənətkarlıq xüsusiyyətləri tədqiq etmişdir.

Açar sözlər: İtaliya, İntibah, freska, rəssam, Cotto, ikona, Duçço, Martini.

İntibah dövrünün maddi mədəniyyət tarixində İtaliya mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Orta əsrlərdə İtaliyada incəsənətin yüksək inkişaf etməsinin əsas səbəblərindən biri ona olan maraq və diqqətin xeyli artması olmuşdur. Belə ki, İtaliyanın qabaqcıl mərkəzlərində incəsənətə olan meyil cəmiyyətin yuxarı təbəqəsinin nümayəndələrindən başlayaraq sadə insanlara kimi əhatə edirdi. Bu dövrdə İtaliya İntibah sənətkarları tərəfindən yaradılmış saray və villalar, müxtəlif heykəltəraşlıq nümunələri, saysız boyakarlıq abidələri – freskalar, monumental mehrab kompozisiyaları və dəzgah əsərləri öz həcmi və gözəlliyi ilə insanı valeh edir. Məhz bu dövrdə incəsənətin bir çox növ və janrları öz inkişafında yüksək pilləyə çatır. Yüksək bədii səviyyəsi ilə fərqlənən İtaliya İntibah incəsənətini insan mədəniyyətinin ən yüksək pillələrindən biri kimi qiymətləndirmək olar.

Treçentonun ən tanınmış sənətkarları arasında florensiyalı Cottonu qeyd etmək lazımdır. Vurğulamaq lazımdır ki, Cottonun rolu yalnız XIV əsr İtaliya boyakarlığı üçün deyil, demək olar ki, bütövlükdə İntibah incəsənəti üçün böyük olmuşdur.

Cotto di Bondone (1266/76-1337) Florensiyada anadan olmuş və XIII əsrin sonlarında Romaya köçmüşdür. Onun bu dövr işlərindən yalnız Romadakı müqəddəs Pyotr kilsəsindəki “Qenisaret gölündə möcüzə” adlı mozaikanı qeyd etmək olar. 1305-ci ildə Cotto Paduyaya gedir və orada Kapella del Arenada ona böyük şöhrət gətirmiş və XIV əsrin ən mühüm sənətkarları sırasına daxil etmiş freskaları yaradır. Lakin onun fəaliyyətinin əsas hissəsi 1307-ci ildən yaşadığı Florensiyada keçmişdir. Burada böyük hörmət və rəğbət qazanmış rəssam 1333-cü ildə şəhər idarəçiliyi tərəfindən bütün bədii işlərin baş rəhbəri təyin edilir. Roma və Florensiyadan başqa o, həmçinin, Neapolda, Bolonyada, Milanda çalışmışdır.

Cotto öz müəllimi Çimabuyedən işıq-kölgə modelləşdirməsini, məsafə anlayışını və Roma boyakarlığının möhtəşəm epik dilini mənimsəmişdir. Bütün bunlar ona tam olaraq Bizans ənənələrinin öhdəsindən gəlmək və Avropa boyakarlığının inkişafında yeni mərhələnin başlanğıcını qoymuş üsulunu yaratmaq imkanı vermişdir. Cottonun yaratdığı real, canlı insan obrazları öz xarakteri baxımından orta əsrlərin dini-abstrakt simvolik obrazlarından fərqlənmişdir. Protorenessans boyakarlığında orta əsrlərin şərti ənənələrindən tədricən İntibah dövrünün realistik ənənələrinə keçid müşayiət olunur (1, s.23). Elmi perspektiv haqqında biliklərə malik olmayan Cotto sadə vasitələrin köməyi ilə öz dövrünün incəsənəti üçün qeyri-adi olan effektdə nail olmaqla, əsərə interyer təsvirini daxil etmiş ilk rəssamlardan biri olmuşdur. Orta əsrlər dövrünün boyakarları məkanı təsvir etmədilər. Hərdən onlar fiqurları sadəcə olaraq qızıl fonda təsvir edirdilər. Bundan fərqli olaraq, İntibah boyakarlığının banisi Cottonun əsər və freskalarında biz məkanı, təbiəti – ağacları, qayaları, məbədləri görürük.

Onun tərəfindən təsvir edilmiş hər bir fiqur dərin həyatilik, maddilik və reallıq ilə müşahidə olunur. Rəssamın freskalarında insanlar çox canlı təsvir edilir və elə təəssürat yaranır ki, onlara yaxınlaşmaq və yanlarında durmaq mümkündür. Qırıqlı paltarlar bədənə formasını tam təkrarlayır. Cottonun kompozisiyaları möhtəşəm və sadədirlər. Sənətkarı daha çox insanlar cəlb etmişdir. Bu səbəbdən o, öz yaradıcılığında insan təsvirlərinə mühüm diqqət yetirmişdir. Bütün bu xüsusiyyətlər Cottonun Paduyadakı məşhur freskalarında, o cümlədən, Florensiya dövrünün son əsərlərində öz parlaq ifadəsini tapmışdır. Rəssamın erkən işlərindən “Madonna müqəddəslər və mələklər ilə” (Florensiya. Uffitsi) adlı böyük ikonasını qeyd etmək lazımdır. Belə ki, o, 1310-cu ildə yerinə yetirilmişdir, bir sıra ikonoqrafik motivlər onu Çimabuyenin və Siyena sənətkarı Duçço di Buoninsenyanın ikonalarına yaxınlaşdırır, lakin bununla yanaşı, onda əsrlər boyu dini təsvirlərdə formalaşmış

kanonlarda nəzərə çarpan yeniliklər də meydana gəlir. Belə ki, onda müqəddəs ana ciddi olaraq mərkəzdə deyil, bir qədər yana çəkilmişdir, bu isə bütün kompozisiyaya böyük ritm, sərbəstlik vermişdir. Artıq bununla Cotto Bizans ikonalarına səciyyəvi olan fiqurların ciddi simmetrik yerləşmə sxeminə dəyişikliklər gətirir. Bütöv memarlıq abidəsi şəklində verilmiş madonnanı oturduğu taxta müxtəlif rəngli pillələr aparır. Cottonun ikonası ilk baxışdan asan qavranılır. Bu əsərdə hər bir element konstruktiv məna əldə edir, çünki hər bir xətt müəyyən funksiyanı yerinə yetirir. Bu səbəbdən obrazların hərəkətləri çox canlı verilmişdir. Bir qədər uzadılmış şifəli, nazik gözlü Məryəmin obrazı olduqca real tərzdə icra edilmişdir. Məryəm və körpəsinin geyimində istifadə edilmiş əlvan rənglər ikonaya bayram əhval-ruhiyyəsi gətirir. Əvvəlki tutqun rənglərdə yerinə yetirilmiş ikonalarından fərqli olaraq, bu ikona öz major rəngləri ilə fərqlənir. Bu ikonada Cottonun yaratdığı dini obrazlar öz canlılığı ilə maraq doğurur. 1305-ci ildə Cotto Paduyadakı del Arena Kapellasında öz freska silsiləsini yaradır. Bu rəsmlər yalnız onun yaradıcılığında deyil, eyni zamanda bütün İtaliya incəsənəti tarixində böyük rol oynamışdır. Kapella del Arena ona görə belə adlandırılmışdır ki, vaxtilə onun yerində Roma sirkinin arenası yerləşmişdi. Kapellanın sahibi, bank müdiri Enriko Skroven Cottoya onu freskalar ilə bəzədilməsini sifariş edir. Freskalar üç sırada verilmişdir. Sokol üzərində, kvadratların içərisində 14 müqəddəsin və digərlərinin alleqorik fiqurları yerləşdirilmişdir. Giriş divarında böyük rəsm – “Dəhşətli məhkəmə”, onun qarşısında isə “Xoş xəbər” divar rəsmi yerləşir. Saat istiqamətində yerləşdirilmiş freskalarda memarlıq bölgüsü və sakit məsafəlik üstünlük təşkil edir.

Cotto möhtəşəm epik silsilə yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Bu freskalarda açıq və soyuq kolorit üstünlük təşkil edir, hər bir səhnədə sənətkar əsas diqqəti insan hissini və həyəcanının təsvirinə yetirmişdir. Bunun nəticəsi olaraq Cotto öz personajlarını fərdi keyfiyyətlərlə, müxtəlif talelər ilə təsvir etmişdir. Bu, sənətkara dərin dramatik məzmunlu səhnələr yaratmaq imkanı vermişdir. Köhnə orta əsrlər səhnələrinə o, dini əfsanələrə və real tarixi hadisələrə şamil edilən yeni məişət detallar həcmi daxil edir. Onun yaradıcılığında bir sıra yeni cizgilər meydana gəlir. Cottonun əsas xidməti insan obrazının yeni təqdimatındadır. Belə ki, onda obrazlar, antik incəsənəti ilə müqayisədə daha canlı və real olur. Onun fiqurları həcmli və bir qədər ağırdır, lakin buna baxmayaraq maddidir. “Mələyin müqəddəs Annaya zühuru” freskasında ön plana dini simvolika yox, novatorluq baxımından şərh edilmiş janr səhnəsi çıxarılmışdır. Burada interyerin təsviri verilmişdir. Dini möcüzə elementi burada şərti verilmişdir.

“Məxfi gecə” freskasında hər tərəfdən açıq olan interyerin yalnız arxa divarı təsvir olunmuşdur. Böyük stol arxasında İsa peyğəmbər və 12 apostol təsvir olunub. Ənənəyə uyğun olaraq, rəssam İsa peyğəmbəri mərkəzdə deyil, yanda yerləşdirmişdir. Məsafə həllinin daha inandırıcı görünməsi üçün arxa tərəfdən təsvir edilmiş apostolların halələri onların arxasında deyil, sifətləri önündə təsvir edilmişdir. Bütövlükdə bu freska bir qədər statikdir.

Paduya silsiləsinin mərkəzi freskalarından biri – “İudanın öpüşü” əsəridir. İnsan kütləsi içərisində, mərkəzdə dayanmış iki obraz – İsa peyğəmbər və onu qucaqlamış İuda verilmişdir. Baş verən səhnənin dramatik mənası obrazların bir-birinə tərəf yönəlmiş sifətlərində cəmləşdirilmişdir: İsa peyğəmbərin obrazı öz gözəlliyi ilə fərqləndiyi halda, İudanın profili eybəcərliyi ilə fərqlənir. Bu iki mərkəzi personajı ön plana çəkərək və bütün aksenti onların daxili vəziyyətinə yönəldərək, Cotto bu səhnədə hərəkətin maksimal ifadəliliyinə və dramatikliyinə nail olur. Öz obraz dərinliyi baxımından “İudanın öpüşü” əsərini Kapella del Arena silsiləsi içərisində ən gözəl freskalardan biri hesab etmək olar.

Cotto tərəfindən kapellanın qanadı üzərində yerinə yetirilmiş alleqorik fiqurlar böyük maraq doğurur. Orta əsr alleqorizminin öhdəsindən gələrək, sənətkar burada canlı insan xarakterləri yaratmışdır. Onlar içərisində işıqlı insan hissini tərənnüm edən “Ümid” alleqoriyası böyük maraq doğurur. Ümidə əks olaraq “Ümitsizlik” rəssam tərəfindən mənfi keyfiyyət kimi qiymətləndirilir.

Florensiyadan fərqli olaraq, yarımfeodal Siyena mühüm sənaye mərkəzi olmuşdur. O, öz sosial-iqtisadi inkişafı baxımından, burjua-demokratik quruluşlu Florensiyadan fərqlənirdi. Siyenanın boyakarlığı öz təmtəraqlılığı, dekorativliyi və rəngarəngliyi ilə seçilirdi. Lakin Florensiya incəsənətindən fərqli olaraq, onda o dövrün mühüm bədii və həyati problemləri daha az əks olunmuşdu. Siyena boyakarlıq məktəbinin banisi Duçço di Buoninsenya (1255-1319) olmuşdur. Bu məktəbin əsas sifarişçiləri kilsələr idi. Öz müasirləri arasında konservativliyi ilə seçilən (istər ictimai görüşü, istər bədii mövqeyi cəhətdən) sənətkarlar vardı. Cottonun gənc müasiri olan Duçço öz həmkarından fərqli olaraq, yeni islahatlara qarşı biganə qalmışdı. O, öz səthiliyi, dekorativliyi, xəttiliyi, parlaq rəngarəngliyi, mücərrəd qızıl fonları ilə seçilən Bizans incəsənətinin ənənələrini davam etməyi üstün tutmuşdur. Duçço yaradıcılığı “duçento” boyakarlığını tamamlayaraq, incəsənətdə, demək olar ki, yeni məqamlar açmır. Onun yaradıcılığının güclü tərəflərindən biri gözəllik baxımından nadir olan koloritidir.

Rəssamın palitrasında qırmızı, çəhrayı, göy, sarı, yaşıl, tünd-yasəmən çalarlar üstünlük təşkil etmişdir. Ona xas olan incə xətt ritmi rəssamın bütün əsərlərində özünü büruzə verir. Onların içərisində xüsusən, “Madonna Ruçellayi” (Florensiya. Uffitsi) və Siyena kilsəsi üçün mehrab obrazı – “Maesta”-nı qeyd etmək lazımdır. 1285-ci ildə yaradılmış “Madonna Ruçellayi” (Florensiya. Uffitsi) əsərində Çimabuedə olduğu kimi şərtilik hiss olunur. Düzdür, o, əks perspektivdə verilmişdir. Mələklər daha həcmli tərzdə təsvir olunub, madonnanın fiqurlarının konturları hamar və ritmikdir. Rəssam böyük diqqəti üzlüyə yönəldib və bu, öz növbəsində, təsvirə həcmlilik verir. Məryəm ananın geyiminin qızıl kənarları təmtəraqlı xətti ornament yaradır. Lakin Çimabuedə olduğu kimi, Duççonun madonnasının obrazı da “dinidir”. O, incə, təmtəraqlı və daha çox “şərq” üz cizgiləri ilə verilib. Onda Cottonun “Madonna”-sına xas olan insanilik və həyatilik hiss olunmur. Duççonun müqəddəs anası dini ibadə, təmtəraqlı dini kult obyektı kimi qəbul edilir.

Rəssamın ən məşhur əsəri “Maesta” və ya “Əlahəzrət”dir (Del opera del Duomo muzeyi). 1308-1311-ci illərdə yaradılmış möhtəşəm ikitərəfli mehrab obrazında ikonanın bütün mərkəzinin ön hissəsini tutan, Siyena şəhərinin himayədarı olan madonna körpə və mələklər ilə təsvir olunmuşdur. İkonanın yuxarı, o cümlədən, bütün arxa hissəsini Duçço Məryəmin və İsa peyğəmbərin həyatından götürülmüş çox iri olmayan 76 səhnə ilə bəzəmişdir. Burada fiqurlar bir-birinin ardınca yox, bir-birinin üstündə təsvir edilib. Beləliklə, müqəddəslərin başların üstündə olan halələr maraqlı bir ornament təşkil edir. Bu səhnələrin əksəriyyəti artıq mövcud deyil, bəziləri dünyanın müxtəlif muzeylərində saxlanılır. Yalnız rekonstruksiya vaxtı geniş xalq kütləsinin müşayiəti ilə Duççonun emalatxanasından Siyena kilsəsinə gətirilmiş bu iri mehrab ikona haqqında tam təsəvvür yaratmağa imkan verə bilər.

Duçço ikonanın arxa tərəfindəki çoxfiqurlu səhnələrdə İsa peyğəmbərin həyat və çəkdiyi əzablardan bəhs edərək realistik anları daxil etməyə cəhd edir, lakin onları sona çatdırmayaraq hamısını dekorativ başlanğıca tabe etdirir. Bu əsərdə perspektiv mövcud deyil, fiqurlar plastik qavranılmadan məhrumdur, ayaq üstə güclə dayanırlar, çəkisiz görünürlər. Bütün bunların nəticəsində bu səhnələr real və həyatı təəssürat yaratmır. Duççonun ikonası zamanəsinin ən möhtəşəm abidələrindən biri hesab edilir. Duççonun ən istedadlı və dahi davamçısı Simone Martini (1285- 1344) olmuşdur (2). O, Siyenadan başqa Assizidə, Avinyonda və Neapolda çalışmışdır. 1315-ci ildə Simone Martini özünün məşhur “Maesta” freskasını yaradır. Kompozisiya baxımdan o, Duççonun ikonasına yaxındır, lakin ondan fərqli olaraq bu freska kilsə üçün deyil, Pubbliko sarayının Böyük məsləhətxanasının zalı üçün ya-

radılmışdır. Artıq təkcə bununla o, daha kübar və təmtəraqlı xarakter alırdı. Siyena sənətkarının əsərində tərtibat baxımından, qadın obrazları daha böyük yumşaqlıq və poetik ruha sahibdirlər; bundan başqa onlar Duççonun fiqurlarından fərqli olaraq, daha çox həcmə malik idilər. 1333-cü ildə yaradılmış “Şad xəbər” (Florensiya. Uffitsi) freskası rəssamın ən yaxşı əsərlərindən biridir. Tünd-mavi pləşda verilmiş madonna qızıl fon üzərində təsvir edilmişdir. Onun önündə diz çökmüş, iri qanadlı mələk təsvir olunmuşdur. Fiqurların mərkəzində içində hündür zanbaqlar təsvir olunmuş, cillalanmış qızıl vaza yerləşdirilmişdir. Kompozisiyanın yan hissələrində müqəddəslər təsvir edilmişlər. İncə lirika ilə aşlanmış bu əsər sənətkarın yaradıcılığının çiçəkləndiyini əks etdirir. Bu əsərdəki “Madonna” təsviri Simone Martininin şedevrlərindən biri hesab edilir.

Vurğulamaq lazımdır ki, Protorenessans dövrünün sənətkarları antik incəsənəti kor-koranə təkrarlamamışdılar; onlar öz yaradıcılıqlarında yeni formalar və üsullar yaratmağa çalışmışdılar (3). Bu dövrün incəsənətinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də o olmuşdur ki, o, elmlə sıx bağlı olmuşdur, yüksək inkişaf edən elmi özünə xidmət göstərməyə məcbur etmişdir. Artıq Protorenessans dövründən başlayan bu proses, xüsusilə, Yüksək İntibah dövründə çiçəklənmə mərhələsinə çatır.

Anatomiyanın, arxeologiyanın, riyaziyyatın, perspektivin və digər elmlərin dərin tədqiqi İntibah dövrü sənətkarlarına realistik əsərlər yaratmağa imkan vermişdir. Hətta indi də İntibah dövründə yaradılmış bir çox əsər öz həyatiliyi, canlılığı, reallığı və gözəlliyi ilə insanı heyran etməyə davam edir. Protorenessans dövrünün sənətkarlarının əldə etdikləri nailiyyətlər sonrakı dövrlərin sənətkarlarının yaradıcılığı üçün bünövrə olmuş və artıq XV əsrdə İntibah incəsənətinin yüksək inkişaf etməsi üçün əlverişli zəmin yaratmışdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Арган Дж. История итальянского искусства. В. 2 т. М. 1990.
2. Гращенков В.Н. Рисунки мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики. М.1963.
3. Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. М.1970.

Гюнай Ширзад кызы Нариманова

**РОЛЬ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ И СИЕНСКОЙ ШКОЛ ЖИВОПИСИ В
ЭПОХУ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Резюме: В статье рассматривается роль итальянского искусства эпохи Возрождения и роль флорентийской и сиенской школ живописи в эпоху итальянского Возрождения. В качестве объекта исследования были выбраны творческие работы одного из самых известных художников того периода - флорентийца Джотто, основателя школы сиенской живописи Дуччо ди Буонинсеня, и Симоне Мартини - талантливого преемника Дуччо. Автор в основном анализирует фрески, монументальные алтарные композиции, иконы, исследует художественные особенности таких ценных фресок и икон, как «Благовещение Святой Анне, или Явление ангельское Святой Анне», «Тайная вечерня», «Поцелуй Иуды», «Мадонна со святыми и ангелами».

Ключевые слова: Италия, Ренессанс, фреска, художник, Джотто, икона, Дуччо, Мартини.

Gunay Shirzad qizi Narimanova
**THE ROLE OF FLORENCE AND SIENESE PAINTING SCHOOL
DURING THE ITALIAN RENAISSANCE PERIOD**

Summary: In the article the role of Italian art in the Renaissance period is looked through, the role of the Florence and Sieneese painting school in the Italian Renaissance is studied. As the object of the research the rich activities of some art masters such as the best-known artist of Trecento from Florence Cotto, the founder of the Sieneese painting school of Duccio di Buoninsegna and his talented follower Simone Martin are chosen. The author analyzed mainly frescoes, monumental altar compositions, icons and studied the artistic features of precious frescoes and icons such as “The angel’s presence in Saint Anna”, “Secret Night”, “The Kiss of Judah”, “Madonna with Saints and Angels”.

Key words: Italy, Renaissance, fresco, artist, Cotto, icon, Duccio, Martin.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 22.02.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətsünashq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Qalib Əhməd oğlu Qasimov
Azərbaycan Dövlət Rəsm Qalereyası
Direktor
e-mail: qalibzod@gmail.com

TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ MİLLİLİK

Xülasə: Millilik öz-özlüyündə həyatın müxtəlif yönlərini ifadə edən daha geniş bir anlayışdır. İncəsənətdə isə milli özünəməxsusluq haqqında düşünərkən milli həyatın və buna uyğun milli xarakterin özünün durmadan dəyişməsi mütləq nəzərə alınmalıdır. Hazırkı məqalədə hansı dövrlərdə və hansı dərəcədə müəllif onun əsərlərində meydana çıxan bu və ya digər ənənədən və ya milli xüsusiyyətlərdən asılı olur? Rəssamın ənənə ilə əlaqəsi necə qurulur? Təsviri incəsənətdə millilik necə müəyyənləşdirilir? - kimi suallara aydınlıq gətirilir. Qeyd olunur ki, hər hansı bədii əsərdə milli spesifikliyin necə ifadə olunduğunu anlamaq üçün obyektiv və subyektiv əlaqələrin nisbətində ortaya çıxan dialektikanı nəzərə almaq lazımdır. Milli gerçəklik - onun qavranılmış spesifikasının rəssamlar tərəfindən incəsənətdə əks etdirilən təzahürüdür.

Açar sözlər: millilik, xüsusiyyət, beynəlmiləl, prinsipial, ənənə.

İstənilən dövrdə və istənilən dərəcədə özünəməxsus üslubda işləyən rəssamlar bu və ya digər şəkildə yaradıcı təfəkkürlərində şübhəsiz ki, özlərindən öncəki dövrlərin təcrübəsinin daşıyıcısı olublar. O zaman belə bir sual yaranır: hansı dövrlərdə və hansı dərəcədə müəllif onun əsərlərində meydana çıxan bu və ya digər ənənədən və ya milli xüsusiyyətlərdən asılı olur? “Məsələn, rəssamın ənənə ilə əlaqəsi necə qurulur? Bəzən mədəniyyətin daxili yaddaşı ilə qorunacaq müxtəlif təsirlərin bu mürəkkəb dolaşıcılığı gözlənilmədən əsrlərin uzaq dərinliklərindən keçərək, sanki daha yaxın və adət olunmuşu sıxışdırır. Həmin əlaqələr sənətkarların bu və ya digər şəkildə əsrlərlə mövcud olan milli ideallarının ənənəsinə qaynayıb-qarışdığı zaman xüsusən nəzərə çarpan olur” [13, s.173].

Sözsüz ki, rəssam öz yaradıcılığında hər şeydən əvvəl öz xalqının ideallarını, öz milli mədəniyyətini və mənəvi varlığını əks etdirir.

Ənənə problemi və onun incəsənət əsərlərində əks olunmasından bəhs edilərkən milli özünəməxsusluq və bədii mədəniyyətlə bağlı sual ortaya çıxır. Bu haqda ha-

zırkı məqalə müəllifinin fikirləri “Təsviri sənətdə ənənə və müasirlik” (Bakı-2022) adlı kitabında artıq qeyd olunub. Həqiqətən də, milli ənənələr, bu və ya digər xalqın nəsil-dən-nəslə ötürülən təcrübəsi və dünyanın dərki milli özünəməxsusluq probleminin mühüm hissəsini təşkil edir. Bununla yanaşı, milli özünəməxsusluq öz-özlüyündə həyatın müxtəlif yönlərini ifadə edən daha geniş bir anlayışdır.

Sovetlər İttifaqı nəhəng və çoxmillətli bir ölkə olduğu üçün, xüsusən də Sovet Sosialist Respublikalarından hər biri öz növbəsində mürəkkəb çoxmillətli dövlət quruluşuna sahib olduğu üçün “millilik və beynəlmiləçilik” problemi sovet ictimaiyyəti sahəsində hakim mövqe təşkil edirdi.

Xüsusən, bu problem 1960-70-ci illərdə ciddi elmi tədqiqatlar səviyyəsində sovet mətbuatı səhifələrində fəal şəkildə müzakirə olunurdu. Məsələnin kökü konkret olaraq bədii mədəniyyət sahəsində yaranmış ümumi siyasi şəraitdə və vəziyyətdə cəmləşirdi. 1960-cı illərdən etibarən qəti şəkildə öz fərdi “simasını” formalaşdırmağa çalışan milli bədii məktəblər müşahidə edilməkdə idi. Xalqının keçmişini öyrənərək ənənəvi xalq yaradıcılığının müxtəlif növlərini özünəməxsus şəkildə “təftiş edən” fərqli milliyyətə məxsus ayrı-ayrı respublikaların rəssamları özlərinə aid fərdi, milli ifadə etmə dillərini formalaşdırmağa çalışırdılar.

Özünəməxsus milli formalara başlıca maraq milli-stilistik mənsubiyyətin zahirli ifadəsi kimi onların əsl estetik məzmunundan asılı olmayaraq, incəsənət əsərlərinin bədii qiyməti kimi mənimsənilməyə başladı. Bu da öz növbəsində “milli xarakterlik” adlandırılan, gündə-günə isə şüarçı, şablon halını alan milli ruhda stilizasiya dəbini doğurdu.

Bu prosesə paralel olaraq tarixçilər, filosoflar, psixoloqlar, etnoqraflar, digər ictimai elm nümayəndələrinin hər biri öz sahəsində birmənalı olmayan mübahisəli milli özünəməxsusluq fenomenini düsturlaşdırmağa və təyin etməyə çalışırdılar.

Bədii yaradıcılıqda daha kəskin ortaya çıxan psixi müstəvidə milli xarakter özünəməxsusluğu kimi “milli və beynəlmiləl”, “lokal və ümumi” dialektika humanitar biliklərin müxtəlif sahələrinə məxsus alimləri eyni dərəcədə məşğul edirdi. Beləliklə, “mədəni etnosun komponentləri” meydana gəlir, “milli tərz”, “milli əhval” və s. kimi başlıqların sayəsində aydınlaşdırıcı aparat genişlənirdi.

Milli incəsənəti əksər hallarda keçmişdəkinə bənzətmə ilə müşahidə edilən milli ənənəyə yönləndirmə 1960-cı illər milli məktəbini ayıran (bu isə müstəqil mövcud olmanın ifadəsi idi) əsas meyarlarından idi. Bununla yanaşı “milli” və “ənənəvi” sözləri sinonim hesab edilirdi.

1970-ci illərdə müxtəlif milli məktəblərdə bədii təcrübə milli özünəməxsusluq

probleminin incəsənətdə yeni dönüş əldə etməsi şəklində formalaşdı. Bu hal həmin dövr rəssamlarının yaradıcılıq diapazonunun prinsipial dərəcədə genişləndirilməsi ilə əlaqədar idi. Öz əsərlərində onlar zaman-zaman milli ənənədən daha çox bütünlükdə dünya incəsənəti ənənəsinə diqqət yetirirdilər. “Milli” və “ənənəvi” anlayışları artıq bir-birindən prinsipial şəkildə fərqlənirdi və bu proses tamamilə tərk olunan, program xarakteri daşıyırdı.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, “milli məktəb” məfhumu sovet sənətsüenaslığında 1960-cı illərin ikinci yarısında kristallaşdırıldı. Bununla yanaşı, milli məktəblər yönündə sovet incəsənətinin differensiyası prinsipial şəkildə vacib hala çevrilir və buna sovet bədii mədəniyyətinin xüsusi daxili (və sözsüz ki, müsbət) strukturu kimi baxılırdı. Bədii təcrübənin özü bu problemin formalaşmasına gətirib çıxardı. Belə ki, müxtəlif respublikaların rəssamlarının əsərləri ilə Moskvada ümumittifaq sərgilərdə qarşılaşanda bu sənət nümunələri bu və ya digər xalqın həyat və psixologiyasının özəlliklərini ifadə edir, aydın və dəqiq şəkildə mövzulara bədii yanaşmanın, dilin, üslub özəlliklərinin, obrazların orijinal xarakterinin fərqliliklərini nümayiş etdirirdi.

Beləliklə, milli özünəməxsusluq problemi 1960-1970-ci illər tənqidində mərkəzi bədii problemlərdən birinə çevrilmişdi.

Şübhəsiz, bu problem çoxşaxəlidir. Bundan əlavə o, bir çox halda siyasi və ictimai cəhətdən mövcud zamanın axınından asılıdır. Bununla yanaşı, sözsüz ki, bu və ya digər əsərin köməkliyi ilə müvafiq cərgədə “dünyanın təsviri” vasitəsi ilə hansısa sabit anlayışları, mövqeləri ayırd etmək mümkündür.

Hər şeydən öncə qeyd etməliyik ki, təbiətin özünün çoxqatlılığı, xarakter məcmusu və millilik ifadəsi “bu rəng özünəməxsusluğu və ya kompozisiya hökmü peşəkar yaradıcılıq yaxud milli xalqı ənənəyə yüksələn milli xarakteri ifadə edən dünyaya xüsusi baxışdır. Amma hər şeydən öncə bu hal bütünlükdə birini digərindən ayırmağa imkan verməyən mürəkkəb dolaşıqlıqdır. Özünəməxsusluğun harada axtarılmasından asılı olmayaraq, o, hiss və gözlə dərk edilərək özü gəlir” [17, s.104].

Qeyd etmək vacibdir ki, incəsənətdə milli spesifikanın yaranması özlüyündə demək olar ki, rəssamın iradəsindən asılı olmayan (stilizasiya hadisəsi xaricində) olduqca obyektiv hadisədir və bu səbəbdən də qaçılmazdır. “Bundan asılı olmayaraq müxtəlif dövrlərin bədii hadisələri arasında gözəçarpan üslub uyğunluğu qorunurmu... hər bir halda incəsənət bütünlükdə təkrarolunmaz milli formada obyektiv milli zəmində inkişaf edir...” [11, s.57].

Deyildiyi kimi, 1960-70-ci illərdə müxtəlif milli məktəblərə məxsus bir çox rəssamların yaradıcılığında bu və ya digər bir motivin və ya obrazın ünvanına dəqiq yönləndirilən özünəməxsus stereotiplər formalaşdırılırdı və tirajlaşdırılırdı.

Milli özünəməxsusluq deyərkən, hər şeydən öncə, predmetin özünün təsvir xüsusiyyətləri, yəni rəssamın seçdiyi situasiya, personajların xarakteri və tipajı, məişət xüsusiyyətləri və s. əsas götürülürdü. Bu zaman özlüyündə bədii qərarın spesifikasi, mövzuya yanaşma, onun interpretasiyası, kompozisiyanın xarakteri, material seçimi və digər məsələlər diqqətdən kənarda qalırdı. Bununla yanaşı, haqlı olaraq qeyd edilirdi ki, “həqiqi orijinallıq artıq nə vaxtsa tapılmış “orijinal maneranı” nəyin bahasına olursa olsun qorumaq zamanı ortaya çıxmır, xalqın dünyanı dərkini, fasiləsiz dəyişən həyatın yaşam ifadəsini düşünərkən meydana gəlir” [9, s.84].

Bütün bunlarla yanaşı gerçəkliyin təsviri xüsusiyyətlərinin heç bir məna kəsb etmədiyini ifadə edən digər baxış tərzində də mövcud idi. Burada rəssamın özünün milli xarakteri, onun görmək və “dərk etmək” kimi spesifik milli maneələri, dünyanı dərk etmə xüsusiyyətləri əsas götürülürdü. Tənqiddə zamanla daha çox son dərəcə milli olmanın zahiri formada (kostyum, tipaj, fəaliyyət mənsəyi, landşaft xüsusiyyətləri yaxud memarlıq və ya maddi mədəniyyətin izləri) təzahür etməsinin o qədər də vacib olmadığı fikri öz təsdiqini tapmaqda idi.

Millilik fenomeni öz daxilində genetik təbiətin daşıyıcısıdır. Bu isə idarəolunmaz və dağıdılması mümkün olmayan bir faktordur. Çünki hər şeydən öncə bu, məhz mövcud etnosu və ya lokusa məxsus daxili bağlılığın və özəl xüsusiyyətlərin cəmidir. Lakin istənilən halda rəssamın özünün spesifik-milli dünyadərki və onu doğuran toplumla üzvi surətdə bağlı olan həyat təzahürlərinə münasibəti nəzərə alınmalıdır.

Bu haqda A.Kamenskinin də maraqlı fikirləri mövcuddur. O, yazır: “Milli cizgilərdən, incəsənətin milli intonasiasından bəhs olunanda onların mövcudluğunun həlledici və birbaşa sübutunu adətən, qədim nümunələrlə tərz uyğunluğunda görürlər. Əlbəttə ki, bu uyğunluq çox vacibdir. Lakin bu hələ hər şeyi həll etmir. AXI, bir də poetikanın prinsiplərini təyin edən daxili uyğunluq, dünyanı dərk xüsusiyyətləri mövcuddur. Banilik anlamında bu, məhz onlara məxsusdur. Tərz formaları bu və ya digər şəkildə variantlaşa bilər... Lakin poetik duyumun ümumi quruluşu, mənəvi dayaq, həyat fəlsəfəsi-bütün bu kateqoriyalar daha dərin, daha sabit və uzunmüddətlidir” [12, s.17].

Beləliklə, 1960-cı illərin sonunda daha parlaq, özünə xas daha bir çox xüsusiyyətləri ilə seçilən rəssamların yaradıcılığında (İttifaq Respublikaları da daxil ol-

maqla Moskva və əyalətlərdə) həyat təzahürlərinə şəxsi interpretasiya, psixoloji səlislik, obrazların canlandırılması kimi dəyərlərlə bağlı dönüş baş verdi. Bu dönüş obyektiv olaraq milli folklor ənənələrindən birbaşa istifadədən uzaqlaşmaq şəklində müşahidə edilirdi.

Obrazların - “işarələrin” özünə xas milli düşüncə qəlibləri olaraq dekorativ-monumentallaşdırılmış sabitliyi nə tənqidçiləri, nə rəssamları, nə də tamaşaçıları artıq qane etmirdi. Sonda gələnlər irs anlayışına qarşı öz yanaşmalarında daha azad davranmağa can atır, öz qəhrəmanlarına hər şeydən öncə daha çox həyat həqiqətlərinin əsasını təşkil edən ümumbəşəri cizgilər verməyə çalışırdılar. “Onların əsərlərindəki milli ənənəyə məxsus daxili varislik qalır, lakin bu sanki plastik düşüncənin mürəkkəb, incə gediş və çalarlarında əriyirdi” [10, s.70].

Beləliklə, incəsənətdə milli formanı obyektiv mövcud olan qanunauyğunluğun hansısa subyektiv (milli) ifadəsi kimi təsdiq etmək olar.

Qeyd edilməlidir ki, əsərin milli özünəməxsusluğunu əşyanın təsviri xüsusiyyətləri deyil, onun gizli qalan bədii həlli, mövzuya yanaşmanın spesifikasiyası, obrazlı şərhə təyin edir. Bir çox müəlliflər bu və ya digər haqda yazırdılar ki, “milli ...məhz bədii təfəkkür tərzini milli özünəməxsusluq şəxsiyyətin psixi tərz xüsusiyyətlərini yüksək dərəcədə ifadə edir...” [15, s.5].

V.Maninin də milli tərzlə bağlı özünəməxsus fikirləri mövcud idi. Müəllifə görə, “Milli tərz artıq ekstensiv axtarışı icra etmir. İncəsənət tərzlə artıq daha az məşğul olur. Gənc rəssamlar müasir “tematika”da dünyanın plastik ifadə forması vasitəsi ilə hər kəsi narahat edən xüsusi baxış bucağından təfəkkürün özünəməxsusluğu şəklində möhkəmlənən milli tərzin digər aspektlərinə yönəliblər... “düşüncə obrazı” milli özünəməxsus cizgilərlə qeyd olunur” [14, s.17]. Bir çox müəlliflər milliliyin incəsənətdə spesifikasiyini düşünərkən mütləq “milli tərzin prosessual xarakteri”ni qeyd edirdilər. Buradan da belə qənaətə gəlmək olar ki, hər bir tarixi mərhələ, hər bir nəsil, hər bir fərd bu tərzə hansısa yeni cizgilər əlavə edir. Deməli, bilavasitə milli ənənəyə qarşı qoyulan incəsənətdəki yenilik, faktiki olaraq milli xarakterin inkarı yox, onun yeni yönlərini ifadə etmək üçün müasir formalarıdır.

İncəsənətdə milli özünəməxsusluq haqqında düşünərkən milli həyatın və buna uyğun olaraq milli xarakterin özünün durmadan dəyişməsi mütləq nəzərə alınmalıdır. Bu dialektikanı nəzərə almadan konkret bədii əsərdə milli spesifikasiyin necə ifadə olunduğunu anlamaq mümkün deyil. Dialektika isə obyektiv və subyektiv əlaqələrin nisbətində ortaya çıxır. Bu isə özlüyündə milli gerçəklik və onun qavranılmış spesifikasiyasının rəssamlar tərəfindən incəsənətdə təzahürüdür.

Millilik anlayışı özlüyündə əbədi olaraq (bunu etnomədəni eyniləşdirmələrin və milli-mədəni irsin əlaqələri fərz etmək olar) anlayışların və keyfiyyətlərin mövcud düzümü ola bilməz.

O, inkişaf etməkdə olan istənilən sistem kimi xarici mühitlə informasiya mübadiləsinin daim dinamik prosesdə olan (hal-hazırda digər etnik mədəniyyətlərlə), eləcə də meta-etnik, meta-mədəni kommunikasiyalarla əlaqədardır. Bütün bunları nəzərə alaraq, belə bir nəticəyə gəlmək mümkündür ki, milli özünəməxsusluğun cəhətlərini təyin etmək sənətsünaslıq nöqtəyi-nəzərindən o qədər də asan deyil. Bu inkişaf etmiş analitik uyğunlaşdırılmalar vasitəsi ilə bu və ya digər milli elementlərin atributlarını incəliklə fərqləndirməyi tələb edir.

Qeyd edildiyi kimi, sovet ideologiyasının mövcud olduğu uzun zaman müddətində ənənəvi mədəniyyətlərdə milli fərqlərin mövcudluğuna icazə verirdi (hətta təqdir edir və dəstəkləyirdi). Lakin bununla yanaşı, sovet ideologiyası “sovet xalqı” adlandırılan və müasir cəmiyyəti formalaşdıran yeni idealların birləşdirici, dominantlaşdırıcı mənəvi rolunun inkişafını təkidlə tələb edirdi.

Post sovet dönməində sənətsünaslıq sahəsində dəyişikliklər baş verdi.

Hətta ayrı-ayrı xalqların missiyası da daxil olmaqla milli mentalitet yönündə mədəniyyətdə milli özünəməxsusluğun dərki artıq tamamilə başqa məcraya yönəldilmişdi.

Bütün keçmiş Sovet respublikalarında milli mədəniyyətin özülü olaraq, yeni variantda aramsız və yenilməz quruculuq prosesi vüsət aldı. Mədəni artefaktların və tarixi faktların mifikləşdirilmiş interpretasiyası əsasında qurulan bu milli ideologiyalar sovet hökumətinin daxili siyasətinin rəsmi kursunu təşkil edən, sərtcəsinə reqlamentləşdirilmiş milli mədəniyyətlərin istehsal və təkrar istehsal elementləri təbii prosesə özünəməxsus reaksiyası idi.

Lakin bu mövqe qonşu ölkələrin intellektualları arasında bu və ya digər ənənələrin təzahürü və əxz edilməsi ilə bağlı mübahisələrin yaranmasına səbəb oldu.

Qismən isə Rusiyada dövlət səviyyəsində mədəni siyasət olaraq rus mədəniyyətinin formalaşmasının və inkişafının xüsusi yolu müddəə şəklində dəstəklənirdi. Bu müddəə gizlində avrasiyaçılığı qidalandırır. Bunansa mahiyyətində qitə ölkələri kimi Şərq və Qərbin üzvi surətdə uyğunlaşdığı Avrasiya timsalında Rusiyanın özünəməxsus xarakteri ortaya çıxırdı.

Buna baxmayaraq, böyük sivilizasiya axınının kəsişməsində son dərəcə mədəni interpretasiya yönündən Rusiyanın Avrasiya nəzəriyyəsi geopolitik doktrinada dinamik inkişaf edirdi.

Azərbaycanda isə türk dünyası, islam dəyərləri və qərb mədəniyyəti ilə milli uyğunluq təşkil edən komponentlərə fəal surətdə yenidən baxış 1980-ci illərdən etibarən, elmi çevrələrdə, mətbuat səhifələrində qızğın müzakirə edilməyə başladı.

Milli mədəniyyət anlayışını ümumiləşdirən müxtəlif işarələrin nəcib semiotik təhlili vasitəsi ilə Rəhman Bədəlovun, Niyazi Mehdiinin, Həsən Quliyevin və b. bir çox əsərlərinin fərqliliyi ortaya çıxır [2, 7, 5, 6, 8].

Bununla yanaşı, bir çox işlərdə tunc dövrü dəfn mərasimlərindən müasir caz-muğam dövrünə qədər tarixin müxtəlif dönəmlərində milli mədəniyyətin təzahürlərini birləşdirəcək özülü tapmaq arzusu milli mədəniyyət nümayəndəsinin şüuruna daha çox emosional səviyyədə təsir göstərə biləcək bəyannamə formasında müraciətə çevrilir. Bu mənada onların milli mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsirinin formalaşma problemlərini beynəlxalq diskursda ləyaqətlə təmsil edəcəkləri şübhə doğurur.

Məsələn, müasir Azərbaycan ənənələrinin əsasını araşdıran İlqar Hüseynov yazır: “Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti hələ qədim daş dövründən başlayaraq bəşər tarixinin bütün ictimai, siyasi, bədii-estetik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir”. Ardınca isə həmin məqalədə müəllif qeyd edir: “Aparılan araşdırmalar nəticəsində mədəniyyət və incəsənətin irsi xarakteri üzə çıxır. Azərbaycan sənətkarlarının yaşayıb yaratdıqları tarixi mərhələdən asılı olmayaraq ruhən bir-birlərinə oxşarlıqları aşkar edilir. Bu cəhət Əcəmi Əbubəkr oğlu Naxçıvanının memarlıq sənətində də, Sultan Məhəmmədin miniatur əsərlərində də diqqətdən yayınmır. Onların yaratdıqları mənəvi, irsi xüsusiyyətlər müasir sənətkarın əsərlərində bu və ya digər formada özünü büruzə verir. Eyni zamanda, milli-poetik düşüncə məkanında baş verən təkamül də milli-irsi xüsusiyyətlərə istinadən davam edir, müasirləşir” [3].

Ancaq görünür, hər bir yeni bədii hərəkət quruculuq prosesində yalnız milli ənənədə deyil, həm də dünya mədəniyyəti irsində özünə önəmli olan nəyisə seçir. Bu mənada ənənə yalnız keçmişin bədii təzahürü deyil. O daha çox gələcəkdə baş verəcək düşüncənin inkişafını istiqamətləndirəcək mövcud zamanda baş verən müxtəlif hadisələrin qovuşmasının nəticəsidir.

İfadə vasitəsi kimi obrazın prinsipial quruculuğunda vacib xüsusiyyətləri ilə gözə çarpan istənilən yeni bədii məktəbin meydana gəlməsi və ya təzahürü hər şeydən öncə sübut edir ki, milli xarakterin yeni cizgiləri kifayət qədər təyin olunub və qorunub”. Eləcə də həyatda və mədəniyyətdə yaranan bu yeni elementlər birmənalı şəkildə xalq psixologiyasının ruhuna hopub.

Beləliklə, incəsənətdə milli forma E.Zinqerin təbiri ilə desək: “Tarixin bu və ya

digər konkret dövründə xalqın ictimai həyatında obyektiv mövcud olan özünəməxsusluğun subyektiv milli ifadəsi” kimi təyin olunur [9, s.86].

Azərbaycanın islam sivilizasiyasının təsirində mövcud olduğu əsrlər boyu heykəltəraşlıq da daxil olmaqla təsviri sənətin milli kontekstdə fiqurativ formaları rəsmi şəkildə ciddi qadağa altında idi. Lakin bununla yanaşı, Azərbaycanın təsviri sənət yönündə görkəmli tədqiqatçılardan olan Kərim Kərimov bu haqda yazır: “İslam dininin münasibəti xalqların yaratma eşqini söndürə bilmədi. Xüsusən də ərəblərin istila etdiyi daha mədəni təsviri sənət sahəsində qədim və zəngin ənənələri olan Yaxın və Orta Şərq xalqları arasında” [4, s.8].

Həmin məqalənin sonunda yekun olaraq, müəllif etiraf edir ki, “təsviri sənətə münasibət məsələsində onu qadağan edən dini ideologiya ilə onu bədii yaradıcılığın əhəmiyyətli sahəsi kimi qiymətləndirən qabaqcıl fəlsəfi və estetik görüşlər arasında bəzən açıq, çox zaman isə üstüörtülü, dini pərdəyə bürünsə də barışmaz bir mübarizə getmişdir” [4, s.9].

Görkəmli tarixçi-alim Sara Aşurbəyli Azərbaycanda heykəltəraşlıq sənətinin tarixi ekskursunu ehtiva edən məqaləsində Qobustanda arxeoloji qazıntılarda aşkar edilmiş tunc dövrünə aid fiqurdan tutmuş V-VI əsrlərədək, yəni İslam dininin bu ərazilərdə bərqərar olması dövrünədək uzun bir zaman kəsiyində əcdadlarımızın inancları ilə bağlı sitayiş və ayinlərdə, ictimai binaların dekorunda (məsələn Dərbəndin qala divarlarının qapıları üzərindəki daşdan yonulmuş şir fiqurları) mühüm rol oynaması haqqında məlumat verilir [1].

Müəllif həmin məqalədə eyni zamanda, artıq islam dövründə at və qoç şəklində oyularaq ornamentləşdirilmiş məzarüstü sarkofaqların simasında xalq paralel ənənəsinin inkişafına işarə edir.

Çox güman ki, bu paralellik Azərbaycan mədəniyyətinin poeziya, muğam, xalça, miniatür və s. kimi maddi və qeyri-maddi digər növləri ilə yanaşı, mentallıq səviyyəsində, daha dəqiq desək, mənəvi irs müstəvisində mövcudluğunu sürdürməyə layiqdir.

Təsviri sənət növü kimi heykəltəraşlığın spesifik xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq qeyd etmək lazımdır ki, sənətin bu növündə “ədəbi dəyərlərə” meyllilik rəngkarlıq və ya qrafikadan daha çoxdur. Millilik və müasirlik problemi burada belə demək mümkünsə, “süzgəcdən keçmiş halda” daha yüksək səviyyədə ifadə olunmalıdır. Əgər problemlərin dəyişdiyini, həyatın öz axını ilə davam etdiyini, lakin daş, yaxud tuncdan hazırlanmış heykəltəraşlıq nümunələrinin əsrlərlə yaşayacağını nəzərə alsaq, o zaman bu hal sözügedən sənət növünün obyektiv qanunudur.

Daş plastikanın ənənəvi formaları arasında sarkofaqlar, qoç və at fiqurlarından əlavə e.ə. IV minilliyə aid daha qədim formalarında geniş coğrafiyası var. Bunlar bəzən daş atalar adlanan (balballar) antropomorf daş heykəllərdir. Bu fiqurlar bir qayda olaraq döyüşçülərin, ağsaqqalların, bəzən də qadınların fiqurları idi. Uzaq Şərqdən başlayaraq, Rusiya çölləri, Şərqi Ukrayna, hətta Almaniyaya qədər olan məkanda bu fiqurlara rast gəlinir. Bu əraziyə Azərbaycan torpaqları, xüsusən də Qobustan, Şirvan və Muğan düzü də daxildir. Əsasən ata kultu ilə bağlı olan bu heykəllərə kurqanlarda rast gəlinir. Plastikanın bu formasını məhz türk xalqlarının kult halına gətirdiyini xüsusi sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Belə heykəllərin ritual əhəmiyyəti ilə yanaşı məişət arealı da geniş olmuşdur. Bununla əlaqədar və eyni zamanda tapılma bölgəsindən asılı olaraq, onların istənilən bir nümunəsi digərindən fərqlənir. Lakin bununla yanaşı, onların əksəriyyəti üçün ümumiləşdirilmiş formalar, detalların lakonik xarakteri, ən çoxu da hər-hansı detallaşma olmadan istənilən heykəlin portret ifadəliliyinin kəskinliyi səciyyəvi haldır. Bir çox hallarda demək olar ki, heç “işlənməmiş” daş parçası individual və parlaq xarakterik cizgilərə malik olurdu.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, heykəltəraşlarımızın yaradıcılığında orta əsrlər Azərbaycanının zoomorf qəbirüstü abidələri kimi daş yonma sənəti ilə üslub uyğunluğu mövcuddur. Məsələn, Fuad Bakıxanov və Fazil Nəcəfov kimi heykəltəraşlarımızın yaradıcılığında müxtəlif dövrlərdə ənənələrlə milliliklə əlaqə birmənalı və həmcins şəkildə müşahidə olunmur. Onların müxtəlif əsərlərinin kontekst analizi fərqli stilistik format və filtr tətbiq etməyi tələb edir.

Bu isə, çox güman ki, dünya incəsənət tarixində birmənalı şəkildə qəbul edilmiş, bir çox XX əsr rəssamlarının qədim sivilizasiyaların təsviri sənətinə, eləcə də, müxtəlif “ekzotik” ənənəvi mədəniyyətlərə marağından yaranan faktla bağlıdır.

1960-cı illərdə mədəniyyətin daha çox arxaik qatları kimi proto-milliliyə yeni maraq dalğası antropoloqların, etnoloqların, insan sivilizasiyalarının universal əsaslarının axtarışında olan psixoloqların araşdırmaları ilə əlaqədar idi.

Milli düşüncənin tipoloji tədqiqi ictimai elmlərdə strukturalist cərəyanların, xüsusilə də görkəmli fransız alimi Klod Levi–Strossun struktur antropologiya metodunun formalaşması nəticəsində aktualıq kəsb etmiş oldu. Bu metod müxtəlif inkişaf mərhələsində olan insan cəmiyyətlərinin köklü funksionallaşma strukturunu aşkara çıxarmağa imkan yaratdı.

“Hazırkı nəsil yeni həyatı problemlər irəli sürür, öz təhlilləri ilə fəlsəfi səviyyədə dərinləşmiş problemlərin mühüm yer aldığı mövcud olanın yeni qatlarını görür:

incəsənət və kainat, insan və planet, insan və əbədiyyət, incəsənətin əzəli təbiəti...” [18, s.9].

Milli ənənə anlayışı özlüyündə tədricən etnoqrafik element kimi “aktuallığını” itirirdi. Rəssamlar daha çox “insan təcrübəsinə” yönəldilər.

“Keçmiş və hazırkı dövr arasındakı sərhəd nisbidir, yaxud bəşəriyyət tərəfindən toplanılmış təcrübə müasirliyə məxsusdur”. Rəssamın yaradıcılığının əsasını təşkil edən, onun fərdiliyini və dünyaya baxışını ifadə edən dövrlər tarixi yaddaşla və mədəni ənənə ilə bağlıdırlar [16, 14].

Nəticə. Özünəməxsus üslubda işləyən rəssamlar bu və ya digər şəkildə yaradıcı təfəkkürlərində özlərindən öncəki dövrlərin təcrübəsinin daşıyıcısı olublar. Onlar öz yaradıcılığında hər şeydən əvvəl öz xalqının ideallarını, öz milli mədəniyyətini və mənəvi varlığını əks etdirirlər.

Millilik öz-özlüyündə həyatın müxtəlif yönlərini ifadə edən daha geniş bir anlayışdır. İncəsənətdə isə milli özünəməxsusluq haqqında düşünərkən milli həyatın və buna uyğun olaraq milli xarakterin özünün durmadan dəyişməsi mütləq nəzərə alınmalıdır.

Konkret bədii əsərdə milli spesifikliyin necə ifadə olunduğunu anlamaq üçün obyektiv və subyektiv əlaqələrin nisbətində ortaya çıxan dialektikanı nəzərə almaq lazımdır. Bu isə özlüyündə milli gerçəklik və onun qavranılmış spesifikasının rəssamlar tərəfindən incəsənətdə əks etdirilən təzahürü kimi başa düşülür. Əsərin milli özünəməxsusluğunu əşyanın təsviri xüsusiyyətləri deyil, onun gizli qalan bədii həlli, mövzuya yanaşmanın spesifikası, obrazlı şərhı təyin edir.

Beləliklə, incəsənətdə milli formanı obyektiv mövcud olan qanunauyğunluğun hansısa subyektiv (milli) ifadəsi kimi təsdiq etmək olar.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aşurbəyli, S. Qədim Azərbaycan heykəltəraşlığı // “Qobustan” incəsənət toplusu, - 1972, № 1, - s. 20-23.
2. Bədəlov, R. Azərbaycanın Avropa seçimi : problemlər, perspektivlər. Bakı: “Tutu”, - 2010, -144 s.
3. Hüseynov, İ. Azərbaycan milli adət və ənənələrinin bədii-estetik mahiyyəti // «Musiqi Dünyası» jurnalı, - 2006-cı il, № 1 ([http:// www.musigi-dunya.az](http://www.musigi-dunya.az))
4. Kərimov, K. İslam və təsviri sənət // “Qobustan” incəsənət toplusu, - 1972, № 2, (14), - s.7-9.

5. Mehdi, N. Çətin və dolaşqıq durumların kulturolojisi. Qərb və Şərq mədəniyyətlərində virtual örtüyün “kosmoqoniyası”. -Bakı: Qanun, - 2001, - 299 s.
6. Mehdi, N. Çağdaş araşdırmalar kitabxanası // Azərbaycanı modernləşdirmə mərkəzi. <http://amm.aznet.org>
7. Бадалов, Р. Правда и вымысел героического эпоса: Деде Горгут. Баку: Элм, -1983, -154 с.
8. Гулиев, Г. Связь времен и литератур. Очерки русско-азербайджанских литературных взаимосвязей. Баку: Нурлан, - 2007, - 199 с.
9. Зингер, Е.А. Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве. М.: Искусство, - 1962, - 118 с.
10. Зингер, Е.А. Некоторые аспекты проблемы национального и интернационального в современной советской культуре // Советское искусствознание’-73, - с.61-75.
11. Зингер, Е.А. Проблемы интернационального развития советского искусства. М.: Сов. художник, - 1977, - 271 с.
12. Каменский, А. А. Сила традиции // “Творчество”, - 1978, №9, - с.17-19.
13. Каменский, А.А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала. – Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, - 1983, - с.160-201.
14. Манин, В. На пороге зрелости // «Творчество», -1982, №10, - с.13-17.
15. Нигматуллина, Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. Казань: Казанский Университет, - 1970, - 210 с.
16. Орлов, С. Историческое и современное. – Творчество, - 1986, №2, - с.11-14.
17. Сарабьянов, Д. Под знаком исканий. Живопись Советского Закавказья. – Советское станковое искусство. М.: Сов. художник, - 1974, - с.104-116.
18. Яблонская, М.Н. Творчество молодых художников на новом этапе развития советского изобразительного искусства // СИ, 77-1. М., - 1978, - с.5-15.

Галиб Ахмед оглу Гасымов

НАЦИОНАЛЬНОСТЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Национальность сама по себе является более широким понятием, выражающим разные стороны жизни. Однако, в искусстве при размыш-

лениях о национальном своеобразии, необходимо учитывать постоянную смену национальной жизни и соответствующего национального характера. В настоящей статье в какие периоды и в какой мере автор зависит от той или иной традиции или национальных особенностей, проявляющихся в его произведениях? «Например, как художник относится к традиции? Мы проясним такие вопросы, как определение национальности в изобразительном искусстве. Также отметим, что для того, чтобы понять, как в любом художественном произведении выражается национальная специфика, необходимо учитывать диалектику, возникающую в соотношении объективных и субъективных отношений. Это проявление национальной действительности и ее воспринимаемой специфики, отраженной художниками в искусстве.

Ключевые слова: национальность, особенность, интернациональность, принципиальность, традиция.

Qalib Ahmad oghlu Qasimov **NATIONALITY IN THE FINE ARTS**

Summary: Nationality itself is a broader concept that expresses different aspects of life. However, in arts, when thinking about national uniqueness, it is necessary to take into account the constant change of national life and the corresponding national character. This article analyses in what periods and to what extent does the author depend on this or that tradition or national characteristics manifested in his works? “For example, how does an artist feel about tradition? We will clarify issues such as the definition of nationality in the visual arts. We also note that in order to understand how any work of art expresses national specificity, it is necessary to take into account the dialectic that arises in the correlation of objective and subjective relations. This is a manifestation of national reality and its perceived specificity, reflected by artists in art.

Key words: nationality, peculiarity, internationality, adherence to principles, tradition.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 18.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Sevinc Qaçay qızı Əliyeva
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
Müəllim
e-mail: eliyevasevinc88@mail.ru

MÜASİR AZƏRBAYCAN RƏNGKARLIĞINDA QUŞ OBRAZI: MİFİK GERÇƏKLİKDƏN MÜASİRLİYƏ DOĞRU VƏ MİF-FOLKLOR YADDAŞININ BƏDİİ MƏNALANDIRMA PROBLEMİ

Xülasə: Məqalə müasir Azərbaycan rəngkarlığında quş obrazına və onun bədii mənalandırılması xüsusiyyətlərinə həsr olunmuşdur. Müəllif qeyd edir ki, müasir Azərbaycan rəngkarlığında geniş yayılmış quş surəti tarixən mif-folklor yaddaşı ilə əlaqədardır və müasir rəssamların yaradıcılığında təcəssüm formalarının geniş spektri ilə seçilir. Quş obrazına XX əsrin ikinci yarısında və müasir dövrdə tanınmış rəssamlar – Toğrul Nərimanbəyov, Rasim Babayev, Sirus Mirzəzadə, Kamal Əhməd, Zakir Hüseynov və başqaları müraciət etmişlər. Məqalədə əsərlərin bədii xüsusiyyətləri təhlil olunmuş, müxtəlif rəssamlar tərəfindən yaradılmış mifoloji, yaxud folklor mənşəli obrazlar müqayisə edilmişdir. Nəticədə müəllif vurğulayır ki, fərqli bədii təfsir və mənalandırma formalarına malik quş surəti milli avanqard təsviri sənətin formalaşması və inkişafına xeyli təsir göstərmişdir.

Açar sözlər: quş obrazı, mif, folklor, rəngkarlıq, Rasim Babayev, Kamal Əhməd, Zakir Hüseynov.

Quş obrazı müasir Azərbaycan rəngkarlığında geniş yayılmışdır. Dərin məna qatlarında mifoloji yaddaş və folklor motivlərinə, nisbətən sadə anlamda məişət lövhələri ilə bağlı olan quş surətinə bir çox Azərbaycan rəssamı müraciət etmişdir. Səttar Bəhlulzadə, Toğrul Nərimanbəyov, Rasim Babayev, Arif Hüseynov, Xəlildə Səfərova, Sara Manafova, Kamal Əhməd, Cavad Mircavadov, Sirus Mirzəzadə, Zakir Hüseynov, Vüqar Əli və başqalarının əsərlərində mifik-əsətiri, yaxud realist-məişət xarakterli quş obrazları görmək mümkündür.

Mifik-əsətiri və folklor səciyyəli quş obrazı zənnimizcə, daha dərin məna yozumuna malikdir [4]. Azərbaycan nağıllarında həm fantastik, həm də real quşlara rast gəlinir. Bunlardan Simurq quşunu, Səməndər quşunu, Mürği-Xəndanı, həmçinin, leyləyi, xoruzu, şanapipiyi, göyərçini, qarğanı və s. göstərmək olar. Nağıllarımızda

Murad quşuna, Dövlət quşuna və başqa fatal səciyyəli quşlara, həmçinin, təhlükəli, mənfi surətli quşlara da (Ruh quşu, Əbabil quşu və s.) rast gəlmək olar. Quşlar nağıl və digər folklor qəhrəmanlarına kömək edir, boynuna mindirib uçaraq bir yerdən başqa yerə aparır, dar gündə özünün öncədən verdiyi bir tükünü yandırmaqla dərhal onların köməyinə gəlir, məqsədə çatmaqda yardımçı olurlar. Azərbaycan folklorunda quş kimi ikinci bir universal səciyyəli, tez-tez xatırlanan varlıq tapmaq çətindir.

Öz yaradıcılığında mif-folklor süjetlərindən bəhrələnən rəssamların əksəriyyəti quş obrazına müraciət edir. Quş obrazı onların yaradıcılığında iki formada təzahür edir: əsas personaj və yardımçı surət. İstənilən halda rəmzi mənə kəsb edən quş surəti kompozisiyadakı ölçüsündən və tutduğu mövqedən asılı olmayaraq mühüm əhəmiyyətə, özünəməxsus mənə yükünə malikdir. Çox zaman kompozisiyanın ideya-bədii məzmunu məhz quş surəti vasitəsilə açılır, onun vasitəsilə əsərdə müəyyən mənə və estetik tamlıq yaradılır.

Müasir Azərbaycan rəngkarlığında yaradıcılığı mif-yaddaş təfəkkürü ilə sıx bağlı olan rəssamlar içərisində Rasim Babayev müstəsna yer tutur. Yaradıcılığının erkən mərhələsində o, daha çox mənzərə tematik janrında əsərlər yaratmışdır [5, s.147]. Sonralar, yaradıcılığının yetkin dövründə rəssam folklor surətləri və mif yaddaşının təcəssümünə meyl etdi. Rəssam öz tablolarını klassik şərq incəsənəti üslubunda, ön və arxa plan, işıq-kölgə olmadan yaratmışdır ki, bu da onların ənənəvi milli xarakterini daha da qüvvətləndirmişdir. “O, ürəyi ilə yaşayır və düşünürdü, bu dünyanı yalnız qavrayıcı, təhlilədi, reaksiyaverici və qurucu mərkəz olan qəlbi ilə qəbul edirdi. O, öz tablolarını ürəyi ilə çəkirdi. Ona görə də əsərləri bu qədər şiddətli, şən, enerjili, əfsanəvi, parlaq, rəngli, əzabkeş və qızğındır. Bu tablolarla başlıca element – səmimilik, arxayınlıq, dünyanın gözəlliyinin qavranılması mövcuddur” [3, s.54].

Rasim Babayevin yaradıcılığında mif-folklor personajları olan divlər üstündür. Lakin divlə yanaşı, rəssam öz əsərlərində heyvan və quş təsvirlərinə də geniş yer ayırır. Onun çəkdiyi dəvə, qoç, at, quş fiqurları bəzən kompozisiyanın əsasını təşkil edir. Ümumiyyətlə, nağıl süjetləri onun yaradıcılığında olduqca qabarıq ifadə olunmuşdur. “Rəssamın dünyagörüşünün formalaşmasında və yaradıcılıq dünyasının püxtələşməsində təbii ki, Azərbaycan folklorunun – nağıl və dastanlarımızın, onların dərin fəlsəfi mahiyyətinin, milli-mənəvi dəyərlərin və milli etnoqrafik xüsusiyyətlərimizin böyük təsiri olub. Onun yaradıcılığında iki qüvvənin – xeyirlə şərin, işıqla zülmətin mübarizəsi təsvir olunub. Bu səbəbdəndir ki, rəssamın əsərləri heç bir əlavə şərhə ehtiyac olmadan tamaşaçısının qəlbinə yol tapır. Çünki bu, minillik-

lər belə keçməsinə baxmayaraq, insanları daim düşündürən və yaqin ki, gələcəkdə də düşündürəcək bəşəri mövzulardır” [7].

Rəssamın “Döyüşən quşlar” (2002) adlı tablosu maraq doğurur. Burada iki döyüşən quş təsvir olunub. Miniatur ənənələri üslubunda olan bu kompozisiya dramatik süjet xəttinə malikdir. Rəssam quşları düzxətli deyil, müstəvi planda əks etdirib. Kompozisiya müstəvi simmetriyaya malikdir. Quşlardan biri kompozisiyanın aşağı sol, digəri isə yuxarı sağ tərəfini tutur. onların dimdikləri kompozisiyanın tən ortasındadır. Əsərdəki bu simmetriya həm də ekspressivlik, quşların hərəkətində mütəhərriklik, ritm yaradır. Quşlar həm real, həm də mifik təsir bağışlayır. İlk baxışda bu quşları döyüşən xoruzlara bənzətmək olar. Lakin onların həddən artıq uzun quyruqları daha çox tovuz quşunu xatırladır.

Əsərin rəng həllində göy və qırmızı, qismən ağ rəng çalarları üstündür. Tablonun fonu göy, quşlar isə əsasən ağ-qırmızı rəngdədir. Təzadlı rəng çalarları simmetrikliklə birlikdə tablodakı ekspressivliyi, mütəhərrikliyi və ritmi daha da qüvvətləndirir [şəkil 1].

Rasim Babayevin quş təsvir olunmuş başqa bir əsəri “Xoruz” (1994) adlanır. Kətan üzərində akrillə işlənmiş bu əsərdə qanadlarını açaraq banlayan xoruz təsvir edilib. Əsərdə rəssamın tematikasına xas olan mifoloji yaddaş ilk baxışda məişət xarakteri daşısa da, buradakı quş surəti öz folklor məzmununu qoruyub saxlayır. Kompozisiyanın xarakterik tərzdə - miniatur üslubunda işlənməsi bu qənaəti bir qədər də gücləndirir. Burada xoruz sanki murad quşu qismində öz təcəssümünü tapmışdır. Onun zahiri görünüşü, qanadlarını geniş açması, daşdığı işarə-məna yükü məhz mif-folklor yaddaşından xəbər verir. Əsərin kompozisiyası tamamilə xoruzun üzərində qurulub ki, bu da kompozisiyanın mifoloji məzmununu bir daha diqqətə çatdırır. Rəng həllinə gəlinə, əsər “Döyüşən quşlar” kompozisiyası ilə ümumi cəhətlərə malikdir. Sarı-qırmızı lələklərlə örtülmüş xoruz göy neytral fonda işlənmişdir.

Azərbaycan nağıllarında mifik quş təsviri bir sıra hallarda qadın obrazında təcəssüm edir. Nağıllarda pərilərin quş cildinə girərək uçub getməsi hallarına rast gəlinir. Quşun uça bilməsi, onun insanı muradına yetirəcəyinə inam, həmçinin quşun zərif, gözəl, mütənasib olması, xoş avazla oxuması onun folklorlarda qadın surəti, pəri, yaxud huri ilə eyniləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. Azərbaycan nağıllarında yer alan Mürği-Xəndan surəti buna misal ola bilər. Dədə Qorqud dastanında da pərilərin quş cildinə girməsindən bəhs olunur. Quş-İnsan, Quş-Qadın ikiləşməsi Şərq folklorunda geniş yayılıb. Bu surətə Avropa xalqlarında, slavyanlarda da rast gəl-

mək mümkündür. Məşhur rus boyakarı Mixail Vrubelin çəkdiyi “Qu quşu cildində şahzadə qız” (1900) əsəri məzmunca folklora bağlıdır.

Müasir Azərbaycan rəngkarlığında Quş-Qadın ikiləşməsi nisbətən az yayılsa da, buna müxtəlif nümunələr tapmaq mümkündür. Bu mövzuda maraqlı nümunələr sağlığında sənəti layiqincə qiymətləndirilməmiş avanqardçı-rəssam Kamal Əhməd tərəfindən yaradılmışdır [2, s.89]. Quş obrazı, ümumiyyətlə, Kamal Əhmədin bir çox tabloları üçün xarakterikdir və rəmzi mənə daşıyır. Bununla yanaşı, rəssam bu obrazı inkişaf etdirmiş, ona yeni mənə çalarları qatmış, Quş-Qadın ikiləşməsini ərsəyə gətirə bilmişdir. Ümumiyyətlə, quşu ideal qadın surətində əks etdirmək cəhdi Kamal Əhmədin yaradıcılığındakı avanqard-mistik tutumun başlıca estetik tapıntılarından biri hesab oluna bilər.

Kamal Əhmədin Quş-Qadın surəti ideal qadın etalonudur. Qadının ideal olması üçün zahiri gözəllik azdır. İdeal qiymətləndirmədə belə gözəl qadın pəri ola bilər. Çünki mif-folklor yaddaşında məhz gözəl qızlar pəri olur və uça bilir. Beləliklə, rəssamın ərsəyə gətirdiyi ideal Quş-Qadın ikiləşməsinin əsasında nağıllardan qaynaqlanan mif yaddaşı dayanır.

Kamal Əhmədin bu mövzuda olan diqqətəlayiq əsərlərindən biri “Quş Qız” (1994) adlanır. Əsərdə alabəzək lələkli qollarını – qanadlarını qaldırmış, iri qara gözləri ilə tamaşaçıya baxan mifik Quş-Qız surəti canlandırılmışdır. Onun bədənini quş bədənini, başı isə insan başıdır. Bütün kompozisiya neytral fonda işlənmiş bu mifik varlıqdan ibarətdir. Kompozisiyada yardımcı (istiqləşmətəndirici) elementlər olmadığından əsərin həm mahiyyətini, həm də ideya-estetik məzmununu təsvir olunan surətin özü təşkil edir. Rasim Babayevin Xoruz surəti ilə müqayisədə Quş Qız daha artıq mifik səciyyə daşıyır. Xoruz özündə müəyyən mifik başlanğıcı əks etdirsə də o, hər halda real quşdur, onun təsvirində məişət xüsusiyyətlərini əks etdirən folklor məzmunu mif yaddaşından üstündür. Quş Qızda isə fərqli konsepsiya müşahidə olunur. Özündə mif yaddaşı ilə folklor (nağıl) surətini əks etdirən Quş Qız fatal əhvali-ruhiyyəli mifoloji varlıq olmaqla bilavasitə fantastik səciyyəlidir. O, həm də milli məzmunla malikdir. Rəssam Quş Qızı tipik Azərbaycan pərisi kimi tamaşaçılara təqdim edir [şəkil 2].

Nümunələrdən göründüyü kimi, müasir Azərbaycan rəngkarlığında mif-folklor xarakterli müxtəlif quş təsvirlərinə təsadüf edilir. Onların bir qismi real, digəri isə mifik (irreal) xarakterlidir. Zənnimizcə, mifik xarakterli quşlar içində Quş-İnsan (Quş-Qadın, yaxud Quş-Qız) obrazı xüsusilə maraqlıdır. Bununla yanaşı, real xarakterli, lakin mif-folklor səciyyəli quş obrazları da az maraq doğurmur. Onların arasında şanapipik quşu xüsusilə seçilir.

Şanapipik (ona bəzən Hop-Hop quşu da deyilir) Azərbaycan folklorunda geniş yayılmış surətdir. Şanapipik təsviri sənətdə də geniş yayılıb. Bir çox rəssamlar – Rasim Babayev, Sara Manafova, Kamal Əhməd, Sirius Mirzəzadə, Rəşad Mehdiyev və başqaları şanapipik obrazına müraciət etmişlər. Əslində şanapipik obrazı mifik Quş Qız obrazına daha yaxındır. Bu barədə Azərbaycan folklorunda maraqlı bir əfsanə də mövcuddur. Əfsanəyə görə, Şanapipik gözəl bir gəlin imiş. Bir gün hamamda çiməndən sonra saçlarını darayırmış. Bu zaman qayınatasının hamama tərəf gəldiyini görür. Yenicə çimmiş gəlin geyimsiz idi. O, naçar qalıb biabır olmamaq üçün Allaha yalvarır: “Allah, məni quşa çevir, el içində biabır olmayım!”. Allah onun yalvarışını eşidir, gəlini saçında daraq, şanapipiyə çevirir. Şanapipik uçub gedir. Guya o vaxtdan bəri şanapipiklərin başında daraq olur. Məhz bu maraqlı cəhət, yəqin ki, həmin əfsanənin yaranmasına səbəb olmuşdur. Ola bilər ki, rəssamların şanapipik surətinə maraq göstərməsi məhz bu əfsanə ilə bağlıdır. Şanapipik Azərbaycan rəssamlarının cəlb edən quşlardan biridir, bəlkə də birincisidir.

Kamal Əhməd şanapipik surətinə dəfələrlə müraciət edib. “Şanapipiklə avtoportret” (1980), “Şanapipik” (1986) və başqaları bu qəbildəndir. Maraqlıdır ki, bu əsərlərin hər birində məhz şanapipik surəti əsərin ideya-bədii dominantını təşkil edir və məzmun məhz bu surətin üzərində cəmləşir. Hətta rəssamın avtoportretində də avtoportreti səciyyələndirən əsas cəhət burada quş surətinin – şanapipiyin olmasıdır. Ümumiyyətlə, rəssamın yaradıcılığında real sürətlərin irreal təəcəssümü, sənət duyumunun qeyr-adiliyi özünü aydın büruzə verir [6].

Şanapipik surətinə ən çox müraciət edən fırça ustalarından biri də Xalq rəssamı Sirius Mirzəzadədir. Rəssamın əksər tablolarında şanapipik surəti qadın obrazı ilə birlikdə təsvir edilir. “Şanapipiklə məhəbbət”, “Şanapipiklə qız” (hər ikisi 2009), “Çəhrayı fonda” (2012), “Qara şlyapalı qız” (2013) və başqa əsərlər buna misal ola bilər. Sirius Mirzəzadənin əksər əsərlərində şanapipik mif yaddaşından daha çox qadın surətini səciyyələndirən, ona lirik-romantik əhval-ruhiyyə qatan bədii vasitə, açar kodu kimi çıxış edir. Misal üçün, “Çəhrayı fonda” əsərində təsvir edilmiş qız əllərində şanapipik tutmuşdur. Bu, qızın quşa və ümumiyyətlə, canlılara olan marağını, şəfqətini nümayiş etdirir. “Şanapipiklə qız” əsərində isə şanapipik qızın saçlarına qonaraq onun saç düzümünə orijinal görünüş verir [şəkil 3].

Sirius Mirzəzadənin bəzi əsərlərində şanapipiklə insan (qadın) surəti arasında magik əlaqə vardır. Rəssam sanki bu iki surəti bir-birinə bağlamağa cəhd edir və sonda buna nail olur. Belə ki, onun bir sıra rəsmlərində şanapipik qadınla eyni ölçüdə, həm də onu öpərkən təsvir olunur (“Şanapipiklə məhəbbət”). Bu bədii-mifoloji

dəst-xəttin son transformasiya mərhələsini isə insanın (İlahi Qadın surətinin) quşla birləşərək bir obrazda bütövləşməsidir. Burada biz istər-istəməz Kamal Əhmədin Quş Qız obrazlarını yada salırıq.

Quş surətinə tanınmış rəssam Zakir Hüseynovun yaradıcılığında da təsadüf olunur. Lakin rəssamın əksər tablolarında quş surəti aparıcı mif-folklor surətinə əlavə edilmiş bədii element kimi çıxış edir. Başqa sözlə, rəssamın tablolarında quş surəti folklor personajının mistik tutumunu qüvvətləndirən, ona yeni ştrixlər qatan bədii vasitə kimi əhəmiyyət daşıyır. Zakir Hüseynovun tablolarında quş tənha qəhrəmanla birlikdə (rəssamın əksər əsərləri təkfiqrludur) özünəməxsus “İnsan-Quş” vektorunu əmələ gətirir. Sirus Mirzəzadədən fərqli olaraq Zakir Hüseynovun tablolarında “İnsan-Quş” xətti bir şəxsiyyətdə bütövləşmir, insan quşa çevrilmir. Zakir Hüseynovun yozumunda ekzistensial qəhrəman quş surəti vasitəsilə mifik “çıxış nöqtəsi” əldə edir və əsərin ideyası onun vasitəsilə tamaşaçıya çatdırılır. Başqa sözlə, Zakir Hüseynov öz mifik qəhrəmanının ovqatını məhz quş obrazı vasitəsilə əks etdirir. Bu baxımdan onun “Dərvişlər” seriyası maraq doğurur [1, s.108]. Bu seriyaya folklor surətləri olan dərvişlər daxildirlər. Hər kompozisiyada yalnız bir dərviş surəti yer alır. Onun tərəf-müqabili isə məhz quşdur. Hər iki surət məhz folklordan qaynaqlanır və rəssamın magik abstrakt görüşlərini əks etdirir. “Dərvişin dialoqu” tablosunda dərviş quşla söhbət edir, “Dialog” əsərində isə ekzistensial qəhrəman (o, həm də folklor surətidir) geriye boylanaraq ağacın başına qonmuş quşa baxır, sanki onunla söhbət edir [şəkil 4]. Əsərin dəyişkən koloritli neytral fonu, ön və arxa planların diffuziyası, detallardakı ölçü münasibətlərinin şərtiliyi, nəhayət, quşun qeyri-adi görünüşü, çox kiçik olması əsərə Zakir Hüseynovun fırçasına xas olan magik əhvali-ruhiyyə verir.

Göründüyü kimi, müasir Azərbaycan rəngkarlığında mif-folklor səciyyəli əsərlərdə quş surətinə geniş yer verilmişdir. Müstəqillik dövründə milli-mədəni irsə marağın artması, abstrakt təfəkkürdə mili xarakterin güclənməsi mifik məzmunlu quş surətinə marağın artmasına səbəb olmuşdur. Rəssamlar nağıl motivləri, yaxud magik mif mövzusunda tematik tablolar işlərkən bu surətə tez-tez müraciət edirlər. Quş obrazının universal xarakteri, rəmzi mahiyyəti, kompozisiyanın dominantına çevrilə bilməsi onu müasir milli abstrakt sənətin semantik məna yükünə malik əsas bədii elementlərindən birinə çevirmişdir. Bu və ya başqa rəssamın dəst-xəttindən, dünyagörüşündən asılı olaraq təsviri sənətdə mif-folklor yaddaşından qaynaqlanan quş obrazı hər dəfə yeni-yeni bədii-fəlsəfi yozumlarla zənginləşir və yeni ifadə formalarında təəcəssüm olunur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyev, Z.A. Zakir Hüseynov. Tənha döyüşçü. Bakı: Letterpress, -2011.- 208 s.
2. Əhməd, K. Sərvət (mətnin müəllifi Dilarə Vahabova). Bakı: “Şərq-Qərb”, - 2013.- 104 s.
3. Babayev, R. Sərvət (mətnin müəllifi Gülrəna Qacar). Bakı: “Şərq-Qərb”, - 2013.- 104 s.
4. Rzasoy, S. Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst. Bakı: - 2008.
5. Искусство Советского Азербайджана. Москва: «Советский художник», - 1970.- 207 с.
6. <https://manera.az/medeniyyet/4099-ressam-kamal-ehmed-o-da-bir-xalq-e-manetidi.html>
7. <https://www.medeniyyet.az/page/news/34834/Rasim-Babayevin-senet-fel-sefesi.html?lang=az>

Севиндж Гачай кызы Алиева

ОБРАЗ ПТИЦЫ В СОВРЕМЕННОЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЖИВОПИСИ: ОТ МИФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ К СОВРЕМЕННОСТИ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИФО-ФОЛЬКЛОРНОЙ ПАМЯТИ

Резюме: Статья посвящена образу птицы в современной азербайджанской живописи и особенностям его художественного осмысления. Автор отмечает, что образ птицы, получивший широкое распространение в современной азербайджанской живописи, исторически связан с мифо-фольклорной памятью и имеет широкий спектр форм проявления в творчестве современных художников. К образу птицы обратились известные живописцы второй половины XX века и современности – Тогрул Нариманбеков, Расим Бабаев, Сируз Мирзазаде, Камал Ахмед, Закир Гусейнов и многие другие. В статье анализируются художественные особенности картин, сопоставляются образы, созданные разными художниками и имеющие мифологические либо фольклорные истоки. В заключении автор отмечает, что образ птицы, имея различные формы художественной интерпретации и осмысления, оказало существенное влияние на формирование и развитие национального авангардного изобразительного искусства.

Ключевые слова: образ птицы, миф, фольклор, живопись, Расим Бабаев, Камал Ахмед, Закир Гусейнов.

Sevinj Qachay qizi Aliyeva

**THE IMAGE OF A BIRD IN MODERN AZERBAIJANI PAINTING:
FROM MYTHICAL REALITY TO MODERNITY AND THE PROBLEM
OF ARTISTIC UNDERSTANDING OF MYTHO-FOLKLORE MEMORY**

Summary: The article is devoted to the image of a bird in modern Azerbaijani painting and the features of its artistic comprehension. The author notes that the image of a bird, which has become widespread in modern Azerbaijani painting, is historically associated with mytho-folklore memory and has a wide range of manifestations in the work of contemporary artists. Well-known painters of the second half of the 20th century and the present, such as Togrul Narimanbekov, Rasim Babayev, Siruz Mirzazade, Kamal Ahmed, Zakir Huseynov and many others, turned to the image of the bird. The article analyzes the artistic features of the paintings, compares the images created by different artists and having mythological or folklore origins. In conclusion, the author notes that the image of a bird, having various forms of artistic interpretation and comprehension, had a significant impact on the formation and development of the national avant-garde fine arts.

Key words: image of a bird, myth, folklore, painting, Rasim Babayev, Kamal Ahmed, Zakir Huseynov.



1. Rasim Babayev. “Döyüşən quşlar.
Kətan, akril, 2002.



2. Kamal Əhməd. “Quş Qız”.
Kətan, yağlı boya. 1994.



3. Sirus Mirzəzadə.
“Şanapipiklə qız”.
Kətan, akril, qarışıq
texnika.
2009.



4. Zakir Hüseynov.
“Dialoq”. Kətan, yağlı
boya. 2000-ci illər.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 03.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Ülviyyə Tapdıq qızı Həmzəyeva
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası
Dissertant
e-mail: ulviyya.hamzayeva@yahoo.com

İBRAHİM SAFİNİN YARADICILIQ ÜSLUBU

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə görkəmli azərbaycanlı rəssam, realizm üslubunun layiqli nümayəndəsi, portret, mənzərə, natürmort ustadı İbrahim Safinin yaradıcılığı və üslubu haqqında bəhs olunur.

Əsasən rəssamın Türkiyə təsviri sənətinə gətirdiyi yeniliklər və Avropa rəssamlıq sənətinin onun əsərlərindəki izləri, müşahidələri, yaradıcılıq axtarışları araşdırılmışdır.

Məqalədə rəssamın bəzi əsərlərinin rəng, məzmun və texnika baxımından təhlili aparılmış, İbrahim Safinin türk rəssamlıq sənət aləminin ustadları sırasındakı yerinə nəzər salınmışdır.

Açar sözlər: impressionizm, rəssam, sərgi, natürmort, portret, mənzərə, kompozisiya.

XX əsr Azərbaycan üçün mədəniyyətin güclü yüksəlişinin və bədii yaradıcılığın yeni forma və istiqamətlərin inkişafı və milli təsviri sənətin dünya səviyyəsində tanınmasının əsasını qoymuş rəssamlar nəslinin yetişməsi ilə səciyyələnir. Azərbaycanımızın qədim diyarlarından biri olan Naxçıvan özünün maddi-mədəni irsi, nadir memarlıq inciləri sayılan abidələri ilə və bu əzəmətli, gözəl torpaqda yetişib boya- başa çatmış nadir və istedadlı şəxsiyyətləri ilə bəşər tarixində müstəsna və mühüm rol oynayır.

Həç şübhəsiz, XX əsrin məhz milli peşəkar rəngkarlıq sənətinin yaranması Azərbaycanın görkəmli rəssamı Bəhruz Kəngərlinin adı ilə bağlıdır.

Azərbaycan təsviri sənətində fərdi yaradıcılıq üslubu ilə böyük məktəb yaratmış Bəhruz Kəngərliyə fərqli olaraq, sələfi və həmyerlisi İbrahim Safi (Rəhman Qafar oğlu Səfiyev 1898-1983) Türkiyə rəssamlıq sənəti tarixində özünə məxsus tərzilə yer almışdır. İbrahim Safi on beş il Avropada yaşamağına baxmayaraq, öz üzərində daima işləyir, əsərlərini tanıdaraq sərgilərdə, müsabiqələrdə iştirak edirdi. Görkəmli rəssam türk klassik rəsm üslub düşüncəsini dəyişdirərək, yeni bir meyil

yaratmış, öz dəst- xəttini təqdim etmişdi. Müxtəlif ölkələrdə olmağına baxmayaraq, orada etüdlər edir, çox sayda əsərlə Türkiyəyə qayıdırdı.

İlk rəssamlıq təhsilini Rusiyada alan rəssam güclü akademik rəsmi ilə impressionizmin gətirdiyi boya incəliyini qaynaşdırmış rəssamlardan idi. Son dərəcə sağlam, həssas və lirik bir incəliyə sahib olan fırça ustası, əsərlərində təbiəti müxtəlif cəhətləri ilə təsvir edir və hər an dəyişən işığa, onun əsasında günəşə könül verir. Rus akademizminin təsiri altında qalan rəssam, yaradıcılığına Avropa və Türk rəssamının təsirini də gizlətmirdi. Lakin yaradıcılığının ilk illərində və son dövrlərində də rus impressionizminə sadıqlıyı açıq hiss olunur.

İbrahim Safi yaradıcılığında təsviri incəsənətin portret, mənzərə və natürmort janrlarına daha çox üstünlük vermişdir. Buna baxmayaraq, rəssamın özünəməxsus sərbəst kompozisiyaları da az deyil.

İbrahim Safinin əsərlərinin xronologiyası onun keçdiyi yoldur desək, yanlışdır. Rəssamın inkişafını onun rəngkarlıq manerasını formalaşdıran mərhələləri ardıcıl izlədiyimiz zaman rəssamın realizmdən impressionizmə gedən yolunu aşkar görmək olar. İbrahim Safini həm də Türkiyə təsviri sənətinin postimpressionizm cərəyanının layiqli davamçısı da hesab etmək olar.

Bir çox sənət cərəyanlarına, təzadlı rəssamlıq üslublarına yaxından bələd olan rəssam eyni zamanda realizmə daha çox üstünlük vermiş, dünya incəsənətinin mütərəqqi ənənələrini davam etdirmişdir. Boyakarlığın müxtəlif janrlarında müxtəlif tematikalı tablolar yaratmışdır.

İbrahim Safi portretlərində daha çox xalq içindən sadə insanları əks etdirirdi. Lakin onun yaradıcılığında hər rəssama xas olan sevdiyi obrazlar da öz yerini tapmaqdadır. Rəssamın yaradıcılığında görkəmli şəxsiyyətlərin, müğənnilərin, elm adamlarının, siyasət xadimlərinin obrazlarına rast gəlmək olar. Onlardan “Qəmli qadın”, “Qara geyimli qadın”, “Qız uşağı”, “Zeki Müren”, “İnci sırğalı-boyunbağlı qadın”, “Çəhrayı qalstuklu adam”, “Qarıxışq üzvlü kişi”, “Bakkal”, “Gülməyən oğlan” və başqa əsərlərini göstərmək olar.

1950-ci illərdən bu yana açdığı çoxsaylı sərgilərdə, xüsusilə tünd rənglərə olan güclü meyili aşkar hiss olunur. Bunu, xüsusilə, rəssamın portretlərində müşahidə edə bilərik. Onun klassik portret çalışmaları əsasən qəhvə rəngli fon üzərində gerçəkləşir və sevilirdi. Portretlərə tamaşa edərkən, insanların ilk reaksiyası “Canlı kimidir, nə qədər gözəldir?!” vurğuladıqlarını eşitmək olurdu. Bu gün Türkiyənin bəzi öndə gedən sənətşünasları İbrahim Safini məhz portret rəssamı kimi qələmə alırlar. Bəlkə də onların bu cür düşünməsi məhz rəssamın “Portret çəkməyi se-

virəm, müəyyən müddətdən sonra digər mövzuları buraxıb, yalnız istədiyim kimi portret işləyəcəyəm” kimi dilə gətirdiyi düşüncəsi olmuşdur [9, s.11].

Rəssam portret janrının tələblərinə ilk dövr Moskvada, sonra isə Türkiyədə təhsil illərində xüsusi diqqətlə yanaşmışdır. Safin insan surətini yaradarkən miniatur səviyyəsindən çıxararaq, akademizmin tələblərinə xas, qurma, dəqiq yaxırlarla, sanki rəngli bir mozaika quraraq, ardınca onu bütövləşdirərək istənilən nəticəni əldə edirdi. O, insan surətini təhlil edərək, rəngkarlıq vərdislərinə xüsusi tələbkərliklə yaxınlaşmış və ona sadıq qalmışdır.

Safinin yaratdığı portretlərindəki canlılıq, uğurlu kompozisiya həlli, təbiilik hər rəssamın portret yaradıcılığına aid ola bilən nüanslardan deyildi. Portret obrazları rəssamlardan xüsusi müşahidə qabiliyyəti, şəxsiyyətin fərdi aləminə, varlığına nüfuz etmək məharəti tələb edir. Əsl portret, naturanı sadə köçürmək yolu ilə deyil, insanın fərdi aləminin, tərcümeyi-halının, peşəsinin ən səciyyəvi və vacib psixoloji cizgisini, ruh halının, incəliklərinin aşkara çıxarılması yolu ilə yaradılır [5, s.14].

Rəssamın yaradıcılığının ilk illərində, professionallıqla “ilk” canlı olaraq işlədiyi, Türk tarixinin Ulu öndəri Mustafa Kamal Atatürkün portreti idi.

İbrahim Safi Türkiyə tarixini dolğun həyat və qəhrəmanları ilə yaşadan rəssam kimi köüllərə nüfuz etmişdir. O, Türk dünyasının atası Atatürkün rənglərdən boylanan obrazını yaratmağa nail olmuşdur. Bu portretdə bizə özündə türk xalqının qəhrəmanlığını, şücaətini hifz edən şəxsiyyətin baxışları yönəlməkdədir. Bu portretə obrazın bədii kamilliyi ilə yanaşı, tarixi durumun inandırıcı ifadəsi də diqqəti cəlb edir. Bir-birini təkrarlamayan saysız əsərlərində, həyatdan aldığı ağır zərbələrlə əlaqəli əsərlərindəki rəng həlli sənətkarın keçirdiyi duyğuları dəqiq şərtləndirir [1, s.49].

İbrahim Safinin fırçaya aldığı bir çox portretlər, bu gün muzeylərdə və fərdi kolleksiyalarda qorunub saxlanılmaqdadır.

Safi, 18 yaşında olarkən qısa bir müddətdə (altı ay ərzində) “Türk musiqisinin bəstəkarları”nı əks etdirən doxsan portret işləmişdir. Bu portret kolleksiyasından olan yetmiş əsər bu gün də Yapı Kredi Bankının kolleksiyasındadır. On iki ədəd tablo isə rəssam-kolleksioner Ahmet Fazıl Aksoy tərəfindən Türk Müziyi Dövlət Konservatoriyasına hədiyyə edilmişdir. Kolleksiyaçı-rəssam demişdir: “Bu məkan görkəmli rəssamın çəkdiyi portretlərə yaraşır. Bu bəstəkarların hər biri bu qurumun müəllimi sayılır”. Sərgilənən portretlər sırasında “Hoca Mərgi”, “Kazasker Mustafa İzzet Efəndi”, “Dede İsmayıl Hammami”, “Hacı Sadullah Ağ”, “Kantamiroğlu”, “Tamburi İrak”, “Nasibin Mehmet Bey”, “Zeki Mehmet Ağ”, “Şakir ağ”, “Halim

Ağa”, “Leyla Hanım” və “Küçük Müezzın Çelebi” kimi bəstəkarların adları yer almışdır. İbrahim Safiyə olan sonsuz sevgisi və hörməti, hüquq fakültəsinin məzunu olan kolleksiyaçı Ahmet Fazıl Aksoyu rəssamlığa şövq etmişdir. Bu gün, Ahmet Fazılı Türkiyədə İbrahim Safi davamçısı kimi də tanıyırlar [12, s.1,6].

İbrahim Safinin portret yaradıcılığında üç model-naturanı görmək olar, həyat yoldaşı Zaxarina xanım, Küfeci Pala və küçə musiqiçisi Cümbüşcü Hafız olaraq tanınan obrazlara zaman-zaman rast gəlmək olar. Rəssamın qara qələmlə etdiyi çoxsaylı cizma-qaraları və eskizləri belə, çox dəqiq və maraqlı idi. O, özü ilə hər zaman irili-xırdalı dəftərlər gəzdirir, gördüklərini tez zamanda köçürə bilirdi. O, İstanbulun Kasımpaşa bölgəsində, küçə ortasında oturaraq rəqs edən cingənləri-qaraçıları rəsm etməyi xoşlayırdı. Bunu onun çoxsaylı əsərlərində açıq müşahidə etmək olur.

Bir gün İbrahim Safi Kasımpaşa bölgəsində etüd edərkən, ər-arvadın yüksək-dən və şiddətlə savaşımaqlarının şahidi olur: “Bir ara ayıldım ki, sərt bir cisim başıma dəyərək yerə düşdü. Hər yerə dolma səpələnmişdi. Bəxtim gətirmişdi, şlyapada olduğumdan böyük xəsarət almadım, şələ - şüləmi toplayıb getməli oldum” [7, s.122]. Bir dəfə isə Safinin çəkdiyi əsərin üzərinə balkondan çay tökmüşdülər. Bu cür hadisələrdən narahat olmayan rəssam, işinə davam edərək deyirdi: “Yanımda olan uşaqlar gülməyə başladı, lakin mən işləməyə davam etdim və rəsm etdiyim meydana çıxdıqca uşaqlar sakitləşdi və böyük maraqla baxmağa davam edirdilər. Başıma gələnə narahat olmadım, çünki uşaqların mənim əsərimi elə maraqla və diqqətlə seyr etmələri mənə böyük zövq yaşatmışdı” [5, s.51]. İbrahimin müşahidə etdiklərindən yalnız bir nəticə əldə edə bilərik – gerçək hadisələrin rəssam həyatında nə qədər böyük önəm daşdığını. Rəssam olmaq real hadisələrdən duyğulanaraq yaşamaq və onları kətana köçürmək deməkdir. Realist bir rəssam hadisələri yaşamaq və ondan təsirlənməlidir.

İbrahim Safi cingənə-qaraçı obrazlarına, portretlərinə də tez-tez müraciət edir. Onların təbii yaşamı rəssamı özünə cəlb edir. Rəssam hər bir işində nikbinlik notları arayaraq, gözəl olanı öz tablolarına köçürməyi bacarır və bu sözlərlə ifadə edir: “Ömrüm çatana qədər gözəlin daha gözəlini təsvir edəcəyəm, çalışmadığım, rəsm çəkmədiyim günləri yaşanmamış sayıram, xəstəliyimin yeganə əlacı rəsm etməkdir. Dünyaya yüz dəfə də gəlmiş olsam yenə də rəssam olmaq istərdim” [9, s.11].

Təbiət vurğunu İbrahim Safi deyirdi: “Ən yaxşı müəllim təbiətdir, rəssamın müəllimi təbiətin içində var”. Rəssam yaradıcılığında pleneri, canlı təbiətlə ünsiyyətini açıq-aşkar vurğulamaqdadır. Onun əsərlərinin böyük bir hissəsində təbiətin əks olunması təsadüfi deyil, rəssam tanrının yaratdıqlarına heyranlıqla yanaşır, in-

sanın da yaratdığına hörmət edirdi. Safinin çoxsaylı əsərlərinin əsas mövzusu “insan” idi. “Təbiətdə dəyişməyən və hər zaman insanın qəlbini xoş arzularla dolduran bir şey varsa, o da ağaclar, güllər və dağlardır” deyirdi [5, s.51].

İbrahim Safinin mənzərə janrında bir çox əsərlərini görmək mümkündür, ümumiyyətlə, onun yaradıcılığı çoxşaxəliliyi ilə seçilir. Belə ki, rəssam mənzərə, portret, natürmort, süjetli əsərlər, müxtəlif kompozisiyalar ustasıdır. Hətta onun yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda, realizm prinsipinə zidd olan, avangard üslubda iki tabloluca da rast gəlmək mümkündür. Rəssamın bəzi əsərlərindəki çox şux, şəffaf kolorit, rənglərin çaları, oynaqlığı onu fransız impressionistlərinə yaxınlaşdırır və gözəllik aludəçisi olduğunu göstərir.

İbrahim Safinin ilk ciddi yaradıcılıq addımları 1920-ci illərə təsadüf etmişdir. O, bu illərdə Türkiyədə keçirilən “Avropa Rəssamları” adlı müsabiqənin qalibi olmuşdur. Rəssamın ilk sərbəst fəaliyyəti 1923-cü ildə İstanbul Sənaye Nəfse Akademiyasını bitirdikdən sonra, 1924-cü ilə təsadüf edir. Bu illərdə İbrahim Safi ilk sərbəst işi kimi Türk dünyasının lideri Atatürkün portretini canlı olaraq kətana köçürməklə tanınmağa başlayır. Bu illərdə rəssam öz əsərlərini sərgiləməyə də nail olur. 1950-ci illərdə əsərlərində rus realizmini açıq sezmək və hiss etmək olardı. Lakin 1955-1966-cı illər arasında Qərbi Avropa İncəsənət tarixinə maraq göstərmiş və ona xas xüsusiyyətlərini də öyrənmişdir. Belə ki, Cenevrə, Zürix, Münhen, Köln, Frankfurt da keçirdiyi fərdi sərgilərdə Qərb üslubu daha çox müşahidə olunmaqda idi. 1967-ci illərdə İbrahim Safi təkcə Marsiliyada müxtəlif səpkili, səkkiz fərdi yaradıcılıq sərgisi keçirir. 1970-ci illərdə də yaradıcılığında Avropa rəssamlarının təsiri görünür. Fondakı parlaq və işıqlı rəng ahəngi, hisslərini sərbəst kətana köçürməsi buna dəlalət edirdi. Avropa yaradıcılığına meyli, onun tablolarında impressionizmə xas olan lirika və romantikanı hiss etdirməsində də görünür.

Safi yaradıcılığında əsas və ən önəmli yerlərdən birini mənzərə janrı tutur. Rəssamın mənzərə janrında ərsəyə gətirdiyi tabloları dörd yerə bölmək olar. Təbiət, dəniz, şəhər mənzərəsi və hər üçünün vəhdəti olan özünə məxsus mənzərəli kompozisiyaları diqqəti cəlb edir.

İbrahim Safinin yaradıcılığında xoş və əsrarəngiz təbiət mənzərələri tamaşaçıları, şairləri, musiqiçiləri, ümumiyyətlə, hər peşə sahibini rıqqətə gətirir, valeh edir. Onun əsərləri Türkiyə və Avropadakı kolleksiyaçıları özünə cəlb edir, rəssamın özünə və əsərlərinə dünya şöhrəti qazandırır. Qeyd etmək lazımdır ki, İbrahim Safi əsərlərindən gələn gəlirin çox hissəsini Türkiyədə yerləşən uşaq evlərinə və hərbi hissələrə köçürürdü. İbrahim Safi hər rəssama xas olmayan özünəməxsus xa-

siyyətə malik idi. O, öz əsərlərini dəyər verdiyi insanlara satmazdı, onlara hədiyyə olaraq verərdi. Fərdi həkimi olan ən yaxın dostlarından biri - Ənvar Talinin kolleksiyasında iki yüzə yaxın, digər dostu Naci Tərzidə isə otuza yaxın əsəri olduğuna dair məlumatlar vardır.

Rəhman Səfiyev (İbrahim Safi) Azərbaycanı – Naxçıvanı məcburi tərk edəndə az yaşı var idi, buna baxmayaraq rəssam öz tablolarında Naxçıvanın gözəl təbiətini, güllü çöllərini, yaşıl təpələrini, əzəmətli dağlarını işləməkdən usanmırdı. Həyat yoldaşı Zaxarina xanım rəssama ən əziz olan, doğma yurdunu vəsf etmiş və içərisində “İlanlı Dağ” əsəri də daxil olmaqla bir çox işlərini özü ilə Türkiyədən Yunanıstana köçərkən aparmışdır. Bizə, sadəcə, vətəninə həsr olunan iki Naxçıvan mənzərəsi və müxtəlif fonlarda fərqli adlarla, oxşar əsərlər “Baş Noraşəndən Əyricə yaylağına gedən yol” (1898-1899), “Şərq rəqqasları dağlıq ərəzidə”, “Köçəri rəqqaslar” (Türkiyə-Karvansara əyləncə mərkəzində divar üzərində freska) qalmışdır.

İbrahim Safi İstanbulun mənzərələrini çox sevər, onun nəhəng palıd ağaclarını, yeni salınmış incə tingli parklarını, şəhərdən kənarda yerləşən meşələrini təsvir edirdi. Onlardan “Ankara gənclik parkı”, “Ayasofya önündə bağça”, “Cihangirdən”, “Çamlıcadan İstanbula baxış” və s. əsərlərini göstərmək olar.

İstanbulun yalnız təbiət mənzərəsini deyil, qədim və böyük önəm daşıyan tarixi abidələrini, məscidlərini, qədim küçələrini əks etdirirdi. Bu gün Türkiyədə çoxdan yox olmuş bu görüntüləri, onun əsərləri üzrə bərpa da etmək olar [3, s.10]. İbrahim Safi Türkiyənin tarixini əsərlərində yazaraq həkk edən rəssamlardandır desək, yanlışmırıq. Bunu onun “Bazar”, “Vişnezadə məscidi”, “Sultan namaza gedərkən”, “Anıtkaya”, “Rumeli hisarı”, “Qonşu həyəti”, “Sebil”, “Kəmərlı küçə”, “Küçüksu”, “Qalata körpüsü” və bu kimi əsərlərində görmək olar.

Rəssam dənizi çox sevib və bu sevgisini dəfələrlə kətana köçürməkdən usanmayıb. Bunu onun həm İstanbulun Avropa tərəfində, həmdə ki, Anadolu tərəfində etdiyi çoxsaylı və eyni mənzərəni fərqli rakurslardan təsvir etdiyi əsərlərində görə bilərik. Bu qəbildən olan “Açıq mavi dəniz”, “Adalara gediş”, “Adalara vapur ilə gediş”, “Adalardan baxış”, “Anadolu sahillərindən”, “Antalyadan dəniz”, “Dəniz və qırmızı qayıq”, “Dalğalı dəniz”, “Haliç Sarayburnu”, “Bosfor” və başqa əsərlərini qeyd etmək olar.

Safi mənzərələrində bölgənin özünəməxsus koloritini qoruyub saxlayır, həmin bölgəyə uyğun tonlarda ərsəyə gətirməyə çalışırdı. O, isti və parlaq boyaların ahəngini uzun müşahidələr zamanı qavrayaraq bütün genişliyi, həcmliyi, tərəvəti ilə canlandırırdı.

Realist müşahidələrə və üsluba sadıq qalan rəssam təbiətin, mühitin rəng və işıq münasibətlərini ifadə edərək bir sıra impressionist ruhlu mənzərələr çəkmişdir. Bu baxımdan “Dağ” motivlərinə həsr etdiyi mənzərələri maraqlıdır. Rəssam ilin müxtəlif fəsillərində, günün müxtəlif çağlarında təsvir etdiyi, səhər çağı, gündüz, ay işığında və s. daim dəyişib, yeni görkəm alan canlı təbiət motivlərini şairanə və cazibədarlıqla əks etdirmişdir [5, s.10].

Rəssam ritmik və dinamik şəhər mənzərələrini də böyük ustalığ və məharətlə kətana köçürərək əbədləşdirmişdir. Onlardan “Qalata Kulesi ətrafı”, “Kasımpaşa səmtində”, “Böyükdəre bərəkcisi”, “Heykəlli park” və başqa əsərlərini sadalamaq olar.

İbrahim Safi yaradıcılığında sələfi Bəhrüz Kəngərliyə olduğu kimi balaca, miniatür rəsmlərə də rast gəlmək olur. Bunu dostu Ənvər Tali rəssam haqqında düşüncələrində dəfələrlə qeyd etmişdir: “Safi açıqca ölçüsündə olan kətan, karton və ya zəst-dəmir parçası üzərində durmadan maraqlı rəsmlər edir və həmin balaca ölçülü əsərlərdə belə, hər detallı nöqtəsinə kimi sezmək olurdu” [6, s.17].

Rəssam əsərlərində xəyallar şəhəri olan İstanbulun sehrli görünüşünü öz rəngləri ilə canlandırıb, İstanbulu bir şair tək tablolarına yazmışdır. Bu tablolar bir araya gətirilərsə, bir İstanbul albomu ortaya çıxarmaq olardı [6, s.18]. Bunu “İstanbul”, “Bayazıt Meydanı”, “Bəyaz Minbər”, “Bağaz-Selimiyyə ərazisi” və digər əsərlərində müşahidə etmək olar.

O, Marmaranın gözləri qamaşdıran günəşli ılıq havasını, Boğaziçini, Haliçı, Qalata körpüsünü, İstanbul meydanlarını, məscid – camiləri, köyləri, çimərlikləri böyük coşqu ilə rəsmləşdirirdi.

İstanbuldan başqa Ankara, İzmir, Antalya, Bursa, Çınarcık və s. bölgələri durmadan kağıza, kətana və digər materiallara köçürürdü. Şəhərləri insanları ilə birlikdə açıqca böyüklüyündə bir taxta parçasına məharətlə köçürə bilən əvəzsiz sənətkar hər kəsi heyranə gətirərək durmadan işləyirdi.

Avropada çəkdiyi əsərlərində Roma Kolizeyini, çeşmələri, Parisin Eyfel Qülləsini, Sena çayını, Almanıyanın Qara meşələrini, saraylarını, yaşıl çaylarını, qarlı qış mənzərələrini, Avstriyanın saray bağçalarını, Yunanıstanda Afina yaxınlığındakı çimərlikləri özünə mövzu olaraq seçmiş, əsərlərində əbədləşdirmişdir [6, s.19].

İbrahim Safi təbiət mənzərəsini işləyərkən köhnə türk ustalarının ənənəsini davam etdirərək öz əsərlərində insan fiqurlarına da geniş yer vermişdir. Qədim bir küçənin eskizini edərkən satıcıları-bakkalları, küçədə qaçısan uşaqları, yoldan keçənləri rəsminə əks etdirməyi xoşlayardı. Safi əsərlərində şənlik abu-havası yaradırdı. Rəssamın əsərlərinə hansı prizmadan baxmağımızdan asılı olmayaraq, o dövr Türkiyə xalqının yaşam tərzini, geyim mədəniyyətini, iqtisadiyyatını və s.

görmək elə də çətin deyil.

İbrahim Safi yaradıcılığında natürmort janrı da xüsusi yer tutmuşdur. İbrahim Safi gözəl olan hər bir şeyi öz kətanında vəsf edərək, gülləri, çiçəkləri, çəkici və rəngarəng meyvələri məharətlə, bu mövzuda da öz novatorluğunu göstərərək, tablolarına əks etdirirdi. Bunları onun “Vazoda çiçəklər”, “Qırmızı dörd gül”, “Vazoda meyvələr”, “Mavi vazoda çiçəklər” və başqa əsərləri barədə demək olar.

İbrahim Safinin çoxşaxəli və rəngarəng yaradıcılığına nəzər salanda, görkəmli rəssamın Türk təsviri incəsənət tarixində oynadığı böyük rolu asanlıqla görmək olar. İbrahim Safi həyatının sonunadək öz prinsiplərinə sadıq qalan rəssamlardan idi. O, heç zaman rəssamlığa mücərrəd baxışla xəyanət etmədi. “Mən rəssamlıqda gerçəkçiyəm, portağal çəkirəmsə, yuvarlaq çəkirəm, amma modernist onu künc-lü-bucaqlı çəkir...”

İbrahim Safi Azərbaycanla əlaqəsini heç zaman kəsmədi. Belə ki, Vətəndə keçirilən sərgilərə əsərlər göndərmiş, sonralar onları muzeylərimizə hədiyyə olaraq əmanət etmişdir.

1989-cu ildə Bakıdakı Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində xarici ölkələrdə yaşayan azərbaycanlı rəssamların əsərlərindən ibarət “Əzizim, Vətən yaxşı...” adlı sərgi təşkil edilmiş və əvvəllər təbliği qadağan olunan soydaşlarımızın yaradıcılığı ictimaiyyətə təqdim olunmuşdur. Həmin məşhur sərgidə əsərləri göstərilən rəssamlardan biri də naxçıvanlı rəssam İbrahim Safi də var idi [8, s.4].

Taleyin amansız hökmü ilə dünyanın müxtəlif guşələrinə səpələnmiş azərbaycanlılar arasında rəssamlar da az olmayıb. Sovet dönməsində vətənlə əlaqənin yoxluğu xalqımızı həmin yaradıcı soydaşlarımızdan xəbərsiz etmişdir. Bu gün bizim əsas vəzifəmiz qürbətdə mühacirlik həyatı yaşamış soydaşlarımız haqqında daha çox məlumat əldə etmək, onları ictimaiyyətə təqdim edərək yaşatmaqdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Mehdiyeva, T.Ə. Şərurlu iki rəssamın Türkiyə həyatı. // “Qobustan”, № 3, - 2005. -s.49-51.
2. Zamanov, A., Nəcəfov M. Rəssam İbrahim Səfi. // “Ədəbiyyat və İncəsənət” qəz., - 1969, 15 mart.
3. Qaziyev, Ş. Ön söz. Naxçıvan.: Əcəmi nəşr., - 2010, - s. 10
4. Əsədova, X. Bəhrüz Kəngərli. Bakı: - 2005.
5. Dr. Enver Tali. İbrahim Safi . Hərrac və sərgi kataloqu. İstanbul: - 276 s. - 51 s.
6. Ayşın Sal .Türkiyədə yaşayan çingenələrin sanatsal olaraq ele alınışı. Edirne: - 2009, - 122 s.
7. Zeynep Roba. İbrahim Safi // Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. C.3, İstanbul:

Yem yayımları, - 1998, - s. 1.

8. Əliyev, Z. İbrahim Safi-120 Rənglərin Qəriblik nəğməsi // “Mədəniyyət” qəz., - 2018, 29 noyabr, - 4 s.

9. Sündüş Aldoğan. İbrahim Safinin sərgisi. //“Sanat” qəz., İstanbul: - 1963, -s.11.

10. <http://sevincozarstan.blogspot/2013/03/İbrahimSafinin-türk-bestekarlar-i-tuye.html/>

İstanbul: - 2018. - s. 1-6

Ульвия Тапдыг кызы Гамзаева ТВОРЧЕСКИЙ СТИЛЬ ИБРАГИМА САФИ

Резюме: В статье представлены работы выдающегося художника Ибрагима Сафи. Портретист и пейзажист Сафи представлен, как мастер реализма. В частности, были исследованы инновации художника в турецком искусстве, а также следы европейского искусства в его картинах.

В статье были проанализированы некоторые работы художника с точки зрения цвета, содержания и техники, а также рассмотрена роль Ибрагима Сафи среди мастеров турецкого художественного мира.

Ключевые слова: импрессионизм, художник, выставка, натюрморт, портрет, пейзаж, композиция.

Ulviyya Tapdiq qizi Hamzayeva CREATIVE STYLE OF IBRAHIM SAFI

Summary: The article presents the works and styles of a prominent Azerbaijani artist, a worthy representative of the style of realism, portrait, landscape, and life master Ibrahim Safi.

In particular, the innovations brought by the artist to the Turkish fine arts and the traces of European art in his paintings and his observations were explored.

The article analyzed some of the artist's works in terms of color, content and technique, and looked at the role of Ibrahim Safi among the masters of the Turkish art world.

Key words: impressionism, artist, exhibition, still life, portrait, scenery, composition.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.04.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Айтен Азад кызы Эфендиева
Азербайджанская Государственная Академия Художеств
Докторант
e-mail: A.zeynalova93@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОВРА «МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ» НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА ЭЛЬДАРА МИКАИЛЗАДЕ

Резюме: Статья посвящена творчеству Народного художника Азербайджана Эльдара Микаилзаде. К исследованию привлечено ковровое творчество видного художника. Анализу подвергается уникальный по своему художественному решению и техническому исполнению ковер «Млечный путь» – «Кахкешан». Ковер отражает сотворение вселенной, изучение человеком небесных тел и плоскости космоса. Ковровая композиция, созданная художником, использующим в качестве орнаментов созвездия и различные формы небесных тел, направлена на познание мироздания, выступает как новая идея в этом искусстве. Отмечается, что этот ковер, который выступает как форма художественно-философского отражения его личного мировоззрения, можно считать большим новшеством в развитии современного азербайджанского ковроткачества.

Ключевые слова: художник, ковер, «Млечный путь», орнамент, узор, петля, цвет, драгоценный камень.

Среди азербайджанских художников по ковру периода Независимости страны, внесшего неоценимый вклад в дело развития современного ковроткачества, можно особо отметить имя Народного художника Азербайджана Эльдара Микаилзаде. Каждый нюанс в сюжетных орнаментальных коврах Эльдара Микаилзаде, от размера ковра, выбора рисунка до цветового решения произведения, служит раскрытию темы и идеи произведения (1, 27).

Определенный интерес вызывает произведение художника под названием «Млечный путь» – «Кахкешан», которое выступает как форма художественно-философского отражения его личного мировоззрения, можно считать большим новшеством в развитии современного азербайджанского ковроткачества. Эта работа свидетельствует о том, что творческий потенциал художника по ковру безграничен.

Согласно историческим источникам, этот ковер, встречающийся только в письменных источниках, впервые был соткан во времена правления сасанидского правителя Хосрова Парвиза (VII век) (2, 25). Ковер «Млечный путь», созданный Э. Микаилзаде, считается вторым в мире. Созданные в разные исторические периоды этих ковров объединяет их техническая составляющая. Работы Эльдара Микаилзаде, полные глубоким философским смыслом, вместе с тем, свидетельствуют о том, что способность художника к созданию нового элемента находится на вершине высокого мастерства. Сложность и необычность декоративных элементов на его сюжетно-орнаментальном ковре «Млечный путь» – «Каккешан» также приобрела совершенно иной образ еще и посредством использования золотых нитей и драгоценных камней, вплетенных в ковер. Информации об этом ковре очень много. Чрезвычайно широко обсуждаемый ковер представляет интерес с точки зрения размещения на ковре созвездий, небесных тел.

Ковер отражает сотворение вселенной, изучение человеком небесных тел и плоскости космоса. Ковровая композиция, созданная художником, использующим в качестве орнаментов созвездия и различные формы небесных тел, направлена на познание мироздания, выступает как новая идея в этом искусстве. Тема произведения, посвященная небесным телам, которые кажутся всем недоступными и загадочными, является очень логичным выбором, способствующим успеху ковра. В произведении, созданном на основе новых сюжетов и орнаментов, до сих пор не встречавшихся в ковроткачестве, отражены четыре стихии воды, огня, воздуха и земли, которые необходимы для создания и существования всех существ на планете Земля. Далее на ковре показаны творения из мира флоры, фауны и человечества. Каждый из четырех элементов, показанных в углах на плоскости бордюрной полосы, отображает животных, относящихся к этому элементу. «Вода» изображает рыбу, «земля» – змею, черепаху, ящерицу и т. д., «воздух» – птицу-симурга, «огонь» – дракона, символа огня.

Автор отмечает, что ковер охватывает широко распространенные вавилонско-шумерские астрономические представления. Внутри ковра 12 основных и 27 полусозвездий, являющихся результатом вавилонско-шумерского изучения пространства, и пространственные линии, отражающие силуэты существа, являющиеся выражением этих созвездий.

Согласно вавилонско-шумерской теории, существует 27 полусозвездий и 12 созвездий. При переходе от одного созвездия к другому линии созвездия дают не полное, а полуотражение какого-то существа. При переходе к созвездиям в космические линии попадала только половина тела лошади, козы, змеи или любого другого существа. Тем не менее шумеры включали эти полушария в систему созвездий. Таким образом, помимо 12 основных созвездий, в изучение космоса включены еще 27 полушарий. Пространственные линии, изображающие каждое созвездие на ковре, украшены камнями и золотыми нитями.

Интересные рисунки мы также наблюдаем по углам средней части ковра «Кахкешан». Здесь отображены азербайджанская, египетская, европейская, китайская астрономические школы, ученые в характерной для этих школ одежде, геометрические инструменты, необходимые для изучения космоса. Следует отметить, что художник не допустил здесь повторения даже в описании инструментов. Э.Микаилзаде около года собирал информацию о деятельности древних школ астрономии, одежде ученых этих школ, инструментах, которыми они пользовались для определения дня, недели, месяца, года, системы созвездий. Он консультировался по этому поводу с учеными и знатоками. Ссылаясь на соответствующие источники, художник отмечает, что ни одна из этих четырех школ, изучающих космическую науку, не дублирует друг друга с точки зрения понимания и обучения. Хотя эти школы не отрицали друг друга.

В ковер золотыми нитями вплетены 725 драгоценных камня с целью отразить на ковре пространственные линии этих созвездий. Размещение этих камней на тканом полотне стало возможно посредством использования техники «зили». Таким образом, пространственные линии на ковре, представляющие собой силуэты существ, представляющих созвездия, приобретают совершенно реальный облик на голубом фоне. Яркость неба, «звездные линии», являющиеся силуэтом созвездий, также отражаются на ковре. Определяющие эти небесные тела драгоценные камни, отождествляющие находящиеся очень далеко от нас созвездия, визуализирующие свое существование потоком света, падающим на землю, вероятно, не были бы столь эффектны ни в какой другой композиции.

Доминантой композиции является медальон, образованный союзом невидимых фей. Центр ковра украшен медальоном с календарем созвездий, вокруг него 12 принятых всем миром созвездий и изображения животных, отража-

ющие эти созвездия. Нельзя отрицать нереальность восприятия образа, создаваемого камнями, которые еще больше усиливают свет звездного потока, собранного в центре этой композиции, «сотканной» из теплых и холодных цветов. Здесь достигнуто удачное соотношение между постепенно сменяющимися оттенками темно синего и голубого и между камнями, обуславливающими яркий свет медальона. Плавность и динамика «движения» крупных и относительно мелких камней вокруг центра медальона, создавали убедительное впечатление о сферичности этой части ковра. В пространстве от центра ковра до большого бордюра расположены многочисленные изображения, изображающие Млечный Путь.

Темная бордюрная кайма ковра, состоящего в основном из башен Млечного Пути и связанных с ними элементов, изображает 39 созвездий шумерских и вавилонских времен и 12 созвездий, которые сейчас используются во всем мире. Чарующий колорит работы создан примерно из 600 цветов и оттенков шелковых, шерстяных и хлопчатобумажных нитей. Плотность плетения этого уникального произведения искусства размером 200х214 см составляет 55х55 узлов.

Доктор философии по искусствоведению, Заслуженный деятель искусств Зиядхан Алиев отмечает, что Эльдар Микаилзаде, выполнивший в 2012 году уникальный в современном мировом искусстве ковер «Кахкешан», еще раз подтвердил, что он сегодня обладает поистине уникальным творческим потенциалом и безграничностью воображения. Главная причина этой уникальности в том, что азербайджанский художник после многовекового перерыва подарил мировому ковровому искусству образец ткачества, в художественном решении которого использовано множество драгоценных камней. Положительным достоинством нового ковра, придающим ему свой характер, является логичное включение этих камней в композицию, эффективность изображения или элемента, присутствующего в месте расположения каждого из них, имеет ощутимый эффект во всех смыслах» (2, 16).

Эльдар Микаилзаде, стремившийся на протяжении всей своей деятельности придавать смысл декоративным элементам, включенным в композиции созданных им ковров, остался верен этой традиции и в «Кахкешане» (3, 7). Так, ему удалось осмыслить все крупные и мелкие узоры и изображения, входящие в композицию, от малой каймы – «бала хашийе» до центра ковра. Малая кайма в виде пяти узких бордюрных поясов, но разных – синего («лавари»

– выражение темного состояния нашего мира), красного (символ большого взрыва), неба (указание на затопление мира – «Ноев потоп»), представив их в желтом, оранжевом, зеленом, белом (признак начала времен года) и красно-зеленом (происхождение флоры) цвете, показал, что возможно возложить на них не только функцию охвата центральной основной композиции.

Следует добавить, что в основной кайме – “ана хашийе” – отличающейся формой и содержанием, автор изображает мир живых существ. Символическое изображение четырех стихий, расположенных симметрично по углам основного бордюра и окруженных узорами, которые принято считать продолжением изображений астрономов, также можно считать логическим дополнением к уже полному «мешку мудрости» ковра.

В заключение следует отметить, что автор посвятил этот уникальный образец ковроткачества памяти общенационального лидера азербайджанского народа Гейдара Алиева, отметившего в 2013 году свое 90-летие. Эльдар Микаилзаде сказал, что это неспроста, отметив, что великий лидер уделял внимание и заботу национальной культуре азербайджанского народа, ее творцам, а также собственному творчеству.

Как отмечает З.Алиев, «Эта «небесная карта» созвездий, планет и других объектов является не только художественной, но и, так сказать, научно точной. Эльдар Микаилзаде, стремившийся на протяжении всей своей деятельности придавать смысл этим декоративным элементам, включенным в композиции созданных им ковров, остался верен этой традиции и в «Кахкешане». В этом смысле он превратил этот уникальный ковер в духовно-философский источник, способный вступить в диалог со зрителем... (4).

Нам известен ряд ковровых работ наших художников, связанных с небом в ковроткачестве. Примеры – ковер «Гагарин» Л. Керимова и ковры, посвященные Герману Титову. Хотя основной темой этих ковров являются портреты, но в завершении общей композиции ковра это изображение неба, небесных тел и одновременно изображение созвездий. Следует отметить, что практически не было темы, к которой бы не обратился корифей коврового искусства, художник Ляtif Керимов.

Однако Эльдар Микаилзаде, завершив уникальный в современном мировом искусстве ковер «Кахкешан», еще раз подтвердил, что он поистине уникален в свое время благодаря своему творческому потенциалу и безграничности воображения.

Анализ творчества художника автора ковра «Млечный путь» – «Кахкешан», внесшей неоценимый вклад в развитие современного коврового искусства, дает основание говорить о том, тонкий свет, просачивающийся сквозь тьму далекого прошлого в этот мир искусства, вновь сияет в творчестве Э. Микаилзаде.

Список литературы:

1. Əliyeva, K. Xalçaçı rəssam: [Eldar Mikayilov haqqında] // “Qobustan” – Bakı –1988, №2.– S.26-32.
2. Əliyev, Z. Eldar Mikayilzadə // Albom-kataloq. – Bakı: Letterpress –2013.
3. Əliyev, Z. Ecəzkar xalçaların yaradıcısı. Eldar Mikayilzadənin “Kəhkəşan” xalçası dünya xalçaçılığında yeni sözdür // “525-ci qəzet” – 2013, 17 yanvar – S.7.
4. Əliyev, Z. Dünyanın ən unikal xalçalarının yaradıcısı. “Şəbi-hicran”dan “Kəhkəşan”a qədər uzanan həsrət dolu 29 il. 15.03.2017 https://azertag.az/xeber/Dunyanin_en_unikal_xalchalarinin_yaradicisi-1043481

Aytən Azad qızı Əfəndiyeva

XALQ RƏSSAMI ELДАР MİKAYILZADƏNİN “KƏHKƏŞAN” XALÇASININ BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məqalə Azərbaycanın Xalq rəssamı Eldar Mikayilzadənin yaradıcılığına həsr olunub. Tədqiqata görkəmli rəssamın xalça sənəti cəlb olunub. Təhlilə bədii həlli və texniki icrasına görə unikal olan “Süd yolu” – “Kəhkəşan” xalçası cəlb olunmuşdur. Xalça kainatın yaradılmasını, insanın göy cisimlərini və kosmos müstəvisini öyrənməsini əks etdirir. Bürclərdən, göy cisimlərinin müxtəlif formalarından ornament kimi istifadə edən rəssamın yaratdığı xalça kompozisiyası kainatı dərk etməyə yönəlmiş, bu sənətdə yeni ideya kimi çıxış edir. Qeyd olunur ki, rəssamın şəxsi dünyagörüşünün bədii-fəlsəfi əksi kimi çıxış edən bu xalça müasir Azərbaycan xalçaçılığının inkişafında böyük yenilik sayıla bilər.

Açar sözlər: rəssam, xalça, “Kəhkəşan”, ornament, naxış, ilgək, rəng, qiymətli daş.

Ayten Azad qizi Efendieva

ARTISTIC FEATURES OF THE CARPET "MILKY WAY" BY PEOPLE'S ARTIST ELDAR MIKAYILZADE

Summary: The article is devoted to the work of the People's Artist of Azerbaijan Eldar Mikayilzade. The carpet art of a prominent artist was involved in the study. The carpet "Milky Way" – "Kahkeshan", unique in its artistic solution and technical execution, is analyzed. The carpet reflects the creation of the universe, the study by man of celestial bodies and the plane of space. The carpet composition, created by the artist, who uses constellations and various forms of celestial bodies as ornaments, is aimed at understanding the universe, acts as a new idea in this art. It is noted that this carpet, which acts as a form of artistic and philosophical reflection of his personal worldview, can be considered a great innovation in the development of modern Azerbaijani carpet weaving.

Key words: artist, carpet, "Milky Way", ornament, pattern, loop, color, precious stone.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 11.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Emilya Emil qızı Yanakiyeva
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası
Doktorant
e-mail: emilio_20 19@inbox.ru

MÜASİR DÖVRDƏ YARANAN AZƏRBAYCAN MİLLİ MUSIQI ALƏTLƏRİNİN DEKORATİV FORMALARI

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan milli musiqi alətlərinin yaranma tarixinə nəzər salınır, onların istifadə texnologiyası, hazırlanma qaydaları təhlil edilir. Göstərilir ki, dekorativ-tətbiqi sənətin müxtəlif sahələrində istifadə olunan milli musiqi alətlərinin istifadəsinə nəzər saldıqda onların özünün də bu sahədə ayrıca olaraq dekorativ formalarının araşdırılması vacib və aktual məsələlərdəndir. Müəllif nəfəsli musiqi alətlərindən ney, zurna, balaban, tütək, simli alətlərdən ud, tənbur və s. dekorativ quruluşlarını araşdırmış və onların bir dekorativ-tətbiqi sənət baxımından dəyərlərini üzə çıxarmışdır.

Açar sözlər: musiqi aləti, element, dekorativ, naxış, xalq, çalğı, ud, ney, balaban, tütək, tənbur.

Müasir dövrdə yaradılan neylərin eramızdan əvvəlki dövrlərə dayanan tarixə aid olduğu məlumdur. Bu tarixiliyin qorunması günümüzdə onun tərtibatında sanki bu klassikliyin qorunması ilə qədim sənətin davamı ənənəsini özündə əks etdirir. Məsələn, qara qarğıdan hazırlanmış ney nümunələrindən birinə diqqət yetirdiyimizdə burada xüsusi dekorativ formaların olduğunu görürük. Lakin parlaq səth başlığın bir qədər açıq tonda üzərində zərif svastik təsvirin verilməsi alətin sırf təkrara bağlı olmayaraq fərdi yaradıcılığa tabe olan üslubunu əks etdirir.

Müasir dövrə aid üç ney nümunəsi də sadə olduğu qədər hamar, ağac fakturasının özünü büruzə verən səthi ilə qədim alətin təbiiliyini, onun əfsanəsinin lirizmini sanki özündə tərənnüm edir.

Müasir dövrümüzdə hazırlanmış balabanlar bəzən olduqca sadə, bəzən isə xırda bəzək elementləri ilə və yaxud rəng həllinin verdiyi bir qədər zənginləşdirilmiş dekorativ formaları ilə qarşımıza çıxır. Məsələn, qamış ağızlıqdan ibarət olan balabanın qırmızı ağacdan hazırlanmış əsas hissəsi bir-biri ilə əlaqələndirilmiş şəkildə harmonik ifadə yaratmışdır. Üzərində qara rəng atışlarının verildiyi qızılıya çalan

kiçik hissə isə iki tərəf arasında verilməklə alətin xüsusi estetik quruluşa malik olmasına imkan yaradır.

Digər balaban nümunələrində isə formanın estetikliyi sırf ağac fakturanın kontrast yaratması ilə meydana gəlmişdir. Başlığı açıq qamışdan olan balabanın əsas sap olan hissəsi qırmızı ağac materialdan hazırlanmışdır [1, s.36]. Musiqi alətini hazırlayan usta eyni zamanda sapın başlıqla birləşən hissəsini bir qədər oval şəkildə verməklə onun forma quruluşunu xüsusi olaraq dekor etmişdir. Funksional olaraq doğru icra edilmiş alətin həm də formaca zövqlə yerinə yetirilərək onun dekorativ planda həyata keçirilməsi diqqəti cəlb edir.

Tədqiqata cəlb edilmiş digər iki balaban nümunəsində isə onun formaca fərqli üslubu həm rəng, həm də kiçik bəzək elementlərinin verilməsi ilə diqqəti cəlb edir. Birinci balabanda ustanın tünd boz rəngli sap hissəsi ilə başlıqda saxladığı açıq ağac fakturanın bir qədər də oyularaq üzərində dalğavarı naxışlar əmələ gətirməsi, digər nümunədə isə açıq sap hissə ilə bu dəfə bir qədər tünd ağac başlıq arasındakı dairəvi olan birləşmə hissəsinin açıq zümrüdü rəngdə verilməsi xüsusi zövqün ifadəsi kimi maraq oyadır.

Azərbaycanın qədim nəfəsli alətləri sırasında zurnaların tarixi daha qədim dövrlərə qədər uzanmaqdadır [2]. Ağac materialdan hazırlanmış ağac fakturalı müasir dövrə aid zurna nümunəsinin sadə sapından fərqli olaraq onun başlığı incə hissənin üzərində zərif oyma üsulu ilə həll edilərək diqqət çəkir. Yerli usta burada stilizə edilmiş nəbati naxış elementlərindən uğurla istifadə etmişdir.

Digər bir zurna nümunəsi isə tünd rəngli, hamarlaşdırılaraq təbii ağac fakturasından çıxardılaraq parlaq rəngdə boyadılmış səthi ilə xüsusi zərif formada təqdim edilir. Hər bir dəliyin üzərindən haşiyə kimi verilmiş sadə gümüşü lentvari ifadələrlə, başlığın rəngi uyğun bir şəkildə sanki kompozisiya bütövlüyünü meydana gətirmişdir.

Eyni rəng stilinə malik, lakin əlavə olaraq daha açıq incə sarı dalğaların da verilməsi ilə həll edilmiş digər bir qara zurna nümunəsinin forma quruluşu yenə də maraqla qarşılanır. Elə qara zurna nümunələri də vardır ki, ustaların burada ənənəvililiyi tamamilə qoruyaraq onun klassik formasına sadıq qalmaları diqqəti cəlb edir. Adətən, belə musiqi alətlərinin üzərində hər hansı bir ornamental, naxış elementindən istifadə edilmir. Qeyd edilən xüsusiyyəti, sadəcə, qara zurnalarda deyil, digər nümunələrdə də sıx görmək mümkündür ki, bunun da əsas səbəbi el şənliklərində ifa edilən alətin sırf ənənəyə bağlı qalması ilə əlaqədardır.

Qədim Azərbaycan musiqi alətləri sırasında demək olar ki, başlıca yerlərdən birinə sahib olan, özünün lirik, duyğulu səsi ilə illərlə dağ başında tənha çobanın musiqisini bizə dinlətməklə dünyanın faniliyi haqqında düşündürən tütəyin dekorativ olaraq da bu lirizmi qoruyan ənənəvi forması günümüzdə bir qədər deformasiyaya uğramış şəkildə özünü göstərir. Bunu hər şeydən öncə müxtəlif Avropa ölkələrindən keçmə bənzər musiqi alətləri üzərində görmək mümkündür. Qeyd edilən nüans əsas olaraq alətin materialı ilə əlaqədardır. Məsələn olaraq ənənəvi forması ilə diqqəti cəlb edən nümunə ilə yeni forma arasında müqayisə aparaq.

Klassik formaya uyğun olaraq qarğıdan hazırlanmış tütək səthin təbiiliyini qorumaqla ağac oyma sənətinin əsaslarını da əks etdirən nümunəvi quruluşa malikdir. Onun üzərində verilmiş zərif həndəsi naxışların dekorativ sənət nümunələrində sıx istifadə olunan ornamentasiyadan alınması da diqqəti cəlb edir. Burada verilmiş ziqzaq, paxlava kimi naxışlar xalça ornament xüsusiyyətlərini əks etdirərək ana sahə və haşiyələrin uyğun istifadəsi ilə həyata keçirilmişdir. Digər bir nümunədə isə verilmiş ağ rəngli plastik tütəyin tamamilə ənənəvilikdən çıxaraq müasirləşmiş forması ilə rastlaşırıq. Digər bir tütək nümunəsində isə yenə də onun qarğıdan hazırlanmış, lakin bu dəfə tamamilə sadə forma quruluşu diqqəti cəlb edir. Qeyd edilən tütək sanki qədim və müasir dövr arasında bir əlaqə yaradır ki, bu da onun ənənəvi forma və parلاق, təbii ağacdan hazırlanmayan materialı ilə əlaqədardır.

Əsasən, Naxçıvan bölgəsində geniş yayılmış dəridən hazırlanan nəfəsli alət olan tulumun qədim və müasir dövrlə müqayisəli təhlili zamanı yenə də burada diqqəti cəlb edən material dəyişimi maraq doğurur. Məsələn, qədim tulumların, adətən, qoyun dərisindən hazırlanaraq üzərində hər hansı bir naxış elementinin istifadəsinə rast gəlinmirdisə, müasir dövrdə olan tulumların digər hər hansı bir sərt materialdan əvəz edilərək müxtəlif rənglərə boyanmış qırmızı qotazlarla bəzənən, bir qədər digər türk xalqlarının da mədəniyyətinə qarışan formasının bir çox bölgələr üzrə yayıldığına şahidi oluruq.

Müasir dövrdə yaradılmış tənbur musiqi alətlərinin formasında da ənənəyə sadıqlıq həm onların forma quruluşunda, həm də Azərbaycan ornament sənətinin əsaslarında həyata keçirilməklə diqqəti cəlb edir. Lakin tənburlar müxtəlif fərqli formalarla qarşımıza çıxmaqdadır. Məsələn olaraq, verilmiş nümunələrdən birində əsasən açıq rəngli tənburun üzərində verilmiş tünd zərif naxış elementləri ilə bəzədilməsi yerli ustanın zərif zövqünü təqdim edir. Çanağın geniş hissəsi sapa doğru incələrək onunla uyğunluq yaradır. Sap hissə olduqca zərif və uzun formadadır. Onun başlığı isə quşa bənzər xüsusi elementlə daha da dolğunlaşdırılmışdır.

Çanağın üz hissəsində əyri xətti ifadələrin yaratdığı stilizə edilmiş həndəsi naxış hündür olan qabarıq hissə ilə aşağıda verilərək sanki bir-birindən ayrılmış şəkildə əks etdirilmişdir.

Digər nümunə isə tamamilə fərqli şəkildə, bir qədər integrasiya olunmuş formada təqdim edilir. Onun yuvarlaq çanağı və bir qədər nisbətən geniş sapı açıq taxta rəngi və qara rəng dəyəri ilə kontrast yaradaraq diqqəti cəlb edir. Burada yeni stil daha qabarıq şəkildə önə çıxmışdır.

Müasir dövr ud formaları bəzən sırf ənənəvi quruluşda, bir çox hallarda isə milli ornamentlərlə yeni stildə fərdi üslubları meydana çıxardır. Məsələn olaraq verilmiş illüstrasiyada XX əsrin sonlarına aid udun klassik forması həm də ağac fakturanın təbiiliyi ilə də diqqəti cəlb edir. Rəssam burada verilmiş nöqtəli naxış elementini də oyma üsulu ilə həyata keçirmişdir.

Digər ud nümunəsi isə özünün tərtibatı, forması ilə daha dolğun və zövqlə həyata keçirilmişdir. Enli çanaq hissədə xonça elementindən istifadə edilmişdir. İri olan əsas elementin daxili hissəsi işləmi naxışlarla həll olunmuşdur. Kənarada verilmiş çoxsaylı arkavari çıxıntılarının daxili hissəsi isə nöqtələrlə zənginləşdirilərək mərkəz boyu sistemli şəkildə sıralanmışdır. İri naxışın alt qisminə sağ və sol hissələrdə dairəvi formada verilmiş ornamentasiya həndəsi və nöqtəli ornamentlərlə bəzədilmişdir. Çanağın kənar haşiyəsində də sadə nöqtələrin verilməsi kompozisiya dolğunluğunu meydana çıxardır. Udun sapı da tünd qəhvəyi tərlik üzərində bütün sahə boyu ləçəkli gül və stilizə edilmiş yarpaqlarla alətin dolğun forma quruluşunu meydana çıxardır.

Udların arxa hissəsi isə adətən tünd və açıq rəng dəyərləri ilə verilmiş zolaqlarla həll edilir.

Ümumiyyətlə, nəfəsli alətlər kimi Azərbaycan simli alətlərinin də milli musiqi sənətimizi zənginləşdirməsi birmənalıdır. Lakin burada araşdırmanın tədqiqat dairəsi olan musiqi alətlərinin dekorativ quruluşlarının araşdırılması istiqamətindən onların bir dekorativ-tətbiqi sənət baxımından dəyərlərinin araşdırılması böyük maraq doğurur. Təsviri sənətin müxtəlif sahələrində olduğu kimi xalçaçılıq, keramika və digər bu kimi dekorativ-tətbiqi sənətin müxtəlif sahələrində musiqi nümunələrinin bəzən ornament şəklində istifadəsinə sıx rast gəlinir. Məsələn, xalq alətləri əsasında xalçanın ara sahəsində işlənən doldurucu elementlər kimi simli alətlərdən kamança, saz, əsa saz, çağanaq, kaman, zərb alətlərindən nağara, nəfəs alətlərindən zurna, tütək, ney, tulumdan istifadə olunmuş və olunmaqdadır. Bu mənada həmin alətlərin eyni zamanda dekorativ quruluşlarının da bu istiqamətdən araşdırılması maraq doğurur.

Məsələn, “Səsli-küylü” kompozisiyası əsasında işlənən “Əsrlərdən gələn səslər” adlı xalçanın ara sahəsinin əsas elementi olan uzunsov formalı göl simli alətlərdən olan tənbur alətinin çanaq hissəsinin stilizə edilmiş formasındadır. Tənburun çanaq hissəsinin fərqli konstruktiv quruluşa malik olması və elə buna görə də ornamentə daha çox uyğunlaşması nəzərə alınaraq, alət stilizə olunmuş, göl kimi işlənmişdir. Tənburun çanaq hissəsi xalçanın üfüqi oxu üzrə simmetrik olaraq təsvir edilmişdir. Tənbur əsasında işlənmiş göl yenə də simli alətlər qrupuna aid olan çoxur elementləri ilə işlənmişdir. Çoxur elementləri də öz növbəsində xalçaçılığımızda çox işlənən ənənəvi buta elementləri doldurulmuşdur. Gölün mərkəzində bu alət qol hissələri ilə zəncirvari formada bir-birilə birləşiblər.

Beləliklə, dekorativ-tətbiqi sənətin müxtəlif sahələrində istifadə olunan milli musiqi alətlərinin istifadəsinə nəzər saldıqda onların özünün də bu sahədə ayrıca olaraq dekorativ formalarının araşdırılmasının vacibliyi danışılmazdır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Kərimov, M. Azərbaycan musiqi alətləri. – Bakı: Yeni nəsil, -2009. – 36 s.
2. Zurna // https://www.azerbaijans.com/content_241_tr.html

Эмилия Эмиль кызы Янакиева **ДЕКОРАТИВНЫЕ ФОРМЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ** **НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В** **СОВРЕМЕННОЕ ВРЕМЯ**

Резюме: В статье рассматривается история азербайджанских национальных музыкальных инструментов, анализируются технология их использования, правила изготовления. Автор показывает, что при рассмотрении использования национальных музыкальных инструментов, используемых в различных областях декоративно-прикладного искусства, важным и актуальным является изучение их отдельных декоративных форм в этой области. Автор анализирует структуру, изучает декоративные конструкции таких духовых инструментов как ней, зурна, балабан, тутек, таких струнных инструментов, как уд, танбур и выявляет их значение с точки зрения декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, элемент, декоративный, узор, народный, инструмент, уд, ней, балабан, тутек, танбур.

Emilya Emil qizi Yanakiyeva

DECORATIVE FORMS OF AZERBAIJANI NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS CREATED IN MODERN TIMES

Summary: In the article the formation history of Azerbaijani national musical instruments is looked through, the technology of their use, the rules of preparation are analyzed. It is noted that looking at the usage of national musical instruments used in various fields of decorative and applied arts, it is important and topical to study their separate decorative forms in this area.

The author investigates the decorative structures of some wind instruments such as flute, zourna, balaban, pipe, etc., the stringed instruments such as ud, tanbur, etc. and reveals their values in terms of a decorative-applied art.

Key words: musical instrument, element, decorative, pattern, folk, instrument, ud, ney, balaban, pipe, tanbur.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 09.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Sənan Əfqan oğlu Ağayev
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası
Doktorant
e-mail: phd.sananaghayev@gmail.com

AĞA MEHDIYEVİN YARADICILIĞININ ERKƏN MƏRHƏLƏSİNƏ AİD ƏSƏRLƏRİNİN KOLORİT HƏLLİ

Xülasə: Ağa Mehdiyevin tabloları təsvir metoduna əsasən şərti olaraq iki mərhələyə ayrılır: “erkən mərhələ” və “yetkin mərhələ”. Rəssamın erkən mərhələyə aid olan tabloları akademik təsvir metodunun tələblərinə uyğundur. Bu əsərlərdə rəssamın yetkin mərhələ əsərlərinə aid olan perspektivdən imtina və şərtilik müşahidə olunmur. Əsərlər forma və kompozisiya cəhətdən klassik Avropa rəngkarlıq məktəblərinin xüsusiyyətlərini daşıyır. Tabloların mövzuları isə sosialist ideologiyasının təbliğinə əsaslanır. Koloristik cəhətdən isti tonların hakim olduğu bu əsərlər hazırda Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyinin və Dövlət Rəsm Qalereyasının fondlarında mühafizə olunur.

Açar sözlər: Ağa Mehdiyev, təsviri sənət, rəngkarlıq, akademik üslub, sosialist realizmi, kolorit.

Azərbaycanın Xalq rəssamı, görkəmli sənətkar Ağa Mehdiyevin yaradıcılığı mövzu və janr baxımından kifayət qədər çoxşaxəli və rəngarəngdir. Lakin onun yaradıcılığını öyrənərkən daha bir müxtəliflik rəssamın dəsti-xətti baxımından qarşımıza çıxır. Bu əsərlərin bəziləri Avropa rəssamlıq məktəblərinin təsirindədir, akademik təsvir üsulu ilə ərsəyə gəlib, digər bir qismində isə Ağa Mehdiyev heç bir rəssamın yaradıcılığında müşahidə edilməyən yeni, unikal bir üslub formalaşdırıb. Təbii ki, bu əsərləri yaradarkən rəssamın bəhrələndiyi ən önəmli mənbə kimi milli rəngkarlıq məktəbimizin bünövrəsi hesab edilən miniatür sənəti ənənələrini qeyd etməmək olmaz. Lakin Ağa Mehdiyev bu ənənələri öz təcrübəsiylə birləşdirərək təkrarsız tablolar yaratmışdır. Bütün bunlara əsasən Ağa Mehdiyevin yaradıcılığını üslub baxımından iki mərhələyə ayırmaq olar: akademik təsvir metodunun təsirində qalaraq əsərlər yaratdığı mərhələni şərti olaraq “erkən mərhələ” adlandırmaq olar, özünəməxsus dəsti-xəttinin artıq formalaşmış olduğu mərhələ isə bu baxımdan “yetkin mərhələ” hesab oluna bilər. Bu məqalədə rəssamın yaradıcılığının erkən

dövrünə aid olan bir sıra əsərlərini məzmun, forma və kolorit baxımından araşdırıb müqayisəli təhlilini aparacağıq.

Rəssamın yaradıcılığını şərti olaraq mərhələlərə bölsək də, bu bölgü statik deyil. Yetkin mərhələyə xas olan xüsusiyyətlər rəssamın qızgın yaradıcı prosesə yeni qədəm qoyduğu zamanlarda özünü göstərmirdi, bu üslubu rəssam tədricən formalaşdırmışdı. Lakin, Ağa Mehdiyev öz fərdi təsvir metoduna keçdikdən sonra da zaman-zaman akademik üsluba qayıdırdı, bu səbəbdən sənətkarın yaradıcılığı üçün bu metodla yaradılan əsərləri “erkən mərhələ” adlı kateqoriyaya aid etsək də, burada “erkən” sözü formal xarakter daşıyır və onunla əsaslanır ki, bu əsərlərə sənətkarın yaradıcılığının ilkin mərhələsində daha çox rast gəlinir.

Rəssamın yaradıcılığının bütün mərhələlərində mövzu baxımından sovet dövrü rəssamlarımızın əksəriyyətinə xas olan süjetlər ön plana çıxır. Bunlar ittifaq hökumətinin əsas ideoloji əsasını təşkil edən məsələlərin təbliğatı ilə bağlı olan mövzular idi. Bu mövzular SSRİ sənətkarlarının yaradıcılığında başlıca olaraq dövlətin təsiri ilə o qədər möhkəmlənmişdi ki, hətta ayrıca bir yaradıcılıq metoduna çevrilmişdi. Bu yaradıcılıq metodu “sosialist realizmi” adlandırılırdı. Adından da göründüyü kimi bu əsərlərdə real həyat hadisələri təsvir olunurdu, lakin sosialistcəsinə. Yəni, motivlər xalqın gündəlik həyatından, eyni zamanda Sovet İttifaqının qurulması və ideologiyanın təbliğatı ilə bağlı olan tarixi hadisələrdən götürülürdü. Məsələyə güzgünün əks tərəfindən baxdıqda isə “sosialist realizmi” bədii təsvir metodunun özü əslində heç də realist deyildi. Çünki mövzular reallıqdan çox, hökumətin görmək və insanlara göstərmək istədiyini əks etdirirdi, bu əsərlərdə tarladan qayıdarkən yorğun olan kəndli və ya gündəlik qayğılardan bezmiş bir insan görmək mümkün deyildi, hər kəs ittifaq vətəndaşı olmağın qürurunu yaşayır və izləyicilərə də bunu yaşadırdı. İncəsənətin bütün sahələrində bu formada senzuranın tətbiq edilməsi azad yaradıcı ruha məxsus olan sənətkarları dar çərçivəyə salırdı, lakin yenilikçi ruhlu rəssamlar təzyiqlərə məruz qalmamaq üçün bir tərəfdən hökumətin maraqlarına qulluq edən mövzulara tablolarında yer verir, digər tərəfdən öz yaradıcı axtarışlarını edir, fərdi təsvir metodlarını formalaşdırmağa nail olurdular. Ağa Mehdiyev də bu cəhətdən təqdirəlayiq yaradıcılıq yolu izləmiş bir sənətkardır.

Ağa Mehdiyev rəngkarlığının erkən mərhələ xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən tablolarından ikisi eyni mövzuda, eyni kompozisiya quruluşunda yaradılmışdır. Bu əsərlərdən biri Dövlət Rəsm Qalereyasının fondunda saxlanılan “Ketsxoveli Nina mətbəəsində” adlanır, əsər 165x134 sm ölçüsündə olub, kətan üzərinə yağlı boya texnikası ilə yaradılmışdır. İkinci əsər də eyni texnika ilə işlənmişdir, lakin

ölçüləri daha kiçikdir. “Ketsxoveli gizli mətbəədə” adlanan bu tablo 57x67.5 sm ölçüsündə olub, Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyinin fondunda saxlanılır. İkinci əsərdə Nina mətbəəsinin adının çəkilməməsinə baxmayaraq, tabloları biri digərinin ölçüləri kiçildilmiş surəti hesab oluna bilər. Kompozisiyalar birə-bir eynidir, kiçik nüanslarda olan fərqliliklər, sadəcə, personajların duruşunda və kolorit seçimində nəzərə çarpır. Əsərin mövzusu bolşevik inqilabçıları olan sosial-demokratlarla bağlı tarixi faktlardan götürülmüşdür.

Əsərlərin süjetini daha yaxşı anlamaq və analiz etmək üçün mövzunun götürüldüyü tarixi faktları bilmək vacibdir. Bu cəhətdən qarşımıza ilk növbədə Lado Zaxaryeviç Ketsxoveli çıxır. Ketsxoveli gürcü əsilli fəal olub, leninçi-iskraçı ideyaların təbliğatı hərəkatının önəmli siması olmuşdur. Lenin və Stalin ilə birbaşa əlaqələri olan Lado, əsasən, Bakıda fəaliyyət göstərməsinə baxmayaraq marksist ideyalarının nəinki Bakıda və Zaqafqaziyada, eyni zamanda, bütün çar Rusiyası ərazisində təbliği üçün vacib rol sahibi olan “Nina” adlı mətbəənin yaradıcılarından biri olmuş və özü də gizli fəaliyyət göstərən bu mətbəədə bir müddət çalışmışdır. Yazar Zivər Ayın “Kulis” portalında yer alan məqaləsindən bir hissəni burada xüsusi qeyd etmək istəyirəm: “Nina necədi?” – deyə soruşduqda, “Nina şirin-şirin işləyir”- cavabı verilirdi. Heç kəsin ağına belə gəlmirdi ki, burada söhbət, inqilabçı xalqı çar mütləqiyyətini devirməyə və silahlı üsyana çağıran gizli bir mətbəə haqqında gedir” [11]. Buradan məlum olur ki, mətbəə birbaşa Leninin maraqlarına və ideologiyasının təbliğinə xidmət edirdi, Lado ilə Lenin arasında olan gizli yazışmalarda mətbəədən bəhs edərkən Nina adından istifadə olunur, bu sözü şifrələmək məqsədilə bu məktublarda Nina Lado Ketsxovelinin qızı kimi təqdim edilirdi. Onun mətbəəyə bu adı verməsilə bağlı müxtəlif fikirlər mövcuddur, bəzi mənbələrdə Ketsxovelinin anasının adının Nina olması qeyd edilir, başqa bir mənbə isə inqilabçıların bu adı şumerlərdəki ilahə Ninadan götürdüyünü qeyd edir. İsmayıl Qocayevin “Şərq” qəzetində yer alan məqaləsində Bakı sosial-demokratlarının mətbəə yaratmasıyla bağlı bu fikirlər qeyd edilib: “1901-ci ilin yayında Bakıda gizli “Nina” mətbəəsi yaratmağa müvəffəq oldular ki, bu, Zaqafqaziya sosial-demokratlarının təbliğat imkanlarını genişləndirdi” [5].

Mövzu ilə ətraflı tanış olduqdan sonra aydın olur ki, bu da bir çox başqa mövzular kimi sosializm ideologiyasının təbliğatı ilə bağlı olan tarixi şəxsiyyətlərin ölüm-süzləşdirilməsinə xidmət edir və birbaşa hökumətin tələblərinə əsaslanaraq seçilib. Hər iki əsər üçün ortaq olan kompozisiya quruluşuna nəzər saldıqda ön planda məsələnin iki tərəfində ayaqüstə dayanıb, çap olunmuş kağızları əllərində tutub nəyisə

müzakirə edən iki şəxs diqqət çəkir. Tablolarda işığın mənbəyi ortadan tavandan asılmış elektrik lampasıdır, ümumiyyətlə isə əsərlərə alatoranlıq hakimdir. Tablolar arasında olan fərqləri isə bu şəkildə sıralamaq olar, ilk növbədə koloristik cəhətdən ölçücə böyük olan əsərə daha isti tonlar hakimdir. Əsas qaynağı işıq olan bu isti tonlar divara düşən işıq formasında əks olunur, əsas personajlardan arxa planda qalan çap maşını ön plana çıxarıb, əsərin süjeti ilə bağlı olan əsas mətləbləri də tamaşaçılar üçün açır. Lakin əsərin kiçik ölçülü surətində sənətkarın işıq mənbəyi daha xəsisdir, bu əsərdə elektrik lampası ancaq rəssamın ön plana çıxarmaq istədiyi Ketsxovelini və çap maşını işıqlandırır. Bu əsərdə rəssam digər personajı da kölgəli şəkildə təqdim edib, bu şəxs öncəki tablodan fərqli olaraq Ketsxoveli ilə söhbət etmir, başını aşağı salıb, öz işini görür.

Ağa Mehdiyevin erkən mərhələ yaradıcılığında mənzərə janrında olan nüsxələrə də rast gəlinir. Bunların içərisində vedutalar xüsusilə maraqlıdır. Şəhərlər bütün zamanlarda cəmiyyətin yetişmiş olduğu mədəni səviyyənin əsası, sivilizasiyanın beşiyi olmuşdur. Cəmiyyətin sosial rifahının güzgüsü olan şəhər eyni zamanda siyasət, hərbi, elm və incəsənət üçün əhəmiyyətli göstəricidir. Təsədüfi deyil ki, cəmiyyətdə sosial münasibətlər, insan və onun yaradılış fəlsəfəsi ilə bağlı fikirlər formalaşdıqca və dəyişdikcə onların yaşadıkları şəhərləri bəzəyən memarlıq abidələri və incəsənət nümunələri də forma olaraq dəyişikliyə məruz qalmış, inkişaf etmiş və ya süquta uğramışdır. Ağa Mehdiyev Türkiyəyə səfəri zamanı paytaxt Ankarada olub və bu şəhərin qarşısıalınmaz əzəmətinə heyran qalıb. Rəssamın ruh yüksəkliyi onun “Köhnə Ankara” tablosunda da əks olunub. Ankara şəhərinin qədimliyini, tarixini əks etdirməyə üstünlük verən Ağa Mehdiyev buradakı müdafiə qalasından bəhs edib. Tarixin müxtəlif dövrlərində dövlətlərin genişlənmə siyasətinin və döyüş sənətinin inkişafı ilə paralel olaraq qalalar gücün simvolik olmayan əsas göstəricisi kimi inkişaf etmişdir. Onlar əsasən yol qovşaqlarında, şəhərlərin ətrafında, hündür təpələrdə tikilirdi. Ankara qalası da şəhərin ən yüksək nöqtəsində, yüksək dayanıqlı və müşahidə üçün əhəmiyyətli bir ərazidə inşa edilmişdir. Tikintisi qeyri-müəyyən olan qala komalılardan başlamış və Osmanlı İmperiyasına qədər geniş bir dövrə şahid olmuşdur. Ağa Mehdiyevin əsas vəzifəsi qalanın qeyd olunan bədii-tarixi xüsusiyyətlərini kətan üzərində əks etdirmək olub. Müasir tikililər toplusunun fonunda dağın yüksəkliyində təsvir edilən möhtəşəm qala qədimliyi və əzəməti ilə tarixin tozlu səhifələrindən bu günümüzdə boylanır.

Rəssamın erkən mərhələ yaradıcılığı üçün tipik daha bir əsər “Təmirçi” adlanır. 225x100 sm ölçüsündə olan tablo kətan üzərinə yağlı boya texnikası ilə yara-

dılmışdır. Mövzusu sovet cəmiyyətində zəhmətkeş təbəqənin gündəlik həyatının nə qədər “rəngarəng” olması ilə bağlı olub, tamamilə ideoloji əsasla söykənirdi. Xəzərdə sahilə yaxın bir platformanın üstündə bir qrup insanın təsvir edildiyi əsərin kompozisiyası üfük xətti boyunca qurulub. Soldan başlayan neft buruqları, qayıqlar və qağayılar sırasının ardınca mütləq ilə məşğul olan, kimisi rahat uzanıb, kimisi oturaq və ya ayaqüstə bir qrup zəhmətkeş təsvir edilib. Əsərin koloritində isti rəng tonlarının hakimiyyəti aydın müşahidə olunur. Açıq, işıqlı havada günəş bəyaz buludları sarımtıl rəngə boyayır. Buludlar Xəzərin mavi sularında əks olunmaqla dənizin səthində soyuq və isti rəng tonlarının harmonik növbələşməsini yaradır. Doqquz ədəd personajı daşıyan platformanın özünün isə üstündə olan fiqurlarla birlikdə tamamilə isti rənglərdə təsvir olunmasıyla rəssam tablonun bu hissəsini daha da qabarıqlaşdırmağa və önə çıxarmağa nail olub. Günəşin hərarətli şəfəqlərini əks etdirən bu hissədə fiqurların hər birinin bir-birindən fərqli, əlvan geyimlərdə təsvir edilməsi tablonun ümumi ab-havasını da rəngarəng və ritmik edir.

Məqalənin əvvəlində də qeyd etdiyimiz kimi Ağa Mehdiyev yaradıcılığının sonrakı dövrlərində akademik tələblərdən uzaqlaşib özünəməxsus təsvir metodunu yaratsa da, zaman-zaman akademik üsluba yenidən qayıtmalı olmuşdur. Bu cəhətdən sənətkarın yaradıcılığında yetkin mərhələ sayılan tabloların tez-tez qarşımıza çıxdığı 80-ci illərdə, daha dəqiq desək, 1987-ci ildə yaratmış olduğu “37-ci il” əsərini xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Əsərin kompozisiya həlli hər nə qədər sadə olsa da, özündə çox ağır və dərin mətləbləri ifadə edir. Rəssam bu əsərlə Azərbaycan xalqının yüzlərlə ziyalisinin kütləvi təqiblərə və repressiyalara məruz qaldığı zamana – 1937-ci ilə qayıdır. İllərin ağrı və acısının bu tabloda ancaq bir personaja – qapının ağzında qısılib uzanmış, sahibini gözləyən itə yükləndiyini görürük. Qapısı möhürlənmiş və mismarlanmış 37 nömrəli mənzilin sahibinin heç zaman qayıtmayacaq olmasını bilmək əsərin süjetini izləyicilər üçün daha da dramatikləşdirir. Ağa Mehdiyevin bir çox tablosuna xas olan isti tonlar bu əsərdə də ön plana çıxır. Forma cəhətdən kəskin sınıq xətti fiqurlarla eyni kəskinlikdə işıq-kölgə keçidlərinin təsvir edilməsi əsəri dinamik edir. Kətan üzərinə yağlı boya texnikası ilə işlənmiş tablo 105x150 sm ölçüsündə olub, hazırda Dövlət Rəsm Qalereyasının fondunda mühafizə olunur.

Araşdırmalar göstərir ki, Ağa Mehdiyevin yaradıcılığının erkən mərhələsinə aid olan əsərlərində janr baxımından müxtəliflik müşahidə olunur. Burada həm çox-fiqurlu kompozisiyalara, həm də mənzərə əsərlərinə rast gəlmək mümkündür. Əsərlərinin süjet xətti isə əsasən, ya birbaşa Sovet hökumətinin ideologiyasına uyğun

olan mövzular, yaxud da bu ideyaların ziddinə olmayan sadə mövzulardan ibarət idi. Rəssamın yaradıcılığına xas olan isti rəng tonlarının üstünlüyü, eyni zamanda soyuq və isti tonların həmahəng növbələşməsi erkən mərhələyə aid olan tablolarının kolorit xüsusiyyətlərini şərtləndirən əsas cəhətlərdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Ağayev, S.Ə. Ağa Mehdiyevin yaradıcılığında portret janrı // - Bakı: Mədəniyyət Dünyası – elmi nəzəri məcmuə. – 2018. №36. – s. 93-96.
2. Azərbaycan sovet təsviri incəsənəti oçerkləri / N.Həbibov, N.Hacıyev, N. Miklaşevskaya [və b.] – Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, - 1960.
3. Əzimova, K. Rənglərdən ilham alan sənətkar // Mədəniyyət, - 2020, 19 mart,- s.6.
4. Gezer, Ö. Sanat siyasət ilişkisi, propaganda ve protesto // İdil. – 2017. № 6.39. – s. 3091-3110.
5. Qocayev, İ. “Hümmət” və “Bakinski raboçi” qəzetləri // - Bakı: “Şərq” qəzeti, 2020, 29 fevral, - s. 11.
6. Quliyev, Ə. Milli ruhlu rəssam // Mədəniyyət, - 2015, 16 dekabr, - s.15.
7. Litvin, M.D. İzomaterial: Ağa Mehdiyev. Bakı: İşıq, - 1990, - 104 s.
8. Soltanlı S. Sadə və isti rənglər ustası // Mədəniyyət, 2015, 2 oktyabr, s.15.
9. Stephen, F. Jones. Socialism in Georgian Colors: The European Road to Social Democracy, 1883-1917 // London, England: Harvard University Press, - 2005.
10. Vəliyev, K. Təbiət və həyat rənglərin ecazkar aləmində // Mədəniyyət, - 2014, 6 avqust, - s. 12.
11. <https://kulis.az/xeber/tarix/xeber-3885>

Санан Афган оглы Агаев

КОЛОРИТ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АГА МЕХТИЕВА В РАННЕЕ ВРЕМЯ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Резюме: Картины Аги Мехтиева условно делятся на два этапа по способу описания: «ранний этап» и «взрослый этап». Ранние картины художника отвечают требованиям академического метода описания. В этих работах нет отказа от перспективы и условности. Работы характерны для классических

европейских школ живописи по форме и композиции. Темы картин основаны на пропаганде социалистической идеологии. Эти работы, в которых преобладают теплые тона, сейчас хранятся в фондах Национального художественного музея и Государственной картинной галереи.

Ключевые слова: Ага Мехтиев, изобразительное искусство, живопись, академический метод описания, соцреализм, цвет.

Sanan Afghani oghlu Aghayev

**COLORITION OF AGHA MEHDIYEV'S WORKS IN THE
EARLY TIME OF HIS CREATIVITY**

Summary: Agha Mehdiyev's paintings are conventionally divided into two stages according to the method of description: "early stage" and "adult stage". The artist's early paintings meet the requirements of the academic method of description. There is no abandonment of perspective and conditionality in these works. The works are characteristic of classical European schools of painting in terms of form and composition. The themes of the paintings are based on the propaganda of socialist ideology. These works, dominated by warm tones, are now preserved in the funds of the National Museum of Art and the State Art Gallery.

Key words: Agha Mehdiyev, fine arts, painting, academic description method, socialist realism, color.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 15.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətsünashq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Nərgiz Aslan qızı Rzayeva
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası
Dissertant
e-mail: nargiz_rzayeva@hotmail.com

1980-Cİ İLLƏR AZƏRBAYCAN DƏZGAH QRAFİKASINDA MİLLİ ƏNƏNƏLƏRƏ “QAYIDIŞ” TƏMAYÜLÜ

Xülasə: 1980-ci illərə təsadüf edən Azərbaycan dəzgah qrafikasının təşəkkülü mövzu və janr müxtəlifliyi ilə seçilir. Bu dövrdə dəzgah qrafikası sahəsində, xüsusilə, yaradıcılıqlarında milli ənənələrə “qayıdış” təmayülü müşahidə olunan görkəmli qrafika ustalarımız fəaliyyət göstərirdilər. Bu mənada E.Şahmurova, M.Rəhmanzadə, B.Hacıyeva, C.Müfidzadə, O.Sadıqzadə, Y.Hüseynov, A.Hacıyev, N.Babayev, E.Aslanov, A.Hüseynov, A.Rüstəmov, A.Ələsgərov, F.Məmmədliyəv və başqalarının adlarını qeyd etmək olar.

Açar sözlər: XX əsr, Azərbaycan, dəzgah qrafikası, milli, ənənə, qayıdış, təmayül.

1980-ci illərə təsadüf edən Azərbaycan dəzgah qrafikasının təşəkkülü mövzu və janr müxtəlifliyi ilə seçilir. Bu dövrdə dəzgah qrafikası sahəsində, xüsusilə, yaradıcılıqlarında milli ənənələrə “qayıdış” təmayülü müşahidə olunan görkəmli qrafika ustalarımız fəaliyyət göstərirdilər. Bu mənada Elmira Şahmurova, Maral Rəhmanzadə, Bəyim Hacıyeva, Cəmil Müfidzadə, Oqtay Sadıqzadə, Yusif Hüseynov, Altay Hacıyev, Nazim Babayev, Elçin Aslanov, Arif Hüseynov, Adil Rüstəmov, Arif Ələsgərov, Rəsul Hüseynov, Fəxrəddin Məmmədliyəv və başqalarının adlarını qeyd etmək olar.

Azərbaycan qrafika sənətinin yaşlı nəslinin nümayəndələrindən olan Elmira Şahmurova daha çox plakat qrafikası sahəsində tanınsa da, o, forma-biçim və məna-məzmun etibarilə olduqca bir-birindən maraqlı dəzgah qrafikası nümunələrinin müəllifidir. Rəssamın 1980-ci illəri əhatə edən yaradıcılığında təbiət mənzərələri, xüsusilə, böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu mənada onun “Köhnə Şağanda” (1980) və “Əncir ağacı. Payız” (1980) əsərləri özünün əlvanlığı ilə seçilir. Qarışıq texnikada icra edilmiş bu qrafik lövhələrdə Azərbaycan təbiətinin, xüsusilə, Abşeron mənzərəsinin milli ruha bəslənmiş tipik obrazı bədii görüntüyə gətirilmişdir.

Maral Rəhmanzadə bütün yaradıcılığı boyu müraciət etdiyi və qrafik silsilələrində ifadə etdiyi mövzulara 1980-ci illərdə yenidən qayıtmışdır. Təbii ki, bu, onun həmin mövzularda yeni-yeni gözəllik mənbəyi aşkarlaması ilə əlaqədar idi. Maral Rəhmanzadənin linoqravura texnikasında işlədiyi “Tarla sahibləri” (1985) və “İstirahət vaxtı” (1985) qrafik lövhələrinin bədii həllində milli ənənələrə müraciət duyulması dərəcədə görünəndir. Məhz bu xüsusiyyət Maral Rəhmanzadəni həmkarlarından fərqləndirən özünəməxsus dəst-xəttinin əlamətlərini şərtləndirən amillər-dəndir.

1980-ci illərdə dəzgah qrafikası sahəsində fəaliyyət göstərən görkəmli rəssamlardan biri də Fəxrəddin Məmməd vəliyevdir. Əsərlərində daha çox milli ənənələrə “qayıdış” – miniatür rəngkarlığımıza yeni və yaradıcı formada müraciəti rəssamın yaradıcılığının başlıca xüsusiyyətlərindəndir. Rəssamın miniatür üslubda yaradılmış əsərlərindən biri məhz “Döyüş. Nadir şahın Hindistana yürüşü” (1985) adlanır. *“Ölçü etibarilə rəssamın yaratdıqlarının ən böyüyü olan (80x52 sm) bu tablo əslində həm də yüksək sənətkarlığın təzahürü olan şaşırıdıcı bədii ifadə vasitələri və bu qeyri-adi bədii-estetik məziyyətlərin toplusu kimi də diqqətçəkəndir. Burada ilk diqqətçəkən məqam döyüşün təsviri üçün tapılan kompozisiya həllidir. Kompozisiya üçün şaquli format seçən müəllif bununla da özü üçün döyüşün gərginliyinin bütün məqamlarını göstərmək imkanı yaratmışdır. Bunu əsərin yuxarı hissəsindəki azacıq səma təsvirindən üzü aşağıya doğru cərəyan edən qanlı döyüşün ayrı-ayrı məqamlarının görüntüyə gətirilməsi də təsdiqləyir. Öz yaradıcılığında qədim miniatür sənətin ənənələrinə tapınan Fəxrəddinin bu mənada ona süjeti üst-üstə sıralanma prinsipinə “təslim” etməyə imkan verən şaquli kompozisiya formatı seçməsi də təsadüfi deyil. Bu seçimi ona ölüm-dirimə köklənmiş döyüşün bütün gərginliyini ifadə etməyə imkan vermişdir, desək, yanılmırıq”* [4, s.39-40]. Qeyd edək ki, Azərbaycan təsviri sənətində özünün qeyri-adi bədii-estetik daşıyıcılığına görə duyulması təsir bağışlayan “Döyüş. Nadir şahın Hindistana yürüşü”nə bənzər ikinci bir əsəri xatırlamaq olduqca çətindir.

Müxtəlif qrafika texnikalarında demək olar ki, eyni uğurla fəaliyyət göstərən Cəmil Müfidzadənin yaratdığı yeni dəzgah qrafikası lövhələri onun gözümüzdə adılacaq milli motivlərə bədii münasibəti duyulmaqdadır. Cəmil Müfidzadənin “Qız qalası” (1985) lövhəsi ilk növbədə rəssamın bir kompozisiyada bir neçə fərqli baxış nöqtəsini tətbiq etməsi ilə diqqət çəkir. Digər əsərlərində olduğu kimi, rəssam bu əsərdə də onun təxəyyülündən süzülüb gələn qrotesk ilk növbədə reallığa söykəndiyindən inandırıcı qəbul olunur. Qədim miniatürlərimizin özlərinin bədii-este-

tik məziyyətlərinin şərtiliyə və stilizə gücünə tapınması qarşılığında kifayət qədər real və duyğulandırıcı, bir çox hallarda isə heyrətamiz görünməsinə baxmayaraq həmin təsvir metodunu fərdi yaşantıları ilə tamamlayan və yeniləşdirən rəssamın “Qız qalası” əsərində üst-üstə sıralanma prinsipinin tətbiqini təsviri sənətimiz üçün yeni, rəssamın özü üçün isə sonralar da istifadə etdiyi uğurlu bədii vasitə hesab etmək olar.

Dövrün görkəmli qrafika ustalarından olan Xalq rəssamı Arif Hüseynovun yaradıcılığı üçün daha çox folklor motivlərindən istifadənin üstünlüyü və poetiklik səciyyəvidir. Onun qrafik lövhələrində sərgilənən Bakı mənzərələri ilk növbədə formanın ümumiləşdirilmiş bədii həlli diqqət çəkir. Başqa sözlə desək, bu əsərlərdə rəssamın əsas hədəfi Bakı və Bakının memarlıq abidələrini olduğu kimi təqdim etmək yox, poetik ruhlu lövhələrin analoji dayaq yaratmaq və tamaşaçısını öz keçmişinə, milli kimliyinə, milli ənənələrə daha da dərinlən bağlamaqdır. Bu mənada Arif Hüseynovun “Su satan” (1982) və “Bakı və bakılılar” (1985) əsərlərini qeyd edə bilərik.

Rəssamın “Su satan” əsəri olduqca maraqlı və insanı keçmişə qaytarmaq gücünə malik olan dəzgah qrafikası nümunələrindəndir. Kompozisiyada su satanın fonunda Bakı və onun tarixi memarlıq abidələrini özündə ehtiva edən İçərişəhərin bədii görüntüsü özünün yüksək bədii həlli ilə seçilir. Rəssam əsərdə digər fiqurlara nisbətən Qədim Bakının ümumi mənzərəsini daha qabarıq şəkildə ifadə etmişdir. Əsərin kolorit həlli Arif Hüseynovun yalnız iki – ağ-qara rəngdən ibarət olan digər qrafik lövhələrindən tamamilə fərqlənir. Belə ki, ənənəvi boz və ağ-qara rənglərin üstünlük təşkil etdiyi qrafik əsər təbii işığın zənginliyi ilə seçilir. Qrafik lövhədə bədii həllini tapmış Şirvanşahlar sarayı kompleksi, Məhəmmədi məscidi və onun sınıq minarəsi (Sınıq qala minarəsi), ənənəvi yaşayış evləri və digər memarlıq abidələri olduqca ifadəli şəkildə həll edilmişdir. Kompozisiyanın mərkəzi – ön hissəsində əks olunmuş su satan obrazının geyimi, başmaqları, uzunqulağı və ona yüklənmiş su səhəngləri köhnə Bakının bədii obrazının təsirliliyini daha da artırır.

1980-ci illərdə fəaliyyət göstərən görkəmli qrafika nümayəndələrindən biri də Arif Ələsgərovdur. Onun 1980-ci illərə təsadüf edən yaradıcılığı mövzu və müxtəlif texnikalardan istifadə baxımından xüsusi diqqət çəkir. Litoqrafiya, ofort və qarışıq texnikadan yüksək ustalıqla istifadə edən rəssam o dövrdə “Musiqi emalatxanası” (1987), “Novruz bayramı” (1987) və s. kimi maraqlı lövhələr yaratmağa nail olmuşdur. Qeyd edək ki, Arif Ələsgərovun yaratdığı dəzgah qrafikası nümunələrində “*obrazlı təfəkkür tərz, fəlsəfi ümumiləşdirmə, milli dəyərlər və şəxsiyyətin daxili*

aləminə müraciət ön plana çəkilməmiş, təsvir dilinin lakonikliyinə, ifadə vasitələrinin yüksək plastik həllinə nail olunmuşdur” [6, s.4].

1980-ci illərdə qrafika sahəsində fəaliyyət göstərən rəssamlardan biri də Yaşar Səmədov olmuşdur. Rəssamın qrafik irsi onun yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bunu şərtləndirən əsas amil mövzu və janr əlvanlığı ilə seçilən bu irsin məna-məzmun tutumunun duyulası dərəcədə çoxqatlı və düşündürücü olmasıdır. Yaşar Səmədovun süjetli kompozisiyaları əhatə edən bədii irsini əminliklə müasir Azərbaycan dəzgah qrafikası saxlancına layiqli töhfə hesab etmək olar. Rəssam 1987-ci ildə ərsəyə gətirdiyi “Rəssamın sülh arzuları” əsərində yenidən tamamlanmış əsərini sərgiləyən rəssamı tamaşaçı ilə üz-üzə qoymuşdur. *“Tablo müəllifinin özü nə qədər düşüncəli olsa da, kompozisiyada sülh quşlarını pərvazlandıran balaca qızlar bir o qədər nikbin – duyğulandırıcı ruhdadırlar. Əsərin bədii həllində daha çox ağ-qara cizgilərin kəskin təzadına üstünlük verən rəssam, bununla da, özünün sülh arzusunun qabarıqlığına nail olmuşdur*” [5, s.142].

1980-ci illərin miniatürün inkişafına xidmət edən hadisələrlə zəngin olduğunu da qeyd etməliyik. Azərbaycan KP MK-nın “Nizami Gəncəvi ədəbi irsinin öyrənilməsi, nəşri və təbliğinin yaxşılaşdırılması haqqında” (1981) qərarı Rəssamlar İttifaqında “Miniatür və kitab qrafikası” bölməsinin yaradılmasını, İçərişəhərdə “Azərbaycan miniatür mərkəzi”nin açılmasını şərtləndirdi. Həmin dövrdə rəssamların miniatür üslublu əsərlərindən ibarət bir neçə sərgi də keçirildi. 1980-ci illərin sonunda, daha dəqiq desək, 1987-1991-ci illərdə yaradılan “Peykər” qrupu (Elçin Aslanov, Sənan Qurbanov, Məzahir Avşar, Ədalət Bayramov və b.) da qədim üsluba müasir məna-məzmun və forma-biçim vermək məqsədi daşıyırdı.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Axundzadə, L. XX əsr dünya təsviri incəsənəti / L.Axundzadə. - Bakı: Azər-nəşr, - 2011. - 224 s.
2. Əfəndi, R. Azərbaycan incəsənəti / R.Əfəndi. - Bakı: Şərq-Qərb, - 2007. - 160 s. + 112 s. (illüst.)
3. Əliyev, Z. Cəmil Müfidzadə. Cizgilərə hopan ömür / Z.Əliyev. – Bakı: Os-kar, - 2011. – 276 s.
4. Əliyev, Z. Fəxrəddin Seyfəddinoğlu (Məmməd vəliyev). Çağdaş rəssamlığı-mızın fenomeni / Z.Əliyev. Bakı: Yenipoliqrafist, - 2012. – 154 s.
5. Əliyev, Z. Yaşar Səmədov. Rənglərin simfoniyası / Z.Əliyev. – Bakı: Təhsil, - 2020. - 320 s.

6. Həsənzadə, C. Arif Ələsgərov. Qrafika, rəngkarlıq [İzomaterial] / C. Həsənzadə; Azərbaycan Rəssamlar İttifaqı. - Bakı: [n.y.], - 2014.

7. Mehdiyev, R.R. Azərbaycanda dəzgah qrafikasının yaranması və onun inkişaf yolları: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / - Bakı, - 2008. – 140 s.

Наргиз Аслан кызы Рзаева

ТЕНДЕНЦИЯ «ВОЗВРАТА» К НАЦИОНАЛЬНЫМ ТРАДИЦИЯМ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СТАНКОВОЙ ГРАФИКЕ 1980-х ГОДОВ

Резюме: Азербайджанская станковая графика, восходящая к 1980-м годам, характеризуется многообразием тем и жанров. В этот период наши выдающиеся художники-графики работали в области настольной графики, особенно в своих произведениях, стремящихся «возвратиться» к национальным традициям. В этом смысле можно назвать имена Э.Шахтахтинской, М.Рахманзаде, Б.Гаджиевой, Дж.Муфидзаде, О.Садигзаде, Й.Гусейнова, А.Гаджиева, Н.Бабаева, Э.Асланова, А.Гусейнова, А.Рустамова, А. Алескерова, Ф. Мамадалиева и других.

Ключевые слова: XX век, Азербайджан, настольная графика, национальность, традиция, возвращение, тенденция.

Nargiz Aslan qizi Rzayeva

THE TENDENCY OF "RETURN" TO NATIONAL TRADITIONS IN AZERBAIJANI EASEL GRAPHICS OF THE 1980s

Summary: The formation of Azerbaijani easel graphics, which dates back to the 1980s, is characterized by a variety of themes and genres. During this period, our outstanding graphic artists worked in the field of easel graphics, especially in their works, which tended to "return" to national traditions. In this sense, E.Shahtakhtinskaya, M.Rahmanzade, B.Hajiyeva, J.Mufidzade, O.Sadighzade, Y. Huseynov, A.Hajiyev, N.Babayev, E.Aslanov, A.Huseynov, A.Rustamov, A. Alasgarov, F. Mammadaliyev and others' names can be mentioned.

Key words: XX century, Azerbaijan, easel graphics, national, tradition, return, trend.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 16.03.2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

Kəmalə Elşad qızı Əliyeva
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Magistrant
e-mail: kml.eliyeva123@gmail.com

XALÇA SƏNƏTİNİN FORMALAŞMA TARİXİ

Xülasə: Xalqımızın gözünün nuru, əlinin əməyi, qəlbinin təcəssümü olan bu sənətkarlıq nümunələri daima onun başına tac olaraq bütün diyarlarda onu tanıtdırmışdır və bu dövrdə də belə davam edir. Xovlu və ya xovsuz olmaqla toxunmuş xalça və xalça məmulatları nəinki Azərbaycanda, eləcə də, dünya ölkələrində böyük tələbat olmuşdur.. Qədim dövrlərdən xalçaya yaranan tələbat onun istehsalının da artmasına və zaman keçdikcə inkişafına gətirib çıxarmışdır.

Açar sözlər: xalça məmulatları, xalı, xalça-palaz, dünya muzeyləri, süjet, ornament.

Dünya incəsənətinin zənginliyi onu əhatə edən mədəniyyət sahələri ilə əlaqədardır. Azərbaycan incəsənəti bu mədəniyyətin məxsusi sahələrindən biridir. Azərbaycanı dünya incəsənətində tanıdan bir çox mənəvi dəyərlər mövcuddur, ki, onlardan biri də xalçaçılıq nümunələridir. Mahiyyətcə humanist və məişətdə istifadə edilməsinə görə müxtəlif istiqamətlərdə inkişafda olan xalçaçılıq sənəti insan həyatını daima əhatə etmişdir. Estetik cəhətdən göz oxşayan xalça və xalça məmulatları istifadə edildiyi dövrdən etibarən insanların yaşam tərzini daha da asanlaşdırmışdır. Azərbaycanda xalçaçılıq sənəti çox dərin köklərə malikdir və tarixi qədim dövrlərə təsadüf edir. Keçmişdən bu günə qədər parlaq və mürəkkəb bəzəkləri ilə göz oxşayan xalı nümunələri öz unikalılığı ilə diqqəti cəlb etmişdir. Xalçaların mütəxəssislər tərəfindən tədqiqini şərtləndirən amillər sırasında xalçaların forması, toxunma texnikası, süjeti, ornamentləri və rəngarəng kompozisiyaları əsas yer tutmuşdur. Eləcə də, incəsənətin tərkibində ədəbiyyat, memarlıq, miniatür və dekorativ tətbiqi sənət sahələri ilə bağlı fəaliyyət göstərmişdir. Elmi mənbələrə istinadən deyə bilərik ki, Azərbaycanda xalçaçılıq sənətinin tarixi tunc dövrünə təsadüf edir. Bunu Cənubi Azərbaycanda – Makuda tapılmış gül-çiçək təsvirləri ilə bəzədilmiş xalı nümunəsi sübut edir. Mingəçevirdə tapılmış katakombə qəbirləri içərisində aşkar edilmiş xalça nümunələri də buna bariz nümunədir [1].

Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətinin dünyaca məşhur sahəsi olan xalçaçılıq sənətinin adının kökü keçmiş dövrlərə aid edilir. Xalça məmulatlarının ölçü baxımından ən böyük növü xalı adlanır. Xalça sözündəki “ça” kiçiltmə məqsədilə istifadə edilmiş leksik şəkilçi əzizləmək, oxşama mənasını vermişdir. Əsasən, dəst halında toxunan xalı nümunələri Qarabağ bölgəsinin əhalisi tərəfindən iri ölçülərdə toxunurdu. İncəsənət lüğətində “xalı” olaraq qeyd edilən sənət nümunəsi müxtəlif türk xalqlarının söz toplusunda “qalı”, “qalı” və ya “xalı” kimi adlarla ifadə olunurdu. Hal-hazırda İran ərazisində toxunan iri ölçülü xovlu xalça nümunələrinə “qalı” deyilir [2].

Muğan, Gəncə-Qazax, Qarabağda, o cümlədən, Türkiyədə istehsal olunan böyük ölçülü uzunsov xalçaların adları “gəbə” olaraq qeyd edilir ki, bu söz şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində kobud, çox qalın mənasına gəlir. Belə ki, bu xalçalar xovsuz xalçalara nisbətən daha qalın və kobud toxunurdu. Əfqan və cığatay türkləri tərəfindən toxunmuş xalça nümunələri “qalın” adlandırılırdı. Şərq xalqlarının həyatında isə xalça “qalı”, “halı”, “xalı” terminləri ilə ifadə edilirdi [2].

Xalçanın tarixinin keçmiş dövrlərə aid olduğunu eneolit dövründə tapılmış ilkin toxuculuq dəzgahının qalıqları, sonrakı illərdə isə xalça dəzgahının qalıqları da elm aləminə sübut edir. Xalçaların hazırlanmasında istifadə edilən materiallar onların inkişaf xüsusiyyətləri ilə bağlı olmuşdur. İlk əvvəllər yun və pambıq iplərdən istifadə edilirdisə, III-VII əsrlərdə Sasanilər dövründə xalılar ipək saplardan toxunaraq naxışlara və ornamentlərə xüsusi incəlik və zəriflik vermək məqsədilə qızılı və gümüşü saplarla bəzədilirdi. Bu dövrlərdə Azərbaycanda yüksək zövq və ustalıqla toxunan bir-birindən gözəl xalçalar dünyanın bir çox ölkələrinə tacirlər vasitəsilə göndərilirdi. Xalçaların boyadılması ənənəsi isə çox qədim zamanlardan mövcud olmuşdur ki, bunu tarixçi Herodotun yazılı məlumatları da təsdiq edir. Yunan tarixçisi olan Ksenofont isə qeyd edirdi ki, farslar xalça toxumağı və ondan istifadə qaydalarını Midiya xalqından öyrənmişlər. Alban tarixçisi Musa Kalankatlı isə öz qeydlərində VII əsrdə Albaniyada yaşayan zadəgan ailələrin məişətində xalçadan geniş istifadə olunduğunu yazırdı. Tarixçi Sebos isə 628-ci ildə Bizans imperatoru Herakliusun Naxçıvan ərazisinə hücumu nəticəsində əldə etdiyi qənimətlər arasında naxışları qızılı və gümüşü saplarla işlənmiş xalça nümunələrinin də yer aldığını bildirmişdir. Orta əsrlərdə Azərbaycana səfər edən Çin səyyahı Syuan Tsz-yan bu ölkəni xalça istehsalı ilə məşğul olan iri mərkəzlərdən biri adlandırmışdır. Azərbaycanda toxunan xalçaların tipləri və xüsusiyyətləri haqqında orta əsrlərə aid edilən yazılı mənbələrdə də qeydlər mövcuddur. “Hüdud - əl - aləm” adlı X əsrə

aid edilən anonim mənbədə qeyd edilir ki, yundan toxunan yüksək keyfiyyətli xalça məmulatlarına Gəncə, Mərənd və Şəmkir şəhərlərində olan istehsal mərkəzlərində rast gəlinirdi. Naxçıvan, Xoy, Salmas, Muğan və Ərdəbildə toxunan xalça və palazlar tədarükçülər arasında məşhurlaşmışdır [3].

Xalça nümunələrindən götürülmüş ornamentlərə xüsusi epigrafiq abidələrin, eyni zamanda, qəbir daşlarının üzərində rast gəlmək olar. Bəzi ornamentlərə isə xalça toxunması zamanı istifadə edilən toxuculuq dəzgahı nümunələrinin bəzədilməsində də yer verilir. Xalçalar sadəcə bəzək əşyaları deyil, eyni zamanda dekorativ-təbiiqi sənətin ən gözəl və dəyərli sənət sahəsidir. Keçmiş dövrlərdə hər bir evdə qurulan xanalarda gənc qızlar müxtəlif və göz oxşayan ornamentlərlə xalçalar toxuyurdular. Qızların, gəlinlərin əl əməyi, göz nuru olan bu xalçalar əldən-ələ keçərək neçə insanın zövqünü oxşamışdır.

Azərbaycan xalça nümunələrinin istehsal edilməsi orta əsrlərə aid mənbələrdə qeyd edilirdi. Belə ki, xalça-palaz məmulatları geniş çeşidə əsaslanırdı. Azərbaycan xalçaları haqqında geniş məlumatı orta əsrlər dövründə yaşamış Avropa səyyahlarının qeydlərindən də öyrənmək olar. XIII əsrdə Azərbaycana səfər etmiş Marko Polo Təbriz ustalarının toxuduğu parçaların keyfiyyəti haqqında yazılarında məlumat vermişdir. Onun yazdıqlarına görə Genuyadan gələn varlı tacirlər həmin parçaları alaraq xarici ölkələrdə baha qiymətə satırdılar. Dərbənd, Naxçıvan, Şamaxı və Azərbaycanın digər şəhərlərində səyahətdə olan fransalı Rubruk yüksək zövqlə toxunan xalçalardan bəhs edirdi. Təbriz xalçaları haqqında məlumat verən xarici səfir Ağqoyunlu hökmdarı Uzun Həsənin sarayında bu xalçalar ilə yaxından tanış olan Ambrozio Kontarini idi. XVI əsrdə Şirvana səyahət etmiş ingilis əsilli Bannister və Duket yerli əhəlinin yaşayış tərzilə tanış olarkən onların evlərində xalça məmulatlarının digər əşyalara nisbətən üstünlük təşkil etdiyini, yerdə, xalça üzərində bardaş quraraq oturduqlarını, evlərini xalçalarla döşədiklərini yazılarında qeydə almışdılar [4].

Azərbaycan xalçaları gözəlliyi və keyfiyyəti ilə ancaq Şərq ölkələri daxilində məşhur olmaqla qalmayıb, zaman ötdükcə bu sərhədləri keçərək Avropa ölkələrinin məişətinə də daxil olmağı bacarmışdır. Xalçaların dünya ölkələri tərəfindən bu qədər çox tələb görməsinin səbəbi sadəcə göz oxşayan naxışları və ya ornamentləri deyil, hazırlanmasında keyfiyyətli materiallardan istifadə edilməsi idi. Azərbaycan sənətkarlarının toxuduqları bu xalçaları Avropanın zəngin aristokrat ailələri də alırdılar. XIV əsrdə Avropa ölkələri Azərbaycan ərazisindən xeyli miqdarda xalça və xalça məmulatlarının alışıni həyata keçirmişdilər.

Qəlbimizə sevinc, evimizə gözəllik bəxş edən xalçaçılıq nümunələri hər zaman dəyər verilən sənət nümunəsi olmamış, vaxtilə ölkəmizə hücum edən qəsbkarlar tərəfindən talan edilmişdir. Xalça-palaz məmulatlarının hazırlanması sənətkarlığın məxsusi sahəsi olaraq monqol hücumlarından əvvəl əhalinin əsas məşğuliyyəti idi. Qeyd edilən faktlar diqqətə çatdırır ki, minlərlə xalçaçılıq nümunələri monqolların hücumu zamanı qarət edilmişdir.

Şirvanşahlar sarayında, Şəki Xan sarayında, Naxçıvandakı Xan evində və bir çox məşhur ailələrə məxsus malikanələrdə qorunub saxlanılan xalçalar qarət edilərək xarici ölkələrə aparılmışdır. Xaricə aparılan sənətkarlıq nümunələrindən biri olan məşhur “Şeyx Səfi” xalçası hal-hazırda Londonda “Viktoriya və Albert” muzeyində saxlanılır. Təbriz xalçaçılıq məktəbinə aid edilən “Dörd fəsil” və “Ov səhnəsi” xalçaları da Nyu-Yorkda “Metropolitan” muzeyində sərgilənir [4; s.143].

1530-cu ildə Şeyx Səfi məscidi üçün Ərdəbildə toxunmuş və Nyu-Yorkun Metropolitan muzeyində nümayiş etdirilən xalça və 1539-cu ildə Şah Təhmasibin sifarişində Ərdəbil məscidi üçün toxunmuş və hal-hazırda Londondakı Viktoriya və Albert muzeyində saxlanılan “Şeyx Səfi” xalçası dövrün sənətkarlıq nümunələrindən sayılır. “Şeyx Səfi” xalçası motivlərinin orijinallığı, kompozisiyasının mükəmməlliyi ilə nadir sənət nümunəsi hesab olunur. Müxtəlif gül-çiçək rəsmləri ilə bəzədilmiş xalça bir-birilə vəhdət təşkil edən rəngləri ilə göz oxşayır. Mərkəzində yerləşən çoxguşəli mozaika təsiri bağışlayan qönçə bəzəklərin ən gözəli olaraq qeyd edilir. Qönçənin ətrafında təsvir edilmiş müxtəlif rəngli 16 kiçik dairəvi qübbə günəşdən ayrılan şüaları əks etdirir. Xalça, sadəcə, xalqın gözəllik ideyalarını deyil, orta əsrlərin mistik-fəlsəfi düşüncələrini də özündə yaşadırdı. Belə ki, xalçanın ara sahəsinin rənglənməsində istifadə edilən sürməyi rəng qaranlıq göy üzünü ifadə edir. Kompozisiya və rəng həlli baxımından 7 rəngdən istifadə edilməsi 7 planeti simvolizə edir [4; s.144].

“Türk baf” texniki üslubunda toxunmuş “Şeyx Səfi” xalçasında 32 milyon ilmə vardır. Təbriz xalçaçılıq məktəbinin məşhur nümunəsi olan əsərin eni 5,34 m, uzunluğu isə 11,5 m-dir.

Təbriz və Ərdəbil xalçaçılıq nümunələri “Şeyx Səfi” xalçasının ornamental tərtibatı ilə eynilik təşkil edirdi. Azərbaycanın digər bölgələrində toxunulan xalçalar bu xalılardan üslub xüsusiyyətləri baxımından fərqli idi. Bunu Şirvanda toxunan və Amerikanın Pensilvaniya muzeyində və Qarabağda toxunan və Almaniyanın Düsselldorf şəhər muzeyində nümayiş etdirilən xalçaçılıq nümunələri bədiiliklə diqqətə çatdırır. Şirvan xalçasının ara sahəsində xalçanın uzunluğu boyunca sxematik şəkil-

də üç cərgə iti dilimli təsvirlərə yer verilmişdir. Xalça üzərində sərv ağacı uzunsov, itidilimli rəsm, quş təsvirləri isə qarşı-qarşıya durmuş şəkildə simmetrik naxışlar vasitəsilə təsvir edilmişdir [4; s.145].

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Azərbaycan xalçaları. Azərbaycan – Odlar Yurdu
2. Ağayeva, T. Azərbaycanda xalça sənəti və xalça alətləri. //Zaman qəzeti. -2016, - Səh. 5
3. Adıgözəlova, F. Azərbaycan xalçaları: milli və bəşəri dəyər kimi. // 525-ci qəzet, - 2017.
4. Əfəndiyev, R. Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti. Bakı: - 1976.

Камала Эльшад кызы Алиева

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ КОВРОВОГО ИСКУССТВА

Резюме: Эти шедевры, являющиеся светом очей людей, делом их рук, воплощением их сердец, всегда были венцом и представляли его во всех странах и продолжают это делать. Ковры и ковровые изделия, сотканные с ворсом и без него, пользуются большим спросом не только в Азербайджане, но и в других странах. Спрос на ковры с древних времен привел к увеличению их производства и развития.

Ключевые слова: ковровые изделия, ковер, ковер-дворец, музеи мира, сюжет и орнамент.

Kamala Elshad qizi Aliyeva

HISTORY OF FORMATION OF CARPET ART

Summary: These masterpieces, which are the light of the people's eyes, the work of their hands, the embodiment of their hearts, have always been a crown on his head and introduced him in all lands, and continue to do so. Carpets and carpet products woven with or without piles are in great demand not only in Azerbaijan, but also in other countries. The demand for carpets from ancient times has led to an increase in its production and development over time.

Key words: carpet products, carpet, carpet-palace, world museums, plot and ornament.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 01.04.2022

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 04. 04. 2022

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 08. 04. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aslan Xəlilov

QAYDALAR

“ADMIU-nun ELMİ ƏSƏRLƏRİ”ində məqalələr Azərbaycan, rus və ingilis dillərində çap olunur. Məqalənin əlyazmasını kompüterdə Microsoft Word redaktöründə Azərbaycan, rus və ingilis dillərində, Times New Roman şrifti ilə, 12 ölçüdə, 1,5-intervalla, A4 formatlı ağ vərəqdə tərtib etmək lazımdır. Məqalənin həcmi 6 səhifədən az olmamalıdır.

Məqalənin başlanğıcında məqalənin UOT indeksi, müəllifin soyadı, adı, atasının adı, işlədiyi müəssisə və onun ünvanı, vəzifəsi, elmi adı, elmi dərəcəsi və ya fəxri adı, email ünvanı, daha sonra, məqalənin adı, məqalə hansı dildə yazılmışsa həmin dildə qısa xülasəsi və açar sözlər (6-10 söz) verilməlidir. Məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair aydın şəkildə verilməlidir.

Məqalənin sonunda ədəbiyyat siyahısından sonra digər iki dildə xülasə (müəllifin adı və məqalənin adı həmin dillərdə göstərməklə) («резюме» və «summary») və həmin dillərdə açar sözləri («ключевые слова» və «key words») verilməlidir. Məqalələrin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Xülasələr elmi və qrammatik baxımından ciddi hazırlanmalıdır.

Məqalədə verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə deyil, istinad olunan ədəbiyyatların mətnində rast gəlinədiyi ardıcılığı ilə nömrələnməli və məsələn, [1] və ya [1, s. 119] kimi işarə olunmalıdır. Eyni ədəbiyyata mətnə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərməlidir.

Kitab və jurnallara istinad aşağıdakı qaydada verilməlidir:

1. Müəllifin soyadı və inisialı. Kitabın adı. Cildin nömrəsi. Şəhər: nəşriyyat, nəşr ili, ümumi səhifələrin sayı;
2. Müəllifin soyadı və inisialı. Məqalənin adı // Jurnalın adı, nəşr ili, buraxılış nömrəsi, başlanğıc-son səhifələr.

Məqalənin quruluşu:

- Məqalənin UOT indeksi;
- Müəllifin soyadı, adı, atasının adı;
- İşlədiyi müəssisənin adı, vəzifəsi, elmi adı və elmi dərəcəsi, fəxri adı (və ya doktorant və ya dissertant olduğu təşkilatın adı, təhsilin forması);
- İşlədiyi müəssisənin (və ya doktorant olduğu təşkilatın) ünvanı (poçt nömrəsi göstərməklə);
- Müəllifin e-mail ünvanı;

- Məqalənin yazıldığı dildə qısa xülasəsi və açar sözlər (6-10);
- Baş hərflərlə məqalənin adı;
- Məqalənin mətni;
- İstinad olunmuş ədəbiyyat siyahısı;
- Digər iki dildə məqalənin adı, müəllifin adı və soyadı göstərilməklə məqalənin qısa xülasəsi və açar sözlər (6-10).

Məqalə aşağıdakı hissələrdən ibarət olmalıdır:

- Giriş;
- Məsələnin qoyuluşu;
- Məsələnin həlli;
- Nəticə (elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair);
- Ədəbiyyat.

Məqalənin redaksiyaya təqdim olunması:

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxədə) və onun elektron variantı;
- Kompakt Diskdə (CD və ya CD-RW) və məqalənin çap olunması üçün müəssisə tərəfindən təsdiq olunmuş müvafiq sənədlərlə (məqaləyə 2 rəy və təşkilatın (kafedranın) iclas protokolundan çıxarış) birlikdə jurnalın məsul katibinə (İnşaatçılar pr. 9, ADMİU, əsas bina, II mərtəbə, Elmi hissə) təqdim edilməlidir;
- Ayrıca vərəqdə müəllif haqqında anket-məlumat əlavə olunmalıdır. Məlumatda müəllifin soyadı, adı, atasının adı, elmi dərəcəsi, elmi adı, müəssisənin adı, müəssisənin ünvanı, ev ünvanı, email ünvanı və telefon nömrəsi göstərilməlidir;
- Məqalə jurnalın İnternet səhifəsinə göndərilə bilər. E-mail: journal.admiu@gmail.com;
- Lazım gəldikdə jurnalın redaksiyası məqalənin nəşri üçün əlavə sənədlər tələb edə bilər;
- Məqalənin əlyazması və CD geri qaytarılmır.

Требования к оформлению статей

В журнале «Учёные записки АГУКИ» статьи публикуются на азербайджанском, русском и английском языках. Рукопись статьи должна быть представлена в формате Microsoft Word (иметь расширение *.doc, *.docx) на азербайджанском, русском и английском языках шрифтом Times New Roman, размером 12, интервалом 1,5, форматом А4. Объем статьи должен быть не менее 6 страниц. В начале статьи дается индекс УДК, фамилия, имя, отчество автора, место работы (адрес учреждения), должность, ученая степень или почетное звание, e-mail, затем дается название статьи, краткое резюме и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написана статья. В конце нужно четко и ясно показать новизну, практическую значимость и эффективность работы в соответствующей области науки.

В конце статьи после списка использованной литературы дается краткая аннотация на двух других языках (указать автора и название статьи) («резюме» и «summary») и ключевые слова («ключевые слова» и «key words») на этих языках. Все резюме должны отражать содержание и подготовлено очень строго с научной и грамматической точки зрения.

В статье список литературы дается не по алфавитному порядку, а по порядку цитат, например, [1] или [1, s. 119]. Цитата из одной и той же литературы дается предыдущим номером.

Цитаты из книг и журналов даются в следующем порядке:

1. Фамилия и инициалы автора. Название книги. Том. Город: издательство, год издания, количество страниц.
2. Фамилия и инициалы автора. Название статьи // Название журнала, год издания, номер издания, начальная и последняя страницы.

Последовательность оформления (структура) статьи:

- индекс УДК;
- фамилия, имя, отчество автора;
- название учреждения, место работы, должность, ученое звание, ученая степень или почетное звание (или название организации докторанта или диссертанта, форма учебы) адрес учреждения (или организации докторанта), где работает (указать почтовый номер);
- e-mail автора;
- краткое резюме и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написана статья;

- Название статьи с большими буквами;
- Текст статьи;
- Список использованной литературы;
- краткое резюме на двух других языках (с указанием автора и названия статьи) и ключевые слова(6-10 слов) на этих языках;

Статья должна состояться из следующих частей:

- Введение;
- Постановка проблемы;
- Решение проблемы;
- Выводы (новизна, практическая значимость и эффективность работы в соответствующей области науки);
- Литература.

Представление статьи в

• Рукопись статьи (1 экземпляр) и ее электронный вариант на CompactDiske (CD или CD-RW) и соответствующие документы для публикации статьи, утвержденные учреждением (2 рецензии и выписка из протокола заседания организации (кафедры)) должны быть представлены ответственному секретарю журнала (Пр. Строителей 9, АГУКИ, основное здание, II этаж, Научная часть);

• Анкета-справка об авторе представляется отдельно. В справке нужно указать фамилию, имя, отчество автора, учёное звание, учёную степень, название и адрес учреждения, домашний адрес, e-mail и номер телефона;

• Статью можно послать на Интернет-страницу журнала. E-mail: journal.admiu@gmail.com;

• В случае необходимости редакция журнала может потребовать дополнительные документы для публикации статьи;

• Рукопись статьи и CD не возвращаются;

Rules

In the «**SCIENTIFIC NEWS of Azerbaijan State University of Art and Culture**» articles are published in Azerbaijani, Russian and English languages. Articles must be written on the computer in Microsoft Word with Times New Roman type of 12 size, 1,5 interval and on a white paper of A4 format. Pages of the article must be not less than 6.

At the top of the article it must be noted UOT index of article, name and surname of the author, his place of work and post address, scientific degree, honorary title, e-mail, title of the article, its short summary, and key words (6-10). At the end of the article it must be clearly written about scientific novelty of the article, importance of its research, economical benefit etc.

At the end of the article it must be noted list of references, title of the article in two languages, name of the author summary and key words.

Content of the summaries in two languages must be same and suit to the content of the article. Summaries must be written grammatically and scientifically. List of references must not be given in alphabetical order but in the order of their place in the article, for example, [1] or [1, p.119]. If any literature is used in the article repeatedly it must be noted by the previous number.

Reference to books and journals must be given as below:

1. Surname and initials of the author. Title of the book. Number of the volume. City: edition, publication year, number of pages.
2. Surname and initials of the author. Title of the article// Name of the journal, publication year, issue number, the first and the last pages.

Structure of the article:

- UDC index of the article;
- Name and surname of the author;
- Place of work and post, scientific degree, honorary title (it must be noted name of the institution where one is a candidate for a degree or a doctor for a degree.);
- Address of work (or institution where one is a doctor for a degree);
- E-mail of the author journal.admiu@gmail.com;
- A short summary and key words (6-10) of the article in the same language that was the article written in;

- Title of the article in capital letters;
- Text of the article;
- List of references.

Çapa imzalanıb: 11.04. 2022

Format: 60x84 1/4. Qarnitur: Times.

Həcmi: 46 ç.v.

ADMİU-nun mətbəəsində çap edilmişdir.

Ünvan: Bakı şəhəri, H.Zərdabi küç., 39a

Telefon: (+994 12) 434-50-04