

ISSN – 2221 – 7584
DOI 10.52094

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT
UNİVERSİTETİ

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

AZERBAIJAN STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ADMIU-NUN ELMİ ƏSƏRLƏRİ
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ АГУКИ
SCIENTIFIC PAPERS OF ASUCA

BAKİ – 2023

Redaksiya heyəti

Ceyran Mahmudova
Rəna Məmmədova
müxbir

sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor (sədr)
sənətsünaslıq elmləri doktoru, AMEA-nın

üzvü, professor

Timuçin Əfəndiyev

filologiya elmləri doktoru, professor

Məryam Əlizadə

sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor

Lyudmila Saviç

tarix elmləri doktoru, professor (Rusiya)

İsrafil İsrailov

sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor

İlham Rəhimli

sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor

Niyazi Mehdi

fəlsəfə elmləri doktoru, professor

Əlikram Tağıyev

fəlsəfə elmləri doktoru, professor

Nizaməddin Şəmsizadə

filologiya elmləri doktoru, professor

Kübra Əliyeva

sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor

Cəmilə Həsənzadə

sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor

Fəridə Səfiyeva

filologiya elmləri doktoru, professor

Lalə Hüseynova

sənətsünaslıq 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. № 33; Bakı, 2023, 176 səh.

Ünvan: AZ – 1065, Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, İnşaatçılar prospekti 39. Адрес: AZ – 1065, Республика Азербайджан, город Баку, пр. Строителей 39. Address: 39, İnşaatçılar avenue, Bakı, Azerbaijan Republic, AZ – 1065.

Tel: (994 12) 599-00-54

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, dosent 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, dosent Elnur Mehdiyev;

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

Musiqi sənəti ixtisası üzrə: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor 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 Nərmin Qaralova, baş müəllim Sara Timurova.

MÜNDƏRİCAT

SƏNƏTŞÜNASLIQ

Fuad Teyyub oğlu Məmmədov, Rəna Azər qızı Məmmədova. Nizami Gəncəvinin kulturoloji portreti.....	6
Azad Cəfər oğlu Cəfərov. Milli təhsilin formalaşmasında Heydər Əliyevin rolu....	18
Adil Fazil oğlu Sadıxov. Davamlı inkişaf və mədəniyyətlərin əlaqəsi.....	24
Toğrul Rahim oğlu Eminov. LİDAR texnologiyasının köməyi ilə yeraltı abidələrin aşkarlanması.....	30

KİNO, TELE VƏ DİGƏR EKTRAN SƏNƏTLƏRİ

Рафаил Алиевич Гамбаров. Живущий в другом измерении.....	35
Kamran Mürsəl oğlu Qasimov. “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filminə ailə dəyərləri tarixi ziddiyyətlərin kontekstində.....	41
Nabat Elşad qızı Hüseynova. Televiziya seriallarında A, B və C süjet xətləri anlayışı.....	50

TEART SƏNƏTİ

Fikrət Əbdülhəmid oğlu Sultanov. Ustadım haqqında xatirələrim.....	54
---	----

MUSİQİ SƏNƏTİ

Babir Tofiq oğlu Zeinal. Multifaceted development of Azerbaijani mugham at the present stage.....	59
Firuz Vaqif oğlu Hüseynov. Üzeyir Hacıbəylinin simfonik partituralarında zərb alətlərinin mövqeyi və tətbiqi üsulları.....	67
Кямаля Малик кызы Шихалиева. Ладо - гармонические особенности песни Октя Кязими «Вакının qızları»	76
Нурбану Жолдасова Кадирбаевна. Сходный жанр казахской и башкирской инструментальной музыки — «кюй-легенда» «аңыз күй» для сыбызыгы и кюй-легенда «легенда көйө» для курая.....	85

TƏSVİRİ SƏNƏT

Саялы Шахин кызы Кулиева О национальной семантике в творчестве Арифа Азиза.....	99
--	----

Münəvvər Əzizəli qızı Hacıyeva. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ornamental formaları əsasında yaranan “Əsrlərdən gələn səslər” adlı xovlu xalçanın bədii xüsusiyyətləri.....	105
Rayihə Şaiq qızı Məmmədli. Qədim Azərbaycan ərazisində zərgərlik sənəti nümunələrinin bədii-texniki xüsusiyyətləri.....	113
Minaxanım Qurbanəli qızı Hüseynova. Quba qrupuna məxsus XX əsrə aid “Quba” xalçasının bədii xüsusiyyətləri.....	117
Натаван Аллахверди кызы Алиева. Ткань – как декоративная составляющая костюма Сефевидского периода.....	123
Cəmilə Əli qızı Babayeva. Arxitektonika və onun geyimin formalaşmasında rolu.....	131
Elnarə İntiqam qızı Mazandarova. Müasir Azərbaycan incəsənətinin mənzərə ustası Rais Rəsulzadə.....	136
Nərgiz Aslan qızı Rzayeva. 1990-2000-ci illər Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında milli ənənələrin müasir interpretasiyası.....	142
Nigar İlqar qızı Abbasova. Azərbaycanın zərgərlik sənətinin diyarı.....	147
Nərmin Muxtar qızı Kərimli. Abşeron məktəbinin formalaşması və inkişafında Tofiq Cavadovun rolu.....	152
Fatima Lorena Flores Vivar. A general view of the establishment of realistic style in Azerbaijani paintings of the 19th and 20th centuries.....	158
Səmayə İlqar qızı Xəlilova. Azərbaycan sənətsünaslıq elminin inkişafında Ziyadxan Əliyevin rolu.....	163

SƏNƏTSÜNASLIQ

UOT 008

Fuad Teyyub oğlu Məmmədov
Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
yanında Dövlət İdarəçilik Akademiyası.
Professor

Rəna Azər qızı Məmmədova
Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
E-mail: renasarabskaya@mail.ru

NİZAMİ GƏNCƏVINİN KULTUROLOJİ PORTRETİ

Xülasə: Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında kulturoloji ixtiraları nöqtəyi-nəzərindən təhlil olunur. Nizami yaradıcılığında zehni və mənəvi mədəniyyət sintezi, müasirliyin mənəviliyin, mədəniyyətin tarixi qanunauyğunluğunun inkişafı nəzərə çarpır.

Açar sözlər: Nizami, mədəniyyət, fəlsəfə, nəzm, idrak.

2021-ci il Azərbaycan xalqının mədəniyyətinin tarixinə mənəvi mədəniyyətin dahi yaradıcılarından biri olan Nizami Gəncəvinin 880 illik yubileyi kimi daxil olmuşdur.

Dahi Azərbaycan mütəfəkkiri və şairi Nizami Gəncəvinin yubileyi mədəniyyətdə dünyanın xilas və inkişafının tükənməz mənbəyini görən planetin bütün yüksək mədəniyyətli insanların və xalqlarının böyük bayramıdır.

Nizami Gəncəvi ölməz əsərlər yaratmışdır. Bu dahi sənətkar bəşəriyyətin böyük mütəfəkkirləri, intellektualları və şairləri arasında layiqli yer tutur. Dünyaya mədəniyyətinə və sivilizasiyasına verdiyi töhfənin əhəmiyyətinə görə Azərbaycanın böyük söz ustadı intellektual və mənəvi mədəniyyətin Sokrat, Platon, Aristotel, İbn-Sina, Averroes, Petrarka, Dante, Leonardo da Vinçi, Şekspir, Puşkin və s. kimi böyük yaradıcıları ilə bir sırada durur. Onun təkrarolunmaz yaradıcılığı təkcə Azərbaycan xalqının deyil, həm də bütün bəşəriyyətin mənəvi mədəniyyətinin sərvətidir.

Nizami yaradıcılığının görkəmli tədqiqatçısı, onun poeziyasının XI-XII əsrlər Avropa yazıçılarının cəngavər-kurtuoz romanları ilə müqayisəli təhlilini aparan akademik Rüstəm Əliyev hesab edirdi ki, Nizami yaradıcılığının ideya səviyyəsi Avropa ədəbiyyatında yalnız XIX əsrdə əldə edilmişdir. Bu çərçivələri kulturoloji genişləndirərək görürük ki, Nizaminin yaradıcılıq irsi zaman və coğrafi sərhədlər xaricindədir.

Nizaminin gözəl əsərlərində biz “mədəniyyətin iki qanadına” malik mədəni insanın keyfiyyətlərini görürük. Bu, bir tərəfdən – məhəbbət, dostluq, zadəganlıq, cəsarət, namus, ədalət, ədəb, nəzakət, vətənpərvərlik, inam, digər tərəfdən – ağıl və təhsildir. Belə insanların formalaşmasının əsasını elm, tərbiyə və təhsil təşkil edir.

İnsanın dünyası “mənəvi mədəniyyətin iki qanadı” - intellektual və mənəvi sayəsində inkişaf edib, edir və edəcək. Mədəniyyət – birlik, yaxşılıq, inkişaf və rifahdır, cəhalət isə pislik, yoxsulluq və zəiflikdir. Yaxşı, lakin intellektual cəhətdən geri qalmış insan – bu, əxlaqlı, lakin mədəni olmayan insandır.

Böyük humanist və mədəniyyət yaradıcısı Nizamiyə öz xalqına və bütün dünyaya bu tarixi qanunauyğunluğu aşkarlamaq və onun insan inkişafı üçün əhəmiyyətini açmaq müyəssər oldu. Bu gün isə sivilizasiya böhranı şəraitində tamamilə aydındır ki, intellektual və mənəvi mədəniyyətin ahəngdarlığını göstərən yalnız yüksək mənəvi mədəniyyət dünyanı böhran halından və destruktiv proseslərdən xilas edə bilər.

Bəşər mədəniyyətinin inkişafının qədim, orta əsrlər, yeni və müasir tarixinə, Şumer, Babil və Misir, Çin, Hindistan və Yaponiya, Yunanıstan və Roma, Müsəlman intibahı, Avropada İntibah və Maarifçilik dövrlərinin görkəmli mütəfəkkirlərinin yaradıcılığına baxmaq kifayətdir. Bütün zamanlarda və hər yerdə qanunauyğunluq görürük, istər ailə, cəmiyyət və dövlət, iqtisadiyyat və hüquq mədəniyyəti, insan və beynəlxalq münasibətlər mədəniyyəti olsun, buna uyğun mənəvi mədəniyyət insan həyatının saxlanması və yaxşılaşdırılması nəticələrini müəyyənləşdirir.

Yüksək mənəvi mədəniyyətin degradasiyasına kömək edən əsas amillər birinin fəvqəl eqoizmi və digərinin cahilliyi olmuş və olaraq qalır. Bu destruktiv sosial halları dəf etmək üçün bütün dünyada yalnız mənəvi mədəniyyətin qabaqlayıcı inkişaf yolu ilə mümkündür. Bunun üçün uşaqların və gənclərin müasir elmin nailiyyətləri əsasında düzgün humanitar tərbiyəsi və təhsili, həmçinin, mütəxəssislərin və yaşlı nəslin əlavə kulturoloji təhsili və maarifləndirilməsi vacibdir.

Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”-sini oxuyaraq bu kulturoloji qanunauyğunluqları izləmək çətin deyil. Nizaminin yaradıcı həyat fəaliyyətinin möhtəşəm mənzərəsi XII yüzilliyin əvəzsiz Azərbaycan ziyalisinin ağıl və ürəyinin işığı ilə ovsunlayır, o, təkcə orta əsrlər Azərbaycan İntibahının deyil, həm də Müsəlman mədəni İntibahının parlaq rəmzlərindən biri, öz dövrünün yüksək mədəniyyətli, layiqli insanının müqayisəsiz paradiqması olmuşdur, Avropada İntibah və Maarifçilik dövrünün bir çox görkəmli ideyalarını bir neçə yüz illiklər öncədən təxmin etmişdir.

Nizami – ilahi istedad, heyrətamiz incə ağıl və gərgin yaradıcı əmək nəticəsində əldə edilən ensiklopedik biliyə sahibdir. Öz bacarığı və yüksək mənəvi keyfiyyətləri, yorulmaz yaradıcı fəaliyyəti, özünü təkmilləşdirməsi və vətən-

pərvərliyi sayəsində böyük humanist XII əsrdə Azərbaycan cəmiyyətində həyatın mədəni bərkət və hikmətini yaradan və yayan dəyişməz mənbəyi oldu. Nizami Gəncəvinin gözəl əsərləri onun böyük bacarığı, sistemli təfəkkürü, geniş kulturoloji bilikləri, xalqa və məhsuldar əməyə məhəbbəti bir çox görkəmli alimlərin, mütəfəkkirlərin və şairlərin əsərlərinin müqayisəli təhlili və ümumiləşdirilməsi sayəsində yaranırdı. Bunlar Nizaminin mənəvi mədəniyyətinin yaradıcısı kimi, yeni biliklərin yaradıcısı kimi, özünütəkmilləşdirmə prosesində kainatın sirlərinə nüfuz edən kimi özünə qarşı yüksək tələbkarlığının nəticəsi idi. Onun düşüncəsi, mədəni dəyərləri, poemaları və bədii üslubu orta əsr müsəlman şərqinin bir çox mədəniyyət xadimləri üçün paradigma olmuşdur.

Nizami – insan ruhunun və xoşbəxtliyə səy göstərən şəxsiyyətin daxili aləminin inkişafı qanunlarının böyük bilicisidir. Onun əsərləri zaman xaricindədir, bunların mənəvi mədəniyyətin inkişafına və bütün dünyada yüksək mədəniyyətli insanların formalaşmasına təsirini qiymətləndirmək çətindir. Onun yüksək mənəviyyatını və intellektual mədəniyyətinin enerjisini əks etdirən Nizami sözünün sehri onun müasirlərini – nə şairi, nə alimi, nə hökmdarı, nə zadəganı, nə bürokratu, nə hərbcini, nə kəndlini biganə qoya bilməzdi. O, mədəniyyəti yaxşıya doğru dəyişərək və təkmilləşdirərək milyonlarla azərbaycanlının - ailələrin və gənclərin, yaşlı nəslin, qadınların və uşaqların ağına və ürəklərinə nüfuz edirdi. Onun şəxsiyyəti və nailiyyəti bu gün də bütün dünyada bir çox mütəfəkkirlərin, maarifçilərin və şairlərin yaradıcılıq ilhamının mənbəyidir.

Öz həyat təyinatını xalqın mənəvi mədəniyyətinin inkişafına xidmət etməkdə görən Nizami Gəncəvinin yaradıcı fəaliyyətinin sahə və forma seçiminin düzgünlüyü müasir dünyanın inkişafının qanunuyğunluqları və tendensiyaları ilə təsdiq edilir. Sivilizasiyanın inkişafının tarixi qanunauyğunluqlarının sistemli kulturoloji təhlili göstərir ki, dünyanın xilasını yüksək mənəvi mədəniyyətədir, bununla daha çox cəmiyyətin, dövlətin və bütün bəşəriyyətin dəyərləri, inkişafının məqsədi və nailiyyətləri müəyyənləşdirilir. Müasir dövrün siyasi, sosial-iqtisadi və ekoloji problemlərinin həllində mənəvi mədəniyyətin dəyişdirici rolunu qiymətləndirmək çətindir. İnsanın və onu əhatə edən aləmin keyfiyyətli transformasiyasının zəruri aləti olmaqla o, insanın həyat fəaliyyətinin müxtəlif tərəflərini – düşüncə və davranış mədəniyyətini, əmək və istehsal mədəniyyətini, ailə mədəniyyətini, özünütəkmilləşdirmə və idarəetmə mədəniyyətini əhatə edir. Burada insanların bacarığı və istedadı, onların biliyi və peşəkarlığı, əxlaqı və humanizmi, vətənpərvərliyi və insanı həmrəyliyi, həmçinin, iqtisadi məhsulda maddiləşən intellektual əməyin nəticələri öz təcəssümünü tapır.

Nizami təbiətə bütöv, canlı, qarşılıqlı asılı və bölünməz orqanizm kimi baxır, onun hər bir hissəsi öz funksiyasını yerinə yetirir. Bu orqanizmin həyat qabiliyyəti insanların mənəvi mədəniyyətindən, onların biliklərindən və mənəvi keyfiyyətlərindən, şüurundan, əxlaqından, cəmiyyət və gələcək nəsil qarşısında-

kı məsuliyyətindən çox asılıdır. Təbiət kimi mədəniyyət də, insanın ağılı, ruhu və əməyi ilə yaranan “ikinci süni təbiət” kimi bütöv sosial sistemdir, burada insanın həyat fəaliyyətinin müxtəlif sahələri qarşılıqlı təsirdədir, bunların hər biri öz strukturuna, funksiyasına, enerjisinə, hərəkət vektoruna, nəticələrinə və dəyişmə imkanlarına malikdir. Bu sistemin əsas hərəkətedici qüvvəsi və bərpa olunan strateji resursu – insandır. Bu həqiqəti anlamağı rəhbər tutaraq böyük Nizami XII əsr feodal mədəniyyətinin sosial şəraitində öz yaradıcılıq fəaliyyətini cəmiyyətin yüksək mənəvi və zehni mədəniyyətinin formalaşmasına, xalqın sosial tərəqqisinin əsası kimi baxdığı yüksək mədəniyyətli azərbaycanlıların inkişafına yönəltdi.

Nizami Gəncəvinin böyüklüyü, hər şeydən öncə, ondan ibarətdir ki, orta əsr şəraitində az təhsilli kütlələrə aydın olan şeir formasında o, xalqa bəşəriyyətin yaratdığı intellektual və mənəvi mədəniyyətin nailiyyətlərini təqdim edərək elm və mənəviyyatın, tarix və dinin həqiqətlərini çatdırırdı.

Tarixin bu dövründə kitabların əlyazmaları əssən saraylarda, məscidlərdə, Gəncə kitabxanasında, varlı feodalların kolleksiyalarında və az sayda mədrəsələrdə saxlanılırdı. Nadir halları çıxmaqla, məhdud sayına və yüksək qiymətinə görə onlar sadə savadsız xalq üçün əlçatmaz idi. Buna görə də orta əsrlərdə ona xas olan əhalinin azsavadlılığı və kitab çapının olmaması Nizamini yadda saxlamağa rahat olan şeir formasında yaratdığı əsərləri Azərbaycan cəmiyyətinin akkulturasıya və inkulturasıyasının əvəzsiz mənbəyi olaraq xidmət edirdilər. Onlar sadə insanlara öz mənəvi mədəniyyətini təkmilləşdirməyə, öz məqsədini başa düşməyə, həyatın mənasını dərk etməyə, öz həyat fəaliyyəti bacarığını və keyfiyyətini yaxşılaşdırmağa kömək edirdilər.

Uca Tanrının nuruna və enerjisinə arxalanaraq Nizami öz yaradıcılığının məqsədini “insanların qarşısında aqlın dənələrini səpməkdə” görürdü. O öz poeziyasına “ilahi nəfəsin” verilməsini xahiş edirdi ki, onun poeziyası “çox mü-rəkkəb qıfilları açmağa xidmət etsin, ali mənaları açsın və insanlara səadət bəxş etsin”. Böyük mütəfəkkir Ulu Tanrıdan “ona Allaha layiq nitq bəxş etməyi, pis fikirlərdən və nalayiq işlərdən qorumağı, öz nuru ilə ruhunu işıqlandırmağı və xeyirxah işlərə xidmət göstərməsi üçün sözlərə kömək etməsini” xahiş edir.

Yüksək mədəniyyətli insanlara xas olan çoxlu gözəl keyfiyyətlərin təcəssüm edildiyi bu görkəmli şəxsiyyətin aqlının ölçülməz dərinliyini və qəlbinin xeyirxahlığını qiymətləndirmək üçün bu sözləri diqqətlə oxumaq kifayətdir. Nizami fikrinin mütərəqqiliyi elmi biliklərə və yaradıcılığa qarşısı alınmaz cəhdlə uzlaşır. Ədalət, vətənpərvərlik və öz xalqına xidmətlə yanaşı, biz ümumbəşəri dəyərlərə bağlılığını və bütün bəşəriyyətə məxsusluğunu, vahid sosial orqanizm kimi ümumi kökləri olan ağacı onda görürük. Buna görə Nizami Gəncəvi bizim qəlbimizdə təkcə Azərbaycanın vətəndaşı kimi deyil, həm də “dünyanın vətəndaşı” kimi yaşamışdır və yaşayır.

Nizami Gəncəvi mənəvi mədəniyyətə bilik, yaxşılıq, inkişaf və rifah kimi, cəhalətə isə pislik, yoxsulluq və zəiflik kimi baxır. Buna əsaslanaraq, xalqın mənəvi mədəniyyətinin mütərəqqi dəyişilməsi üçün öz maarifpərvər missiyasının vacibliyini yaxşı dərk edərək, o, Azərbaycan cəmiyyətində bilik və yaxşılıq, həqiqət və gözəllik, məhəbbət və dostluq, xeyirxahlıq və cəsarət dəyərlərinin təsdiqi naminə yaradırdı. Təbiət hadisələrinin, insan həyatındakı hadisələrin və bəşər tarixinin müşahidəsi və təhlili prosesində Nizamiyə qeyri-adi istedadı və müdrikliyi sayəsində ona qədər heç kəsin görmədiyini görmək və beləliklə, mədəniyyətin yeni biliklərini və faydalarını yaratmaq müvəffəq olurdu.

Böyük humanist kimi Nizami ardıcıl olaraq cəmiyyət üçün təhlükəli, dağıdıcı xarakter daşıyan, yaxşılığa əks – antihumanizm və antimədəniyyət formaları kimi fəlsəfəqoizmə və pisiyyə qarşı çıxış edirdi. Fikir və sözün dahi ustadı bütün dünyada mənəvi mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi kimi insanın yaxşılıq vasitəsilə adamlara xidmət göstərməkdə yüksək məqsədini görürdü.

Nizaminin yüksək mənəvi missiyasının qiymətləndirilməsinə onun həmyerlisi, XIX əsr görkəmli Azərbaycan mütəfəkkiri və şairi Mirzə Şəfi Vazehin dahiyənə sözləri kömək edir.

Müasir dünyada pisiyyənin geniş yayılmış formaları - ədalətsizlik, paxıllıq, yalan, böhtan və zorakılıq kimi insan “keyfiyyətləridir”. Səbəb və nəticə kimi, bunlar insanların fəvqəleqoizm və cahillik, ikiüzlülük və biganəlik, alçaqlıq, satqınlıq və s. kimi xüsusiyyətləri və əməlləri ilə qarşılıqlı əlaqədardırlar. Belə “keyfiyyətlərə” malik insanları mədəni adlandırmaq olar? Çətin ki. Buna baxmayaraq, təhsillərinə görə belə adamlar sivil edilir, humanizmdən, insanlıqdan uzaq, öz fəvqəleqoizminin təsiri altında yaşayaraq onlar cəmiyyət üçün təhlükəli restrukturativ qüvvə olurlar. Nizami Şər üzərində Xeyrin qələbəsinə aparan yolu fəvqəleqoizm və cəhalətin dəf edilməsinin insan və cəmiyyətin yüksək mənəvi mədəniyyətinin hər yerdə inkişafı vasitəsilə aparılmasında görürdü. Buna əsaslanaraq, öz əsərlərində o, humanizm və bilik, vicdanlı əmək, ədalət, namus, qəhrəmanlıq, şərəf, inam, həqiqətə sadıqlıq və yaxşılıq idealları uğrunda mübarizə kimi mənəvi mədəniyyətin dəyərlərini elan edirdi.

Yüksək humanist mədəniyyətli insan kimi Nizami təkcə özü üçün deyil, həm də hər şeydən öncə, öz həmvətənlilərinin mədəniyyətini intellektual fəda-kar əməklə yaranmış yeni biliklərlə daim zəngiləşdirərək öz xalqı üçün yaşayırdı. O, bəşəriyyətin mədəni arxetiplərini antik və orta əsrlərin dəyərlərini və müxtəlif dövrlərin və xalqların nailiyyətlərini diqqətlə öyrənirdi, onlardan Azərbaycan xalqının mənəvi mədəniyyətinin ən yaxşı forma və normalarının seçsiyası üçün yaradıcı surətdə istifadə edirdi.

Məlum olduğu kimi, varlıq çox vaxt şüuru müəyyənləşdirir. Bu, XII əsrin Şərq saray poeziyasında həyatın avtoritar şəraitini və feodal cəmiyyətinin xüsusiyyətlərinin törətdiyi həddindən artıq tərif, reallığın təhrifi, yalan və qeyri-səmimilik kimi stereotiplərin olmasını izah edir. Bu stereotipləri və ənənələri

qınayaraq, Nizami öz ölməz əsərləri ilə cəmiyyətin mədəniyyətini yaxşıya doğru dəyişmək məqsədilə həqiqətə, yeni düşüncəyə və gerçəkliyin obyektiv təsvirinə gedən yolu davam edərək poeziyada antirealist sənətə etiraz etdi. Nizami poeziyası həyatı təsdiqləyən xarakter daşıyır. Feodal cəmiyyətinin xüsusiyyətlərinə tənqidi yanaşaraq, o, hesab edirdi ki, özündə gözəllik hissi tərbiyə etməklə və “həyatı gözəl hədiyyə kimi” qiymətləndirməklə, əbədiliyi öz həyat fəaliyyətinin mədəniyyəti ilə, insanların rifahı naminə əmək və nailiyyətlərlə əldə etmək olar.

“Şahların həyatını” çəhrayı çalarlarla təsvir edən orta əsr az-çox tanınmış müsəlman saray şairlərindən və filosoflarından fərqli olaraq Nizami xalqın müxtəlif sosial kateqoriyalarının dəyərlərini, psixologiyasını, ənənələrini, həyat tərzini, mental xüsusiyyətlərini, inam və arzularını əks etdirən sadə azərbaycanlıların realist portretlərini yaradırdı. Bununla yanaşı o, öz bilikləri və mənəvi keyfiyyətlərilə fərqlənən yüksək mədəniyyətli insanların obrazını, qurucuların və qəhrəmanların həyatı obrazını formalaşdırırdı, onun həmvətənliləri ideal kimi bu obrazlara bərabər olmağa çalışırdılar.

Onun əsərlərinə, humanist dəyərlərinə və dünyagörüşünə görə Nizami sistemli kulturoloji təfəkkürə malik idi. Öz əsərlərini o, müxtəlif xalqların və dövrlərin alimlərinin, mütəfəkkirlərinin, filosoflarının və şairlərinin ən dəyərli əsərlərinin sistemli təhlili əsasında yaradırdı. Bu zaman “öz bilikləri ilə hamını nurlandıran” bütün dövrlərin görkəmli adamlarının obrazını təsvir edərək o, insan mədəniyyətinin inkişafı üçün yaradıcı fəaliyyətin və universal elmi biliklərin dəyərini açıqlayırdı.

Nizaminin ölməz əsərləri cəmiyyətin rifahına və insan xoşbəxtliyinə aparan yolları və yeni imkanları görməyə kömək edən dərin kulturoloji ideyalarla zəngindir. Bunlar cəmiyyətin həyat fəaliyyətinin mədəniyyətinə və dövlətin idarə edilməsi mədəniyyətinə münasibətdə şairin vətəndaşlıq mövqeyini əks etdirir. O, təkcə insanı əhatə edən təbiəti deyil, həm də insanın öz təbiətinin məğzini, şəxsiyyətin psixologiyasını, insani, sosial və beynəlxalq münasibətlərin mədəniyyətini təhlil edir ki, bunlardan da cəmiyyətin rifahı və insanın xoşbəxtliyi çox asılıdır.

Nizami öz poemalarında meritokratik mədəniyyətin, tərbiyə və idarəetmə sisteminin tərəfdarı kimi çıxış edir ki, bu konsepsiya da öz kökləri ilə həyatın konfutsi fəlsəfəsinə gedib çıxır. Azərbaycan cəmiyyətində sosial ahəngdarlıq və rifah əldə etmək məqsədilə Nizami insanları layiqli və saleh vətəndaşlar olmağa, vətənin rifahı naminə vicdanla işləməyə, hökmdarları isə öz təbəələrinin əməyini ədalətlə, layiqincə qiymətləndirməyə və mükafatlandırmağa çağırır. Ədalətin müdafiəsi naminə zorakılığa qarşı çıxış edərək Nizami Bəhram şah və İsgəndər kimi müdrik, xeyirxah və ədalətli hökmdarları öz əsərlərində vəsf edir. Humanizm mübarizi kimi o, şərin incə eyhamlar və ya açıq tənqidi ilə hökmdarları “maariflənmiş idarəçiliyə, xeyirxahlığa və insanpərvərliyə, ədalət

və mərhəmətə” çağırır, onları zorakılıqdan çəkindirir, bunun ardınca şəərə görə mütləq qisasın gəlməsindən xəbərdar edir. Bununla da vətənpərvərlik və meritokratik mədəniyyət prinsiplərini rəhbər tutaraq o, həmvətənlərinə və hökmdarlara təkcə bilikləri qiymətləndirməyi deyil, həm də öz biliklərini inkişaf etdirmək yolu ilə təkmilləşməyi məsləhət görür.

Elmi biliyin ideallarını tərənnüm edərək Nizami öz oğlunu da elmlə məşğul olmağa çağırırdı ki, məhz bunun köməyi ilə insan şəərəf və xoşbəxtlik əldə edə bilər.

Bununla belə, Nizami pozitiv üstünlük kimi ağıl və biliyə yalnız xeyirxahlıq, humanizm, insanın mənəvi keyfiyyətləri ilə ayrılmaz birlikdə baxır.

Nizaminin mənəvi mövqeyinin müdrikliyi aşkardır, belə ki, tarixin göstərdiyi kimi, şəərə nə gücün hüququ, nə də hüququn gücü ilə qalib gəlmək mümkün deyil, yalnız insanın dəyərlərini, inamını, şüurunu və davranışını pozitiv dəyişən nurun gücü və yüksək mənəvi mədəniyyətin enerjisi ilə qalib gəlmək mümkündür. Dünyanın xilasını yüksək mənəvi mədəniyyətdədir, bununla cəmiyyətin, dövlətin və bütün bəşəriyyətin dəyərləri, inkişafının və nailiyyətinin məqsədləri müəyyənləşir. İnsanın və onu əhatə edən aləmin keyfiyyətli dəyişməsinin zəruri aləti olaraq, o özündə insanların qabiliyyətini və istedadını, onların bilik və professionalizmini, ədəb və humanizmini, vətənpərvərlik və insani həmrəyliyi, həmçinin, iqtisadi məhsulda maddiləşən intellektual əməyin nəticələrini təcəssüm etdirir.

Mədəniyyətin böyük yaradıcısı kimi Nizami Avropada İntibah və Yeni dövrün proseslərini bir qədər təxmin edən feodal mədəniyyətinin dəyərlərindən bilik və humanizm dəyərlərinə tədricən keçid üçün ilkin zəmin yaradaraq, Azərbaycan xalqının mədəni – genezində mühüm innovasiya rolu oynamışdır. Onun yaradıcı fəaliyyəti və ölməz əsərləri Azərbaycan xalqına və bütün bəşəriyyətə olan məhəbbətinin təzahürüdür. İnsana, onun daxili aləminə, həyat fəaliyyətinin dəyərləri, məqsədləri və texnologiyaları sisteminə nəzər salaraq o, öz müasirlərinin həyatda xoşbəxtlik əldə etmələri üçün əqli mədəniyyətlərinin və ruhi mədəniyyətlərinin inkişafına kömək etməyə çalışırdı.

Nizami xalqın mədəni-genezinin formalaşmasında və yüksək mədəni azərbaycanlıların inkişafında mühüm rolunu öz poemalarında fəxri yer tutan qadına ayırırdı. Orta əsrlər cəmiyyətinin inkişafının qanunauyğunluqlarını və tələbatını təhlil edərək Nizami ardıcıl olaraq Azərbaycan qadınlarının hüquqlarının genişləndirilməsinə dair çıxış edirdi, müdrik və nəcib qadınların hökmdarlığını cəmiyyət üçün rifah hesab edirdi. O, çox gözəl başa düşürdü ki, hüquqsuz və savadsız qadın öz uşaqlarına layiqli həyat və həyat problemlərinin düzgün həlli üçün zəruri olan mədəni keyfiyyətlərə malik əsl şəxsiyyət kimi lazımı qədər təربiləndirə və savadlandıra bilməyəcək.

Beləliklə, Nizaminin əsərləri belə bir əminlik formalaşdırır ki, insan xoşbəxtliyinə təkcə göylərdə yox, yerdə də nail olmaq mümkündür, bunun üçün in-

san onu əhatə edən aləmə şüurlu və sevgi ilə yanaşmalıdır. Bunun əsas şərti cəmiyyətdə ədəbə və elmi biliklərə malik yüksək mədəniyyətli layiqli vətəndaşların tərbiyə edilməsidir. Özlərini və öz əməyini cəmiyyətin xidmətinə həsr edən bu insanlar hər bir ölkənin və bütün bəşəriyyətin əsas sərvətidir.

Nizaminin “Xostov və Şirin” poemasının “Giriş”indəki fikirlər öz mükəmməlliyi ilə adamı heyran edir, burada Nizami Yaradana müraciət edir.

Böyük Azərbaycan mütəfəkkiri çox gözəl başa düşürdü ki, ailədəki düzgün tərbiyədən və cəmiyyətin dəyərləri sistemindən asılı olan insanın mənəvi mədəniyyəti obrazlı şəkildə quş formasında təsəvvür edilən mənəvi mədəniyyətin yalnız bir qanadıdır. Seçilmiş məqsədə uçmaq üçün quşun digər qanadını – mənbəyi elm, təhsil və maarif olan intellektual mədəniyyəti də inkişaf etdirmək vacibdir. Mədəniyyətin yalnız iki qanadının balanslaşdırılmış hərəkəti onun cəmiyyətdə mütərəqqi yenidənqurma missiyasının müvəffəqiyyətini təmin edə bilər. Buna görə də onun əsərlərində biz təkcə yüksək mənəvi dəyərlərin tərbiyəsini deyil, həm də öz nümunəsində cəmiyyətin mənəvi mədəniyyətinin inkişafı üçün zəruri olan, azərbaycanlıların intellektual mədəniyyətinin yüksəlməsinə kömək edən özünüsavadlandırmaya, elmin nailiyyətlərini öyrənməyə istək formalaşdırmaq cəhdini də görürük.

Nizami inanır ki, yüksək mənəvi mədəniyyət, yaradıcı əmək və xalqa xidmət insanın ilahi substansiyasının hissəciyinə çevrilməsinə kömək edir, onu əbədiyyətə qovuşdurur.

Dünyanın yaranmasının inkişafı qanunlarını öyrənmək Nizami üçün məqsəd deyildi, bu, xalqı maarifləndirmək məqsədilə elmi biliklərin inkişafı və yayılması üçün zəruri mənbə idi. Onun yaradıcı əməyinin əsasında öz həmyerlilərinin intellektual və mənəvi mədəniyyətinin inkişafı yolu ilə xalqın mənəvi mədəniyyətinin mütərəqqi dəyişməsi üçün cavabdehliklə, milli mədəniyyətin formalarının və normalarının təkmilləşməsinə yönələn sosial transformasiyalarda tələbatları başa düşməklə şərtlənən motivasiya dururdu.

Bəlkə də Nizaminin ən böyük xidməti ondan ibarətdir ki, orta əsr cəmiyyətində insan xarakterinin ən yaxşı obrazlarını tərənnüm edərək, onun davranışının modellərini təklif edərək şair öz müasirlərinin şüurunda layiqli, yüksək mədəniyyətli şəxsiyyətin toplam portretini formalaşdırdı və onun keyfiyyətlərinin qiymətləndirmə meyarlarını müəyyənləşdirdi. Artıq yuxarıda göstərilən keyfiyyətlərlə, hər şeydən öncə, yüksək mənəviyyət və intellektual mədəniyyətlə yanaşı, həmçinin, bu – möhkəm iradə, insan həmrəyliyi, xalq və ölkənin gələcəyi qarşısında məsuliyyətdir. Beləliklə, ona xas olan müdriklik və vətənpərvərliklə, öz yaradıcılıq fəaliyyəti ilə Nizami bizim xalqın yüzilliklər irəli xarakter keyfiyyətlərini müəyyənləşdirən, özündə elmi bilikləri, milli ruhu və ümumbəşəri dəyərləri uzlaşdıran azərbaycanlıların mədəniyyətinin formalaşmasına kömək etdi. Bütövlükdə bu, ümumbəşəri xarakterə malik, bu gün də öz aktuallığını itirməmiş, yüksək mədəniyyətli şəxsiyyətin əsas indikatorlarıdır.

Nizami Gəncəvinin dünya mədəniyyəti qarşısında ən böyük xidmətlərindən biri də, yüksək mənəvi dəyərlər yayan öz humanist yaradıcılığı ilə o, müxtəlif xalqların mədəniyyətlərinin qarşılıqlı anlaşmasına, mənəvi yaxınlaşmasına və ahəngdarlığına kömək edirdi.

Nizaminin insan inkişafına humanist yanaşması və müdrik mənəvi mövqeyi bu gün də - birinin cahilliyi və digərlərinin fəvqəleqoizmi, mənəvi mədəniyyətim dəyərlərinin qiymətdən düşməsi, ikili standartların istifadəsi, insan hüquqlarının pozulması, zorakılığın müxtəlif formaları ilə müşayiət olunan sivilizasiya böhranı şəraitində olduqca aktualdır.

Yüksək mənəvi mədəniyyətin daşıyıcısı və yaradıcısı kimi Nizami Gəncəvi bu gün də aramızda yaşayır. O, tükənməz dəyərə malik Azərbaycan və dünya qeyri-maddi mədəniyyət abidələrinin ən görkəmli yaradıcılarından biri olaraq qalır. Onun əsərləri bu gün də Azərbaycan xalqının və bütün sülhsevər xalqların yeni-yeni nəsillərini Yer üzərində mənəvi mədəniyyətin, həqiqi məhəbbətin, xeyirxahlığın, ədalətin, layiqli həyatın və xoşbəxtliyin inkişafı naminə yaradıcılıq və əmək hünərlərinə ruhlandırır.

Dünya mədəniyyətində Nizaminin yaradıcılıq irsinin geniş öyrənilməsi və yayılması, onun dahiyənə ideyalarının, çağırışlarının və hikmətli sözlərinin praktiki istifadəsi qloballaşma şəraitində cəmiyyətin sabit, enklyüziv və təhlükəsiz inkişafı üçün zəruri keyfiyyətlərə malik yüksək mədəniyyətli insanların formalaşmasının mühüm şərtlərindən biridir. Bu, insani və beynəlxalq münasibətlərin mədəniyyətinin təkmilləşdirilməsi yollarının və metodlarının düzgün aparılmasına, həmçinin, bəşəriyyətin humanitar təhlükəsizliyini təmin edən bir çox aktual problemlərin həllinə imkanlar açır. Yüksək mənəvi mədəniyyətin dəyərləri əsasında müxtəlif ölkələrin gənclərinin daha dərin sosiallaşması vətəndaşları öz vətəninə, ailəsinə, dostlarına və sevdidi insanlara sadıqlığını tərbiyələndirməyə, həmçinin, mədəniyyətlərin dialoqu, qarşılıqlı anlaşma, sülh və məhsuldar əməkdaşlıq üçün vacib olan beynəlxalq mədəniyyətin eyniyyəti və insani həmrəyliyin formalaşmasına kömək edəcək.

Nizaminin yaradıcılıq irsi kontekstində mənəvi mədəniyyətin inkişafının obyektiv-tarixi amillərinin təhlili göstərir ki, yüksək mədəniyyətli insanların formalaşmasını və inkişafını müəyyənləşdirən şərt ailə mədəniyyətindən, əmək kollektivinin mədəniyyətindən və cəmiyyətin öz mədəniyyətindən ibarət olan cəmiyyətin sosial mühitidir. Sosial mühit insanların xarakterinə və psixologiyasına, onların anadangəlmə mədəni keyfiyyətlərinə böyük təsir göstərir. Sosial mühitin təsiri altında insanın əldə etdiyi keyfiyyətlər vaxt ötdükcə onu bu və ya digər tərəfə dəyişərək mədəniyyətin genetik kodu səviyyəsinə keçir. Buna görə də, uşaq yaşlarında başlayaraq cəmiyyətdə intellektual və etik mədəniyyətin prioritet inkişafını təmin etmək vacibdir. Mədəniyyət haqqında elmin nailiyyətlərinə əsaslanaraq insanların keyfiyyətli kulturoloji təhsilini və maarifləndirilməsini təmin etmək lazımdır, cəmiyyətin insan kapitalının - siyasətçilərin,

məktəbəqədər təhsil müəssisələrinin tərbiyəçilərinin, məktəb və ali məktəb müəllimlərinin, dövlət işçilərinin və jurnalistlərin, valideynlərin və uşaqların, gənclərin və yaşlı nəslin inkişafı bundan çox asılıdır.

Nizaminin yüksək mədəniyyətli şəxsiyyət kimi formalaşmasında təbii-coğrafi şərait, anadangəlmə mədəni keyfiyyətlər, ailədəki və Gəncə şəhərindəki əlverişli sosial mühit, mədəni mübadilə və tarixi şərait mühüm rol oynamışdır. Onun yaradıcılıq və maarifçilik fəaliyyətinin uğurlarına ilahi istedadı, universal bilikləri, xalq tərəfindən yüksək qiymətləndirilməsi və mənəvi dayağı, hökmdarların yaxşı münasibəti çox kömək etmişdir. Mədəni və zadəgan ailədə anadan olan Nizami öz dövrü üçün əla sayılan “ədəb” fənnləri kompleksi əsasında universal təhsil almışdır. Təhsil aldığı müddətdə o, təkcə poetikanı, şeir yazmağı və müsəlman hüququnu deyil, həm də tarix, coğrafiya, məntiq, hesab, cəbr, ali riyaziyyat, həndəsə, astronomiya, tibb, kimya, mineralogiya və onun ensiklopetik biliklərinin formalaşmasına kömək edən öz dövrünün digər fənnlərini də öyrənirdi. Öz üzərində daimi işi, məqsədyönlülüüyü və iradəsi sayəsində Nizaminin dərin zəkası müxtəlif xalqların sərvəti olan antik və orta əsrlər elminin nailiyyətləri ilə zənginləşmişdir. Addım-addım təbiət və cəmiyyətin sirrlərini dərk edərək o, XII əsrə qədər bəşəriyyətin yaratdığı universal kulturoloji biliklərin Azərbaycan xəzinəsi oldu.

Beləliklə, görkəmli Azərbaycan mütəfəkkiri daim təhsil və təkmilləşmə, zəngin Gəncə kitabxanasındakı Şərq və Qərb alimlərinin, filosoflarının və şairlərinin əsərlərini dərinlən öyrənməsi sayəsində ziyalı şəxsiyyət və müdrik kimi yetkinləşdi və formalaşdı. Onun inkişafında müdrik insanlarla – alimlərlə, yazıçılarla, şairlərlə və memarlarla ünsiyyət, həmçinin, vicdanlı yaradıcılıq əməyi, təbiət və cəmiyyətin inkişafı təcrübəsindən irəli gələn müdriklik dərsləri, bilik incilərini görmək və qavramaq qabiliyyəti böyük rol oynamışdır. Bununla belə, dünyanın yaranmasının inkişafı qanunlarının öyrənilməsi Nizami üçün məqsəd deyil, özünü təkmilləşdirmə və xalqı maarifləndirmə məqsədilə elmi biliklərin yayılması üçün zəruri mənbə idi.

Yüksək professionalizm və öz xalqı qarşısında məsuliyyət mədəniyyəti ilə yanaşı, Nizaminin nailiyyətlərində Müsəlman intibahı xüsusiyyətləri və sufilik ideyalarını yayılması ilə şərtlənən tərəqqipərvər kulturoloji transformasiyalar tələb edən tarixi şərait də az rol oynamamışdır. Nizami üçün yüksək şəhər mədəniyyəti olan Gəncədə yaşatan müxtəlif millətlərin nümayəndələri ilə söhbətlər bilik və inkişafın mühüm mənbəyi idi. Bununla belə, müşahidələrin nəticələrini və təcrübənin təhlilini, elmi həqiqəti əks etdirən mənəvi mədəniyyətin inkişafının xüsusiyyətlərini və qanunauyğunluqlarını Nizami tez-tez antik dövrün tanınmış alimlərinin və mütəfəkkirlərinin dilinə köçürürdü. Bu, bir tərəfdən, böyük antik müəlliflərin nailiyyətlərini öz müasirlərinin inkişafı üçün istifadə edərək onların irsini aktuallaşdırmağa imkan verir, digər tərəfdən isə, bunların köməyi ilə öz müşahidələrinin, innovasiyalı ideyalarının, şüur və müdrik fikir

kəşflərinin kulturoloji ekspertizasını aparmağa şərait yaradırdı, beləliklə, orta əsr Azərbaycan cəmiyyətinin mədəni inkişafı üçün zəruri olan yeni biliklər yarandı.

Böyük Azərbaycan mütəfəkkirinin zəngin irsində yer alan insanın inkişafında mədəniyyətin aparıcı rolu haqqında Nizami Gəncəvinin həyat qabiliyyətli kulturoloji ideyalarının praktiki təcəssümünü bu gün müasir dünyada da görmək çətin deyil. Bunlar öz əksini bəşəriyyətin mənəvi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrində, insanların həyat fəaliyyətində, həmçinin, BMT və YUNESKO-nun fəaliyyətini əhatə edən dünya sivilizasiyasının kreativ gücü kimi mənəvi mədəniyyətin inkişafının beynəlxalq idarəetmə sahəsində tapırlar.

Belə ki, mədəniyyətin insan inkişafında müəyyən edici roluna əsasən 1986-cı ildən başlayaraq BMT və YUNESKO bəşəriyyətin sosial-mədəni inkişafına, insan və beynəlxalq münasibətlərin mədəniyyətinə həsr olunmuş bir sıra mühüm qərarlar qəbul etmişdir. 1982-ci ildə Meksikada Mədəniyyət sahəsində siyasət üzrə Ümumdünya konfrası keçirilmişdir (MONDİAKULT, Meksiko, 1982 il), 1988-1997-ci illərdə Mədəniyyətin inkişafının Ümumdünya onilliyi, 2001-2010-cu illərdə Sülh mədəniyyəti və planetin uşaqlarının marağında qeyri-zorakılığın Beynəlxalq onilliyi keçirilmişdir.

1988-1997-ci illərdə BMT və YUNESKO-nun dəstəyi ilə keçirilən Mədəniyyətin inkişafının ümumdünya onilliyi mədəniyyət və insan dəyərlərinə inkişafın əsası və başlıca meyarları kimi baxılmasının zəruriliyini aşkarladı. Bu, dünya xalqlarının diqqətini elm və təhsilin humanistləşdirilməsinə, insanın intellektual, etik və estetik inkişafının yüksəldilməsinə, elmi texniki və humanist, xalq və akademik mədəniyyətlər arasındakı boşluğu aradan qaldırmağa yönəldi. Bunun ardınca 1998-ci ildə Stokholmda mədəniyyət sahəsində inkişaf məqsədilə siyasət üzrə hökumətlərarası konfrans keçirildi, bununla əlaqədar 1999-cu ildə Berqendə Mədəni siyasət üzrə beynəlxalq forum baş tutdu.

Müxtəlif dövlətlərlə, beynəlxalq təşkilatlarla və müxtəlif ölkələrin mədəni elitaları ilə əməkdaşlıqda YUNESKO indiki dövrdə də bəşəriyyətin mənəvi mədəniyyətinin inkişafına, dünya birliyinin sabit inkişafı naminə mədəniyyətlərin yaxınlaşması və mədəni müxtəlifliyin saxlanılmasına yönəlmiş məhsuldar fəaliyyət göstərir.

Böyük Nizaminin hikmət xəzinəsindən çıxartdığımız həyat reallıqlarını və insan inkişafının qanunauyğunluqlarını bu gün də insanın həyat fəaliyyətinin mədəniyyətinin təkmilləşməsi və mədəniyyətin inkişafının idarə olunması sahəsində dövlət siyasəti proseslərində mütləq nəzərə almaq lazımdır. Buna əsaslanaraq cəmiyyətin insan kapitalının inkişafı və yüksək mədəniyyətli insanların formalaşması üçün zəruri olan beynəlxalq kulturoloji postulatları və mexanizmləri təklif edirik. Zənnimizcə, bu prinsiplər və texnologiyalar təkcə Azərbaycan Respublikasının milli maraqları nöqtəyi-nəzərindən deyil, həm də dünya sivilizasiyasının bütövlükdə təkmilləşməsi və humanistləşməsi üçün faydalı ola bilər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Азаде Р. Лирическая емкость – стилевая особенность «Пятерицы» Низами. Низами Гянджеви. Алманах. Баку: Элм, 1991, кн. 2.
2. Кулизаде З. Теоретические проблемы истории культуры Востока и Низамиведение. Баку: Элм, 1987.
3. Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви. Сост., автор предисловия, редактор профессор Р.Алиев. Баку: Язычы, 1981.
4. Гаджиев А.А. Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Баку: Элм, 1980.

**Фуад Тейюб оглу Мамедов,
Рена Азер кызы Мамедова**

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

Резюме: В данной статье творчество великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви анализируются с точки зрения культурологических приоритетов. Подчеркивается синтез интеллектуальной и нравственной культур в творчестве Низами, влияние на развитие духовной культуры современности, исторических закономерностей развития цивилизации.

Ключевые слова: Низами, культура, философия, поэзия, цивилизация, разум.

**Fuad Teyyub oghlu Mammadov,
Rena Azer gizi Mammadova**

CULTUROLOGICAL PORTRAIT OF NIZAMI GANJAVI

Summary: In this portrait the creation of the great Azerbaijan poet Nizami Ganjavi is analysed from the point of culturological priorities. There is underlined the synthesis of intellectual and moral cultures in the creation of Nizami, the influence on the development of contemporary spiritual culture and historical conformity of the development of civilization.

Key words: Nizami, culture, philosophy, poetry, civilization, reason.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 02.03.2023

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

Azad Cəfər oğlu Cəfərov
Azərbaycan Dövlət Neft və Sənaye Universiteti.
Fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: jafarov.azad@mail.ru

MİLLİ TƏHSİLİN FORMALAŞMASINDA HEYDƏR ƏLİYEVİN ROLU

Xülasə: Ümummilli lider Heydər Əliyev hələ sovet hakimiyyəti dövründə ölkəmizdə təhsilin, elmin, mədəniyyətin dirçəlişi üçün mühüm işlərə imza atmışdır. Ölkəmizdə təhsilin inkişafında H. Əliyevin oynadığı əvəzsiz rol barədə məlumat məqalədə öz əksini tapmışdır. H. Əliyev hakimiyyətə gəldiyi ilk günlərdən Azərbaycanda təhsilin inkişafına böyük diqqət yetirirdi. Müasir Azərbaycan təhsili ümummilli lider Heydər Əliyev tərəfindən müəyyən edilən və ölkə başçısı İlham Əliyev tərəfindən uğurla davam etdirilən strateji kursla özünün zəngin mütərəqqi ənənələri əsasında inkişaf edir. Ölkə üçün yüksək intellektual insan kapitalının formalaşmasında, davamlı inkişaf üçün zəmin yaradan güclü iqtisadiyyatın qurulmasında ali təhsilin rolu müasir dövrdə daha aktualdır. Bütün ölkələrdə olduğu kimi, Azərbaycanda da insan kapitalının formalaşmasında ali təhsilin rolu danılmazdır. Məqalədə bu mühüm nüanslara xüsusi diqqət yetirilmişdir.

Açar sözlər: Heydər Əliyev, təhsil sistemi, təhsilin inkişafı, gənclərin təhsili, ali təhsil.

Sovet dövründə bütün müttəfiq respublikalarda olduğu kimi, Azərbaycanda da təhsil mərkəzləşmiş formada həyata keçirilirdi. O üzdən milli təhsil çox güclü təsir və təzyiq altında inkişaf edirdi. Bütün çətinliklərə baxmayaraq Ulu Öndər H.Əliyevin təşəbbüsü və təkidi ilə hələ müstəqilliyə qədər olan dövrdə çox nadir ixtisaslar üzrə mütəxəssislərin yaranması istiqamətində işlər həyata keçirildi. SSRİ-nin müxtəlif nüfuzlu ali təhsil ocaqlarında çox sayda azərbaycanlı gənclər təhsil almağa başladılar. Nəticədə, müxtəlif sahələr üzrə milli kadrların yetişməsi baş verdi ki, onların sayəsində həm müstəqilliyin ilk dövrlərində, həm də sonrakı vaxtlarda Azərbaycan təhsili öz inkişaf dövrünə qədəm qoydu. Müstəqil təhsil siyasəti qısa zaman kəsiyində öz bəhrəsini verməyə başladı. Məhz milli təhsilin möhkəm təməl üzərində qurulması nəticəsində müstəqil dövlətin və cəmiyyətin qarşısına çıxan çətin problemlər çevik olaraq öz həllini tapmağa başladı. Milli təhsil siyasəti öz bəhrəsini verməkdə davam edir. Təbii ki, qarşıda bizi ölkə olaraq təhsil sahəsində davamlı islahatların həyata keçirilməsi gözləyir. Burada xüsusi olaraq qeyd etmək yerinə düşər ki, ali təhsil almaq istiqamətində görülən işlər təqdirəlayiqdir. Yəni bu istiqamətdə qeyd etmək olar ki, dövlətin fəaliyyəti nəticəsində hər bir insan üçün təhsilin əlçatan olması təmin edilir.

Azərbaycanda ali təhsilin bir sıra üstünlükləri var:

- Digər ölkələrlə müqayisədə Azərbaycanda çox münasib qiymətə ali təhsil almaq olar. Azərbaycan universitetlərinin diplomları bütün Avropada tanınır, ona görə də xaricdə işləmək istəyirsinizsə, Avropa ölkələrində ali təhsil haqqında sənədi təsdiqləməyə ehtiyac yoxdur.

- Azərbaycan ali məktəblərinə daxil olmaq üçün abituriyentlərin ölkəyə gəlməsi tələb olunmur, bu gün elektron poçtla lazımi sənədlər paketini göndərmək kifayətdir. Azərbaycanda tələbə vizası barədə müraciət etmək üçün yalnız diplom almağı planlaşdırdığınız universitetdən rəsmi dəvətnamə təqdim etmək lazımdır.

- Azərbaycan universitetləri tələbələrə rahat və müasir kampuslar, müasirləşdirilmiş elmi laboratoriyalar və innovativ avadanlıqlarla təchiz edilmiş kompüter laboratoriyaları, bir sözlə, yüksək keyfiyyətli ixtisas təhsili almaq üçün çoxlu imkanlar təklif edir.

- Universitetdə uğur qazanmaq çox vacib göstəricidir, çünki təqaüd almaq perspektivini müəyyən edir. Ən uğurlu əcnəbi tələbələr Azərbaycanda yaşayış xərclərini tam ödəyə bilən prezident təqaüdüə müraciət edə bilirlər.

Azərbaycan ali təhsilə yiyələnmək üçün perspektivli imkanlar vardır. Ölkəmizdə minimal maliyyə resursları ilə ali təhsilə yiyələnmək olar.

Ulu Öndər Heydər Əliyevin Azərbaycan Respublikasının Prezidenti olduğu illərdə ali təhsilin əsas göstəriciləri (tədris ilinin əvvəlinə)

	1993	1996	2000	2003
Ali təhsil müəssisələrinin sayı - cəmi	23	46	47	47
o cümlədən:				
dövlət	23	23	29	32
qeyri-dövlət	-	23	18	15
Ali təhsil müəssisələrində tələbələrin sayı - cəmi, nəfər	94345	102742	119683	121535
o cümlədən:				
dövlət	94345	82405	91019	104009
qeyri-dövlət	-	20337	28664	17526
Ali təhsil müəssisələrində təhsil alan qadınların sayı - cəmi, nəfər	39489	43474	49858	56099
o cümlədən:				
dövlət	39489	36624	38497	48497
qeyri-dövlət	-	6850	11361	7602

Əhalinin hər 10000 nəfərinə ali təhsil müəssisələrində tələbələrin sayı	127	134	150	148
Ali təhsil müəssisələrinə qəbul olan tələbələrin sayı:				
bakalavriata - cəmi, nəfər	13623	22127	26403	25438
o cümlədən:				
dövlət	13623	16931	20498	21998
qeyri-dövlət	-	5196	5905	3440
magistraturaya - cəmi, nəfər	-	-	2752	4470
o cümlədən:				
dövlət	-	-	2417	3957
qeyri-dövlət	-	-	335	513
Ali təhsil müəssisələrini bitirmiş mütəxəssislərin sayı - cəmi, nəfər	18842	19377	24488	28460
o cümlədən:				
dövlət	18842	18725	19631	24343
qeyri-dövlət	-	652	4857	4117
Ali təhsil müəssisələrini bitirən mütəxəssislərin ümumi sayından təhsilin səviyyəsi üzrə diplom alanlar:				
bakalavr - cəmi, nəfər	18842	19377	22582	25756
o cümlədən:				
dövlət	18842	18725	17822	21851
qeyri-dövlət	-	652	4760	3905
magistr - cəmi, nəfər	-	-	1906	2704
o cümlədən:				
dövlət	-	-	1809	2492
qeyri-dövlət	-	-	97	212
Əhalinin hər 10000 nəfərinə ali təhsil müəssisələri tərəfindən buraxılan mütəxəssislərin sayı	25	25	31	34

[10]

Müasir Azərbaycanın təhsil siyasətinin əsas istiqamətləri Respublika Konstitusiyasının 42-ci maddəsində təsbit edilib [2, səh.15]. Müasir Azərbaycan təhsili ümummillî lider Heydər Əliyev tərəfindən müəyyən edilən və ölkə başçı-

sı İlham Əliyev tərəfindən uğurla davam etdirilən strateji kursla özünün zəngin mütərəqqi ənənələri əsasında inkişaf edir. Təhsili dövlət siyasətinin əsas prioritetlərindən biri hesab edən Prezident İlham Əliyevin təhsil sistemi qarşısında qoyduğu vəzifələrə uyğun olaraq, Elm və Təhsil Nazirliyi müxtəlif istiqamətlər üzrə qəbul olunmuş proqramları həyata keçirir. Bu proqramlara təhsilin məzmununun yenilənməsi, yeni proqramların, dərsliklərin və dərs vəsaitlərinin hazırlanması, təhsilin idarə edilməsinin təkmilləşdirilməsi, təhsil müəssisələrinin maddi-texniki və tədris bazasının möhkəmləndirilməsi, tədris prosesində informasiya texnologiyalarından istifadə, kadr təminatı, məktəbəqədər təhsilin yenilənməsi, peşə təhsilinin təkmilləşdirilməsi daxildir.

Prezidentin sərəncamları ilə təsdiq edilmiş Azərbaycan Respublikası regionlarının sosial-iqtisadi inkişafı Dövlət proqramları digər məsələlərlə yanaşı, təhsil sahəsinin inkişafına, o cümlədən tikinti, əsaslı təmir və maddi-texniki bazanın daha da gücləndirilməsinə yönəlmişdir. Dövlət Proqramlarının icrası nəticəsində təhsilin informasiyalasdırılması sahəsində mühüm işlər görülmüşdür. Hazırda 2351 məktəb genişzolaqlı yüksəksürətli internetlə təmin olunub və internetə qoşulmuş məktəblərin xüsusi çəkisi 2004-cü ildəki 1,5 faizdən 2016-cı ildə 52 faizə yüksəlib.

Ölkəmizin iqtisadi potensialı gücləndikcə məktəbdənkənar təhsil müəssisələrinin maddi-texniki bazası daha da zənginləşir. Şagirdlərin maraqlarının, meyllərinin və qabiliyyətlərinin, intellektual səviyyəsinin inkişafı, fiziki cəhətdən sağlam böyüməsi üçün əlverişli şəraitin yaradılması üzrə əlavə təhsil onların istirahətini və asudə vaxtlarının təşkilini təmin edir.

Ölkə üçün yüksək intellektual insan kapitalının formalaşmasında, davamlı inkişaf üçün zəmin yaradan güclü iqtisadiyyatın qurulmasında ali təhsilin rolu müasir dövrdə daha aktualdır. Bütün ölkələrdə olduğu kimi, Azərbaycanda da insan kapitalının formalaşmasında ali təhsilin rolu danılmazdır. Hazırda 51 (36 dövlət, 15 qeyri-dövlət) ali təhsil müəssisəsi fəaliyyət göstərir [9].

Müstəqil Azərbaycanın dövlət məktəb siyasətinin əsasını aşağıdakı prinsiplər təşkil edir: Ölkəmizdə təhsil, ilk növbədə, milli və ümumbəşəri dəyərlərin vahdətli olması ilə xarakterizə olunur. Azərbaycanda təhsilin davamlı xarakteri, onun səviyyə və formalarının müxtəlifliyinin təmin edilməsinə xüsusi önəm verilir. Bu, təhsilin strukturunun və məzmununun çevikliyi, təhsil sektorunun demokratik idarə olunması ilə bağlıdır. Ali təhsil müəssisələrinin akademik azadlıqlarına xüsusi diqqət yetirilib. Daha sonra təhsildə dövlət inhisarını istisna etmək və bununla da şəxsin qeyri-dövlət orta və ali təhsil müəssisələrində alternativ təhsil almaq hüquqlarını, onların ictimai-siyasi təşkilatlardan və partiyalardan müstəqilliyini təmin etmək lazım idi. Hazırda təhsilin islahatı üzrə Dövlət Proqramı qəbul edilib. Bu proqramın layihəsində təhsilin məzmunu və onun strukturu sahəsində islahatların aparılması nəzərdə tutulur. Ümumiyyətlə, təhsil həmişə ictimai həyatda mühüm yer tutmuşdur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aliyev İ. Heydər Əliyev elm və təhsilin inkişafına böyük qayğı ilə yanaşırdı. Xalq qəzeti.- 2009.- 12 dekabr.- S. 6.
2. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. Bakı, Biznes xəbərləri, 2012, 64 səh.
3. Hüseynov İ. İctimaiyyətlə əlaqələr. Ali məktəblər üçün dərslik. Azərbaycan dilində. Bakı, 2016, 418 səh.
4. Kəngərli-Əliyeva A. Zəfərlərimizin banisi. “Heydər Əliyevin mədəniyyət konsepsiyası” elmi-nəzəri konfransının materialları. Bakı-2015
5. Mərdanov M. Azərbaycan təhsil tarixi. II cild. (1920-1991-ci illər). Bakı, «Təhsil», 2011, 704 səh.
6. Rəcəbli H. Sosial sahələrin idarə edilməsi. Bakı, 2022. 395 səh.
7. Высшее образование в СССР. М., 1990.
8. Салимова К., Додде Н. Педагогика народов мира: История и современность. - М.: Педагогическое общество России, 2001. - 576 с. [2-исторШкМира-05 z nSCAN-3] 1250000 255 str russe 9-03-2006
9. Ali təhsil müəssisələrinin siyahısı. <https://edu.gov.az/upload/file/alitehsil-siyahi.pdf>
10. Azərbaycan Respublikasının Dövlət Statistika Komitəsinin məlumatı. <https://stat.gov.az/>

Азад Джафар оглу Джафаров

РОЛЬ Г. АЛИЕВА В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Резюме: Общенациональный лидер Гейдар Алиев способствовал возрождению образования, науки и культуры в нашей стране еще во времена советской власти. В статье отражена информация о незаменимой роли Г.Алиева в развитии образования в нашей стране. Г.Алиев с первых дней своего прихода к власти уделял большое внимание развитию образования в Азербайджане. Современное азербайджанское образование развивается на основе своих богатых прогрессивных традиций со стратегическим курсом, определенным общенациональным лидером Гейдаром Алиевым и успешно продолженным главой страны Ильхамом Алиевым. Роль высшего образования в формировании высокого интеллектуального человеческого капитала страны, в построении сильной экономики, закладывающей фундамент устойчивого развития, стала более актуальной в наше время. Как и во всех странах, роль высшего образования в формировании человеческого капитала в Азербайджане также неоспорима. В статье уделено особое внимание этим важным нюансам.

Ключевые слова: Гейдар Алиев, система образования

Azad Jafar oghlu Jafarov

THE ROLE OF H. ALIYEV IN THE FORMATION OF NATIONAL EDUCATION

Summary: National leader Heydar Aliyev signed important works for the revival of education, science and culture in our country even during the Soviet empire. Information about the invaluable role played by H. Aliyev in the development of education in our country is reflected in the article. H. Aliyev paid great attention to the development of education in Azerbaijan from the first days he came to power. Modern Azerbaijani education is developing on the basis of its rich progressive traditions with a strategic course defined by the national leader Heydar Aliyev and successfully continued by the lider of the country Ilham Aliyev. The role of higher education in the formation of high intellectual human capital of the country, in building a strong economy that lays the foundation for sustainable development is more relevant in modern times. As in all countries, the role of higher education in the formation of human capital in Azerbaijan is undeniable. Special attention is paid to these important nuances in the article.

Key words: Heydar Aliyev, education system, education development, youth education, higher education.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 02.02.2023

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

UOT 008

Adil Fazil oğlu Sadıxov
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası.
Aparıcı elmi işçi
E-mail: ilgarsv@mail.ru

DAVAMLI İNKİŞAF VƏ MƏDƏNİYYƏTLƏRİN ƏLAQƏSİ

Xülasə: Davamlı inkişaf şəraitində müxtəlif mədəniyyətlərin əlaqəsi insandan, onun hüquqlarından kənarda izah edilə bilməz. Dünyada baş verən köklü dəyişikliklər milli mədəniyyətlər qarşısında bir sıra həll olunmalı vacib məsələlər qoyur. Müxtəlif mədəniyyətlərin əlaqəsi və ünsiyyəti psixoloji amillərin və ziddiyyətlərin aradan qaldırılmasına, həmin problemlərin daha dərinədən öyrənilməsinə ehtiyac yaradır.

Açar sözlər: mədəniyyət, əlaqə, tolerantlıq, multikulturalizm, insan, cəmiyyət, inkişaf.

Müasir dünyada gedən qloballaşma keyfiyyətlər və perspektivlərlə yanaşı, bir sıra problemlərin də ortaya qoyulması ilə şərtlənir. Qlobal problemlərin aradan qaldırılması üçün bəşəriyyətlə əməkdaşlıq və inkişaf strategiyası lazımdır.

Davamlı inkişaf hər bir fərdin həyat səviyyəsini yaxşılaşdırmalı, ümumi iqtisadi inkişafı təmin etməli, sosial müdafiə və ətraf mühitin qorunmasını təmin etməli, insanların hüquq və azadlıqlarına, mədəniyyətlərarası münasibətlərin tərəqqisinə kömək etməlidir.

Davamlı inkişafın təmin edilməsi, ilk növbədə, insan potensialının formalaşmasına və onun daima davam etməsinə əsaslanmalıdır. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin “insan amili bizim bütün təşəbbüslərimizin və qəbul etdiyimiz qərarların əsasında durur” sözləri olduqca vacib və əhəmiyyətlidir. Bu mənada, mədəniyyətlərarası münasibətdə insan hüquqlarının qorunması ilə yanaşı, mədəni hüquqlarının təmin olunması böyük əhəmiyyətə malikdir. Mədəniyyət siyasətinin qarşısında mədəni müxtəlifliyin dəstəklənməsi, mədəni irs nümunələrinin və milli identikliyin qorunması, yaradıcılıq fəaliyyəti üçün lazımi şəraitin yaradılması mədəniyyətlərarası dialoq və tolerantlıq mühitinin yaradılması, milli mədəniyyətin tədqiqinə və yayılmasına xidmət edən tədbirlərin təşkil edilməsi məqsədlərini qoyur.

Azərbaycan Respublikasının suverenliyi haqqında Konstitusiya aktı Azərbaycan Respublikasının bütün vətəndaşlarının Qanun qarşısında bərabər olduğunu təsdiq edir. Qeyd olunan prinsip Azərbaycan dövlətçiliyin əsaslarından biridir. Respublikamızda mövcud qanunvericilik aşağıdakı əsas fəaliyyət istiqamətlərini və vəzifələrini müəyyən edir: Azərbaycan Respublikasının ərazisində yaşayan milli azlıq, azsaylı xalq və etnik qrupların nümayəndələrinin Azərbay-

can Respublikasının Konstitusiyasında müəyyən edilən siyasi, iqtisadi, sosial, mədəni hüquqlarının və azadlıqlarının qorunması, onların həyata keçirilməsinə yaxından köməklik göstərilməsi; təhsil almaq məsələlərində heç bir ayrı-seçkiliyə məruz qalmadan bərabər hüquqlara malik olması; mədəni, dil və dini özəməxsusluğunun qorunub saxlanması və inkişaf etdirilməsi; ibadət yerlərinin qorunub saxlanması və onlardan istifadə olunması; milli sənətkarlığın, peşəkarlıq və özfəaliyyət yaradıcılığı və xalq sənətlərinin sərbəst inkişaf etdirilməsi; bütün millətlərin tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması və s.

Davamlı inkişaf kontekstində YUNESKO-nun 1999-cu ildə qəbul etdiyi mədəniyyət sahəsində beynəlxalq mübadilə prinsiplərinə görə dini, etnik, linqvistik qruplar bərabər hüquqlu mədəniyyətlərarası dialoqa hörmətlə yanaşmalı, miqrasiya və urbanizasiya proseslərində etnik qrupların mədəni irsinin qorunmasını nəzərə almalıdırlar. Müxtəlif məsələlərin həllində dünya dövlətləri qarşılıqlı mədəni transformasiyanı təmin etməlidirlər.

Bu gün Qərbdən fərqli olaraq müasir Azərbaycan multikultural bir cəmiyyətə çevrilmişdir. Sosial-iqtisadi inkişaf səviyyəsinə görə regionda liderə çevrilmiş Azərbaycanda stabil mənəvi durum mövcuddur. Təbii ki, mədəni və demokratik dünyanın bir tərkib hissəsi halına gəlmiş Azərbaycan cəmiyyəti də onu əhatə edən dünyadan təcrid oluna bilməz. Çünki qapalı ölkələrin acı təcrübələri bunu deməyə əsas verir ki, yalnız özü haqqında düşünən, dünya ilə əlaqələrini kəsən cəmiyyətlər dünya birliyi ilə heç bir razılaşmaya gedə bilməz. Bu mənada Azərbaycan Respublikasının dövlət mədəniyyət siyasətinin strateji istiqamətlərindən biri də Qərb və Şərqi aparıcı ölkələri ilə münasibətlərin tənzimlənməsi, həmçinin bu ölkələrlə əməkdaşlıq və tərəfdaşlıq prinsiplərinə əsaslanan qarşılıqlı əlaqələrin qurulmasıdır.

Mədəni integrasiya mühitində xüsusi aktualıq kəsb edən mədəniyyətlərarası əlaqələr və mədəni müxtəliflik sahəsində də Azərbaycan dövləti dünyaya bir sıra mesajları ilə yadda qalan tədbirlərə ev sahibliyi etmişdir. Bu gün demək olar ki, bütün dünya həm sosial-iqtisadi, həm də mədəni-mənəvi problemlərlə üzləşir. Mədəni dünya belə bir tendensiya ilə razılaşır ki, həmin proseslər üçün səciyyəvi olan mədəniyyətlərarası əlaqələr konfliktlərin aradan qaldırılması və onların həlli yollarının tapılmasına yeni töhfələr verə bilər.

Dövlət mədəniyyət siyasətinin əsas istiqamətləri çərçivəsində Azərbaycanın müvafiq qurumları Avropa Birliyi, TÜRKSOY, MDB və digər nüfuzlu beynəlxalq təşkilatlarla əməkdaşlıq edir.

Ümumiyyətlə, multikultural cəmiyyətlərdə mədəniyyətlərarası əlaqələr hər bir fərdə azad mədəni seçki hüququ verir. Mədəni müxtəliflik heç də etnik məxfiliklik demək deyildir, o həm də yaşayış tərzinin müxtəlifliyidir. Mədəniyyətlərarası anlaşıqlı əlaqələr cəmiyyətin interaktiv inkişafı üçün zəmin yaradaraq rasizmə qarşı çıxır.

Multikultural cəmiyyətin formalaşmasında müstəqillik, demokratiya mühüm şərtidir. Multikulturalizm nədir? Multikulturalizm demokratik dövlət strategiyasıdır və mədəniyyətlərin qarşılıqlı inteqrasiyasıdır. Multikulturalizm həm də dövlət siyasətidir. Multikulturalizm "...ayrıca götürülmüş ölkədə və bütövlükdə dünyada müxtəlif millətlərə və məzhəblərə məxsus insanların mədəni müxtəlifliklərinin qorunması, inkişafı və harmonizasiyasına, azsaylı xalqların, dövlətlərin milli mədəniyyətlərinin inteqrasiyasına yönəldilmişdir. Davamlı inkişaf şəraitində multikulturalizmin prinsipi müxtəlif mədəniyyətlərin bir arada yaşaması, var ola bilməsi və birgə yaşama qaydasıdır. Azərbaycan Respublikası multikulturalizm ideyalarına sadıq, tolerant dövlət kimi tanınmaqdadır. Azərbaycan tarixən müxtəlif xalqların bir ailə kimi yaşadığı, heç bir ayrı-seçkiliyə yol verilmədən, dini baxışlara dözümlü münasibət göstərən bir ölkədir. Multikulturalizm Azərbaycan Respublikasının dövlət siyasətidir və xalqımızın tolerantlığının nümunəsidir.

Zaman və məkan daxilində mədəniyyətlərarası əlaqələrin yenidən nəzərdən keçirilməsi, bütün incə məqamların da dialoq üçün açıq ola biləcəyini, interaktiv yanaşmada nələrin nəzərə alınacağı da vacib sayılır. Ona görə də multikultural dəyərlərin inteqrasiyası informasiya əsrinin tələbləri səviyyəsində aparılarsa, uyğunlaşma mexanizmi daha möhkəm qurula bilər. Davamlı inkişaf, qloballaşma və müasir sivilizasiyanın çağırışları dünyada baş verən dəyişikliklərə adekvat cavab tələb edir ki, bu da daimi elmi təhlillər zəruriliyini gündəmə gətirir. Mədəniyyətlərin əlaqəsi, multikulturalizm assimilyasiya bir mədəniyyəti digər mədəniyyətin kölgəsi altında itmək demək deyildir, əksinə müxtəlif mədəniyyətlərə və etnoslara mənsub insanların milli mədəniyyət ətrafında toplanması deməkdir. Davamlı inkişaf kontekstində mədəniyyətlərarası əlaqəyə, münasibətlərin dialoji aspektində inkişafına hazırda böyük önəm verilməsi və bu prosesin yüksək beynəlxalq səviyyədə təşkilatlanması istiqamətində ciddi fəaliyyət göstərilməsi təsdiq edir ki, dünya birliyinin qlobal sivilizasiya məkanında qərarlaşmasının optimal variantları həqiqətə çevirməkdədir. Çox mürəkkəb və dəyişkən dünyanın qarşılıqlı əlaqə və təsirlənmələrlə təşəkkülü və harmonikləşməsi zərurətindən doğan qlobal sivilizasiya özünün lokal (regional) sivilizasiya və mədəniyyət komponentləri arasında dialoji münasibətlərin hazırkı ilkin fazasında həmin münasibətləri yeni təməl prinsiplərini yaratmaqdadır.

Müxtəlif mədəniyyətlərin əlaqələrinin multikulturalizm modellərinin mürəkkəbləşməsi müasir dövr üçün səciyyəvidir. Hazırda bu modellərin mürəkkəbləşməsi mədəni dəyərlərin inteqrasiyası və onlara hər bir ölkənin uyğunluq dərəcəsi və adaptasiya olunması zərurəti vacib sayılır, belə olan halda hər bir konseptual xarakterli yanaşmaların araşdırılması tələb olunur.

Qeyd etməliyik ki, davamlı inkişaf zamanı dövrümüzün çağırışları və beynəlxalq münasibətlərdə baş verən köklü dəyişikliklər milli mədəniyyətlər qarşısında bir sıra yeni həlli vacib məsələlər qoyur. Qloballaşma prosesləri təkcə mə-

dəniyyətlərin qarşılıqlı uzlaşması və qarşılıqlı zənginləşməsi ilə müşayiət olunmur, xalqların və ölkələrin mədəni özünəməxsusluğuna ciddi təhlükələr yaradır. Milli mədəniyyətlərin, milli- mənəvi dəyərlərin gələcək taleyi indi bütün bəşəriyyəti düşündürən problemlərdən birinə çevrilmişdir. Belə şəraitdə beynəlxalq səviyyədə mədəni münasibətlərin qurulması qlobal gündəliyin əsas məsələsini təşkil edir.

Hal-hazırda insanların həyat fəaliyyətinin müxtəlif cəhətləri qloballaşır. İqtisadi, siyasi, sosial-mədəni və bir sıra başqa cəhətlərdən diferensiasiya edilmiş dünyadan vahid qlobal dünyaya doğru qarşılıqlı irəliləmə hərəkəti baş verir. Bu halda cəmiyyətdə cərəyan edən dəyişikliklər o qədər ciddidir ki, onlar bu keçidə, yəni bəşəriyyətin tarixdən əvvəlki dövründən onun həqiqi tarixinə doğru hərəkət etməsinə əsas verir. Digər tərəfdən, dünya əlaqələrinin yaxınlaşması bizim iradəmizdən asılı olmayaraq inkişaf edən bir prosesdir. Buna qarşı etiraz etmək demək olar ki, mümkün deyildir. Lakin vahid iqtisadiyyatın və mədəniyyətin formalaşması prosesi öz-özlüyündə bir çox xalqlarda mədəni özünəməxsusluğun qismən və ya tam itirilməsinə real təhlükələr yaradır.

Davamlı inkişaf kontekstində qloballaşma mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqəsinə öz təsirini göstərərək qarşılıqlı fəaliyyət müxtəlifliyi yaradır. Müxtəlif mədəniyyətlər arasında qarşılıqlı əlaqənin əsas forması kimi mədəni müdaxilə çıxış edir ki, onun əsas göstəricisi bir mədəni dəyərlər sisteminə digər mədəni dəyərlərin nüfuz etməsidir. Əslində, milli mədəniyyətin dünya mədəniyyətinə inteqrasiyası müasir dünyada baş verən dəyişikliklərin əsas mənbəyinə çevrilmişdir. Belə prosesdə milli-mədəni dəyərləri, xüsusən də ayrı-ayrı xalqların tolerantlıq xüsusiyyətlərini müasir dünyaya çatdırmaq çox vacib məsələdir və böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu mənada Azərbaycan xalqının adı xüsusi qeyd olunmalıdır. Uzun illər Azərbaycanın totalitar Sovet rejimində yaşaması, imperiyanın tərkib hissəsi olması, milli şüurla qarşı-qarşıya qalması kimi faktorlar milli özünəməxsusluq axtarıqlarını bir zərurətə çevirirdi. “Formaca milli, məzmunca sosialist” mədəniyyət prinsipinə söykənən adət-ənənələrin əvəzinə “Formaca da, məzmunca da milli” mədəniyyətin bərqərar olmasına ehtiyac duyulurdu. Ona görə də Azərbaycan milli dəyərlərinin dünya mədəniyyətinin ayrılmaz bir tərkib hissəsi olduğunun sübutu istiqamətində çox yönlü fəaliyyətlərə başladı. Artıq bu gün inamla deyə bilərik ki, Azərbaycanın milli-mənəvi dəyərləri dünyada bəşər mədəniyyətinin ən qədim və zəngin nümunələri kimi təqdim edilir. Ümumiyyətlə, filosoflar və digər tədqiqatçılar müasir mədəniyyətlərin əlaqələrini qiymətləndirərkən bəzən çoxölçülü, çoxrəngli dünya anlayışından istifadə edirlər. Yeni mərhələdə inkişaf xüsusiyyətlərini ümumiləşdirən bu qiymət ictimai inkişafın sürətlənməsi, cəmiyyətin maddi və mənəvi əsaslarında dərin keyfiyyət dəyişikliklərinin baş verməsi, sosial quruluşların və siyasi sistemlərin humanistləşdirilməsi, millət və xalqların tale ümumiliyinin və ümumiyyətlə müasir dünyamızın biri-birindən asılılığının dərk edilməsi və s. bu kimi keyfiyyət dəyişiklik-

ləri ilə səciyyələnir. Lakin hədsiz inkişaf və tərəqqi ilə yanaşı dəhşətli səfalət, orta əsr geriliyi də müasir dövrün təzadlarındandır. Bəzən inkişaf etmiş Qərb və hələ də problemlər içərisində çırpınan Şərq anlayışları götürülür və tərəqqi edən müasir sivilizasiyada qarşı-qarşıya qoyulan xətlər kimi təqdim edilir. Əlbəttə, müasir dünyada spesifik milli mənafe və geosiyasi maraqlar, fərqli inkişaf səviyyələri hələ də qalır. Bu, həm dövlətlərarası, həm də millətlərarası münasibətlərdə özünü açıq şəkildə büruzə verir. Bununla yanaşı, etiraf etmək lazımdır ki, müxtəlif mədəniyyətlər və onların nümayəndələri arasında qarşılıqlı anlaşma, ünsiyyət vərdişlərinin inkişafı texniki tərəqqidən və xalqlararası təmasların formalarının inkişafından geridə qalır. Məhz bu amil mədəniyyətlərin yaxınlaşmasının və qarşılıqlı əlaqəsinin aktuallığını bir daha təsdiq edir.

Ümumiyyətlə, mədəniyyətlərarası əlaqələrin inkişaf fəlsəfəsi insan amili ilə məntiqi bağlılığa malikdir. Ətraf aləmdə baş verən istənilən hadisə insan tərəfindən qəbul edilmək üçün onun şüurunun süzgəcindən keçir. İnsan şüurunda baş verən dəyişikliklər ilk növbədə onun həyatının məqsədi və dəyərləri ilə əlaqəlidir. Digər tərəfdən, inkişaf müxtəlif mərhələlərdə olan və ən əhəmiyyətli, bəzən unikal tarixi taleyə malik olan ölkələrin və xalqların sosial-iqtisadi və mədəni səviyyəsinə həddən artıq sərt tələblər qoyur. Beləliklə, inkişafda qloballaşma iqtisadi, texnoloji, ideya-siyasi və sivilizasiya asılılığının yeni formalarının yaranmasının əsas səbəblərindən birinə çevrilir, bir sıra hallarda isə qloballaşma nəticəsində milli ənənələr pozulur, mədəniyyətlər arasında mövcud münaqişələr kəskinləşir və yeni münaqişələr yaranır.

Mədəni qloballaşmanın müsbət tərəfləri ilə yanaşı, ən mənfi nəticəsi bütün kiçik mədəniyyətlərin kökünə, adətlərinə, təməl strukturlarına güclü zərbə vurulması və onların gələcək inkişaflarına mane olmaqdır. Bu mənada milli mədəniyyətlərin mədəni müxtəlifliyinin qorunub saxlanması bəşəriyyətin mütərəqqi inkişafın (belə baxış davamlı inkişaf konsepsiyasının əsas prinsipləridir) əsas şərti olmalıdır. Bu vəzifənin həyata keçirilməsi üçün insanlar öz səyini əsirgəməməlidir.

Ancaq demək lazımdır ki, insanın, cəmiyyətin və bəşəriyyətin gələcəyə əsl yol və ümidləri yalnız müxtəlif mədəniyyətlərin əlaqəsindən, ünsiyyətdən, münasibətlərdən, yüksək etimaddan, təhsil və savaddan, insanpərvərlikdən keçir. Həmçinin mədəniyyət böyük imkanlara malik olaraq insanın ayrı-ayrı tərəflərini və xarakter xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməyə imkan yaradır, bəşəriyyətin gələcəyinə yol açır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Davamlı inkişafın sosial və fəlsəfi problemləri (kollektiv monoqrafiya) (I kitab) "Elm və təhsil". Bakı, 2020.
2. Əkbərov U. Davamlı insan inkişafı. Bakı, 2006.
3. Rüstəmov Y. Sivilizasiyaların qarşılıqlı münasibəti. Bakı, "Səda", 2007.

4. Xəlilov S. Sivilizasiyalar arasındakı dialoq. Bakı, "Adiloğlu, 2009.
5. Heydərov N. Mədəniyyət və mədəniyyət münasibətlərinin həlli. Bakı, 2015

Адил Фазиль оглу Садыхов

УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ И СВЯЗИ КУЛЬТУР

Резюме: В условиях устойчивого развития связи разных культур не могут быть объяснены в стороне от человека и его прав. Коренные изменения, происходящие в мире, ставят перед национальными культурами ряд важных задач. Связь разных культур и общение создают потребность для устранения психологических факторов и противоречий, а также более глубокого изучения этих проблем.

Ключевые слова: культура, связь, толерантность, мультикультурализм, человек, общество, развитие.

Adil Fazil oghlu Sadikhov

SUSTAINABILITY AND CULTURAL CONNECTIONS

Summary: In the context of sustainable development, the connections of different cultures cannot be explained apart from the human and his/her rights. The fundamental changes taking place in the world set a number of important tasks for national cultures. The connection of different cultures and communication create a need to eliminate psychological factors and contradictions, as well as a deeper study of these problems.

Key words: culture, communication, tolerance, multiculturalism, human, society, development.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 31.01.2023

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

UOT 72

Toğrul Rahim oğlu Eminov
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət
İnstitutu.
Elmi işçi
E-mail: camouflage@list.ru

LİDAR TEXNOLOGİYASININ KÖMƏYİ İLƏ YERALTI ABİDƏLƏRİN AŞKARLANMASI

Xülasə: LİDAR (Light Detection and Ranging) texnologiyası, yeraltı abidələrinin aşkarlanması üçün son dövrlərdə ən populyar texnologiya halına gəlib. Bu texnologiya, lazerlər vasitəsilə yaranan məlumatların analizindən istifadə edir və yeraltı abidələrini müəyyən edir. LİDAR texnologiyası, yeraltı abidələrinin xəritələnməsi və aşkarlanması üçün son dövrlərdə artan bir maraq qazanır.

Açar sözlər: yeraltı, abidə, aşkarlama, LİDAR, texnologiya, inkişaf.

Yeraltı abidələri tarix boyu insanlıq üçün mühüm mənbə olmuşdur. Lakin, bu abidələrin aşkarlanması, tədqiqatı və qorunması ən çətin və ən mühüm məsələlərdən biridir. LİDAR (Light Detection and Ranging) texnologiyası isə son illərdə yeraltı abidələrinin aşkarlanması və tədqiqata cəlb olunması üçün mühüm bir alətdir. Bu məqalədə, LİDARın köməyi ilə yeraltı abidələrinin aşkarlanması ilə bağlı ən əsas məqamlarından bəhs edəcəyik.

LİDAR texnologiyası, lazer dəmiri ilə işləyir və məsafə, yüksəklik, yer və s. kimi məlumatları ölçür. Son illərdə LİDAR, yeraltı abidələrin aşkarlanması üçün hərəkət edərək lazer sensor vasitəsilə yeraltı obyektlərin ətraflı şəkildə görüntülənməsinə imkan yaradan bir tətbiq sahəsidir.

LİDAR vasitəsi ilə yeraltı abidələrinin aşkarlanması, arxeoloji tədqiqatçıların işini daha sürətli və ətraflı aparmaq imkanı verir. LİDAR texnologiyası, tədqiqat məqsədləri üçün böyük məlumat miqyasında toplamaq imkanı verir və bu məlumatlar daha sonra tədqiqat üçün analiz edilir. Məsələn, LİDAR texnologiyası ilə tədqiqatçılar yeraltı qalaları, qəbiristanlıqları, məbədilər və digər abidələri təyin edə bilirlər.

LİDARın bir başqa faydası, ərazidəki zirvə və dəniz səviyyələrinin dəqiqliklə ölçülməsinə imkan verir. Bu, tarixi mənbələrin, yolların, şəhərlərin, tikintilərin və digər abidələrin ümumi məlumat bazasının yaradılmasına kömək edir. LİDAR, yüksək dəqiqliklə yer üzündəki obyektləri təyin edə bilir və bu məlumatlarla digər coğrafi məlumat sistemləri ilə birləşdirilərək daha tam və ətraflı bir məlumat bazası yaradılmasına kömək edir. Bu da inşaat, ərazi idarəetməsi, şəhər planlaması və habelə mühəndislik sahələrində böyük infrastruktur layihələrinin hazırlanması və tətbiqi üçün əlavə məlumat təmin edir. LİDAR məlumatları ayrıca qızıl və ya qırmızı spektrdə göstərilərək bitki örtüsü, sahədəki su

mənbələri və torpaqların növünə dair məlumatlar da əldə edilə bilər. Bu məlumatlar, məsələn, fermerlər və ya meşəçilik kimi sahələrdə çalışanların effektivliyini artırmağa imkan verir.

LİDAR, arxeoloji tədqiqatlarda da faydalıdır. Qədim və ya yeraltı abidələrinin, kurqan və ya məbədlərin aşkarlanması üçün LİDAR məlumatları istifadə edilir. Bu, arxeoloqların ərazidəki obyektlərin daha dəqiq bir təsviri üçün yüksək dəqiqlik və detallı məlumatlara malik olmalarına kömək edir. LİDAR ayrıca, yersiz kütlələrin, süni heykəllərin və digər mədəni abidələrin aşkarlanmasında da tətbiq edilir.

Bununla birlikdə, LİDARın istifadəsinin bir neçə məhdudiyyəti də var. Birincisi, yüksək qiyməti. LİDAR sistemləri, qiymətləri bir neçə yüz min dollar olan çox məhsuldar və texniki mütəxəssislər tələb edir. İkincisi, ərazinin özəlliklərinə və şərtlərinə bağlı olaraq LİDAR ın tətbiqi çətin ola bilər. Sürətli su axınları, ərazilərin qarlı və ya buzlu olması və ya təbiət qüsuru məsələləri, LİDARın yüksək dəqiqlik və detallı məlumatları əldə etməsinə mane olur.

Bununla birlikdə, LİDAR texnologiyasının inkişafı ilə birgə, yeraltı abidələrinin aşkarlanması və tədqiqatı sahələrində də sürətlərinə, dəqiqliyinə və effektivliyinə görə önəmli inkişaf edir. Bu, arxeoloji tədqiqatlardan şəhər planlaşdırmasına qədər bir çox sahədə, coğrafi məlumatların daha yaxşı təsvir edilməsi və istifadə edilməsi üçün bir çox imkanlar yaradır.

LİDAR texnologiyası ayrıca yolların, şəhər infrastrukturunun və yeraltı binaların yaradılmasında da faydalıdır. Öncədən, bu obyektlərin quruluşu üçün istifadə olunan klassik metodlar zaman, məhsuldarlıq və doğruluq problemi ilə üzləşir. Lakin LİDAR sənaye xəritələnməsi üçün daha səmərəli və dəqiq bir yol təqdim edir.

LİDAR ərazidəki obyektləri 3D xəritələyən və bu obyektlərin təsirinin neçə faiz olduğunu göstərən məlumatlar toplayır. Bu məlumatlar daha sonra inşaat mühəndisliyi və şəhər planlaşdırması üçün istifadə olunur. Bu, yolların, körpü və tunellərin və digər infrastruktur obyektlərinin daha səmərəli və müasir şəkildə inşa edilməsinə imkan verir.

Həmçinin, LİDAR sənaye xəritələnməsi prosesində çox yüksək dəqiqlik səviyyəsinə çatmağa imkan verir. Bu, qəsdə tutulmuş obyektin daha doğru və dəqiq olaraq xəritədə yerləşdirilməsinə şərait yaradır. Buna görə də, inşaat materiallarının və digər təchizatın təchizatının daha səmərəli şəkildə yerləşdirilməsi və bu məqsədlərə uyğun şəkildə istifadə edilməsi mümkündür.

LİDAR yeraltı dünyanın daha yaxşı anlaşılması, tədqiq edilməsi və qorunması üçün əhəmiyyətli bir texnologiyadır. Bu, inşaat mühəndisliyi, arxeologiya, ətraf mühit tədqiqatı və digər sahələrdə istifadə olunan müasir bir texnologiyadır. Ən son texnoloji imkanları istifadə edərək hazırlanan bu məqalə, LİDAR texnologiyasının inkişafına və yeraltı dünyasının araşdırılması və qorunması üçün potensial faydalarına bir nəzər salmağa çalışmışdır.

LİDAR texnologiyası, arxeoloji tədqiqatları üçün də əlavə bir üsuldur. Yeraltı qazıntıların, təbiət abidələrinin və arxeoloji mənbələrinin aşkarlanması üçün, üzərində daha ətraflı işləmə aparmaq üçün istifadə edilir. LİDAR, yuxarıdan görünüş tərəfindən yaradılan yüksək dəqiqliklə 3D təsvirlər və modellər yaradır. Bu da, arxeoloqların yeraltı qazıntıların və abidələrinin daha yaxşı bir şəkildə göstərilməsini və tədqiq edilməsini təmin edir.

Məsələn, Beliz'də 2018-ci ildə LİDAR texnologiyasından istifadə edilərək Mayaların təməl atdığı şəhərlərin sayı ən azı iki dəfə artırıldı. LİDAR, yağış meşələri və şumlanmış sahələrin altındakı Mayaların kənd təsərrüfat sahələrini də göstərdi. Bütün bu məlumatlar arxeoloji tədqiqatlarda əsaslanaraq yeni məlumatlar əldə edilməsinə imkan verdi.

LİDARın ən müasir istifadələrindən biri də ağacların və meşələrin vəziyyətinin təyin edilməsidir. Bu məlumatlar, meşə yanğınları və başqa təhlükəsizlik məsələləri ilə mübarizə aparır. Özü də, mühəndislik və təbiət mühafizəsi üçün istifadə edilən bir texnologiyadır.

Bütün bu müxtəlif istifadələri nəzərə alsaq, LİDAR texnologiyasının bu günümüzdə tətbiqi ilə yaradılacaq olan yeni şanslar qorxunc deyil. Bu texnologiya, ərazilər, təbiət abidələri, arxeoloji mənbələr və hətta hər hansı bir bina və ya sahənin daha dəqiq tədqiq edilməsinə imkan verir. Bu da, insanların və təbiətin daha yaxşı bir anlayışını, təhlükəsizliyini və qorunmasını təmin edir.

LİDAR texnologiyasının bir başqa faydası, ərazidəki zirvə və dəniz səviyələrinin dəqiqliklə ölçülməsinə şərait yaradır. Bu, tarixi mənbələrin, yolların, şəhərlərin və qəsəbələrin planlaşdırılması və yenilənməsi üçün vacibdir. Məsələn, LİDAR skanerləri, Ağrı dağında və İraqın Babil şəhərinin antik qalasının kəşfiyyatında istifadə olunmuşdur.

LİDAR texnologiyası, yeraltı abidələrinin tədqiqatı və aşkarlanmasında da əhəmiyyətli rol oynayır. Yeraltı abidələri, arxeoloji mənbələr və tarixi qəbiristanlıqların aşkarlanması zamanı, təxminən 30 sm-lik bir həddən daha az dəqiqliklə ölçülür. Lakin, LİDAR tətbiq edildikdən sonra, yeraltı abidələr üçün daha dəqiqli bir xəritə yaradılması mümkün olur. Bu, arxeoloqların və tədqiqatçıların daha sürətli və effektiv bir şəkildə çalışmasına imkan verir.

Əvvəlcədən deyildiyi kimi, LİDAR texnologiyası, yeraltı arxeoloji qazıntıların sayını azaltmağa kömək edir. Bu, mühüm tarixi mənbələr və yeraltı abidələrə zərər vurma riskini azaldır.

Beləliklə, LİDAR texnologiyası, tarixi mənbələrin və yeraltı abidələrin aşkarlanması və qorunması üçün çox vacibdir. Bu texnologiya, arxeoloji tədqiqatçılar, tarixçilər və planlaşdırma mühəndisləri üçün mühüm bir vasitədir və bu sahədə daha da geniş tətbiq olunur.

LİDAR texnologiyası ilə yeraltından keçən hava şəffaflığı ölçülərək, yeraltında qalan abidələrin və başqa əşyaların 3D modelinin yaradılması mümkündür. Bu, arxeoloji qazıntılar zamanı çox önəmli bir imkan verir. Qazıntı sahə-

sində, zaman zaman yalnız həm yuxarıdan çəkilən fotolarla çalışmaq çətin ola bilər. Lakin, LiDAR ilə əldə edilən data, arxeoloqların daha dəqiq xəritələr və modelistlərə daha yaxşı məlumat verir. Əlavə olaraq, bu texnologiya yalnız arxeoloji qazıntılarda deyil, eyni zamanda şəhərlərin planlaşdırılması və infrastrukturun inşası zamanı da istifadə olunur.

Son olaraq, LiDAR texnologiyası, yeraltında qalan abidələr və memarlıq binaları kimi əlamətlərin dəqiq şəkildə saxlanılması və təkmilləşdirilməsi üçün də çox faydalıdır. Bu, tədqiqatçıların və arxeoloqların yeraltında qalan əlamətlər və abidələr haqqında daha çox məlumat toplamaq və bu məlumatları daha dəqiq analiz etmək üçün daha fəal olmasına imkan verir.

Bütün bunlar nəticəsində, LiDAR texnologiyası yeraltında qalan abidələrin aşkarlanması və tədqiq edilməsi üçün müasir və çox faydalı bir alətdir. Bu texnologiya ilə əldə edilən məlumatlar, tarixi və mədəniyyət tədqiqatlarının daha dəqiq və təkmilləşdirilməsi üçün fərqli sahələrdə tətbiq olunur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. "Mapping Archaeological Sites with Lidar in Eastern North America" by Timothy Horsley, David W. Morgan, and Jay D. Franklin.
2. "Lidar: A Technology Revolutionizing Archaeological Landscape Research" by David R. Staley.
3. "Lidar Applications in Archaeology" edited by M. Doneus and F. Verhoeven.
4. "Airborne Laser Scanning in Archaeology and Cultural Heritage Management" edited by Axel Posluschny, Karsten Lambers, and Irmela Herzog.
5. "Remote Sensing and Archaeology" by J. M. B. Downing and M. J. F. Bowden.
6. "Lidar Remote Sensing in Archaeology" by Zhongyi Sun and Xiaolin Zhou.
7. "Mapping the Maya: Lidar and the Archaeology of Ancient Maya Civilization" by Arlen F. Chase and Diane Z. Chase.
8. "Digital Documentation of Heritage Sites: Lidar and Photogrammetry" edited by Marinos Ioannides, Ewald Quak, and Antonia Moropoulou.

Тогрул Рагим оглу Эминов

ОБНАРУЖЕНИЕ ПОДЗЕМНЫХ СООРУЖЕНИЙ С ПОМОЩЬЮ ТЕХНОЛОГИИ LIDAR

Резюме: LIDAR (Лидар, англ. Light Detection and Ranging) -технология стала наиболее популярной технологией в последние годы для обнару-

жения подземных сооружений. Эта технология использует анализ данных, полученных с помощью лазеров, чтобы определить подземные объекты. LIDAR- технология набирает все большую популярность для создания карт и обнаружения подземных сооружений.

Ключевые слова: Подземный, Сооружение, Обнаружение, Лидар, Технология, Развитие.

Toghrul Rahim oghlu Eminov

DISCOVERING UNDERGROUND STRUCTURES WITH THE HELP OF LIDAR TECHNOLOGY

Summary: LIDAR (Light Detection and Ranging) technology has become the most popular technology in recent years for discovering underground structures. This technology uses laser-generated data analysis to identify underground objects. LIDAR technology is increasingly being used for mapping and discovering underground structures.

Key words: Underground, Structure, Discovery, LIDAR, Technology, Development.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 01.03.2023

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

KİNO, TELE VƏ DİGƏR EKTRAN SƏNƏTLƏRİ

УКД 791

Рафаил Алиевич Гамбаров
Азербайджанского Государственного Университет Культуры и
Искусства.
Профессор
E-mail: rafail.gambarov@gmail.com

ЖИВУЩИЙ В ДРУГОМ ИЗМЕРЕНИИ

Резюме: В статье описывается портрет человека, творца произведений искусства (книг, фотоальбомов), а также портрет человека, который сам создавал себя, трудом, преданностью профессии и горячо любимой стране - Азербайджану. Или как говорят американцы: "Self made man"! В статье цитируются его письма, чтобы показать читателю, как он осознанно шел к своей мечте создавать фотоальбомы, незаурядные книги, сделанные на высоком профессиональном, конкурентоспособном, международном уровне. И у него это получилось.

Ключевые слова: фотоальбомы, Азербайджан, портрет

У каждого свой способ делиться впечатлениями.

У Фарида Мамедова - умение рассказывать истории через изображения, пластику и фактуру фотографии.

Жил был мальчик. Младший из пяти братьев. Папа - профессор, мама - добрая, светлая, теплая хозяйка дома. Дом располагался в старом бакинском дворике на пять-шесть семей, живущих как одна большая дружная семья с общими праздниками, общими бедами.

В жаркие летние вечера собирался двор вокруг самовара, смех, лото и нарды до полуночи, музыка из радио. В первом классе на празднике 7 ноября ученики выступали на школьном утреннике, читали стихи о Родине, партии и победах. Маленький, щуплый, красивый, он вышел и встал перед микрофоном. Мама, любящая, всепонимающая, подала ему скрипку. Он, с трудом удерживая её в нетвердых руках, красиво сыграл этюд. Так мы и познакомились.

В Бакинском Дворце пионеров и школьников был сильный фотокружок, с хорошими учителями, дисциплиной, желанием учиться. Мы оба прошли здесь азбуку фоторемесла, участвовали в фотовыставках, знакомились с профессионалами, признанными мастерами фотографии. Мечтали стать как они. Знали, что есть и Анри Картье-Брессон, и Роберт Капа, а

также знали, что есть Гусейн Гусейнзаде, Юрий Рахиль, Яшар Халилов, Рафиг Нагиев.

Последние были нам ближе, роднее, понятнее. Заканчивая школу, мы оба уже знали, что главным делом жизни будет фотография: не ремесло, а искусство.

После школы я поступил на кинооператорский факультет ВГИКа, он пошел работать в издательство печатником, параллельно осваивая профессию фотографа. Уже будучи в армии, вполне самостоятельно работал фотокорреспондентом, успешно печатался во всесоюзной военной газете “На страже Родины”. И мечтал, мечтал о большой, серьезной фотографической работе.

Из письма военнотруженика Фарид Мамедов мне: “Пишу тебе это письмо, получив и изучив тематический план издательства на новый год. Вяло, бедно, неинтересно, не фотографично. Внимание привлекли две темы для будущих фотокниг, это “Ичери шэхэр” и “Мугам”. Но кто сможет это сделать? Где фотографы с фантазией, силой?..

Только испортят, окончательно испортят эти темы. И после них сделать эти темы делать уже не то. Мое прежнее мнение убедительно остается при мне. Фотокнигу надо делать самому, предварительно включив в план издательства свой замысел, свою тему, ту, что больше по душе...

Пишу письмо после того, как у нас была готовность номер 1, то есть большая тренировка. И прошло успешно, все довольны. Такие тренировки бывают часто, и мы всегда справляемся с заданием “.

Из другого письма:

“Когда я вернусь из армии, сяду за руль и месяц меня не будет, буду колесить по республике, заеду в такие места, где еще не был человек с фотоаппаратом. И издам потом книгу, всю в цвете, равной которой не будет...”

Сержант Фарид Мамедов, N - ская часть, село Капустин Яр, Астраханская область.

01.01.1972 год. У нас дома много книг. Самые разные. Я начал собирать книги по интересующим меня темам много-много лет назад, когда еще был студентом ВГИКа и жил в Москве. Эти мне особенно дороги: тогда достать и купить книгу было событием, надо было себе во многом отказывать.

Прошли годы. Дома появился отдельный книжный шкаф, где собирались издания, подаренные их авторами, с которыми мне посчастливилось познакомиться. Здесь книги, написанные режиссерами, Аждаром Ибрагимовым, Романом Карменом, писателями Анаром, Эльчином, Чингизом Абдуллаевым, Юсифом Самедоглы, Иси Меликзаде, Манафом Сулеймановым, Максудом Ибрагимбековым, писателем, кинодраматургом Руста-

мом Ибрагимбековым, книги психолога Агабека Султанова, сборники стихов Вагифа Самедоглы, Зелимхана Ягуба, Рамиза Ровшана и многих других авторов. Здесь же альбомы с репродукциями картин Таира Салахова, Тогрула Нариманбекова, Беюкага Мирзазаде, Расима Бабаева, фотоальбомы легендарных фотографов Исая Рубенчика, Гусейна Гусейнзаде, Рафига Нагиева и других авторов.

И вот осенью 1994 года рядом с ними встал фотоальбом, отлично сработанный, красочный - “Азербайджан. Крепости и замки” фотографа Фарида Мамедова и архитектора Джафара Гияси.

Долгих восемь лет понадобилось фотографу, чтобы объездить родной Азербайджан - тщательно, с любовью отснять пейзажи замечательной страны, сохранившиеся крепости и замки, например, цитадель Нарын Кала в Дербенте V-VI века, или ансамбль Дворца Ширваншахов в Баку- XV век, или самая древняя мечеть Сынык Гала в Баку- 1079 год. Если же вражеские набеги и время разрушили древнее сооружение, то остались фрагменты, повествующие о былом величии, будь это крепость Чаухан в селении Пайыз II тысячелетия до н.э. в труднодоступных горах Нахичевана, крепость Алинджа в Джульфе VII-VIII веков, крепость в селении Гюлистан XI-XII века, в Геранбое и т.д.

На 262 страницах этого уникального фотоальбома разместились 242 цветных фотографий, а также рисунки, схемы, чертежи, блистательно выполненные автором текста - архитектором Джафаром Гияси.

Фотоальбом был сделан по зову сердца, искренне, с огромной любовью, возможно, немного с перебором от избытка чувств авторов, от желания все - все сказать, как если бы это была последняя их работа. Осенью 1994 года состоялась пышная - под стать самой книге – презентация фотоальбома во дворце “Гюлистан”, где собрался весь цвет азербайджанской интеллигенции.

У каждого свой способ делиться впечатлениями. У фотографа Фарида Мамедова -- умение рассказывать истории через изображения, пластику и фактуру фотографии. Следующей этапной работой фотографа стал подарочный фотоальбом “Баку”, изданный в 2001 году. Авторы текста Сейран Велиев и Рахман Бадалов постарались сделать его сдержанным и ярким, как бы дополняющим смысл и глубину более двух сотен роскошных, цветных, точно, мастерски выверенных фотокомпозиций. Ведь Фарид воспевал горячо любимый, родной, знакомый до мелочей город, в котором был счастлив, нужен, где живут близкие, родные люди - друзья, дочери, внуки, единомышленники. Город, в котором давным - давно был маленький бакинский дворик, мама, братья, отец, скрипка, праздники.

Фотоальбом “Баку” имел огромный успех, награды на международных книжных ярмарках. Сегодня он находится на самом видном месте в

каждом посольстве Азербайджана в разных государствах, наряду с книгами лидеров нашей страны.

В 2006 году вышел еще один подарочный великолепный фотоальбом Фарида Мамедова “Шеки” (автор текста Зейнал Мамедли). Дворец шекинских ханов, его интерьеры, лестницы, цветные витражи, роспись на стенах, перила, игра света в цветных стеклах, могучие деревья в саду, пейзажи и панорамы, дома и люди. И опять фотограф воспевал родное, близкое, значимое, воспевал всеми доступными ему средствами. Опять почти две сотни великолепно построенных, выверенных по свету, по композиции, по масштабу снимков...

Последние две книги были выпущены издательством “Туту”, и дизайнером обеих книг был великолепный Тарлан Горчу.

А что дальше?

Неистребимое желание работать. Сделать фотоальбом “Гобустан”, сделать новую книгу о современном мегаполисе - “Баку” карманного формата, мечтать о новых проектах, смотреть фильмы, читать и размышлять о своей профессии, выбранной однажды и на всю жизнь.

Я видел много раз его в состоянии восторга перед красотой своей земли, будь это восход солнца в горах Нахичевани, или закат на Каспии, или невероятная россыпь цветов весной в Гобустане, на Гейгеле.

Я видел, как он купил полный комплект фотоаппаратуры за такие деньги, на которые можно было бы приобрести не одну квартиру, а ему нужна была самая современная, лучшая техника для работы, видел, как он плакал от бессилия, когда слег с инфарктом друг и педагог Гусейн Гусейнзаде.

Часто он не может заснуть. Не спится от волнения перед поездкой в небесный красоты высокогорный Хыналыг, где его знают и любят, где однажды специально для него сельчане организовали свадьбу по древнему обычаю, в старинных одеждах, на лошадях, получились очень красивые - уникальные фотографии, в которых соединились и мастерство, и то, что обязательно сохранить навсегда.

Пусть новые поколения будут знать и видеть то лучшее, что есть в любимой, вдоль и поперек изученной стране - горящая земля на Янардаге, бушующий Каспий и цветение на Абшероне, абрикосовые сады на фоне покрытых ледниками гор Ордубада, низменности, серпантины дорог и рек на Мугане.

Мне посчастливилось сделать первую фотовыставку азербайджанских фотографов за рубежом, в далеком 1995 году в городе Нант, Франция. Экспозиция 24 наших фотографов состояла из 105 авторских, черно-белых фото произведений. Это были работы портретного, репортажного, жанрового характера. Несмотря на мои просьбы, мой друг не давал мне ни одно-

го снимка из своего огромного портфолио. Лишь в самом конце сбора фотографий, нехотя и ворча, выдал один горный пейзаж - по огромной заснеженной земле едет на ослике далеко-далеко кто-то. Очень красивая фотография, но как бы не в тему. Я её включил в экспозицию, зная, что о пейзажах мы не договаривались с французской стороной.

И что же?

Когда открылась фотовыставка, на самом видном месте в выставочном салоне, в фойе средневекового костела, переоборудованного в выставочный салон современного уровня и качества, наверху, почти под самым куполом, висела огромная,

3 на 7 метров, фотография Фарида Мамедова “Дорога в Судур”, напечатанная французами на шелке, и колебалась, как живая, от малейшего ветерка. Она производила сильное впечатление, как говорят, “держала всю выставку”, приковывала внимание, манила ступить на эту прекрасную землю. Французы изготовили нам в подарок каталог фотовыставки с той же фотографией на обложке.

Моему однокласснику, другу, коллеге, выдающемуся фотографу Фариду Мамедову исполняется 65 лет. Тому мальчику со скрипкой в руках из бакинского двора, из нашего детства.

Его авторитет среди фотографов непререкаем, его суждения о фотографиях коллег - как экзамен на зрелость, его образ жизни -- это образ жизни художника, очень уединенного, углубленного в свой собственный мир, мир, который он создавал и создаёт всю жизнь, жизни, в которой мечта становится реальностью, а реальность волнует, как мечта.

P.S. Кстати об одноклассниках. Наш одноклассник Фазиль Гадиев долгие годы является главным оператором АЗТВ 1, более десяти лет работал в команде общенационального лидера Азербайджана, светлой памяти Гейдара Алиева. Другой одноклассник Александр Шаровский - народный артист, главный режиссер Русского драматического театра.

“Конечно, одна идея сделать фотокнигу ложится на сердце божественным чувством...”

Из письма военнослужащего Фарида Мамедова. Г. Капустин-Яр, Астраханская область. 20 января 1972 года.

Rəfail Aliyeviç Qəmbərov

BAŞQA ZAMAN ÖLÇÜSÜNDƏ YAŞAYAN

Xülasə: Məqalədə mən əsl sənət əsərləri yaradan (kitablar, fotoalbomlar) bir insanın portretini canlandırmağa çalışmışam. Həm elə bir insanın ki, öz varlığını zəhməti ilə, professionallığı və vətəni olan Azərbaycana dərin məhəbbəti

ilə yaratmışdır. Amerikalıların dediyi kimi “Mən özüm-özümü yaratdım”! Məqalədə ona məxsus məktublardan sitat gətirirəm ki, oxucuya sübut etmək üçün bu insan dünyəvi müstəvidə rəqabətə dözümlü kitablar, foto albomlar yaratmaq arzusuna şüurlu şəkildə addımlayaraq, buna nail oldu.

Açar sözlər: foto albomlar, Azərbaycan, portret

Rafail Aliyevich Gambarov

LIVING IN ANOTHER DIMENSION

Summary: In the article, I tried to describe a portrait of a person, a creator of works of art (books, photo albums), as well as a portrait of a person who created himself, with work, devoted to his profession and his beloved country - Azerbaijan. Or as the Americans say: “Self made man”. In the article, I quote his letters to show the reader how he consciously pursued his dream, to create photo albums, outstanding books, made at a high professional level, competitive at the international level. And he did it.

Key words: photo albums, Azerbaijan, portrait.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 14.03.2023

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

Əməkdar incəsənət xadimi, professor Əli Əmirli

UOT 791

Kamran Mürsəl oğlu Qasimov
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti.
Dissertant
E-mail: k.qasimov@azernewmedia.com.az

“FƏRİDƏNİN İKİ MİN MAHNISI” OYUN FİLMİNDƏ AİLƏ DƏYƏRLƏRİ TARİXİ ZİDDİYYƏTLƏRİN KONTEKSTİNDƏ

Xülasə: Mərkəzi Asiya kinosunun mühüm bir hissəsini təşkil edən Özbəkistan kinematoqrafiyasının özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biri də bu idi ki, məişət, yaxud sosial yönümlü mövzuların təməlinə vətən, torpaq anlayışları dayanırdı. Rejissor Elkin Tuyçiyevin “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filmi bir ailənin timsalında, keçən əsrin əvvəllərində Türküstanda baş verən və əhalinin həyatını dəyişdirən tarixi hadisələrdən bəhs edir. “Fəridənin iki min mahnısı” dramı Mərkəzi Asiya ölkələrində tarixən mövcud olmuş ailə institutunun neqativ tərəflərinin təzahürü kimi meydana çıxır. “Fəridənin iki min mahnısı” filmində ailə dəyərləri ziddiyyətli və qaranlıq məqamları təqdim olunur. “Fəridənin iki min mahnısı” filmində dialoqların azlıq təşkil etməsi, təsvirin tamaşaçı tərəfindən daha dəqiq şəkildə qavranılmasını təmin etmiş olur. Hətta bəzi səhnələrdə, ümumiyyətlə, rejissor təbiətin səslərindən də imtina edərək, lal kino prinsiplərinə yaxınlaşmış olur. Quruluşçu rejissor Erkin Tuyçiyev müsahibələrinin birində filmdə səslənən nəğmələrin gələcəyə məxsus olduğunu iddia edir. Buradan belə qənaətə gəlmək olar ki, rejissor filmə əslində ifa olunmayan, yalnız Fəridənin eşitdiyi nəğmələrin vasitəsilə irrasional mühit yaratmağa çalışır.

Açar sözlər: Özbəkistan, Fəridənin iki min mahnısı, Tuyçiyev, Mərkəzi Asiya, irrasional, rakurs, mülayimləşmə

Mərkəzi Asiya kinosunun mühüm bir hissəsini təşkil edən Özbəkistan kinematoqrafiyasının özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biri də bu idi ki, məişət, yaxud sosial yönümlü mövzuların təməlinə vətən, torpaq anlayışları dayanırdı. Rejissor Elkin Tuyçiyevin “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filmi bir ailənin timsalında keçən əsrin əvvəllərində Türküstanda baş verən və əhalinin həyatını dəyişdirən tarixi hadisələrdən bəhs edir. “Fəridənin iki min mahnısı” dramı Mərkəzi Asiya ölkələrində tarixən mövcud olmuş ailə institutunun neqativ tərəflərinin təzahürü kimi meydana çıxır. Ötən əsrin 60-cı illərində Mərkəzi Asiya ölkələrində “mülayimləşmə kinosu” meydana gəldi. Bu dövrdə Rusiyadan gəlmiş istedadlı gənc rejissorlar Mərkəzi Asiyada bir sıra filmlər çəkiblər. Bu filmlər regional kinematoqrafın inkişafı, kino məktəblərinin formalaşması üçün müstəsna əhəmiyyət kəsb edirdi. L.Şepitko, A. Mixalkov-Konçalovski, V.Mo-

tıl, B.Mansurov və başqaları 1964-1972-ci illərdə onlarla bədii film çəkməyə müvəffəq oldu. Mərkəzi Asiyada kinematoqrafiya “əriməsi” dövrü milli kimliyin formalaşmasında son dərəcə mühüm rol oynadı. Məhz bu illərdə filmlərdə əsas milli miflər göstərilir. Obrazların inkişaf dinamikasının tədqiqatları - fərdən ailəyə qədər bir sıra amillər aşkar edildi.” [4, s.17]

Beləliklə, ötən 60-cı illərində formalaşmış “kinematoqrafiya ərimə”sinin nəticəsi olan ailə dəyərlərinin araşdırılma nöqteyi-nəzərindən ekran həlli 2000-ci illərin əvvəllərində Özbəkistan kinosunda davam etdi. “Fəridənin iki min mahnısı” filminə ailə dəyərlərinin ziddiyyətli və qaranlıq məqamları təqdim olunur. Filmin süjet xəttinə gəldikdə isə, qeyd etməliyik ki, dövrün təlatümlü hadisələrindən uzaq, son dərəcə gizli bir yerdə özünə ev inşa etmiş general Komil hərbi xidmətdən təqaüdə çıxdıqdan sonra dörd arvadı ilə zahirən qayğısız və öz meyarlarına görə rahat həyat sürür. O, dördüncü həyat yoldaşı olacaq Fəridə ilə xüsusi səbəbə görə ailə qurur: Komil ümid edir ki, Fəridə onun çoxdan bəri gözlədiyi övladını dünyaya gətirəcək. Çünki Komilin artıq altmış yaşı var və onun arvadlarından heç biri dünyaya övlad gətirə bilmir. Ailəyə yeni qadının gəlişi isə heç də xoş qarşılanmır. Filmi seyr edərkən bu qənaətə gəlmək olar ki, gur qırmızı saçları olan Robiya onun ikinci və bəlkə də, ən sevimli həyat yoldaşıdır. Fəridə gizli ailə evində ilk addımlarını atan kimi dərhal yeni gələn arvada qarşı düşmənçilik hissləri baş qaldırır. Qadınlar arasında münasibətlərdə daha çox ixtilaflar üzə çıxır, ətrafda mühitdə isə sosial partlayışlar baş verir, bütün bunlar ailənin nizamını sarsıdır. Şübhəsiz ki, təqaüddə olan Buxara generalının ailə iqamətgahına diqqətlə nəzər salmaq mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu, quruluşçu rəssam Bektaş Rəcəbovun təsəvvüründə, tamamilə gözəlməz yerdə yaşayış və təsərrüfat üçün gil suvaqlı binaları olan ənənəvi özbək həyətidir. Komil obrazını canlandıran aktyor Bəhrom Matçanov müsahibələrinin birində deyir: “Qəhrəmanım Buxaradakı sarayını tərk etdi. Düşünürdü ki, onu heç kim tapmayacaq və heç kim onu narahat etməyəcək. O, ailəsi ilə gözəgörünməz bir məkanda xoşbəxt və sakit yaşamaq istəyirdi. Onun etdiyi də budur: kimsə onun yaşayış yerinə gələndə əvvəlcə heç nə görmür. Ev və bütün əlavələr yazda sürətli su axınının yaratdığı yarıqdadır”. [7] Estoniyalı prodüser Tatjana Mühlbayer bu məsələni belə şərh edir: “Bu zəruri sığınacaq Komilin bir kişi kimi utanması ilə bağlıdır: onun bir neçə arvadı var, amma uşağı yoxdur və bu, faktiki olaraq utanc deməkdir. Digər tərəfdən, onun xidmət etmək istəyinin olmaması amili də var: zadəganlar forma geyinməli və hərbiçi olmalıdırlar, lakin onların heç də hamısı öldürməyə hazır deyildi.” [3]

Komil Fəridəni faytonla evə gətirəndə, heç bir səbəb olmadan, dağlarla əhatə olunmuş dərənin ortasında qəfil dayanır. Komil gözünü qıyır, sanki buranın doğru yer olduğuna əmin olmaq istəyir və fit çalmağa başlayır. Dərhal, sanki yerin altından bir qız peyda olur. Bu, Komilin kiçik arvadı Məxfiratdır, cəmi 19 yaşı olan Məxfirat protoqonist personaj olan Komilin ailə iyerarxiyasında

üçüncü yerdə dayanır. Fəridə isə səkkiz yaş böyük olsa da, statusuna görə dördüncü həyat yoldaşıdır. Fəridə Komildən hamilə qalır. Müdrik Hüsniyyə ilə Robiya isə, bu hamiləliyin ərindən olmadığını başa düşürlər. Komilin Robiya ilə 10 illik ehtiraslı münasibəti hamiləliyə səbəb olmayıb. Həç Komillə gənc Məxfiratin da övladı olmurdu. Komilin sonuncu həyat yoldaşı Fəridənin gözlənilmədən hamilə qalması, bu ailənin illər boyu qoruduğu sirrin açılması yönündə mühüm hadisəyə çevrilir ki, bu da rejissorların dramaturgiyada üstünlük verdikləri “döngə prinsipi”ni əks etdirmiş olur. “Döngə prinsipi”nin başqa bir adı süjet dönüşüdür ki, senari yaradıcılığında bu faktor mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Gülşən Qafarova müəllifi olduğu “Ssenari yaradıcılığı 2” dərslində yazır: “Süjetin dönüşü dedikdə, mütləq hansısa hadisəni nəzərdə tutmayın. Qəhrəmanın yeni bir məlumat alması, bir sirrin açılması da süjetin dönüşü ola bilər. Çünki yeni və əhəmiyyətli bir məlumat almış qəhrəman artıq əvvəlki kimi yaşaya bilməz. Bu sirr onun həyatını, düşüncələrini dəyişməlidir. Deməli, süjetin dönüşü baş vermişdir.” [1, s. 96]

“Fəridənin iki min mahnısı” bədii filminin rejissorluq baxımından maraq doğuran məqamlarından biri də, şam yeməyinin əks olunduğu səhnədə özünü büruzə verir. Burada dialoqu təbiətin təbii səslərinə qarışan müxtəlif qab-qacaq, qaşıq səsləri əvəz edir. Mərkəzi Asiyanın adət-ənənələrinə uyğun olaraq Damda parça (dastarxan) sərilir, ətrafına yüngül yorğan-döşəklər qoyulur. Ailə üzvləri plov və şərab küpü ilə böyük bir qabın (liağanın) qoyulduğu dastarhanın ətrafında bardaş qurub əyləşirlər. Dörd qadın nəzərlərini süfrəyə dikərək, Komilin plovu yeməyə başlamasını gözləyirlər. Amma Komil əvvəlcə böyük bir qaba (kəsə) şərab tökür. Sonra Robiya qabı götürür və adətə görə, o ərinin bədəsinə şərab süzməlidir. Yalnız ikinci şərabdan sonra Komil plovu yeməyə başlayır. Bu, həmin dövrdə xanımlar, xüsusilə Mərkəzi Asiya qadınları üçün adət-ənənələrdən gələn vacib xüsusiyyətdir: onlar kişidən sonra yeməyə qoşula bilərlər. Komil və Robiyanın nahardan sonra düzbucaqılı ailə evi ilə üzbəüz yerləşən bir otaqlı lojaya getməsi, rejissorun yemək və intim həvəsini eyni müstəvidə təqdim etdiyini səciyyələndirir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu səhnədə rejissor interpretasiyası baxışlar, hərəkət və səslərin vəhdətində öz həllini tapmış olur.

“Fəridənin iki min mahnısı” filmində dialoqların azlıq təşkil etməsi, təsvirin tamaşaçı tərəfindən daha dəqiq şəkildə qavranılmasını təmin etmiş olur. Hətta bəzi səhnələrdə, ümumiyyətlə, rejissor təbiətin səslərindən də imtina edərək, lal kino prinsiplərinə yaxınlaşmış olur. Qeyd etmək lazımdır ki, filmə hərəkətlə sinxronlaşan səsin tətbiqinə qəti şəkildə qarşı çıxanlar, əslində, lal kinonun yaradıcıları idilər, onlar inanırdılar ki, kino səsləndirildikdən sonra onun sənət kimi mövcudluğu sona çatacaq, çünki o, kinoya çevrilmək riski altındadır. Bu bəzən orijinallığını, orijinal dilini və spesifik ifadə vasitələrini itirən “kasıb teatr”a bənzəyir. “Mən tamamilə əminəm ki, bir əsrdən sonra danışan şəkillər adlanan bütün düşüncələr tərk ediləcək”, - kino sənətinin banisi Devid Uork

Qriffit çıxışlarını birində bu prosesi belə ifadə etmişdi. [5, 97] “Təsvirlə səsin sinxronlaşmasına heç vaxt nail ola bilməyəcəksiniz. Bu da təbiidir, çünki kino-nun özü danışan səsin nəinki zərurətini, həm də uyğunluğunu istisna edir. Bö-yük Çarli Çaplin də onu təkrarladı: Əvvəllər heç vaxt tərəqqi bu qədər geriyyə çevrilməmişdi. Kino sənətinin indi dua etdiyi texnika ona ölümcül zərbə vura-caq.” [5, s. 123] Oxşar fikri 1930-cu illərdə Rene Kler, Bela Balaş, Viktor Şklovski, Abram Room və bir çox başqaları ifadə etmişdilər. Dramaturq və ki-noşünas Mixail Bleyman xatırlayır ki, “Xudojestvenniy” kinoteatrında (1930) ilk səs təcrübələrini eşidən S.Eyzenşteyn dərhal sağollaşıb zalı tərk etmiş, Ko-zinçev və Trauberq isə susmuşdular. Biz “ad günü”ndə idik və özümüzü yas mərasimində hiss edirdik. Elə siz ilk tammetrajlı sovet səsli filminə baxarkən M.Blaymanın da təəssüratlarını tapa bilərsiniz: “Həyata bilet”ə baxdıqdan sonra məyus oldum və qəzəbləndim. Mən onda səssiz kino poetikasının prinsiplərindən tam və qeyd-şərtsiz bir imtina gördüm” [5, s. 146].

“Fəridənin 2000” mahnısı filminin şam yeməyi səhnəsində spirtli içkilərin qəbulu məsələsi ortaya çıxır: Özbəkistan torpaqlarında şərab içmək vərdişi qə-dim ənənələrə malikdir və dini qaydalarda istisna olaraq davam edir. Başqa bir məsələ filmin adı ilə bağlıdır: Bütün film boyu Fəridə bir nəğmə belə ifa etmə-diyi halda nə üçün mahnılar məhz onun adına bağlanır? Aktyor Matçanovun sözlərinə görə, filmdəki mahnıların xüsusi əhəmiyyəti, mövqeyi var; bu nəğ-mələr sanki filmin personajlarına mənəvi dəstək verir və onların qəlbində son dərəcə dərin mənə ifadə edən poeziyanı üzə çıxarmağa çalışırlar. Filmin quru-luşçu rejissoru Erkin Tuyçiyev müsahibələrinin birində filmdə səslənən nəğmə-lərin gələcəyə məxsus olduğunu iddia edir. Buradan belə qənaətə gəlmək olar ki, rejissor filmdə, əslində, ifa olunmayan, yalnız Fəridənin eşitdiyi nəğmələrin vasitəsilə irrasional mühit yaratmağa çalışır.

Komil kənardan ideal təsir bağışlayan ailə sığınacağını yaratdığı mənzərəli dərənin yarganında, əslində, hay-küylü dünyadan gizləməyə çalışsa da, dövrün ziddiyətli proseslərindən gizlətməyə nail ola bilmir. Hətta bir vaxtlar hakimi-yətin vuran qolu olan məşhur imperiya ordusunun nümayəndələri - ağqvardiya-cılar onu ziyarət edir; Komilə başa salmağa çalışırlar ki, köhnə dünya nizamı dağıdılıb, keçmişi qaytarmaq olmaz və o, tez bir zamanda bu ərazidən uzaqlaş-malıdır. Eləcə də Komili Buxara ordusunun yüksək rütbəli süvariləri ziyarət edir və məlumat verirlər ki, qırmızılar artıq Frunzedə (Bişkek), Buxarada xeyli ordu toplayıb, xalqı öz tərəflərinə çəkə biliblər. Buxara süvarilərinin məqsədi isə Komilin bütün sərvətini “qırmızılarla mübarizə” adı altında ələ keçirməkdir.

Özbəkistanın məşhur kinojurnalisti Mussiyar Maksudova filmdəki məkanın – Komilin evi və həyətinin yerləşdiyi yeri dəqiq təsvir edərək yazır: “Komil arabani torpağın içində olan dərin xəndəklə bir neçə daş-qalaq konstruksiyaları olan məskunlaşan həyətdə aparır. Budur, dar həyət, budaqlarla örtülmüş kanop-

lar, kvadrat ev və o biri tərəfdə bir otaqlı loja. Həyatın müxtəlif yerlərində bir neçə torpaq pilləkən təpəyə və binaların üzərindən uzanan və kanoplar vasitəsilə birləşən damın üstünə çıxmağa imkan verir” [3] Film Özbəkistanın cənubunda, UNESCO-nun Ümumdünya İrs Siyahısına daxil edilmiş Surxondaryo rayonundakı Boysun qoruğunda çəkilib.

“Fəridənin iki min mahnısı” oyun filmi XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində, indi geniş şəkildə Orta Asiya ərazisini əhatə edən Türkünstan müsəlman bölgəsində baş verən ziddiyyətli hadisələrdən bəhs edir. Bu filmdə həm də köhnə və yeni dünyanın mübarizəsi də dəqiq təqdim olunur. Məsələn, İslam qanunlarına görə, kişinin eyni zamanda dörd arvadının olması mümkün idi. Filmin gedişatında isə Komilin əslində beş arvada malik olduğu ortaya çıxır: ən yaşlı arvadı Hayrinisso evindən uzaqda, “nəğməli dağda”kı mağarada yaşayır. Komil onun hərəkət etməməsi üçün ayaqlarını buxovlayıb ki, bu da filmdə düynünün açılmasına qədər sirr olaraq qalır. Gün ərzində yalnız bir dəfə Robiyanın “Sallaquyruq” adlandırdığı Məxfirat Hayrinissoya yemək aparır. Amma tez-tez mağaradan Hayrinissonun sanki nəğmə söyləyən səsi eşidilir. Fəridə mağarada yaşayan qadının kim olduğunu soruşanda, Hüsniyyə Hayrinissonun ruhi xəstə olduğunu söyləyərək onu fikrindən yayındırır. Fəridənin həmyaşıdı olan oğlanla məhəbbət münasibətlərindən xəbər tutan Komil bir müddət keçdikdən sonra bunu sakit qarşılayır. Filmin finalına doğru Komil Fəridə və onunla bərabər Hüsniyyə və Məxfiratı da azad edir, mağaraya gələrək Hayrinissonun buxovlarını açır, onu bu günə qədər arvadlarından heç birinin qalmadığı evə gətirir. Robiyanın isə Komildən qisas almaq üçün bolşeviklərə qoşulması, sosialist realizminə xas olan fərdiyyəçilik prinsipinin ümumi ideyaya qurban verilməsini özündə əks etdirmiş olur. Əslində, Komilin sektant-doqmatik ailə strukturunu dağıtması yeni zamanın qalib gəldiyini ifadə etmiş olur. Komil hərbi formasını geyinərək yeni hakimiyyətin gəlişini gözləyir. Gözlənilməzlik effektindən istifadə edən rejissor, Komili aşağı rakursda təqdim edir. Taqətsiz vəziyyətdə başını qaldıran Komil, qırmızılara qoşulmuş və ondan qisas almağa gələn Robiyanı görür. Komilin köksünə sonuncu gülləni sıxan Robiya istehza və qisas dolu baxışlarla gülümsünür. Əslində, bu qətl hadisəsi mövcud ideoloji amilin köhnəlmiş ailə dəyərləri üzərində qalib gəlməsi təsirini bağışlasa da, eyni zamanda Robiyanı illərboyu narahat edən qısqanclıq hissələrinin son nöqtəsini özündə ehtiva edir. “Qadın obrazlarına gəldikdə isə bu, ya “Şərqi azad qadını”, ya öz xalqının qəhrəman qızı, ya da istehsalatda çalışan sosialist əməyi zərbəçiləri idi. “Gözəl sevgili”nin obrazı yalnız epik planın nağıl filmlərində və ya rəsmlərində təcəssüm olunurdu. Sovet dövründə yaranmış stereotiplərdən biri, Böyük Vətən müharibəsində oğlunu itirmiş, əvəzində isə bütün çoxmillətli Sovet xalqı üçün ana olmuş qadın obrazı idi. “Ərimə” mədəniyyətinin əsas janrlarından biri, ailə melodramı oldu ki, onun janr istiqamətini müəyyən edən melodramatik süjetin özəyi ailə üzvlərinin ayrılımları, onların yenidən birləşməsinin çətinliyi idi” [12, s. 17].

Robiya obrazının Komilin xəbis arvadından Qızıl Ordunun sərt komissarına çevrilməsi “Fəridənin 2000 mahnısı” oyun filminin Yusup Razıkovun “Natiq” (1999) filmi ilə tematik oxşarlığından xəbər verir. Bu məqamda qeyd etmək lazımdır ki, Natiq, bir neçə arvadının olmasına baxmayaraq, yeni reallıqlara uyğunlaşmağı bacardı, Komil isə ailəsini qurban verərək, ölümü üstün tutmuş oldu. “Natiq”də Özbəkistanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasının tarixi, İsgəndərin üç arvadının qohumluğu vasitəsilə göstərilir. Komissarın məşuqəsi onun dördüncü və gizli arvadına çevrilir. Filmdəki əhvalat İsgəndərin oğlunun nəzər nöqtəsindən nəql olunur. Lakin Razıkov filmin ssenarisində təklif olunan ilkin ideyadan tam şəkildə imtina edərək finalda ekrandan kənar mətni təqdim etmək qərarına gəlmişdi.

Bir daha “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filmin final səhnəsinə diqqət yetirək. Belə ki, qırmızılar Komilin evini tərk etdikdən sonra həyatə od vururlar və ev ilə bərabər öldürülən Komilin meyidi də alışıb yanmağa başlayır. Məhz bu səhnənin “Qara gözlər” rus romansı ilə müşayiət olunması, regionda milli ab-havanın yad notlara köklənməsini, istifadə olan general Komilin erasının sona çatdığını, köhnə adət-ənənələrin məğlubiyyətini ifadə etmiş olur. Komil keçmiş həyat yoldaşı Fəridənin xatirəsində, onun sağ qalmasına, övladının qorunub saxlanmasına, sevgilisinə qovuşmasına kömək edən mərhəmətli insan olaraq qalır. Əslində, film boyu general Komilin sərt adam olduğunu, arvadlarına qarşı bəzən qəddarlıq nümayiş etdirdiyini görürük. Amma bununla belə, ölümündən əvvəl onun müdrik və xeyirxah insana çevrilməsi prosesinin şahidi oluruq. Komil nəinki Fəridəni əməlinə görə bağışlayır, eyni zamanda Hüsniyyəni Məxfiratla birlikdə sərbəst buraxmağa qərar verir. Yalnız qəzəbli və təkəbbürlü Robiya ehtirasla sevdiyi keçmiş ərinə qətiyyənlə bağışlaya bilməmişdi. “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filminin final səhnəsi, müəyyən mənada, karnaval estetikasını xatırladır. M.M.Baxtin karnaval estetikasını belə şərh edir: “Karnaval, əslində, nəzərdə tutulmur və daha dəqiq desək, hətta oynanılmır, lakin onlar onun qanunlarına uyğun olaraq orada yaşayırlar, bu qanunlar qüvvədə olduğu halda, yəni karnaval həyatı yaşayırlar. Həyat öz adi yolundan çıxarılan həyatdır, müəyyən dərəcədə "həyat içdən-kənardır", dünya isə əksinə... Karnaval rampasız, ifaçılar və tamaşaçılara bölünməyən tamaşadır. Karnavalda bütün fəal iştirakçılar, hamı karnaval aksiyasında iştirak edir... adi, yəni karnavaldan kənar həyatın quruluşunu və nizamını müəyyən edən məhdudiyyətlər karnaval müddətində ləğv edilir: ilk növbədə, iyerarxik sistem və bütün formalar onunla bağlı olan qorxu, ehtiram, ehtiram, etiket və s., yəni insanların sosial-ierarxik və hər hansı digər bərabərsizliyi ilə müəyyən edilən hər şey. İnsanlar arasında istənilən məsafə ləğv edilir və xüsusi karnaval kateqoriyası qüvvəyə minir ki, bu da insanlar arasında tanışlıq, təmas deməkdir. Karnaval aksiyası prosesində “qarşılıqlı yeni rejimi insanı insana aparır” [6, s. 1]. Karnaval aksiyasında karnaval qanunları ilə yaşayan insanın şüuru iki yerə bölünür, onun iştirakçıları liderlikdə

bir-birini əvəz edir və karnaval ümummilli olduğu üçün karnaval estetikasına uyğun olaraq kütlələrdə əriyir. “Karnaval aksiyası” eyni vaxtda bir neçə yerdə açıla bilər və iştirakçılar, onlar da tamaşaçıdırlar, eyni zamanda tamaşanın bütün elementlərini seçmək, iştirak etmək, müşahidə etmək imkanı əldə edirlər. M.M. Baxtin yazır: “Bundan qaçmaq üçün heç bir yer yoxdur, çünki karnaval məkan sərhədləri tanımır” [6, s. 1]. “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filminin final səhnəsində bu baxımdan karnaval estetikası daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır ki, rejissor Erkin Tuyçiyev müəllif kinosunda sözügedən estetikanın uğurlu həllini tapmış olur. Filmin final səhnəsində nəzərə çarpan məqamlardan biri də mənbəli musiqidən istifadə olunmasıdır. Əgər Zülfükar Musakov “Vətən” filmindən ənənəvi musiqi təqdimatına üstünlük verirsə, Tuyçiyev bu istiqamətdə müəllif kinosunun tələblərinə uyğun olaraq mənbəyi göstərilən musiqiyə müraciət edir. Vaxtilə Komilə hədiyyə edilmiş patefonda rus nəğməsi səslənir ki, bu da Türkünstanda imperialist mərhələnin başlanmasına dəlalət edir. Kadraxili musiqi Komilin dağıdılmış, tüstülənən malikanəsini müşayiət edən mühüm ifadə vasitəsinə çevrilmiş olur. Bu, mənbəyi birbaşa kadrda olan musiqidir (orkestr, oxuyan vokalist, qəbuledici və s.). Açıq kadraxili musiqi kadrda paralel səslənir, ona görə də o, video ardıcılığı ilə ayrılmaz şəkildə bağlıdır. Çox vaxt çəkiliş zamanı musiqi təqlid edilir: orkestr özünü ifa edir, vokalçı mahnının ritminə uyğun olaraq səssizcə oxuyur. Oyun filminin əsasını həmişə həyatın bir parçası təşkil edir, burada hadisələr bir yerdə dayanmayıb inkişaf edir, qəhrəmanlar düşünür və fəaliyyət göstərir, vaxt isə yerində qalmır. Əsərdə bütün bu hərəkəti izləmək, ən kiçik dəyişikliklər, insan əhval-ruhiyyəsinin incəlikləri haqqında danışmaq olar. Kino isə öz spesifikasiyasına görə vaxt sərifindən məhdududur. Buna görə də ekranda əsasən qəhrəmanların xarakterinin başlıca xüsusiyyətləri, mühüm həyat hadisələri göstərilir, musiqi isə bunları tamamlayaraq fənala aparmalıdır.

Müharibənin ən qızgın çağında Komilə Özbəkistanı tərk etmək, Avropaya, hətta Amerikaya belə getmək təklif olunsa da, o, imtina edir, vətəninə qalmaq üstün tutur. Milli identifikasiya, “vətən” anlayışına bu cür yanaşma hələ 2006-cı ildə rejissor Zülfükar Musakovun çəkdiyi “Vətən” oyun filminə də müşahidə edilirdi. “Vətən” filminin protoqonist personajı olan Qurban yalnız həyat yoldaşının ölüm xəbərini eşitdikdən sonra, yaxınlarının təkidi ilə Özbəkistanı tərk etməyə məcbur olur. Təsədüfi deyil ki, “Fəridənin iki min mahnısı” oyun filmi “Ən yaxşı xarici bədii film” nominasiyasında “Oskar” mükafatına namizədlər siyahısına daxil edilmişdi. Film 2022-ci ilin noyabr ayında Rusiya Federasiyasının paytaxtı Moskvada keçirilən və Müstəqil Dövlətlər Birliyini əhatə edən film festivalında baş mükafata sahib oldu.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Qafarova G. "Ssenari yaradıcılığı 2", Bakı-2018, s. 96;
2. Андреев А. "Гриффит и короткий метр", журнал «Сеанс», 20.09.2020, <https://seance.ru/articles/griffith-shorts/>;
3. «Елкин и его команда», Информационное Агентство «Nuz», 24.02.2021, <https://nuz.uz/kultura-i-iskusstvo/1189282-yolkin-i-ego-komanda.html>
4. "Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе", Москва-2010, ст. 17;
5. Трауберг Л. «Девид Уорк Гриффит», Москва-1981, ст. 97, 123, 146
6. М.М.Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», Москва-1965, ст.1;
7. Tolomushova G. "Secrets Grandmothers Chest", Kinokultura, Issue 72, 2021;

Камран Мурсал оглу Гасымов

СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ КОНФЛИКТОВ В ФИЛЬМЕ-ИГРЕ «ДВЕ ТЫСЯЧИ ПЕСЕН ФАРИДЫ»

Резюме: Одной из уникальных особенностей узбекского кинематографа, составляющего важную часть среднеазиатского кинематографа, было то, что бытовая или социально ориентированная тематика основывалась на понятиях родины и земли. Фильм режиссера Элькина Туйчиева «Две тысячи песен Фарида» рассказывает об исторических событиях, изменивших жизнь населения этих районов Туркестана в начале прошлого века в образе семьи. Драма «Две тысячи песен Фарида» предстает как проявление негативных сторон института семьи, исторически существовавшего в странах Центральной Азии. В фильме «2000 песен Фарида» представлены противоречивые и мрачные моменты семейных ценностей. Меньшинство диалогов в фильме «2000 песен Фарида» обеспечивает более точное восприятие образа зрителем. Даже в некоторых сценах режиссер вообще отказывается от звуков природы и приближается к принципам немого кино. В одном из своих интервью режиссер-основатель Эркин Туйчиев утверждает, что песни в фильме принадлежат будущему. Из этого можно сделать вывод, что режиссер пытается создать иррациональную атмосферу с помощью песен, которые на самом деле не исполняются в фильме, а лишь слышатся Фаридой.

Ключевые слова: Узбекистан, две тысячи песен Фарида, Туйчиев, Средняя Азия, иррациональное, перспектива, умеренность.

Kamran Mursal oghlu Gasimov

FAMILY VALUES IN THE CONTEXT OF HISTORICAL CONFLICTS IN THE GAME-FILM "TWO THOUSAND SONGS OF FARIDA"

Summary: One of the unique features of Uzbek cinematography, which is an important part of Central Asian cinema, was that domestic or socially oriented themes were based on the concepts of homeland and land. Director Elkin Tuychiyev's film "Two Thousand Songs of Farida" tells about the historical events that changed the lives of the population in these regions of Turkestan at the beginning of the last century in the image of a family. The drama "Two thousand songs of Farida" appears as a manifestation of the negative aspects of the family institution that historically existed in Central Asian countries. The film "2000 songs of Farida" presents conflicting and dark moments of family values. The minority of dialogues in the film "2000 songs of Farida" ensures a more accurate perception of the image by the audience. Even in some scenes, the director generally abandons the sounds of nature and approaches the principles of silent cinema. In one of his interviews, the founding director Erkin Tuychiyev claims that the songs in the film belong to the future. It can be concluded from this that the director is trying to create an irrational atmosphere through the songs that are not actually performed in the film, but only heard by Farida.

Key words: Uzbekistan, two thousand songs of Farida, Tuychiyev, Central Asia, irrational, perspective, moderation

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 14.03.2023

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

Əməkdar incəsənət xadimi, professor Əli Əmirli

UOT 791

Nabat Elşad qızı Hüseynova
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti.
Doktorant
E-mail: nabathuseynova14@gmail.com

TELEVİZIYA SERİALLARINDA A, B VƏ C SÜJET XƏTLƏRİ (HEKAYƏLƏRİ) ANLAYIŞI

Xülasə: Bu məqalədə televiziya seriallarının A, B və C süjet xətlərinin hər biri haqqında ətraflı danışılır, terminin izahı verilir. Bundan əlavə, məqalədə A, B və C süjet xətti anlayışı ilə yanaşı, A, A və A süjet xətti də izah edilir, onlar arasındakı fərqlər aydınlaşdırılır.

Açar sözlər: süjet xətti, teleserial, hekayə, A, B və C süjet xətti, A, A və A süjet xətti.

Televiziya seriallarında nadir hallarda yalnız bir əsas süjet xətti olur. Belə ki, adətən eyni dramatik məkanda ən azı iki və ya üç hadisə baş verir. Televiziya seriallarını digər audivizual məhsullardan fərqləndirən əsas cəhət məhz bu cür müxtəlif süjet xətlərini eyni anda əhatə etmək bacarığıdır. Ssenaridə həmin müxtəlif süjet xətlərini bir-birindən fərqləndirmək üçün onları, adətən A, B və C süjet xətləri (və ya hekayələri) adlanırırlar. Başqa sözlə desək, bu termin televiziya serialının bir bölümündəki müxtəlif süjet xətlərinə, hekayələrə aid edilir.

Televiziya serialları daha uzunmüddətli və əhatəli olsalar da, hər bölümüdə mövcud süjet xətlərinə, habelə personajlara eyni vaxtı və diqqəti ayırmaq mümkün deyil. Süjet xətlərinin hansının əsas, hansının isə yardımçı olacağını öncədən müəyyənləşdirmək, hansı personajların və süjet xəttinin daha əhəmiyyətli olacağını və beləliklə də müəllif ideyasını, serialın konsepsiyasını hansı xəttin çatdıracağını təyin etmək imkanı verir.

A, B və C süjet xətlərinin bölüm daxilində balanslı bölümü “filler” epizodlardan azad edərək diqqəti əsas hadisələrə yönəldir. Bəs ayrı-ayrılıqda A, B və C süjet xətləri nə deməkdir və onlar bir-birindən hansı əlamətlərinə görə fərqlənirlər?

A süjet xətti teleserialın əsasıdır, hər bölümün təməlinə dayanan hekayə məhz A hekayəsidir. Baş qəhrəmanın (və ya qəhrəmanların) əsas hədəfə çatmaq üçün apardığı mübarizə, qarşısına çıxan maneələri dəf etməsi – bütün bu sadəliklərin hamısı A hekayəsinin özünü təşkil edir.

Həç şübhəsiz ki, A hekayəsini bölümün, hətta ümumiyyətlə serialın əsas diqqət mərkəzi adlandırmaq olar. O, teleserialın mərkəzi konsepsiyasını əhatə edir. Məhz buna görədir ki, teleserialın hər bölümündə ən çox ekran vaxtı bu süjet xəttinə ayrılır (1).

B süjet xətti A süjet xəttinə nisbətən daha az ekran vaxtına sahibdir. B hekayəsinin baş qəhrəmanı çox zaman ikinci dərəcəli qəhrəmanlardır. A hekayəsindən daha az əhəmiyyətli hesab edilsə də, teleserialın süjetinin daha dolğun olmasına xidmət edir. Çox zaman B süjet xəttinin qəhrəmanları tədricən mərkəzi mövqeni “işğal edərək” A süjet xəttinin mərkəzi personajlarına, yəni teleserialın protaqonistinə (və ya antoqonistinə) çevrilə bilirlər.

B hekayəsi həmişə ikinci dərəcəli personajlar üçün nəzərdə tutulmur. A hekayəsinin baş qəhrəmanının ikinci, daha emosional süjet xətti (məsələn, sevgi hekayəsi) də B süjet xəttinin əsasını təşkil edə bilər. Belə süjet xətləri baş qəhrəmanların daxili dünyasını açmağa, tamaşaçıyı protaqonistlə daha yaxından tanış etməyə xidmət edir. Bundan əlavə, əsas süjetə əlavə olunmuş B süjet xətləri fərqli mesajların tamaşaçıya ötürülməsinə yardımçı olur.

C süjet xətti (“runner”) əhəmiyyətlik dərəcəsinə görə A və B süjet xətlərindən sonra gəlir. Bu süjet xəttində daha kiçik problemlərdən danışılır, hətta bəzi seriallarda bu xətt olmaya da bilər. B süjet xəttində olduğu kimi, C süjet xətti də inkişaf edərək B, hətta A süjet xəttinə çevrilə bilər.

C süjet xəttinin funksiyalarından biri tamaşaçıyı əsas süjet xəttindəki gərginlikdən, konfliktdən müvəqqəti olaraq uzaqlaşdırmaqdır. Odur ki, C süjet xətti daha “yüngül” olur. Bəzən teleserialın ümumi əhvalına rəng qatan komik personajları məhz bu süjet xəttində verilir.

Misal üçün “Taxtların oyunu” (“Game of Thrones” HBO 2011-2019) serialının pilot bölümü nəzərdən keçirək. Bu bölümə A süjet xəttini Stark ailəsi təşkil edir. Eddard “Ned” Stark bölümün baş qəhrəmanıdır, diqqət mərkəzində olan personajdır.

“Taxtların oyunu” serialının pilot bölümünün B süjet xəttini Lannister ailəsi təşkil edir. Hadisələr irəlilədikcə bu süjetin qəhrəmanı Sersi Lannister (Cersei Lannister) ümumiyyətlə, serialın baş qəhrəmanına çevrilir.

Epizodik olaraq göstərilən Dotraki süjet xətti (Tarqarien ailəsi) C süjet xəttini təşkil edir. Lakin süjet irəlilədikcə Dotraki süjet xəttinin qəhrəmanı Deyeneris Tarqarien (Daenerys Targarien) personajı tədricən əsas süjetin mərkəzinə keçir və A hekayəsinin baş qəhrəmanına çevrilir. Beləliklə, B və C süjet xətlərinin qəhrəmanları A hekayəsinin protaqonisti və antoqanisti pozisiyalarına sahib olurlar.

A, B və C süjet xətləri arasındakı keçidin sürəti teleserialın ritmini və tempini təyin edən başlıca amillərdəndir. Məsələn, əgər bu hekayələrin epizodları daha kiçik, bir süjet xəttindən digərinə keçid daha sürətlidirsə, serialın ritmi də sürətlənər (“fast-paced”). Və ya əksinə, hər süjet xəttinə ayrılan ekran vaxtı uzun olarsa, süjetlərarası keçid ləng olarsa, serialın da temporitmi aşağı düşər. Süjetlər arasındakı keçidin sürətli və ləng olacağını ssenarist teleserialın janrına, hekayəsinə, çatdırmaq istədiyi əsas fikrə əsasən təyin edir. Ssenaristin qarşısında duran vəzifələrdən daha biri tamaşaçı diqqətini bölümün sonunadək saxla-

maqdır, odur ki, hər süjet xəttini elə məqamda “kəsmək” lazımdır ki, tamaşaçı həmin süjet xəttinin ardını maraqla gözləsin.

Hekayələr arasında keçid olması, onların bölüm daxilində bir-birini əvəzləməsi həm tamaşaçının, həm ssenaristin yorulmasına imkan vermir. Çünki əhvalat yalnız bir süjet xəttində cəmlənərsə, tamaşaçı bezə bilər. Belə olduqda tamaşaçının diqqətini saxlamaq ssenaristdən yüksək peşəkarlıq tələb edir, çünki belə bölümləri yazmaq da o qədər asan deyil. Şübhəsiz ki, zaman-zaman müxtəlif səbəblərdən bəzi bölümlərdə diqqətin yalnız bir süjet xəttinə yönəldiyini müşahidə etmək olar. Məsələn, tarixi seriallardakı batal səhnələri göstərmək mümkündür.

Başqa bir nümunəyə nəzər salaq. “Taxtların oyunu” serialının altıncı sezonunun final bölümünün ilk iyirmi dəqiqəsi (bu isə bölümün 1/3-ü deməkdir) yalnız bir süjet xəttinə yönəlib. Konkret olaraq bu bölümə bu metoddan məhz səs təsiri artırmaq üçün istifadə olunub.

Teleserialların uzunömürlü olduğunu nəzərə alaraq deyə bilərik ki, bir serialda bir neçə əsas hekayənin olması mümkündür. Xüsusilə də personajları çox olan seriallarda bunu müşahidə etmək olar. Buna baxmayaraq, tamaşaçı diqqətini saxlamaq üçün hər bölümə bu süjet xətlərindən yalnız biri A hekayəsi olaraq seçilir. Məsələn, “Taxtların oyunu” serialının sonuncu sezonunun iki əsas süjet xətti, iki sual var – 1) Ölülərin ordusu ilə müharibədə kim qalib gələcək? 2) Taxtı kim ələ keçirəcək?. Cəmi altı bölümdən ibarət olan səkkizinci, yəni sonuncu sezonun ilk üç bölümünün A hekayəsi birinci suala cavab axtarır, yalnız üçüncü bölümə birinci suala cavab tapıldıqdan sonra əsas diqqət ikinci sualın cavabının axtarışına yönəlir.

Teleserialda neçə süjet xəttinin və personajın olmasından asılı olmayaraq, hər bir hekayə və personaj mütləq A xəttinin hekayə və personajlarına birbaşa və ya dolaylı yolla bağlı olmalıdır. Bütün süjet xətləri bir nöqtədə kəsişməlidirlər.

A, B və C süjet xətti sxeminə paralel olaraq, teleseriallarda A, A və A süjet xətti (A-A-A storytelling) sxeminə də rast gəlmək olar. Bu, teleserialda üç eynidərəcəli süjetin olması deməkdir. Hər bir süjetin ekran vaxtı bərabərdir. Bu cür quruluşa daha çox komediya seriallarında rast gəlinir. A, A və A süjet xətləri olan serialda baş qəhrəmanı müəyyən etmək çətin olur, çünki personajlar bərabər hüquqlu olurlar. Süjet xətləri kəsişməyə bilər, lakin belə olduqda hər süjet xəttini birləşdirən vahid bir ideya, fikir olmalıdır.

Beləliklə, aydın şəkildə müəyyən edilmiş A, B və C hekayələrinə sahib olmaq, ssenaristin auditoriyaya çatdırmaq istədiyi mövzuya, mesajı fokuslanmağa imkan verir (2). Ssenaristin qarşısında dayanan əsas hədəflərdən biri bu süjet xətləri arasında balansı qoruyub saxlamaq, hansısa süjetin, hekayənin, personajın yaddan çıxarılmasına izn verməməkdir. Həmçinin, teleserial “filler” epizodlardan və bölümlərdən azad olduğu hər bölüm daha maraqlı və yaddaqalan olur.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. What are A, B and C Plots in TV Screenwriting?
<https://industrialscripts.com/a-b-and-c-plots/>
2. Structure your plot: A, B, and C Stories
<https://www.crusoe.la/structure-your-plot-a-b-and-c-stories/>

Набат Эльшад кызы Гусейнова

ПОНИМАНИЕ СЮЖЕТНЫХ ЛИНИИ А, В и С В ТЕЛЕСЕРИАЛЕ

Резюме: В этой статье подробно рассматривается каждая из сюжетных линий телесериалов А, В и С, а также дается объяснение термина. Кроме того, в дополнение к концепции сюжетных линий А, В и С, в статье также объясняются сюжетные линии А, А и А, разъясняя различия между ними.

Ключевые слова: сюжетная линия, сериал, рассказ, сюжетные линии А, В и С, сюжетные линии А, А и А.

Nabat Elshad gizi Huseynova

UNDERSTANDING OF PLOT LINES A, B AND C IN TELEVISION SERIES

Summary: This article discusses in detail each of the plot lines of television series A, B, and C, and provides an explanation of the term. Besides, in addition to the concept of A, B, and C plotlines, the article also explains A, A, and A plotlines, clarifying the differences between them.

Key words: plot line, TV series, story, A, B and C plot line, A, A and A plot line.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 31.01.2023

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

Əməkdar incəsənət xadimi, professor Əli Əmirli

TEATR SƏNƏTİ

UOT 792: [305-055.1+305-055.2]

Fikrət Əbdülhəmid oğlu Sultanov
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti.
Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor
E-mail: f.sulltan@mail.ru

USTADIM HAQQINDA XATIRƏLƏRİM

Xülasə: Məqalə teatr rejissoru Tofiq Kazımovun yaradıcılığına həsr olunub. Rejissorun üslubu, fəlsəfi yanaşmaları, məcazi yanaşmalara münasibəti barədə məqalədə geniş məlumat verilmiş, onun yaradıcılığı tələbəsinin xatirələri aspektində araşdırılmışdır.

Açar sözlər: Tofiq Kazımov, teatr, üslub, xatirə

2023-cü ilin yanvarın 14-də milli teatrımızın görkəmli rejissoru və pedaqoqu Tofiq Kazımovun anadan olmasının 100 ili tamam oldu.

Azərbaycan teatrının ən istedadlı və yenilikçi rejissorlarından olan Tofiq Kazımov 1942-ci ildə Teatr texnikumunu (Aleksandr Tuqanovun sinfi üzrə) bitirmiş, sonra cəbhəyə getmiş, II Dünya müharibəsinin iştirakçısı olmuşdur. 1945-1950-ci illərdə Moskvada Dövlət Teatr Sənəti İnstitutunun rejissorluq kursunda A.D.Popov və M.O.Knebeldən bu sənətin sirrlərini öyrənmişdir.

Tofiq Kazımov bütün yaradıcılıq həyatını respublikanın ali teatr məktəbində pedaqoji iş ilə fəal şəkildə əlaqələndirirdi. Onun rejissorluq yaradıcılığı müasirlik duyğusu, aydın obrazlı düşüncə tərz, tükənməz yumoru ilə seçilirdi. O, eksperimenti təbiətən sevirdi, həll olunmamış problemlərə daha çox meyl edirdi. T.Kazımovun incə zövqü, zəngin fantaziyası, əsərin gözlənilməz, orijinal, həm də məntiqi cəhətdən inandırıcı səhnə həllini tapmaq istedadı onu başqa rejissorlardan fərqləndirirdi. O, həyatda da, yaradıcılıqda da bayağılığın, şablonçuluğun, solğunluğun, simasızlığın düşməni idi. T.Kazımov tamaşalarda orijinal və qeyri-standart parlaq obrazlı forma tapmağı sevirdi və çox vaxt buna nail olurdu. Onun bu keyfiyyətləri hələ tələbəlik illərindən özünü göstərmişdir. Professor M.Knebel özünün "Pedaqoqikanın poeziyası" adlı çox qiymətli kitabında bu barədə yazır: "Mənim həyat təcrübəmdə tələbələrimin şeirlə gözəl improvizasiya etməsi, şairin diktə etdiyi ümumi ritmi tutması halları da olub. Bu faktdır və mən bunu özümdən uydurmuram. Tofiq Kazımov V.Şekspirin "Vindzorun nadinc qızları" əsərindəki komik, qısqanc Ford obrazını məşq edirdi. Etüddə o qəflətən, hamını heyrləndirərək şeirlə danışmağa başladı. Onun improvizasiya-monoloqları bədahətən axırdı. Bu monoloqlarda yaranan obrazlar, fəlsəfi

müqayisələr və ümumiləşdirmələr Şekspirin Ford rolunun mahiyyətinə o qədər yaxın idi ki, kursun uşaqları, sözün həqiqi mənasında, ağızlarını açaraq onu dinləyirdilər. Görünür, onda Şekspirin şeiriyyətini qavrayaraq öz ahəngində səsləndirmək bacarığı vardı. Bundan başqa o, öz qəhrəmanının düşüncələrinin mahiyyətinə dərinlən varmışdı. O başa düşürdü ki, Ford məcazlarla danışır. Buna görə də, şəxsi təcrübəsindən çıxış edib pyesdəki məcazlara müvafiq öz məcazlarını yaradırdı. Bunlar canlı şəraitə dərhal qiymət verməkdən yaranırdı".

Müəllif fikrini dərinlən duyub inkişaf etdirən improvizator-sənətkar keyfiyyətini T.Kazımov institutda öz tələbələrinə də əxz etdirməyə çalışırdı. O, sonralar bu xüsusiyyətə yaradıcılıq cəsarəti, orijinallıq, öz fikrini, iddiasını açıq və inamla demək bacarığı da əlavə etdi. Hətta bəzən bu üsul hamı tərəfindən qəbul olunmasa da T.Kazımov tələbələrə qəyyumçuluq etməyi xoşlamır və buna yol da vermirdi. Tədrisin ilk günündən onlarda müstəqillik, məsuliyyət hissləri oyatmağa çalışır, mürəkkəb yaradıcılıq vəzifələrini həll etməyə istiqamətləndirirdi. O, gənc aktyora inanır, tələbələrə məsuliyyətli rollar tapşırır, onları teatra cəlb edirdi. Akademik Dram teatrının səhnəsində ilk dəfə məhz Tofiq müəllimin zamanəti ilə çıxış edən Şəfiqə Məmmədova ("Hamlet"də Gertruda), Amaliya Pənahova ("Sən həmişə mənimləsən" - Nərimin), Səfurə İbrahimova, Səməndər Rzayev, Hamlet Qurbanov, Şahmar Ələkbərov, Hamlet Xanızadə, Əlabbas Qədirov, Vəfa Fətullayeva, Fuad Poladov, İlham Əhmədov, Ramiz Məlikov, Yaşar Nuriyev və başqaları sonralar bu kollektivin qabaqcıl aktyorlarına çevrildilər.

T.Kazımovun rəhbərlik etdiyi kursların (xüsusilə rejissorluq kursunun) tədris repertuarı həmişə yeniliyi, orijinallığı, klassikaya müraciətin cəsarətliliyi ilə fərqlənirdi. Bu repertuarı Sofoklun, U.Şekspirin, A.Tolstoyun, H.Cavidin faciələri, Molyerin, Holdoninin, Şeridanın, Qoqolun, M.F.Axundovun komediyaları, Çexovun, Skribin, Ə.Haqqverdiyevin vodevilləri, müasir sovet və xarici dramaturqların pyesləri bəzəyirdi.

Burada mən öz ustadımla şəxsi yaradıcılıq və insani münasibətlərimdən danışmaya bilmərəm. Hələ yeniyetmə vaxtlarımda Azdramanın səhnəsində onun quruluşunda "Seviliya ulduzu" (Lope de Vega), "Atayevlər ailəsi" (İlyas Əfəndiyev) kimi parlaq tamaşaları maraqla izləmişəm. Sonra 1959-1960-cı illərdə "Azərbaycanfilm" kinostudiyasında operator köməkçisi vəzifəsində işlədiyim zaman "Səhər" filminin çəkilişlərində onun ikinci rejissor kimi (quruluşçu rejissor Ağarza Quliyev idi) çox aktiv şəkildə aktyorlarla işləməsini izləyə bildim.

Nəhayət 1961-ci ildə Azərbaycan Dövlət Teatr İnstitutunda uzun illər fasilədən sonra Dram rejissoru ixtisasına qəbul keçirildi və mən oraya qəbul olundum. Kursun rəhbəri Tofiq Kazımov oldu və mənim həyatımda yeni dövr başladı. İlk növbədə mən onun insani və yaradıcılıq orijinallığına məftun olmuşdum, çünki o, həyata öz gözləri və qəlbilə baxa bilirdi, daşqa insanları görməyi və

1969-cu ildə SSRİ-nin ən nüfuzlu musiqili teatrlarından biri olan Moskva Operetta Teatrı görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Rauf Hacıyevin "Təbəssümünü gizlətmə" musiqili komediyasını hazırlamaq gərarını verdi. Əsərin müəllifi və o zaman Azərbaycanın Mədəniyyət naziri olan Rauf Hacıyev bu tamaşaya quruluş vermək üçün mənə dəvət etdi. Bu son dərəcə məsuliyyətli iş idi, çünki ilk dəfə idi ki, azərbaycanlı rejissor Moskva kimi dünya səviyyəsində teatral şəhərdə tamaşa hazırlamalı idi. Mən öz həyacanımı ustadımla bölüşürdüm. Tamaşa üzərində iş çox maraqlı və uğurlu keçirdi, hər rolun 2-3 ifaçısı var idi. Tamaşanın yaradıcı kollektivi və teatrın bədii rəhbəri Q.P.Ansimov bizim işimizi bəyənidilər. Lakin mənim öz müəllimim Tofiq Kazımova inamım son dərəcə yüksək olduğuna görə hər zaman düşünürdüm – görəsən ustadım mənim bu işimi, rejissor yanaşmamı, səhnə həllini bəyənmədimi?... Ona görə də mən Rauf Hacıyevə xahişlə müraciət etdim və ustadımın gördüyüm işə baxıb qiymətləndirməsini arzu etdiyimi bildirdim. Rauf Hacıyev mənim bu arzumu müsbət qarşıladı və iki gündən sonra Tofiq müəllim Moskvada və mənim məşqimdə idi. Proqon məşqə baxandan sonra müəllimim öz fikirlərini və qeydlərini mənə bildirdi, bu da mənə tamaşanı tamamlamağa doğru daha inamlı addımlar atmağa sövq etdi... Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu tamaşa sonrakı illərdə teatrın repertuarında özünə möhkəm yer tutdu, təkcə birinci mövsümdə 100 dəfə göstərildi, 1975-ci ildə SSRİ Mərkəzi televiziyası tamaşanı bütün ölkəyə nümayiş etdirdi, tamaşa haqqında Ümumittifaq və Azərbaycan mətbuatında çoxlu yazılar və resenziyalar dərc olundu.

Mən tam əminliklə inanırdım ki, əldə etdiyim uğurların əsasında ustadımın sənət baxışlarına və şəxsiyyətinə məftunluğum, böyük inamım durur. Bu haqda olan fikirlərimi Moskvadan ona göndərdiyim məktubların birində çatdırmağa çalışırdım: – "Tofiq müəllim! Sizin "öz rejissor dəsti-xəttinizi tapmaq" haqqında həmişə etdiyiniz tövsiyələrin əsl mahiyyətini indi dərk etməyə başlayıram... Mənim üçün öz orijinallığı, emosionallığı və təkrarolunmazlığına görə Sizin tamaşalarınızın həlli bir nümunədir... Sizin tamaşalarınızın rejissor həlli həqiqətən teatraldır, gözlənilməzdir və istedadlıdır. Məsafə, zaman və məkan Sizin tərəfinizdən elə sadə və teatr şərtiliyi ilə həll olunur ki, ona görə teatrın geniş imkanlarını sevməmək olmur..."

Həqiqətən, insanın həyatda bəxtinin gətirməsi üçün əsas amillərdən biri öz ustadını tapa bilməsidir...

Фикрет Абдулхамид оглу Султанов

ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ КОРИФЕЕ

Резюме: Статья посвящена творчеству театрального режиссера Тофика Казимова. В статье дается обширная информация о стиле режиссера, его философских подходах, его отношении к метафорическим подходам, его отношении к метафорическим подходам, а его творчество рассматривается через призму воспоминаний. Его студента.

Ключевые слова: Тофик Казимов, театр, стиль, память

Fikrat Abdulhamid oghlu Sultanov

MY MEMORIES ABOUT MY MASTER

Summary: The article is dedicated to the creation of the theater director Tofiq Kazimov. There is given a wide information about the director's style, philosophical approach, his attitude to figurative approach. The director's creation has been researched in the aspect of his student's memories.

Key words: Tofiq Kazimov, theater, style, memory

MUSIQİ SƏNƏTİ

UDC 784.7

Babir Tofiq oghlu Zeinal
Institute of Architecture and Art of ANAS.
Junior Researcher
E-mail: b.zeinal@mail.ru

MULTIFACETED DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUGHAM AT THE PRESENT STAGE

Summary: The article tells about modern development of Azerbaijani mugham as a conceptual music phenomenon. Modern development of mugham in the form of art and sacred phenomenon is defined as evidence of its full development. It's especially noted, that mugham is a musical expression of national culture and world outlook, that requires at present a deep and versatile study.

Key words: Azerbaijani mugham, globalism, conceptuality, national, art, sacred.

The modern world is developing in such cultural and political formations as globalism, postmodernism, multiculturalism. There is an irreversible political, economic, cultural integration and dialogues of different cultures, ideologies, religions. In the context of the actualized global principle of "community of democracy", in this overabundance of information, everything develops into sociability, dynamism and fierce competition.

And of course, all this finds its expression in culture and art, forming new and new trends, forms, genres. In this unity and struggle of contradictions, the artists aim to embrace everything, express it more deeply, put forward the absolute truth of art, present it as unique, striking. Actually, this was the aspiration of true artists and all previous times. In the new conditions, these aspirations appear in an even more acute and principled form. At the same time, the colorful palette of world culture opens up wide opportunities in this perspective. The striking originality of cultures leads to the same diversity in art with its originality, colorfulness, universal human value, national peculiarity, individuality and other qualities. Some are in search of self-expression through a priori, others want to show the uniqueness hidden in the nature of man and being from the position of empiricism. And all this inevitably leads to a bright and striking contrast in art.

Moving from the general to the concrete, all of this can be analyzed on the

example of the historical development of the Republic of Azerbaijan, its culture and art, which are also involved in this world cycle of creative searches. At the same time, it can be stated that Azerbaijan is a more vivid example of this development. In this, of course, its geographical location plays a decisive role – between Europe and Asia, at the junction of rational and irrational cultures. The peculiarities of Western and eastern culture have traditionally intersected in Azerbaijan, thereby enriching and making its culture characteristically saturated. In the community of these values, Azerbaijani cultural and artistic figures were able to create a great, multifaceted creative heritage. These are poetry, mugham tradition, Ashug heritage, opera, ballet, symphonism, which have achieved world fame in the person of their outstanding creative artists, whose immense creativity has brought world fame to Azerbaijani culture.

With the restoration of its independence, the Republic of Azerbaijan has reached a qualitatively new level of development. The fall of the Soviet regime gave rise to the revival of spirituality, national consciousness. The opening of borders to the whole world, including the Eastern countries, has created the prospect of a new harmonious development of Azerbaijani society. All this manifested itself on the example of the development of Azerbaijani mugham as a musical expression of national culture and worldview.

In general, mugham performance has found its development in three main directions: the first, the traditional- sacred performance began to revive; the second, the performance in the format of art continued its development; the third, the formation of a new "modern" style.

The work of Alim Gasimov played a special role in the sacred revival of Azerbaijani mugham. The new, or rather revived form of mugham in his performance consisted of a number of features. In this regard, the first is a change of clothing. From the performance in a suit and tie adopted in the Soviet period, Alim Gasimov switched to traditional oriental clothing. For the performance of traditional music, the form of clothing is one of the most important factors. It adjusts the performer to the appropriate aura. And the fact that traditional clothing was eliminated during the Soviet period was not for nothing. Only folklore groups performed mugham in traditional clothes. And in this case, the conceptual phenomenon of mugham automatically descended to the level of one of the simple forms of folklore.

The second position was the rejection of the form of performance sitting on a chair, and the replacement of this with performance, again, in the oriental manner - sitting on the floor, legs crossed (bardash). Performing mugham in this manner took place in the 80s of the last century. Islam Rzayev performed destgah on live TV in this form. Although in those years it looked like something original, but from a modern perspective it was very far from what Alim Gasimov did. Islam Rzayev used this form of performance outside of his

traditional spiritual context. Of course, this cannot be reproached in any way by a wonderful legend. In that socio-political situation, this is the most that could be done.

And the third is a form of performance in the Sufi-Dervish style. If in the Soviet period the performers kept themselves in a restrained and taut form, then A. Gasimov began to perform mugham in a trance form. As a result, the spirit and inner rhythm of mugham changed. The well-known tesnifs, folk, and composer's songs in his performance acquired a completely different image and character; in comparison with the previous aesthetic form, their structure took on a sacred image characteristic of eastern artistic thinking. As a sample, one can cite Shafiga Akhundova's song "Duigularym jene geldi dile" or the folk song "Sary gelin".

All these nuances, elements did not arise as a result of long ideas, and, of course, not from scratch. All this existed in the eastern performing practice in previous centuries, and lived in the genetic code of the Azerbaijani people. Under new circumstances, all this, of course, revived. As Alim Gasimov has repeatedly noted in his interviews, he did not plan almost anything of his performing innovations, everything turned out intuitively, as if by itself.

In the innovation marked by the performing art of Alim Gasimov, who was not afraid to introduce into the post-Soviet performance of the Azerbaijani mugham both its original spiritual origin and modern elements and expressions, he appeared to the world in a completely new guise. A sophisticated Western listener has discovered something new in mugham. This was achieved due to the firm creative will of self-expression, in a fundamental departure from stagnation and primitivism in art.

It should be especially noted that for centuries the mugham tradition has been enriched with motifs and elements of ritual and ceremonial music. As a vivid example, we can name the Marcia used by U.Hajibeyli in the opera "Leyli and Majnun". Even today, individual performers bring elements of sacred music into their work. In this regard, one can single out the work of Elnara Abdullayeva.

Speaking about the development of modern mugham art, which continues to preserve the secular and aesthetic style, we can name M. Ibragimov, A. Bayramova, etc. A whole galaxy of talented instrumentalists has formed. Of particular note is Malik Mansurov, who, with his performing skills, presented the phenomenal virtuosity of mugham art. Very interesting is the work of Elchin Hashimov and Elnur Mammadov, also distinguished by high technique of execution.

One of the directions of postmodern mugham performance was the use of composer's music. This direction has found quite widespread practice. Among the performers who use composer's music in their repertoire, one can name

A.Gasimov, S. Ismailova, etc. Among the composers whose work is of particular interest to mugham performers can be called U.Hajibeyli, F. Amirov, J.Jahangirova, etc. In the postmodern culture, with one of its postulates - "the death of the author", this has become an ordinary norm. In general, this is an interconnected process. Composers in their work irreversibly turn to folk music, drawing from it new motives and intonations. In this regard, we can quote the words of the founder of Russian classical music M.I. Glinka that "the people compose music, we are composers, we only arrange it"[5].

In the sphere of the development of modern mugham, the creativity of Nazakat Teymurova stands out. Especially interesting were the projects that she made together with the composer Jeyhun Allahverdiyev. Instrumental mugham performance has also reached a high level of development. Among the young performers are Shakhriyar Imanov, Arslan Novrasli and others. The innovation was the duets of Alim Gasimov with Fargana Gasimova. In their work, they revealed the polyphonic potential of monody mugham in a new way.

A special direction of mugham performance in the world of multiculturalism has become various syntheses with samples of the world, including Western classical music culture. In this regard, again, we can highlight the work of Alim Gasimov, who made duets and joint projects with representatives of Western classical, traditional, pop music. Of particular note is his duet with the Chinese-born American cellist Yo-Yo-Ma. An interesting form of synthesis of Azerbaijani mugham with Latin American music, performed by the "Altiplano" ensemble, was made by Siyavush Kerimi. A new round in the development of this project was the inclusion of young winners of mugam competitions in it. The formation of such a diffusion of music of peoples with different cultures, worldviews, of course, speaks of a common unified spiritual beginning of human culture.

Along with the position of the genre development of mugham, its development as a carrier of the fret function is important. Azerbaijani composers continue to use the rich potential of the mugham tradition at a new level. A striking example of this is the work of Firangiz Alizadeh, who, through modern compositional techniques, in a variety of musical genres and forms, presented a new potential of mugham. Among her outstanding works: opera "Intizar", string quartet "Mugam-sayagy", etc. It is also possible to note the work of Jeyhun Allahverdiyev, Govhar Hasanzade, etc.

Mugham has found its new development in the works of modern Azerbaijani jazzmen. Among the young performers, Shaina Novrasli should be singled out.

The development of mugham in the modern world of globalization is of fundamental importance. In this regard, the use of mugham by Western composers is interesting. With all the development of Western compositional

techniques and means of musical expression, Western composers continue to study Eastern traditional music extensively and draw new things from its depths. This provision has its own historical explanation. For centuries, the West has periodically turned to Eastern culture and art in search of new depths.

Mugham is used by Western composers in various forms: an exotic form, a form of special effect, the principle of monody mono thinking, i.e., the absence of the thesis-antithesis principle. In general, these forms can be divided into two categories: extroverted and introverted. In this regard, the first two can be attributed to the extroverted, and the third to the introverted category.

An example of an exotic form can be called mugam in a whole series of films on oriental themes. In terms of modern mugham, an interesting form is the sound of mugham in Andrei Tarkovsky's film "Stalker". In the film "modern mugam", according to the creative plan, it is used as a stylistic form, an additional special effect that contributes to strengthening the idea of the psychological drama of the film. In a completely different function, mugam is given in Ridley Scott's film "Gladiator". In this case, mugam is used as an expression of a universal form of mono thinking, primarily characteristic of the eastern way of thinking, which contributes to the disclosure of the idea of the picture at the universal, conceptual level. So, in total, the eastern irrational mugham is the deep beginning of rational classical Western music, and in its entirety serves the harmony of world music.

In the situation of globalism, which is largely identified with the dominance of "Western" culture, "universal values" and inevitably leading to the unification of cultures and national identification, the position of universal and national mugam is an important problem. A verified form of mugham resolution in the world of globalization and postmodernity can be called the famous composition "When The Music Dies", performed by Sabina Babayeva together with Alim Gasimov at the Eurovision 2012 contest. The composition is based on a complex, thoughtful synthesis. Against the background of mugham (irrational), modern pop music (rational) sounds, in total expressing the unity of "East-West". At the beginning of the composition, mugham is given as universal. But then, through the voice of Alim Gasimov, the national is added to the composition. As a result, not only the principle of East-West unity and the universality of mugham is affirmed, but also the national peculiarity is preserved, which is very important. The universal should not be replaced by cosmopolitanism.

In the new realities, a number of scientific problems are becoming relevant, including: the problem of systematization (the sequence of shobe (section), gushe (subsection), etc.) of mughams, the definition of new mughams, the promotion of the principle of "radif", the identification of new forms of temperaments, the position of the canon and improvisation, etc. Today, outside

of educational practice, there are different shobe and gyushe, temperaments, even whole mugams that do not have an appropriate scientific development.

This problem is not new in one form or another. Throughout the long development of the mugham-makam tradition as oral and professional music, there was no single crystal-formed system. Due to various objective or subjective reasons, it changed periodically. Shobe became the main mugams and vice versa.

A number of Eastern music theorists and practitioners have determined their mugham systems and temperaments on the basis of scientific calculations. There were examples when the same theorist put forward alternative systems. After all, mugham is not a clearly fixed art. Hence, the position of the metaphysical principle of the development of the mugham tradition appears: the preservation of the introverted core and the transformation of the extroverted shell.

At the heart of all that has been said, an important issue is the problem of conceptual study and training of mugham, because today in Azerbaijan the practical development of mugham has stepped far ahead, leaving behind the scientific and theoretical base, whereas in the Soviet years their development went in parallel.

Today's mugham education, both at the initial stage and in higher educational institutions, is not able to cover the entire spectrum of the modern multi-vector development of Azerbaijani mugham. The application of exclusively secularized Western Soviet music theory and methodology appears unsatisfactory. The situation requires a conceptual approach. There is a great need for new methodological manuals, where mugham, along with an art form, is presented as a sacred phenomenon. Azerbaijani mugham, being a multifaceted musical phenomenon (mood, form, genre), requires its own conceptual study.

Speaking about the current development of Azerbaijani mugham, and in particular, regarding its wide popularization, the role of the Heydar Aliyev Foundation should be particularly noted. Many projects aimed at the development of mugham are being implemented under the patronage of this foundation. Including: "Mugam irs", "Mugam Destgah", "Mugam Encyclopedia", "Mugam Internet", "Mugam Anthology", "World of Mugam", "Mugam Center", "Mugam" (magazine) [6]. At the same time, among the implemented projects are: the release of audio cds of classical Azerbaijani khanands, the implementation of a number of printed and electronic publications, including sheet music, holding events, including international mugham competitions, mugham festivals and much more. The first mugham competition, under the project of the Friends of Azerbaijani Culture Foundation, with the active participation of the Ministry of Culture and

Tourism of the Republic of Azerbaijan, was held in 2005. The winners were Teiyar Bayramov, Babek Niftaliev, Ilkin Akhmedov, Parvaz Ibrahimli, Vafa Orujeva, Beyimkhanym Mirzayeva. As a logical result of all these interesting transformations in the world of Azerbaijani mugham, UNESCO in 2008 declared mugham one of the masterpieces of the oral and intangible cultural heritage of mankind.

Today, a number of Western musical circles, in the context of traditional music, show special interest in the eastern mugham-makam tradition, and in its component - Azerbaijani mugham. The West has reached the point in its development when the limits of its own environment of spirituality, culture and art restrain development. So in the XX century Cubism, objectivism, avant-gardism and others from this series of trends, although they were able to present interesting works, but in general, one way or another, everything they expressed appears within a limited circle. Here, conceptual currents inevitably appear in art. The search for new forms and expressions makes it necessary to turn to other cultures. This dialogue of cultures led to the formation of postmodernism and eclecticism – modern trends in social and cultural life. Everything that happens in politics and economics is irreversibly reflected in art. It has become realized that global problems cannot be solved without interrelations in politics and economics, and art, without a conceptual alternative for mutual enrichment, at the present stage loses the usefulness of harmonious development, because the diversity of cultures is based on the principle of unity of universal origin. And, of course, here the ancient, rich, intense culture of the East attracts attention. Search for new forms! In this regard, mugham is fraught with a lot of interesting and striking.

Of course, representatives of a wide range of Azerbaijani national culture and art, including in the field of mugham, should also take an active part in these professional searches, and through their creativity they should say their new word. At the same time, not only the requirements of the time and the peculiarities of global development should be taken into account, but also the peculiarities of national self-identification.

Culture and art develop over time. Since social life is inevitably transformed into different political formations, the form and content of culture and art of this time are changing accordingly, being enriched with new expressions and meanings. And this whole continuous line of transformations is a continuous process.

Retrogradism is nothing but clogged in space. As Aristotle noted, life is dynamic. Consequently, culture and art, which are reflections of socio-cultural development, should also embody this dynamism. And in the context of what has been said, today's performance of mugham should express the spirit of all this development. And here we should not confuse retrogradism with

conservatism.

Today, for the required performance of mugham, it is necessary to thoroughly analyze the Eastern philosophy, the eastern way of thinking and combine it with modern forms of creative expressions. And, of course, such a transformation cannot take place without the influence of a number of fundamental categories of culture and art. Spirituality and aesthetics are the first among these criteria. In the Soviet years, spirituality was introduced into the rigid and narrow framework of atheistic ideology. Of course, at the present stage, this phenomenon should strengthen the high purpose of art – the reflection of conceptual, universal values, which, in this case, will provide mugham with its supra-ethnic status. And it already sounds like this in the performance of a number of singers and instrumentalists.

Summarizing all the above, we can conclude that in the context of dynamic globalization, the mission of high art, which, among other things, is Azerbaijani mugham, is to reflect the diversity and dynamics of life in new forms and expressions. The artistic and philosophical potential of mugham allows the expression of all these conceptual criteria and ideals at the modern level. And here Azerbaijani mugham performers should present it not in the context of yesterday, when it will inevitably take the form of a downtrodden, primitive, gray, but look for new forms and expressions, so as to impress with the conceptual potential and artistic power of Azerbaijani mugham in the context of today's time, today's globalization.

Resources used:

- 1) «Muğam Aləmi» Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. Bakı, Sərq-Qərb, 2009.
- 2) «Muğam Aləmi» II Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. Bakı, Sərq-Qərb, 2011.
- 3) «Muğam Aləmi» III Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. Bakı, Sərq-Qərb, 2013.
- 4) «Muğam Aləmi» IV Beynəlxalq Musiqişünaslıq Simpoziumunun materialları. Bakı, Sərq-Qərb, 2015.
- 5) http://www.jewish-library.ru/kabalevskiy/pro_treh_kitov_i_pro_mnogo_e_drugoe/3/6/4.htm
- 6) <http://mugam.musigi-dunya.az/ru/a.html>

Bəbir Tofiq oğlu Zeynal

AZƏRBAYCAN MUĞAMININ MÜASİR DÖVRDƏ ÇOXŞAXƏLİ İNKİŞAFI

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan muğamının konseptual musiqi fenomeni kimi müasir inkişafından bəhs olunur. Müasir Azərbaycan muğamının incəsənət və ürfani formada inkişafı onun dolğun inkişafından xəbər verdiyi qeyd olunur. Muğam milli mədəniyyətin, dünyagörüşünün musiqi ifadəçisi olduğu xüsusi olaraq nəzərə çatdırılaraq, onun müasir mərhələdə dərin və şaxəli təhlilə ehtiyacı olduğu söylənir.

Açar sözlər: Azərbaycan muğamı, qlobalizm, konseptuallıq, millilik, incəsənət, ürfan.

Бабир Тофик оглу Зейнал

МНОГОГРАННОЕ РАЗВИТИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Резюме: В статье говорится о современном развитии азербайджанского мугама, как о концептуальном музыкальном феномене. Современное развитие мугама в форме искусства и сакрального явления определяется как свидетельство его полноценного развития. Особо отмечается, что мугам является музыкальным выражением национальной культуры и мировоззрения, требующий на современном этапе глубокого и всестороннего изучения.

Ключевые слова: азербайджанский мугам, глобализм, концептуальность, национальное, искусство, сакральное.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 30.03.2023

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

UOT 785

Firuz Vaqif oğlu Hüseynov
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
Dissertant, müəllim.
E-mail: drumsallegro@gmail.com

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN SİMFONİK PARTİTURALARINDA ZƏRB ALƏTLƏRİNİN MÖVQEYİ VƏ TƏTBİQİ ÜSULLARI

Xülasə: Bəstəkar yaradıcılığında simfonik janrların təşəkkülü həm də alətsünaslıq, orkestrləşdirmə kimi sahələrin də inkişafına səbəb olmuşdur. XX əsrdə formalaşan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi təməl meyarlarını dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığından götürərək inkişaf etmiş və yüksək peşəkarlıq mərhələsinə gəlib çatmışdır. Zərb alətlərinin bəstəkar musiqisində mövqeyi milli kontekstdə araşdırılarkən, ilk növbədə, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına müraciət etmək lazımdır və bu xüsusda təqdim edilən araşdırma bəstəkarın “Arazbarı” və “Koroğlu” operasının təhlili aparılmışdır. Təhlilin əsas məqsədi simfonik orkestrdə zərb alətlərinə müraciətin ilk təcrübələri ilə tanış olmaq və XX əsr musiqisi kontekstində mövqeyini işıqlandırmaqdan ibarətdir. Təhlil edilən əsərlərdə həmçinin Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətlərinə müraciət etməsi məsələsi də diqqət mərkəzinə çəkilmişdir. Bu mənada məqalədə xalq çalğı alətləri sırasında yer alan zərb alətləri haqqında məlumat verilir, mövcud təsnifat üsullarına nəzər salınır.

Açar sözlər: zərb alətləri, simfonik orkestr, Üzeyir Hacıbəyli, Arazbarı, Koroğlu

XX əsr Azərbaycan mədəniyyəti üçün xüsusi mərhələdir. Bu dövr bəstəkar yaradıcılığının formalaşması və inkişafı ilə əlaqədardır. Azərbaycan bəstəkarları başda Üzeyir Hacıbəyli olmaqla dünya musiqi sənətinin nailiyyətlərini mənimsəyərək milli bəstəkarlıq məktəbinin yaranmasına və yüksək peşəkar səviyyəyə yüksəlməsinə nail olmuşlar. Bununla yanaşı, Azərbaycan xalqı min illərə dayanan tarixə və mədəniyyətə sahibdir və bu mədəniyyətin tərkibində musiqi irsi də xüsusi yer tutur.

Dünyanın qədim insan mərkəzlərindən biri kimi tanınan Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin formalaşması yüzillərlə püxtələşmişdir. Bu mədəniyyətin bir parçası olan instrumental ifaçılıqda zəngin və çoxçeşidli alətlər təşəkkül taparaq zaman-zaman inkişaf etmiş və bir sıra orqanoloji tədqiqatların mövzusunə çevrilmişdir. Xalqımızın zəngin və qədim musiqi alətləri ilə bağlı fikirlər dahi bəstəkar və musiqişünas alim Ü.Hacıbəylinin elmi məqalələrində yer almışdır. Bu araşdırmalarda müəyyən zərb alətlərinin də adı çəkilmişdir. Xalq musiqi

janrları ilə bağlı məlumatlar yer alan “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində xanəndə və sazəndə yaradıcılığı haqqında dəyərli fikirlər təqdim edən bəstəkar burada üçlük tərkibində yer alan dəf ifaçılığına da toxunur. İnstrumental ifaçılığın inkişafında xüsusi rolu olan sazəndə sənətində istifadə olunan zərb alətləri sırasında əsas yeri tutan dəflə yanaşı, nağara, qoşa nağara, zərb, kos və s. kimi zərb alətləri xalq musiqisində geniş istifadə olunur. Bu alətlərin qədim sələfi isə Qobustan qayalıqlarında tapılan “qaval-daş”dır. O, zərb alətlərimizin ilk nümunəsi kimi qəbul olunur. “Qaval-daş iki daş dayaqda yerə söykənmiş təbii litofondur. Müxtəlif ölçülü kiçik daşlarla onun qırağına vurduqda metal cingiltisini xatırladan səslər çıxır” [Abdullayeva, 2002:7].

Məlumdur ki, ilk dəfə xalq çalğı alətlərinin simfonik orkestrə daxil edilməsi və klassik bəstəkar əsərlərində tətbiqi fikrini dahi bəstəkar Üzeyir bəy diqqət mərkəzinə çəkmişdi. Elə ilk əsərində (“Leyli və Məcnun” operası) tarı simfonik orkestr alətləri ilə birgə istifadə edən bəstəkar bu təcrübəni daha sonra da genişləndirərək gələcək nəsil üçün örnəyə çevrilməsinə çalışmış oldu. Zərb alətlərinin bu sırada yer alıb almaması isə bir qədər sonrakı mərhələyə təsadüf etmişdir. Simfonik orkestr üçün yazılan əsərlərin partitura tərkibində milli alətlərin daxil olunması məsələsi təəssüf ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz inkişafını qismən tapmışdır. Lakin, XX əsrin ikinci yarısından etibarən bəstəkarlar milli alətlərin tembr imkanlarından istifadə etməklə maraqlı nümunələr yaratmağa nail olmuşlar. O cümlədən, zərb alətlərinin tətbiqi məsələsi bu baxımdan aktualdır. Belə nümunələrin sayı az olsa da, geniş perspektivlərin olduğunu ortaya çıxarır.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında simfonik orkestr üçün yazılan əsərlərdə zərb alətlərinin mövqeyi məsələsi də bu günə qədər xüsusi olaraq araşdırılmamışdır. Ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılığına həsr edilmiş monoqrafiya və məqalələrdə orkestr üslubu ilə bağlı aparılan təhlillərdə əsərlərdə yer alan alət tərkibi, o cümlədən zərb alətlərinin tətbiqi məsələsinə də qismən toxunulmuşdur. Lakin məsələnin Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında zərb alətlərinin mövqeyinin işıqlandırılması baxımdan qoyulması ilk dəfə bu araşdırmada həyata keçirilir.

Təqdim etdiyimiz məqalədə musiqi alətləri və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqə tandemində öyrənilməsi, ilk növbədə, simfonik orkestr üçün yazılmış əsərləri tədqiqat mərkəzinə çəkməyi tələb edir. Çünki, digər alətlərə nisbətən zərb alətlərinin solo mövqeyi və kamera janrlarında tətbiqi daha az rast gəlinəndir. Bu faktı nəzərə alaraq, biz zərb alətlərinin Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında mövqeyini işıqlandırmaq məqsədilə, ilk növbədə, simfonik repertuara nəzər salmağı məqsəduyğun hesab etdik.

Azərbaycanda simfonik musiqinin təşəkkülü ilk olaraq opera janrı ilə əlaqədə baş versə də, artıq XX əsrin birinci yarısında simfonik orkestr üçün əsərlərin yazılması vüsət almışdı. M.Maqomayevin, A.Zeynallının ilk təcrübələri, o

cümlədən Ü.Hacıbəylinin operalarında, kantata, oratoriya və orkestr əsərlərində, eləcə də ilk Azərbaycan baletinin müəllifi Ə.Bədəlbəylinin yaradıcılıq irsində yer alan simfonik nümunələrdə ilkin meyarların formalaşması baş verirdi. Qeyd edək ki, bu, XX əsrin 20-30-cu illərini əhatə edən dönm idi. İlk Azərbaycan simfoniyasının yaranması ilə səciyyəvi olan 40-cı illər isə artıq klassik bəstəkar yaradıcılığının müəyyən inkişaf mərhələsinə çatması və peşəkar meyarların möhkəmlənməsi ilə səciyyəvidir. “Azərbaycan simfonik musiqisində 1940-cı illərdən başlayaraq əldə olunan nailiyyətlər 1950-ci illərdə də davam etdirilmiş və bu sahənin yüksəlişinə təkan vermişdir. Hələ 1940-cı illərdə Q.Qarayevin, C.Hacıyevin, S.Hacıbəyovun ilk simfoniyaları ilə əsas qoyulmuş simfoniya janrı 1950-60-cı illərdə də bu bəstəkarların yaradıcılığında öz inkişafını davam etdirir, həmçinin yeni bəstəkarlar nəslinin simfoniya janrında əsərləri yaranır” [Azərbaycan musiqi tarixi, 2018:31].

Simfonik musiqimizin tədqiqində müşahidə etdiyimiz əsas mərhələləri Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Ə.Bədəlbəyli, A.Zeynallı ilə başlayan ilk dönm, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Fikrət Əmirov, Niyazi ilə yeni inkişaf mərhələsini və daha sonra 60-70-ci illərdən başlanan zamanla səciyyələndirmək mümkündür. Burada adları çəkilən və çəkilməyən bəstəkarların simfonik musiqisi olduqca əhatəli və geniş irsi özündə birləşdirir.

Məlumdur ki, Azərbaycanda bəstəkar musiqisi ilk olaraq musiqili səhnə əsərlərinin, operanın yazılması ilə başlamışdır. Tədqiq etdiyimiz mövzunun ilk rüşeymlərini də məhz burda axtarmağı tələb edir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması üçün yaradıcılığı, fəaliyyəti ilə meyara, məktəbə çevrilən Ü.Hacıbəyli musiqisi bu baxımdan bizim üçün əsas istinad mənbəyi kimi çıxış edir. Simfonik orkestr üçün musiqinin formalaşma prosesi ilk olaraq məhz Ü.Hacıbəylinin operalarında baş tutmuşdur. “Koroğlu”ya qədər yazılmış operalar muğamla əlaqədar olmasına baxmayaraq burada artıq simfonik orkestrin tərkibinin formalaşması həm yaradıcı, həm də praktik baxımdan sürətlə gedirdi və təsadüfi deyil ki, növbəti əsərlərdə bəstəkar daha çox orijinal musiqi nömrələrinin yazılmasına cəhd edirdi. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəyli operanın musiqi dramaturgiyasında mühüm əhəmiyyət daşıyan simfonik epizodların yazılmasına və tədrisən simfonik üslubun formalaşmasına nail olurdu. Təsadüfi deyil ki, bəstəkarın hələ “Leyli və Məcnun” operasının antraktı kimi bəstələdiyi “Arazbarı” simfonik muğamların ilk bünövrəsi kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur.

Əsərin simfonik orkestr üçün partiturasına nəzər saldıqda timpani, piatti, tamburo və cassa kimi zərb alətlərinin burada yer aldığını görə bilərik. Musiqinin ritmik quruluşuna xas olan ostinato ənənəvi olaraq tamburo-ya həvalə olunmuşdur. İkinci fleyta, alt və violonçel də bu ritmik quruluşa dəstək verir. Kontrabas və timpani isə xanənin birinci və üçüncü təqtisində zərblərə dəstək olur.

Nümunə 1. Ü.Hacıbəyli. “Arazbarı”

The musical score for 'Arazbarı' is presented in a standard Western notation format. It consists of five staves. The top staff is for the Violin I, followed by Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom staff is for the percussion section, which includes Timpani, Tamburo, and Cassa. The music is in 2/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns. The percussion section includes a prominent tremolo in the timpani and a driving pattern in the cassia. The string section provides harmonic support with various articulations like pizzicato and arco.

(4-5) rəqəmlərində zərb qrupunda cassa və piatti-nin partiyasında canlanma müşahidə olunur ki, bu da əsərin kulminasiyasına təsadüf edir. Daha sonra tamburo-nun partiyasında davam etdirilən ostinato sona qədər davam edir və bəzi hallarda alt partiyası ilə ansambl təşkil edir. Timpani-nin partiyasında isə xanə-nin birinci təqtisinə düşən zərblər xalq musiqi janrlarına xas olan güclü vurğunu bildirir. Beləliklə də, “Arazbarı” əsərində bəstəkar zərb alətlərinə əsas etibarilə ritmik pulsasiyanı saxlamaq məqsədilə müraciət edir və ostinatolu partiyalar bu alətlər üçün səciyyəvilik təşkil edir.

Bəstəkarın orkestr dilinin araşdırılması və bilavasitə zərb alətlərinin buradakı mövqeyini üzə çıxarmaq üçün “Koroğlu” operasının partiturasına nəzər salaq. İlk növbədə diqqətimizi zərb alətlərinin tərkibinə (timpani, tamburo, tamburino, piatti, cassa) daxil edilən dəf aləti çəkir. Bəstəkar milli koloriti yaratmaq üçün orkestrə tar, balaban və dəfi daxil etmişdir. Bu əlavə orkestr səslənməsində öz sözünü demək üçün yetərli addımdır: “Orkestrləşmənin qeyri-adi özünə-məxsusluğu – ilk növbədə, simfonik orkestrə xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi yeniliyi ilə izah edilə bilər. Bu, musiqiyə xüsusi təravət, milli orkestr çalarları gətirdi. Operanın bir sıra dramatik epizodlarında, xüsusilə xalq səhnələrində bəstəkar tarın səslənməsindən istifadə etmişdir” [Qafarova, 2017:87].

Partitura boyu zərb alətlərinin mövqeyinə nəzər salaq. Üvertüranın ilk xanələrində biz timpani və piatti-lərin partiyasında müəyyən zərb və qısa müddətli tremolo müşahidə edirik. Əsərin təntənəli girişində bu mövqe olduqca səciyyə-

vidir, bununla belə, bəstəkar ilk xanələrdən zərb qrupunun imkanlarına qənaətlə yanaşmışdır. Klarnet və faqotun (1) rəqəmindən ifasında başlanan əsas mövzunun ritmik şəklinə uyğun ostinatolu müşayiət tamburo tərəfindən icra olunur. Bu müşayiət uzun müddət davam edir və mövzunun müxtəlif inkişaf mərhələlərində bəzən şəklini dəyişməyə də müyəssər olur. Məsələn, (2) rəqəmindən qoboyun solosunda keçən mövzuda tamburo-nun partiyasında kiçik ritmik şəkil dəyişmələrini izləmək mümkündür.

Nümunə 2. Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operasından üvertürə (I fraqment)



(4) rəqəmində qoboyun mövzusu bu dəfə tarlar və fleytalar tərəfindən səslənir. Faqot isə tamburo ilə birgə ritmik ostinatonu ifa edir. Meno mosso - da başlanan köməkçi mövzunun təqdimatı bəstəkar tərəfindən zərb alətinin mövqeyinə uyğun mis nəfəslilərə, alt, fleyta və trubalara həvalə olunmuşdur. Giriş mövzusunun qayıdışı ilə timpani və tamburo-da ritmik ostinato bərpa olunur. Bu dəfə bəstəkar həmin ostinato partiyasını faqota da tapşırır. (9) rəqəmindən başlayan mövzunun keçidi zamanı müəyyən tremololar istisna olmaqla zərb qrupunda nisbi sakitlik hökm sürür. (10) rəqəmindən etibarən tamburo-nun partiyasında ostinato bərpa olunur və stabil şəkildə on doqquz xanə boyunca davam edir. (11) rəqəmindən başlanan koda timpani və tamburo-nun müşayiəti ilə səslənir. Tamburo-nun ifasında davam edən ostinato bir qədər sadələşir.

Nümunə 3. Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operasından üvertürə (II fraqment)



Timpani-nin partiyasında tonika-dominanta münasibətinə əsaslanan ostinato isə orkestrin bir sıra alətləri tərəfindən icra olunan səslənmə ilə də dəstəklənir. Bu baxımdan simlilərin viola, violonçel və kontrabas partiyalarında tonika səsi üzərində qurulan oktava sırayışlı ostinatonu misal göstərmək olar. Bu dəstək mövqeyi Maestoso ilə başlanan bölmədə tuba partiyası ilə daha da dolğunlaşdırılır. Tamburo-da isə ritmik ostinato trellərlə əvəzlənir. Üvertüranın sonunda təntənəli səslənmənin gücünü artırmaq məqsədilə bəstəkar zərb qrupunun digər üzvlərini: cassa və piatti də əlavə edir.

Zərb alətlərinin möhtəşəmliyini artıran və səslənməyə güc qatan çıxışını bir daha III pərdədəki “Çənlibel” xorunda müşahidə edirik. Maraqlıdır ki, bəstəkar xordan öncə səslənən antraktda bu qrupa az müraciət edir. Lakin Bas səslərinin ifaya başlaması ilə timpani və tamburo-nun ifasında ənənəvi ritmik ostinato öz

yerini alır. Qeyd edək ki, bu alətlərin partiyası mütəmadi olaraq musiqinin ritmik şəklində uyğun olaraq dəyişir və variantlaşır. Bəzi yerlərdə cassa-nın (bəzən ona piatti də qoşulur) partiyasında xanənin güclü hissəsinə düşən zərbələr də müşahidə olunur. Xorun ardınca Koroğlunun çıxışı ümumi əhval-ruhiyyəni davam etdirən qəhrəmani və möhtəşəm xarakteri nümayiş etdirir ki, burada yenə də tamburo-nun ritmik ostinatosunu izləmək mümkündür.

Nümunə 3. Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operasından “Çənlibel” xoru və Koroğlunun partiyası (fragment)

The image shows a musical score fragment for three parts: Timpani, Tamburo, and Koroğlu. The Timpani part consists of five measures of rests. The Tamburo part consists of five measures of a continuous eighth-note pattern. The Koroğlu part consists of five measures of a melody. The lyrics are: Döv - ran et - sin mis - ri qı-lınc da - va - da

Zərb alətlərinin musiqi məzmununun ritm əsasının daşıyıcısı kimi mövqeyi bu dəfə III pərdədən rəqs səhnəsində özünü göstərmişdir. Zərb qrupunun bütün üzvləri burada çıxış edir. Melodiya ilə bağlı ritmik bölgü timpani-nin partiyasında yer alır, tamburo, cassa və piatti isə ilk zərbədən sonra susur. Ritmik ostinato tamburo-ya ötürülür. Trellərlə başlanan bu partiya daha sonra sabit ritmik quruluş əldə edir. Bir qədər sonra əsasən tamburino-nun partiyasında da canlanma müşahidə edilir. O, tamburo-nu müşayiət edir. (86) rəqəmində əsas mövzunun simli və ağac nəfəslilərdə keçidi zamanı timpani-nin partiyasında ritmik şəkli dəstəkləyən partiya yenidən gündəmə gəlir. Lakin tədricən onun quruluşu və xarakteri dəyişir, hərəkətilik azalır. Bu azalma daha sonra zərb qrupunda ritmik ostinatoların tremololarla əvəzlənməsi ilə nəticələnir. Tremololar tamburo və piatti tərəfindən bir müddət davam etdirilir. Mövzunun növbəti keçidində orkestr tutisi ilə zərb alətlərinin ostinato partiyası da bərpa edilir və bütün qrup ifaya qoşulur. Bu dəfə ostinatoun ritmik quruluşu ölçü genişlənməsi ilə xarakterikdir. Bir neçə xanə sonra tamburo və tamburino partiyasında əvvəlki quruluş bərpa edilir. Tədricən digər alətlərin susması ilə zərb qrupu ön plana çıxır. Bu proses əslində rəqsdən sonra yaranan təbiət mənzərəsinin, yağışın, küləyin təsvirinin verilməsi ilə tam şəkildə tamburo və trubanın solosuna tapşırılır. Bütün bunlar da təsadüfi deyil. Çünki, məhz bu səhnədə Qıratın oğurlanması verilir. Beləliklə, seçilən tembr və ritm quruluşu həm də obraz-emosional məzmunun formalaşmasına xidmət edir. “Əhdnamə” xorunda təntənəli atmosferin yaranmasında zərb alətləri qrupu da iştirak edir. Xorun ardınca yer alan atın oğurlanma səhnəsində isə timpani-lərin rolunu xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Burada həm tremolo, həm də kvinta sıçrayışlı ritmik ostinato həyəcan və gərginliyin çatdırılmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Qeyd edək ki, kontrabas, tuba, faqot

və trubalarda da analogi gərgin səslənmə yer alır. Tədrisən tam-tam, piatti, cassa da mörhələli şəkildə ifaya qoşulur və ümumi drammatizmin artmasına xidmət edir.

Beləliklə, “Koroğlu” operasından müəyyən parçalara nəzər salaraq Ü.Hacıbəylinin simfonik musiqidə zərb alətlərinə olan yanaşma barədə müəyyən bilgi almaq mümkün olur. Bəstəkar operasında klassik qrupun tərkibinə həm də milli zərb aləti olan dəfi əlavə etmişdir. Üverturada bəstəkar zərb alətlərindən həm musiqinin ritm nəbzini yaradan, həm də əsərin əsas ideyasını özündə əks etdirən qəhrəmanlıq, şücaət, mübarizə, azadlıq hisslərini tərənnüm edən obrazların emosional səciyyəsinə çatdırmaq üçün istifadə etmişdir. Bu baxımdan üvertura ilə yanaşı, I pərdədən “Kəndlilərin xoru”, III pərdədən “Çənlibel” və “And xoru”, sonda “Final xoru” da misal ola bilər. Ritmin və zərb müşayiətinin tandemini ifadə edən rəqs obrazı isə III pərdədən “Rəqs” səhnəsində nümayiş olunur. Beləliklə, Z.Qafarovanın qeyd etdiyi kimi “orkestr “Koroğlu”da psixoloji ifadə amili olub, hər şeydən öncə ideya və fəlsəfi ümumiləşmiş məzmunun bədii vasitəsi kimi çıxış edir”. [Qafarova, 2017:88].

Nəticə etibarilə söyləyə bilərik ki, zərb alətlərinin tarixi nə qədər qədim olsa da, klassik musiqi sahəsində mövqeyinin dəyişərək inkişaf etməsi daha yaxın tarixi əhatə etmişdir. Bunun əsas səbəbləri isə bəstəkar musiqisində tembr və ritm amilinin yeni məna kəsb etməsi ilə bağlı idi. XVIII-XIX əsrlərdə bu problem öz həllini daha çox orkestrləşdirmədə, XX əsrdə isə tembr amilinin ön plana çıxması ilə tapmağa başladı. Zərb alətlərinin yeni mövqeyə yüksəlməsi isə əvvəlcə çeşid rəngarəngliyinin artması, daha sonra zərb və ritm faktorunun ön plana çıxması ilə baş vermiş oldu. Bu fakt zərb amilinin digər musiqi alətlərinin ifaçılıq üsullarına da sirayət etməsi ilə nəticələnmiş oldu. Maraqlıdır ki, zərb alətlərinə olan maraq və münasibətin dəyişməsi müəyyən tarixi dövrlə yanaşı, həm də dünya bəstəkarlarının yaradıcılığında yüksək səviyyədə təzahür etməyə başladı. Burada folklor musiqisinə marağın atmasını da mütləq şəkildə qeyd etmək lazımdır. Çünki milli bəstəkarlıq məktəblərinin yaranması və burada etnik alətsünaslığın ön plana çıxması zərb alətləri üçün keçərli idi. Hətta, XX əsrin sonlarına yaxın milli bəstəkar musiqisində zərb alətlərini solo mövqeyində təqdim edən əsərlərin yaranmasını da müşahidə etmək mümkündür. Beləliklə, zərb amili özünü iki cəhətdən - tembr və ritmlə bağlı olan ifadə vasitələrinin və ifaçılıq üsullarının tətbiqi ilə göstərmiş oldu.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri / Bakı: Adiloğlu, 2002. 454 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildlik] / Tər.Z.Y.Səfərova. Bakı: Elm, II cild, 2017. 584 s.

3. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cildlik] / Tər.Z.Y.Səfərova. Bakı: Elm, III cild, 2018. 752 s.
4. Dadaşzadə Z.A. Simfoniyanın fəzasında / Bakı: Elm, 1999. 200 s.
5. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları / Bakı: Elm və həyat, 1996. 118 s.
6. Qafarova Z.H. Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu”su / Bakı: Renessans-A, 2017. 159 s.
7. not
8. Hacıbəyli Ü.Ə. Arazbarı (partitura) / Bakı: Vektor, 2006. 18 s.
9. Hacıbəyli Ü.Ə. Koroğlu (partitura) / Bakı: Şərq-Qərb, 2013. 280 s.

Фируз Вагиф оглу Гусейнов

МЕСТО И СПОСОБЫ ПРИМЕНЕНИЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПАРТИТУРАХ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Резюме: Становление симфонических жанров в творчестве композитора привело и к развитию таких направлений, как инструментоведение и оркестровка. Азербайджанская композиторская школа, сформировавшаяся в XX веке, взяла свои основные критерии из творчества гениального композитора Узеира Гаджибейли, развилась и достигла ступени высокого профессионализма. При рассмотрении места ударных инструментов в музыке композитора в национальном контексте необходимо прежде всего обратиться к творчеству У.Гаджибейли, и представленное в этой связи исследование основано на анализе произведений композитора “Аразбари” и “Короглу”. Основная цель анализа – познакомиться с первыми опытами использования ударных инструментов в составе симфонического оркестра и пролить свет на его положение в контексте музыки XX века. В анализируемых произведениях в центр внимания был поставлен и вопрос обращения У.Гаджибейли к народным музыкальным инструментам.

В этом смысле в статье представлены сведения об ударных инструментах, которые относятся к народным музыкальным инструментам, и рассмотрены существующие методы их классификации.

Ключевые слова: ударные инструменты, симфонический оркестр, Узеир Гаджибейли, Аразбари, Короглу.

Firuz Vaqif oghlu Huseynov

PLACE AND METHODS OF APPLICATION OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN SYMPHONIC SCORES OF UZEYIR HAJIBEYLI

Summary: The formation of symphonic genres in the composer's work led to the development of such areas as instrumentation and orchestration. The Azerbaijani school of composition, formed in the XX century, took its main criteria from the work of the brilliant composer Uzeyir Hajibeyli, developed and reached the stage of high professionalism. When considering the place of percussion instruments in the composer's music in the national context, it is necessary first of all to turn to the work of U. Hajibeyli, and the research presented in this regard is based on the analysis of the composer's works "Arazbary" and "Koroglu". The main purpose of the analysis is to get acquainted with the first experiences of using percussion instruments in a symphony orchestra and shed light on its position in the context of music of the XX century. In the analyzed works, the issue of U. Hajibeyli's appeal to folk musical instruments was also put in the center of attention. In this sense, the article presents information about percussion instruments, which belong to folk musical instruments, and examines the existing methods of their classification.

Key words: percussion instruments, symphony orchestra, Uzeyir Hajibeyli, Arazbary, Koroglu.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 30.03.2023

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

УДК 782/785

Кямаля Малик кызы Шихалиева
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и
Искусств.
Преподаватель
E-mail: kamala_73@mail.ru

ЛАДО - ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕСНИ ОКТАЯ КЯЗИМИ «BAKININ QIZLARI»

Резюме: Данная научная статья посвящена ладо - гармоническому анализу песни О.Кязими «Девушки Баку». В статье рассматривается синтез джазовых интонаций с национальными средствами выражения. Слияние национальных традиций с джазовыми ритмо - интонациями также анализируется в статье. Автор затронул взаимосвязь вокальной партии с фортепианной.

Ключевые слова: джаз, форма, жанр, мелодическая линия, поэтическая основа.

В богатую палитру азербайджанского эстрадного искусства органично вплетается творчество народного артиста Азербайджана Октая Мамед оглы Кязимова (Кязими), которому в текущем году исполнилось бы 90 лет (1932 - 2010). Проходит время, меняются музыкальные приоритеты, но творческое наследие композитора не утрачивает своей популярности, постоянно присутствуя в репертуаре известных азербайджанских исполнителей.

На протяжении всего творческого пути О.Кязимов обращается к различным жанрам. В наследии композитора выделяется монументальная вокально-симфоническая поэма «Ночь прозрения нации», посвященная Общенациональному лидеру азербайджанского народа Гейдару Алиеву. Перу О.Кязимова принадлежит оперетта «Любовь хороша на Родине», симфонические поэмы (в том числе, «Азербайджан»), Праздничная увертюра, сюита «Сумгаитские картинки», миниатюры «Сельская жизнь» и др.

Музыка к драматическим спектаклям – еще одна грань творческого дарования композитора, отмеченная тесным сотрудничеством с известным театральным режиссером, народным артистом Азербайджана Тофиком Кязимовым. Такое творческое содружество позволило создать ряд успешных спектаклей: «Меч и Перо», «Мезозойская история» и др.

К сказанному добавим и ряд камерно-инструментальных сочинений, а именно: фортепианное трио, сонатина, эстрадно-джазовые композиции, детские фортепианные пьесы.

Отмечая достижения О.Кязимова в различных музыкальных жанрах, следует особо подчеркнуть: широкую известность композитор завоевал, прежде всего, своим песенным творчеством, многочисленные образцы которого отличаются яркостью, неординарностью решений, богатством образов. Многие песни композитора стали поистине хитами, вошли в репертуар самых знаменитых эстрадных певцов Азербайджана и сегодня продолжают звучать с концертных площадок, в программах радиоэфира, с экранов телевизоров. Среди них: «Далекие звезды», «Жизнь, как ты прекрасна», «Моя прекрасная Родина», «Горы», «Девушки Баку» и др.

Песни рождались в содружестве с поэтами, чье творчество было созвучно идеям и состоянию души композитора. Среди них такие как Джабир Новруз, Джафар Джаббарлы, Бахтияр Вагабзаде, Наби Хазри, Гусейн Джавид, Мирварид Дильбази, Фикрет Годжа, Мехсети Гянджеви, Вахид Азиз, Рафиг Зяка, Гамид Аббасов и др.

В этом ряду одно из значимых мест занимает поэзия Джабира Новруза (1933 – 2002), который вошел в историю азербайджанской литературы, как яркий представитель романтических тенденций национальной поэзии.

Что определяет суть поэтического языка Дж.Новруза? Прежде всего, органичный синтез лучших традиций национального поэтического наследия с современными стилевыми особенностями стихосложения. Именно отсюда – широта и многогранность воспеваемых поэтом тем и образов.

Знакомство с опусами Дж.Новруза раскрывает богатый мир поэта, его четкую гражданскую позицию. Беспокойство за судьбу родины, своего народа, воспевание героических и трудовых подвигов, эпические картины прошлого и реалии настоящего – о чем бы не писал Дж.Новруз, какую бы не затрагивал тему, его произведения неизменно отличаются высоким художественным уровнем, актуальностью затронутых тем и красотой декларирования лирических чувств и образов. И все же главная тема творчества поэта – духовное величие человека, чистота его помыслов и, конечно же, его светлая, чистая любовь. Поэзия Дж.Новруза отличается яркой мелодичностью, что объясняет активное обращение к ней композиторов-песенников и, в частности, Октая Кязимова (Кязими).

Яркий пример тому – широко популярная песня «*Bakının qızları*», созданная тандемом Октай Кязимов – Джабир Новруз.

Показательный факт: указанная песня вошла в репертуар самых известных, самых популярных исполнителей-певцов Азербайджана 70-80-х годов, в том числе Ялчина Рзаева, Флоры Керимовой, Джаваншира Алиева, ВИА «Гая» и многих других. Причем, каждый исполнитель находил свой путь к песне, внося в нее нечто свое, неповторимо индивидуальное. Такое многообразие допустимых творческих прочтений говорит о богатстве потенциальных возможностей музыкальной ткани произведения, сти-

мулирующих к индивидуальному прочтению.

«Bakının qızları». О чем эта песня? О красоте, о любви, о нежных чувствах и искреннем восхищении самой жизнью.

Черных ваших глаз вовек не забыть,
Вашей красоты лучам не затмить –
Звезды по ночам смотрят с высоты,
А днем завидуют цветы.

Национальная характерность анализируемой песни достаточно легко прочитывается, благодаря определенным ладовым ориентирам. Известно, что в своем научном труде «Основы азербайджанской народной музыки» великий Узеир Гаджибейли устанавливает связь между ладом и образной наполненностью той или иной темы (или части формы). Так, лад Сейгях Узеир-бек связывает с образом любви. И действительно, вступление к песне, построенное на теме припева, выдержано в ладе Сейгях с тоникой **fis**.

За исключением непродолжительных ладовых отклонений, вызванных скорее гармоническим движением в аккомпанементе, на протяжении всей песни превалирует «лад любви», придающий звучащему материалу особый эмоциональный колорит, рождающий ассоциации с молодостью, цветущей природой, началом нового светлого дня и, конечно же, с образом любимой.

Песня «Bakının qızları», как и большинство песен О.Кязимова, написана в куплетной форме (два проведения куплета и, соответственно, дважды звучит припев) со вступлением и небольшим кодовым заключением.

Вступление выдержано в трехчастной структуре, где крайние четвертакты поручены инструментальному сопровождению, а в среднем разделе звучит мотив припева (вокализ). Буквально с первых же нот устанавливается четкая пульсация, как в аккомпанементе, так и в равномерном функционально-гармоническом чередовании:



В рассматриваемом случае мелодия («аккордовая верхушка»), носит скорее условный характер, так как представляет собой «вытянутую» в горизонтальную линию гармоническую вертикаль, обогащённую зазорными синкопированными ритмами **предполагаемых** шейкеров (в случаях запи-

си песни в исполнении вокально-инструментальных составов). При различных прочтениях в аранжировке вступительных четырех тактов неизменно присутствуют тембры шейкеров. Ударные инструменты (перкуссии), относящиеся к группе шейкеров, как известно, призваны создавать не только ритм, но и добавлять оригинальную тембровую краску, созвучную в данном случае эмоциональной атмосфере песни. Дополнительный, органично вписывающийся элемент – характерная для эстрадно-джазовой музыки, так называемая «свободная гармонизация», одним из проявлений которой становятся гармонические параллелизмы.

Именно такое решение представлено в гармонической формуле вступительного четырехтакта, основу которого составляет чередование отстоящих друг от друга на большую секунду параллельных трезвучий $d - fis - a \mid c - e - g$. Такое сочетание параллельных трезвучий может быть рассмотрено двояко: 1) достаточно легко расшифровывается с позиции мажоро-минора (Т - VII^b - в случае рассмотрения с точки зрения европейской ладовости, то есть Ре мажора). 2) Но возможно рассмотрение и с точки зрения (условно) ладового «перечения», а именно: наличия в звукоряде Сегях с тоникой fis звука cis (I ступень лада – нижний вводный тон основного тона, которым является II ступень лада) и одновременно с (VIII ступень – медианта квинты основного тона), что позволяет рассмотреть приведенный параллелизм как соединение трезвучий на диатоническом уровне.

К тому же, следует особо подчеркнуть: «В Сегях VI35 [по отношению к майе данного лада, что в данном случае аналогично трезвучию, построенному на основном тоне. Сегях – от авт.] производит впечатление Т35. Подобная функциональная перестановка нашла своё полное обоснование в композиторском творчестве».

Приведем авторитетное мнение учёного-музыковеда И.В.Абезгауз, которой принадлежит приоритет в теории несовпадения тоники по горизонтали и вертикали в ладогармонической организации азербайджанской музыки. Разъяснения И. В. Абезгауз таковы: «... мелодическая тоника народного лада у Гаджибекова не всегда совпадает с тоникой гармонической, то есть не всегда становится основным тоном тонического трезвучия. Совпадения мелодического и гармонического устоев характерно в основном для гармонизации Гаджибековым таких ладов, как раст, баяты-шираз, отчасти шур. Несовпадение характерно, в частности, для гармонизации композитором ладов сейгях, часто чаргях и т.п. Хотя во всех последних случаях мелодический устой лада не становится основным тоном тонического трезвучия, он полностью сохраняет за собой переменную, «вторичную» функцию тоники, рождая характерную интонационную двойственность».

Таким образом, «если в ладе Сегях звук майе (IV ступень лада) называется тоникой (в анализируемой песне – звук *fis*), а завершение на основном тоне (звук *d*) выражает полную каденцию, то в ладогармонической характеристике такого подразделения нет. Объяснением этому служит то, что аккорд основного тона используется в композиторском творчестве, как единственная тоника» Подтверждением приведенному мнению может служить факт завершения вокальной партии анализируемой песни на указанном аккорде, построенном на основном тоне - D-dur`ном трезвучии в мелодическом положении примы (полная совершенная каденция).

Если отойти от теоретизирования и обратиться к чисто фоническому эффекту приведенного гармонического оборота, то можно отметить особую выразительность вступительного четырехтакта, вызывающего ассоциации с легким дуновением ветерка, солнечным теплом, душевной молодостью.

Органичным продолжением сложившегося с первых тактов песни настроения становится по-юношески легко звучащий мотив припева (без слов). Этот вокализ на повторяющемся слоге «ля», представляет собой двухголосие параллельными терциями в секвенционном движении, приводящем к остановке на D-dur`ном трезвучии в мелодическом положении терции - звуке *fis*. Казалось бы – несовершенная каденция, но сама подача звука облекается мелодической фразой, в которой нетрудно услышать оборот полной совершенной каденции лада Сегях с майе *fis*, расцвеченной характерной для отмеченного лада альтерацией – VII^b ступенью. Эта выразительная мелодическая фраза изящно завершает секвентное движение мотива припева: 9 -11 такты

Попутно отметим подчеркнутую деликатность гармонического сопровождения, в основе которого - исключительно главные трезвучия, звучащие в разложенном виде при сохранении единой синкопированной ритмической формулы (5 – 10 т.т.), пронизывающей, практически всю ткань фортепианного сопровождения. Следует особо подчеркнуть, что помимо объединяющего фактора, придающего цельность всему произведению, а также функции выразительного фона, отмеченная ритмоформула определяет во многом и жанровую характерность песни. И если во вступлении (во многом благодаря использованию мотива припев) превалирует песенное начало, то в самом куплете (19 – 30 т.т.) устанавливается танцевальное движение. Такое жанровое начало создаётся четкой двутактовой периодичностью в повторах ритмического рисунка, подчеркнутостью цезур (остановки на залигованной восьмушке с половиной длительностью, выдержанным синкопированным ритмом фортепианного аккомпанемента, вокальной речитацией. Такой синтез песенности и танцевальности является утвердившимся в практике показателем глубокой почвенности произведе-

ния, чему во многом способствует исторически сложившаяся взаимосвязь двух жанров - песни и танца, являющихся отражением философии древнего азербайджанского народа. Такое определение подтверждается отсутствием показательного контраста между разделами песни (куплетом и припевом), чему во многом способствует, в первую очередь, единая эмоционально-приподнятая аура песни, скрепленная выдержанным ритмичным аккомпанементом.

Итак, куплет и его формообразующие и стилистические особенности. Куплет написан в форме периода с повторенным вторым предложением. Такая повторность обусловлена характерным для песенного текста повтором двух последних строф, что связано с желанием авторов высветить смысловую суть, усилить, в данном случае, эмоционально-лирический аспект песни:

Sizlərə heyran olub, çiçəklər,
Yollarda qalıb gözləri.

Ритмика анализируемого куплетного построения вобрала в себя, бесспорно, характерные особенности ряда, необычайно популярных в 60-ые – 70-ые годы XX столетия танцев (в частности, шейк, твист и др.): четырехдольный размер, равномерность ритмического рисунка (в основном, восьмыми нотами), репетиции нот, соответствующие периодике танцевальных движений (па), отсутствие сильной доли в мелодии (но выделенной в аккомпанименте), присутствие эффекта кружения, созданного несколько необычным приемом опевания («на расстоянии») опорных ступеней и др.

Вполне органично вписывается в каденцию второго предложения знакомое по вступлению соединение параллельных трезвучий (такты 24 – 26), на этот раз приобретающее характер гармонического (условно) вспомогательного оборота: d – fis – a | c – e – g | d – fis – a.

Второе предложение, завершившееся несовершенной каденцией дополняется его повтором, но с яркой и довольно оригинальной перегармонизацией, усложнение которой продиктовано влиянием прозвучавших в вокальной партии альтерированных звуков - ми-бемоль и си-бемоль. Функциональность легко определяется с позиции как национальной, так и европейской ладовости. В результате До-мажорное трезвучие при повторе заменяется малым септаккордом c-es-g-b, аккумулирующим (собирающим) в себе звуки, которых (за исключением «соль») нет ни в диатоническом Ре мажоре, ни в основном звукоряде сегях с тоникой fis. Тем самым завершение куплета вносит, как часто говорят «свежее дыхание» в общий ход развития и в то же время – это «взгляд» в следующий раздел песни, как обозначено в нотах и в приведенном поэтическом тексте - припев. Но...

Но, исходя из проведенного анализа, напрашивается вывод о присутствии в структуре песни «*Bakının qızları*» **бриджа** (от англ. bridge – мост) или как его называют в США, **пре-хоруса** (от англ. Pre-Chorus – пред-припев) - довольно частого явления в песнях, относящихся к жанрам поп- и рок-музыки, а также в джазовых композициях. Бридж или прехорус, как правило, призваны внести контраст в общее развитие, и в то же время подготовить переход к основной или одной из основных музыкальных тем (в нашем случае – переход к припеву). Тем самым бридж, означающий в переводе с английского «мост» или прехорус, означающий «пред-припев» (предтеча припева), вполне оправдывают свои названия.

Припев, как известно из бытующей практики, является обычно самой яркой частью песни, поэтому именно перед ним добавляется бридж/пред-припев, который ослабляет контраст между куплетом и припевом. В случае же с песней «*Bakının qızları*» наблюдается некоторый отход от приведенной установки, а потому в данном случае будет правомерно сместить акценты и объяснить присутствие дополнительного перед припевом раздела, наоборот, сглаженностью контраста между припевом и куплетом. Контраст между ними создает в данном случае именно пред-припев, появление которого еще ярче преподносит сам припев с его лучезарностью, восторженностью и удивительной простотой.

К тому такой дополнительный раздел в анализируемой песне призван оттенить повторное звучание темы (в нашем случае - припева, мотив которого знаком по вступлению), преподнести эту тему как можно эффектнее, чтобы внести в общий ход развития нечто новое, заметно отличающееся от остального музыкального материала произведения. Такие отличия могут быть многовекторными: затрагивать гармоническую схему, мелодическое решение темы. Попутно может происходить смена ритма, темпа, динамики. Все это мы можем наблюдать в песне Октая Кязимова «*Bakının qızları*». Что касается текста пред-припева, то и здесь ощущается особый эмоциональный подъем:

Siz könul ovlayan, Siz ürək odlayan,
Arzusu xoş, təmiz Gözəllərsiz.

Рассмотрим восьмитактовый пред-припев (31 – 38 т.т.), первый аккорд которого сразу же переключает слушателя в иную плоскость. В мажорно-диезную ладовую сферу (после завершения куплета полной совершенной каденцией на мажорном трезвучии основного тона - D-dur`ном трезвучии) вторгается на forte B-dur`ное трезвучие (т.е. трезвучие VI^b по отношению к тональности D-dur), и новая тема начинается не только с

новой гармонической краски, но и с мелодической вершины (кульминации) – ноты d^2 , подчеркивающей значимость нового тематического и формообразующего образования.

такты 30 – 31

Такое начало созвучно потоку света, душевному порыву сердечного тепла, которыми пронизаны строки поэтические строки пред-припева. Начавшаяся с кульминации, тема вокальной партии, как бы, не желая расставаться со своей значимой «миссией» подготовки припева, цепляясь за вершинный звук, все же сползает в нисходящем движении на сексту вниз. При этом, фортепианная партия в пред-припеве распадается на три пласта. Басовая линия образует волнообразное кварто-квинтовое движение на выдержанном ритме. Средние голоса – аккорды, образующие вместе с басом последовательность:

$VIb - D - D - IV7$ гарм. – $D - IIb - D$

Превалирование доминантовой функции приближает приведенную последовательность к органному пункту, в котором два, казалось бы, чуждых аккорда выполняют функцию эмоционально-выразительного всплеска, созвучного поэтическим строкам. В то же время, неустойчивость гармонического ряда, совместно с секвенционным спуском мелодии, могут рассматриваться как убедительный фактор несамостоятельности анализируемого раздела, что подчеркивает его формообразующую миссию пред-припева.

Осталось рассмотреть линию верхнего голоса аккомпанемента – продуманно выдержанную, не яркую, но заявляющую о себе весьма своевременно. Дело в том, что в этом разделе композитор сохраняет двутактовую периодичность масштабно-тематического деления вокальной партии – структуру, выдержанную на протяжении, практически, всей песни. Такая устойчивость приближает анализируемую песню к народным истокам, для которых периодичность – одна из наиболее распространенных и, соответственно, часто встречающихся структур. Остановка в мелодии на каждом втором такте могла бы создавать эффект навязчивости, если бы не своевременное деликатное подключение голоса аккомпанемента короткими выразительными мотивами, заполняющими ритмические остановки в вокальной партии. Одновременно указанный прием, наряду с использованием мелизмов, обогащает фортепианную фактуру.

Далее, знакомая уже по вступлению тема в своем полном проведении, да еще с вокалом, текстом обретает новое звучание. И хотя звуковосотность мелодии сохранена (в сравнении со вступительным проведением), тема как бы вобрала в себя жизнь, а потому звучит еще светлее, еще радостнее - здесь сердце поет о любви.

Особую широту основной теме придает большая наполненность фортепианной партии. Если во вступлении тема гармонизовалась диатоническими трезвучиями, то здесь басовый пласт сохранен и ориентирует на последовательность S – S – T – T – D – D – T (D-dur), но приведенная схема достраивается II7, VI7, D7 и только в конце первого предложения появляется T35 (в мелодии остановка на «а»), образуя несовершенную каденцию. Второе предложение повторного строения приводит к полной совершенной каденции уже лада Сегах с тоникой **fis**.

Завершает песню **кода** (с 55 т.), на теме припева. Мастерство композитора проявляется и там, где вроде бы все уже сказано. В данном случае было бы ошибкой обойти молчанием примененный композитором прием, который назовем «рассредоточенной зеркальностью», придающей произведению особую завершенность. Этот прием, ранее примененный в при рассмотрении куплета, органично вписался и в коду, где теперь уже в восходящем движении обыгрываются опорные звуки: **fis** (56 т.), **a** (58 т.) **d** (60 т.). Да и заключительные четыре такта аналогичны начальным тактам вступления (эффект обрамления), с его параллелизмом трезвучий и их выразительными особенностями, но с выровненным ритмом, дарующим чувство полного растворения в светлых чувствах любви и нежности.

Литература:

1. Абезгауз И.В. Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М. «Советский композитор», 1987
2. Мамедова Д.М. Особенности ладогармонического языка азербайджанских композиторов. Учебное пособие. Баку, Мутарджим, 2018.
3. Zöhrabov R.F. Muğam. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1991.

Kəmalə Malik qızı Şıxəliyeva

OQTAY KAZIMİNİN “BAKININ QIZLARI” MAHNISININ MƏQAM-HARMONİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ.

Xülasə: Bu elmi məqalə O.Kazımının “Bakının qızları” mahnısının məqam-harmonik təhlilinə həsr olunmuşdur. Məqalədə təqdim olunan mahnıda milli kontekstdə caz intonasionaları və ifadə vasitələrinin təhlili aparılır. Təhlildə milli ənənələrin caz mahnı yaradıcılığı və ritmo-intonasionaları ilə üzvi sintezi, fərdi özəllikləri nəzərdən keçirilir. Bundan əlavə, müəllif fortepiano və vokal partiyasının qarşılıqlı əlaqəsinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini üzə çıxarır.

Açar sözlər: caz, forma, janr, məqam, melodik xətt, poetik əsas .

Kamala Malik gizi Shikhaliyeva

**MODE-HARMONIC FEATURES OF THE SONG “BAKU GIRLS” BY
O.KAZIMI**

Summary: The scientific article is devoted to the tonality-harmonik analysis of the song “Baku girls” by O.Kazimi. The article considers the synthesis of jazz intonations with national means of expression. The fusion of national traditions with jazz rhythmic intonations is also analyzed in the article. The author also mentioned the relationship of vocal parts with piano.

Key words: jazz, form, genre, mode, melodic line, poetic basis.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 16.03.2023

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

UOT

Нурбану Кадирбаевна
Жолдасова

Казахский национальный университет искусств
Музыковед, этномузыковед, преподаватель
E: mail: n_zholdasova@mail.ru

СХОДНЫЙ ЖАНР КАЗАХСКОЙ И БАШКИРСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ — «КЮЙ-ЛЕГЕНДА» «АҢЫЗ КҮЙ» ДЛЯ СЫБЫЗЫГЫ И КЮЙ-ЛЕГЕНДА «ЛЕГЕНДА КӨЙӨ» ДЛЯ КУРАЯ

Резюме: Статья посвящена аспектам общности казахской и башкирской традиционной инструментальной музыки. В плане сопоставления проведён обзор значений казахского слова күй и башкирского слова көй. Слова күй и көй – фонетические варианты. Автор указывает, что произведения для традиционных казахских и башкирских музыкальных инструментов в казахском и башкирском языках называются одинаково – это күй по-казахски и көй по-башкирски. Автор отмечает, что в казахской и башкирской традиционной инструментальной музыке существовал жанр «кюй-легенда» для открытых продольных флейт. Это «аңыз күй» для казахского сыбызыгы и «легенда көйө» для башкирского курая. В казахской и башкирской инструментальной музыке он является типологически и, возможно, генетически, сходным. Ранее никто из исследователей не отмечал и не изучал сходство этого жанра в казахской и башкирской традиционной инструментальной музыке.

Ключевые слова. Казахская и башкирская традиционная инструментальная музыка, күй, көй, открытые продольные флейты – казахский сыбызгы и башкирский курай, жанр традиционной инструментальной музыки «кюй-легенда» – «аңыз күй» для казахского сыбызыгы и «легенда көйө» для башкирского курая.

Свойством казахской и башкирской музыкальной культуры, на которое многократно указывали исследователи традиционного песенного и инструментального творчества казахского и башкирского народов является синкретизм повествования и песни, повествования и инструментальной музыки. Оно типологически, а также, видимо, генетически общее.

В сфере казахской и башкирской традиционной инструментальной музыки это свойство музыкально-поэтической культуры – симбиоз инструментальной музыки с устными словесными повествованиями – воплотилось в категории, называемой кюй: күй – по-казахски и көй – по-башкирски.

Приведём обзор значений слова «кюй» в казахском и башкирском языках и их интерпретацию в работах исследователей.

О существовании кюя как инструментальной пьесы, инструментального произведения в творчестве носителей традиции из среды средневековых тюркоязычных племён и народностей говорится в рукописных трактатах о музыкальном искусстве азербайджанского музыканта и учёного-теоретика Абдульгадира ибн-Гейби Мараги (1353-1435) [1, с. 14] «Совокупность мелодий», «Назначение мелодий», «Комментарии к «кругам»», «Десять польз»: «Тюрко-монгольская песня-кюй делится на три вида: одна разновидность исполняется на музыкальном инструменте. Она называется «көктер» («көкһа»), а исполняемые голосом – называются «ыр» или «дола»...» [2, с. 193]. Лингвист Қ.Қ. Жубанов, проанализировав сведения, изложенные в трудах Абдульгадира ибн-Гейби Мараги, дал им следующий комментарий: «Слово «көк» и «ыр», которые он употребляет, – это и есть «күй» и «жыр» соответственно. ...«Дола» по-казахски означает «толғау». Абдикадыр не проводит различий между «жыр» и «толғау», но ясно указывает, что они оба представляют вокальные жанры. В этом их отличие от кюя, который исполняется с помощью музыкального инструмента» [3, с. 11]. Қ.Қ. Жубанов выдвинул положение об этимологии слова «кюй». По его мнению, лингвистическая основа данной лексемы восходит к тюркскому слову көк (дословно – синий): «Как мы уже говорили, татары называют кюями и песни, и кюи – короче, любые музыкальные произведения. Казахское слово «күй» в чагатайском, уйгурском языках и на языке анатолийских турков произносится как «көк». Звук «й» казахского языка в чагатайском, старой уйгурском, азербайджанском и анатолийском (турецком) языках превращается в «к» или же «г». ...Поэтому вполне естественно, что слово «күй» звучит в этих языках как «көк». Среди древних письменных источников это слово встречается в книге Махмуда Кашгари «Диван лугат ат-турк» (XI в.). Он берет в качестве примера слово «ол көк ләнер» и переводит его как «он поет песню». Судя по этому, казахское

«күй» в то время фонетически совпадало с «кёк» и обозначало музыку вообще» [3, с. 11-12].

Здесь также уместно привести мысль композитора и этномузыковеда А.К. Жубанова – младшего брата Қ.Қ. Жубанова – о значении слова «кюй» в музыкальных культурах тюркоязычных народов: «Кюй – слово, которое давно существует в нашем музыкальном обиходе. В древности слово «кюй», видимо, объединяло в себе понятие инструментальной и вокальной музыки. И ныне у некоторых тюркоязычных народностей кюем называют и инструментальную музыку, и песню. Ещё с четырнадцатого века в кочевой степи слово «кюй» обозначало инструментальную музыку, свидетельствуя о том, что этот вид искусства у казахов существует издревле.» [4, с. 6].

В языках тюркоязычных народов, относимых, согласно современной лингвистической классификации, к кыпчакской группе [5], в частности, в казахском, башкирском, татарском, слово «кюй» в значительной степени является общим по смыслу. В казахском языке (произносится күй) оно несёт следующий ряд значений: 1) мелодия; 2) напев; 3) произведение, предназначенное для исполнения на традиционных музыкальных инструментах, инструментальные произведения для всех традиционных национальных музыкальных инструментов в значении «музыкальный жанр» «которые длятся от 2-х до 6-8 минут.» [6, 242 с.]; 4) строй инструмента аспап күйі; 5) настроение, душевное, эмоциональное, психологическое состояние человека; 6) состояние природы; 7) уход за кем-либо или за чем-либо в смысле «забота»; 8) положение, состояние [7. 8, с. 181. 6, 242 с. 9. 10, с. 172]. Его 8-е значение — «положение», «состояние» — включает в себе такую смысловую грань, как «материальное положение, состояние дел, благосостояние, достаток, обеспеченность». «Используемое для обозначения музыки древнетюркское слово «кюй» (а также родственные ему кёк, кю, кюг и др.) в своем буквальном смысле означало «приятный, успокаивающий, ослепительный, поразительный, сверкающий волшебный звук». Это слово ...в Турции и Центральной Азии со временем заменили, соответственно, такие слова как «музики» (в исламский период) и «музыка» (в советский период). При этом полисемантический термин «кюй» вплоть до сегодняшнего дня используется тюркоязычными народами по всей Азии в значении «инструментальная музыка», «вокальная музыка», «мелодия», «размер», «эпическое сказание», «сочинение музыки»...» [11, 8 с.].

Следовательно, это означает, что в казахском языке слово күй, с одной стороны, является омонимом. В качестве омонима оно объединяет такие значения как, 1)«мелодия»; 2)напев; 3)«инструментальные произведения для всех традиционных национальных музыкальных инструментов в значении «музыкальный жанр»» со значением «положение», «состояние» в смысловой грани «душевное, то есть эмоциональное, психологическое состояние человека». С другой стороны, слово күй многозначно. Как многозначное слово, оно означает «уход за кем-либо или за чем-либо» в смысле «забота», «положение, состояние» в значении «материальное положение, состояние дел, благосостояние, достаток, обеспеченность», а также служит для обозначения явлений и категорий из области традиционной музыкальной культуры, как то: «мелодия», «напев», «инструментальная музыка» в родовом значении, «единичное инструментальное произведение».

В башкирской традиции, с одной стороны, словом көй обозначаются как вокальные, так и инструментальные произведения в родовом значении: «...слово «күй» – песня – в равной степени применяется и к инструментальным произведениям ...» [12, с. 28]. С другой стороны, этническое сознание по определённом признаку дифференцирует два рода музыки – вокальной и инструментальной – на виды. «Башкирский народ свои музыкальные произведения систематизирует по характеру напева и манере его исполнения, называя произведения «озон күй» (долгий, протяжный напев), «кыска күй» (короткий, скорый напев), «халмак күй» (умеренный напев или спокойная песня), «хамак күй» (речитативный напев в повествовательных жанрах). Кроме перечисленных видов бытуют ещё и такие, как «бию кюе» (плясовой напев), «аяк кюе» (маршевый напев), «ауыл кюе» (деревенский напев и другие.» [13, с. 9]. Здесь, по нашему мнению, указывается на критерии разделения данных родов музыки в традиционной культуре в виде так называемой, «народной классификации». Очевидно, что в этой классификации охвачены разные уровни организации традиционного музыкального произведения. Так, названия озон көй, кыска көй, халмак көй и хамак көй служат указанием на национальные башкирские мелодические типы, а именно: озон көй и халмак көй являются названиями национальных мелодий кантиленного типа, кыска көй — мелодии декламационного типа, хамак көй — мелодии речитативного

типа. Перечисленные четыре национальных мелодических типа являются «наджанровыми категориями» [14, с. 55], то есть стиливым признаком одного или нескольких песенных и инструментальных жанров. Наряду с этим, название озон көй служит и в качестве обозначения жанра башкирской лирической протяжной песни [14]. Названия бию көйе и аяк көйе означают категорию жанра инструментальной музыки, а ауыл көйе является названием песенного жанра. Перечисленные песенные и инструментальные жанры находятся в симбиозе с конкретным, свойственным им типом мелодии – национальным башкирским мелодическим типом. В собственно инструментальных жанрах бию көйе и аяк көйе – это как правило, тип мелодии, называемый в башкирской традиционной музыке кыска көй, в песенном жанре ауыл көйе – это тип мелодии, называемый һалмак көй.

Примечательным свойством башкирских традиционных песен является то, что весьма часто определённый тип национальный мелодии (кантиленный, декламационный, речитативный) присущ не одному какому-либо жанру, а нескольким жанрам. Этномузыковед Р.С. Сулейманов в своей концепции жанровой системы башкирского песенного творчества вполне справедливо обосновывает выдвиную им идею о том, что: «По отношению к башкирской народной песенной традиции озон-күй, халмак-күй, кыска-күй и хамак-күй необходимо терминологически определить как мелодические типы, отказавшись от принятой в башкирской музыкальной фольклористике однозначной трактовки этих названий в значении «жанр». ...такие категории, как хамак-күй, кыска-күй и халмак-күй (об озон-күй сказано особо) решено было вывести из жанрового круга на том основании, что они полифункциональны. ...мелодические типы — это наджанровые категории, в рамках которых сгруппированы функционально разные жанры. В башкирском музыкальном фольклоре образованы однородные в мелодическом отношении жанровые гнезда» [14, с. 55]. «Жанровыми гнёздами» автор называет группы жанров. По нашему мнению, это утверждение справедливо и для башкирских инструментальных произведений и жанров.

Следует добавить, что С.Г. Рыбаков в своей монографии впервые отметил существование в башкирской культуре традиционного названия «куйляп» [14, с. 54], точнее — көйләп. Аналогичное название есть и в татарской культуре — көйләү [köyläü]. Оно имеет следующие значения:

1.напевать, петь; 2.напевание, пение; 3.настраи́вать (музыкальный инструмент); 4.рифмовка, ритмизация, синоним слова сәжгы [sajǵı] (арабский) — рифма, рифмованный текст; ритм [15, с. 61-62, 112]. С ним родственно прилагательное көйлә [köyle] — 1)мелодичный, благозвучный, гармоничный, напевный; 2)рифмованный, ритмизированный [15, с. 62]. Наряду с ним имеет место словосочетание көйләп уку [köylar uqu] — читать нараспев [15, с. 62]. Видимо, названия көйләп и көйләү близки по своему значению. Очевидно, что корневой основой обоих названий является слово көй.

Таким образом, в башкирском языке слово көй совпадает по смыслу с казахским словом күй, являясь понятием о таких категориях, как: «мелодия», «напев», «инструментальные произведения для всех традиционных национальных музыкальных инструментов в значении «музыкальный жанр», «положение», «состояние» в смысловой грани – а)«душевное, эмоциональное, психологическое состояние человека», то есть, также отражает этнические понятия об основополагающих категориях музыки. Два других его значения в казахском языке — это «уход за кем-либо или за чем-либо в смысле «забота»»; «положение», «состояние» в значении — б)«материальное положение, состояние дел, благосостояние, достаток, обеспеченность» не находят аналогии в башкирском языке. Однако, в казахской традиционной музыкальной культуре слово күй, всё же, преимущественно, отражает понятие о категории «инструментальная музыка в целом» в значении «вид музыки» и «инструментальные произведения для всех традиционных национальных музыкальных инструментов, в частности. В этом качестве словом күй называют и жанры казахской традиционной инструментальной музыки для всех инструментов, которые будут перечислены далее. Оно не применяется для обозначения казахских песенных или эпических произведений и их жанров. В башкирской традиционной музыкальной культуре слово көй служит во-первых, обозначением песенных и инструментальных произведений как в целом — в родовом значении, так и является частью названий их жанров, во-вторых, обозначением типов мелодий, присущих песенным произведениям и жанрам.

В казахской и башкирской традиционной музыкальной культуре исторически-обусловлено сложились жанры инструментальной музыки.

Кюи для курая репрезентируют количественно-большую часть башкирского традиционного инструментального творчества — составной час-

ти всего традиционного музыкального искусства, называемого башкорт халык музыка сәнгәте – «башкирское народное музыкальное искусство». В нём имеются инструментальные кюи, которые в традиции были приурочены к конкретным обрядам, в частности — к свадьбе и к календарным обрядам, отразившим культ птиц. По мнению Н.В. Ахметжановой и Х.С. Ихтисамова, такие кюи исполнялись в синкрезисе с танцами участников обряда [16, 17]. Вместе с тем, в ряду башкирских инструментальных кюев немало и таких, которые не являются приуроченными. Обзор кюев для курая и исследований по жанрам башкирской инструментальной музыки выявил, что каждый из этномузыковедов предлагал свою классификацию жанров, выполненную в определённом ракурсе на основе определённого критерия.

Жанры кюев для сыбызгы. Обзор литературы показал, что ранее классификация кюев для этого инструмента подробно не разрабатывалась. Это же относится и, в целом, к вопросу изученности казахских кюев для сыбызгы как самостоятельной области инструментальной музыки. Так, этнограф-собираатель Т. Бекхожина отметила, что, в целом, кюи для домбыры и для сыбызгы в регионе Восточного Казахстана разделяются на следующие группы: 1.кюи, вошедшие в состав (являющиеся частью, компонентом) эпических сказаний и кюи, созданные на основе исторических легенд; 2.кюи о животных; 3.кюи о природе [18, с. 6]. Таким образом, данная классификация произведена по признаку содержания легенд кюев.

Результаты нашего анализа жанров кюев для сыбызгы показали, что традиция исполнительства-творчества в Восточном Казахстане и в Баян-Олгейском аймаке МНР выражена двумя группами кюев. Первую группу представляют анонимные эпические и лирические кюи в жанрах «аңыз күй» («кюй-легенда») (например: Көк бұқа, Жетім қыз и другие) и «арнау күй» («кюй-посвящение») (например: Жұмағұл, Балжынкер). По определению самих носителей инструментального творчества (этнофоров) эти кюи являются народными — халық күйлері. Большинство из анонимных кюев создано в жанре «аңыз күй» («кюй-легенда»). В содержании их легенд отражены древние мифопоэтические представления и семейно-бытовые обычаи казахов и их этнокультурных предшественников. Вторую группу представляют лирические кюи устно-профессиональных авторов, значительное место среди которых занимает жанр кюя-посвящения, то

есть «арнау күй». Творчество устно-профессиональных музыкантов являлось отражением, преимущественно, событий их личной жизни, а также, отчасти, и общественной. Они исполняли не только собственные кюи, но и многие анонимные (халық күйлері) и таким образом донесли эти произведения до нашего времени.

Назовём сходные жанры кюев для сыбызгы и для курая. В названии аңыз күй слово аңыз означает (указывает на) жанр казахского устного словесного творчества – «легенда», а слово күй, как говорилось, обозначает инструментальное произведение. Этномузыковедение Казахстана восприняло из традиционной казахской музыкальной культуры и включило в свой научный аппарат как само название жанра данных произведений – аңыз күйлер, так и понятие о данном жанре, существовавшее в традиционной музыкально-поэтической культуре. В этномузыкознании Казахстана в качестве самостоятельного жанра традиционной инструментальной музыки казахов в разных аспектах с разной степенью полноты были изучены древние народные аңыз күйлер («кюи-легенды») для домбыры [9, 19].

Аңыз күйлер («кюи-легенды») для сыбызгы существовали в казахском традиционном инструментальном творчестве, но до нашего времени дошли в качестве наследия. Обзор этномузыковедческих трудов показал, что «кюи-легенды» для сыбызгы в аспекте жанра инструментального наследия до настоящего времени не получили должного полного изучения.

Результаты нашего анализа показали, что с кюями для сыбызгы в жанре аңыз күй сходны следующие две группы кюев для курая.

Первая — одна часть народных (фольклорных) инструментальных кюев, не являющихся инструментальными версиями башкирских традиционных песен, а именно: Сыңрау торна (Поющий журавль, также Звенящие журавли) (все варианты), Ак яурын сал бөркөт (Белоплечий седой беркут), Турат сағылы (Туры ат сағылы ак тирмә) (Белая палатка на горном пастбище гнедого коня), Сыбай кашка (Название масти коня), Саптар юрға (Гнедой иноходец), Тау бөркөтө (Горный беркут), Аллаяр-батыр (Богатырь Аллаяр), Казанды алған көй (Кюй взятия Казани).

Вторая — народные (фольклорные) инструментальные кюи, которые образовались в результате исполнения на курае напевов: из эпических сказаний (кобайыров), эпических жанров («песня-легенда», баит), песен, которые генетически произошли от эпических напевов — это: Куңыр буға

(Бурая корова, Бурёнушка), Кара юрға (Вороной иноходец), Акһак кола (Хромой саврасый конь), Зятулэк (имя эпического персонажа), Бала Карға (Дитя-ворон; в его основе — напев «песни-легенды»), Һак-Сук (имена персонажей — мифических птиц; в основе — напев мифологического баита). Они одноимённые с соответствующими им эпическими произведениями и являются их инструментальными версиями. По форме целого они, также, как и «кюи-легенды», представляют собой симбиоз устного повествовательного компонента и музыки. В данных кюях содержание и главная идея того эпического жанра, к которому восходит происхождение их музыки, передается в жанре легенды или предания, предвещающих исполнение музыки или чередующихся с исполнением музыки. Легенда и предание в композиции данного кюя выполняет функцию повествовательного компонента. Масштабные эпические сказания, явившиеся «прародителями» некоторых из этих кюев, а именно: Кара юрға, Акһак кола, Куңыр буға, Зятулэк, преобразованы в жанр и форму «кюя-легенды». В этномузыковедении Башкортостана они выделены в качестве самостоятельного жанра традиционной инструментальной музыки и инструментального наследия башкир, определены и классифицированы в группу «инструментальных произведений вокальной основы» как инструментальные произведения — «напевы эпических песен» [16, с. 39. 17, с. 112].

Результаты нашего анализа свидетельствуют, что обе группы башкирских кюев для курая по жанру также можно определить как «кюи-легенды». Кюи этих двух групп родственны казахскому жанру аңыз-күй.

В этномузыковедении Башкортостана имеет место следующая ситуация по вопросу исследованности этого жанра.

Л.Н. Лебединский в своей работе в разделе примечаний к башкирским инструментальным кюям отмечает, что «контекстом» одного из известнейших кюев Сыңрау торна служит «имеющая древнее происхождение эпическая легенда». По этому поводу он пишет: «Одно из выдающихся произведений башкирской народной инструментальной музыки. Связано с имеющей древнее происхождение легендой о журавлях.» [20, с. 231]. С.Г. Рыбаков в своём труде, вышедшем намного ранее, приводит два варианта легенды этого кюя [21, с. 117-119, 141].

В исследовании «Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев» автор Р.Ф. Зелинский вводит в баш-

кирское этномузыкальное название жанра инструментального кюя «**легенда-кюй**». Этим названием автор обобщенно определяет башкирские кюи в целом. Мы обратили внимание на то, что название «легенда-кюй» автор применяет и к тем кюям для курая, которые типологически близки казахскому жанру аңыз-күй («кюй-легенда»). Р.Ф. Зелинский в предложенной им классификации программных инструментальных кюев не выделяет «легенды-кюи» в качестве самостоятельного жанра, а включает их в две группы («тип А» и «тип Б») и, в результате, данный жанр оказывается в числе других жанров инструментальной музыки [22, с. 8].

Это же наименование также применено по отношению к упомянутому выше известному кюю Сыңрау торна, то есть к произведению в жанре «кюй-легенда» в I томе антологии башкирской традиционной музыки «Башкорт халык музыка сәнгәте. I том. Эпик йырҙар һәм көйҙәр», составленной Р.С. Сулеймановым после выхода в свет исследования Р.Ф. Зелинского. Здесь кюй Сыңрау торна обозначен как жанр **легенда көйө**, то есть «**легенда-кюй**» [13, с. 208; № 235], а кюй Заятулэк и песня Акһаҡ қола (2 вариант) определены как жанр кобайыр көйө — кубайр-кюй [13, с. 205-206; № 230, 232], то есть «напев их эпического сказания» в данном случае из сказаний Заятулэк и Акһаҡ қола; кобайыр – это традиционное название башкирского эпического сказания. Составитель, автор предисловия и комментариев Р.С. Сулейманов приводит примечание к кюю Сыңрау торна, ранее изложенное в работе Л.Н. Лебединского, а также ещё два варианта легенды, представленных в работе С.Г. Рыбакова [13, с. 231]. В своей работе «Жемчужины народного творчества Урала» Р.С. Сулейманов пишет следующее о кюе Сыңрау торна: «...пьеса «Журавлиная песнь относится к эпическим произведениям, имеющим мифологическую легенду.» [23, с. 46]

Ряд исследователей, изучавших башкирские инструментальные кюи и предложивших свои классификации до появления диссертации Р.Ф. Зелинского и после того [23, 17, 20, 21] в своих работах не применяли термин «легенда-кюй» как в целом, так и по отношению к собственно «кюям-легендам», которые рассматриваются и нами. Однако, все они выдвинули свои определения тому явлению инструментальной музыки башкир, которое в антологии, составленной Р.С. Сулеймановым, названо «легенда-кюй» и отметили, что эти кюи органично связаны с легендами или пре-

даниями, то есть представляют собой симбиоз устного повествования и музыки. Классификации [16, 17, 20, 21] включают в себя под другими названиями и те инструментальные кюи, которые позже — в работах Р.Ф. Зелинского [22, 24] и Р.С. Сулейманова [13] — будут названы термином «легенда-күй».

По нашему мнению, приведённый обзор может служить аргументом в поддержку наших наблюдений о том, что одну часть народных (фольклорных) инструментальных кюев для курая, не являющихся инструментальными версиями башкирских традиционных песен и народные (фольклорные) инструментальные кюи, которые образовались в результате исполнения на курае напевов: из эпических сказаний (кобайыр), эпических жанров («песня-легенда», баит), песен, которые генетически произошли от эпических напевов, по жанру следует определить как аңыз күй («күй-легенда») или легенда көй («легенда-күй»). Это: Сыңрау торна (все варианты), Ак яурын сал бөркөт, Турат сағылы (Туры ат сағылы ак тирмә), Саптар юрға, Сыбай кашка, Тау бөркөтө, Аллаяр-батыр, Казанды алған көй; Куңыр буға, Кара юрға, Акһак кола, Зятулэк, Бала Карға (в основе — напев «песни-легенды»), Һак-Сук (имена персонажей — мифических птиц) (в основе — напев мифологического баита).

Таким образом, этномузыковедение Казахстана и Башкортостана восприняло из традиционной казахской и башкирской музыкальной культуры и включило в свой научный аппарат как само название жанра данных произведений — аңыз күй и легенда көйө, так и понятие о данных жанрах, сложившееся в традиционной музыкально-поэтической культуре обоих народов.

По нашему мнению, аңыз күй для сыбызгы и легенда көйө для курая являются типологически а, возможно, и генетически сходным жанром казахской и башкирской традиционной инструментальной музыки для открытых продольных флейт и в свете типологии составляют одну группу сходных музыкальных произведений.

Следовательно, 1) сходство казахской и башкирской инструментальной музыки заключается в том, что кюем называют произведения для традиционных музыкальных инструментов, выраженные определёнными жанрами. 2) Жанр «кюя-легенды» для сыбызгы, называемый аңыз күй и «кюя-легенды» для курая, называемый легенда көйө, одинаково характе-

рен как для инструментального творчества и традиционной инструментальной музыки обоих народов. Возможно, что они являются типологически и даже генетически общими.

Список литературы.

1. Rəhmanlı Ə. Milli musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsində Məmmədəli Məmmədovun xidmətləri. Elmi redaktor S. Kərimi. Bakı: Red N Line, 2016, 158 s.
2. Агаева С. Музыкальные инструменты Средневековья в трактатах Абдулгадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2-х частях. Под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. Ред.-сост. И.В. Мациевский. Ч. 1. Москва: Советский композитор, 1987, 264 с. с. 189-196
3. Жұбанов Қ.Қ. Қазақ музыкасындағы күй жанрының пайда болуы (Тіл мен тарихи деректер) // Құдайберген Жұбанов. Шығармалар мен естеліктер. Алматы: Өнер, 1990, 208 б., сурет, 8-28 бб.
4. Жубанов А.К. Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001, 280 с.
5. Абдрахманов А. Тюркские языки // Казахская ССР: 4-томная краткая энциклопедия. Гл. ред. Р.Н. Нургалиев. Т. 4: Язык, фольклор, литература, искусство, архитектура. Алма-Ата: Гл. редакция Каз. сов. энциклопедии, 1991, 688 с., илл. 15 с. цв. с. 566-569
6. Мухамбетова А.И. Проблема древнетюркского субстрата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макома // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX в. Алматы: Дайк-Пресс, 2002, 544 с. с. 236-287
7. Аманов Б.Ж. Терминология как знак культуры // Советская музыка 1985, №7
8. Махмудов Х., Мұсабаев Ғ. Қазақша-орысша сөздік. Алма-Ата: ҚС энциклопедиясының бас редакциясы, 1989, 480 б.
9. Мухамбетова А.И. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX в. Алматы: Дайк-Пресс, 2002, 544 с. с. 119-152
10. Мухамбетова А.И. Семантика и аксиология жанра кюй // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX в. Алматы: Дайк-Пресс, 2002, 544 с. с. 172-179

11. Тансу Ф. История развития тюркских мелодий // Ф. Тансу. Новый взгляд на музыку тюркских народов Евразии. Стамбул: 2008, 130 с. с. 8-1
12. Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение, 2005, № 3, с. 27-32
13. Сөләймәнов Р.С. Башкорт халык музыка сәнгәте. I том. Эпик йырзар һәм көйҙәр. Өфө: Китап, 2001, 240 б.
14. Сулейманов Р.С. Башкирская народная песня (проблема жанровой системы) // Музыка и время, 2004, № 7, с. 54-57
15. Сайфуллина Г.Р., Сагеева Г.Х. Категории татарской традиционной музыкальной культуры: аннотированный словарь. Под общ. ред. Г.Р. Сайфуллиной. Казань: Татарское книжное издательство, 2009, 176 с.
16. Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. Уфа: 1996, 105 с.
17. Ихтисамов Х.С. Системная классификация жанров и стилей традиционного башкирского музыкального фольклора / Традиции и новаторство в музыке. Тезисы межреспубликанской научно-теоретической конференции. Алма-Ата: 1980, 260 с. с. 110-113
18. Бекхожина Т. Даламның назды саздары. Алматы: Өнер, 1996, 208 б.
19. Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев). Автореф. дис. ... канд. иск. Ташкент: 1993, 22 с.
20. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2 изд. Москва: Музыка, 1965, 246 с., нот.
21. Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб, 1897, 330 с.
22. Зелинский Р.Ф. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: Автореф. дис. ... канд. иск. Ленинград: ЛГИТМиК, 1977, 21 с.
23. Сулейманов Р.С. Жемчужины народного творчества Урала. Уфа: Китап, 1995, 248 с.
24. Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная музыка (проблема формирования традиционного стиля): Дис. ... докт. иск. Спб.: 2006, 443 с.

Nurbanu Kadibayevna Joldasova

QAZAX VƏ BAŞQORD INSTRUMENTAL MUSIQISININ OXŞAR JANRI – SIBIZĞI ÜÇÜN «KUY-ƏFSANƏ» «ANIZ KUY» VƏ KURAY ÜŞÜN «KUY-ƏFSANƏ» «LEGENDA KÖYÖ»

Xülasə: Məqalə qazax və başqord ənənəvi instrumental musiqisinin ümumi cəhətlərinə həsr edilmişdir. Müqayisə baxımından qazax dilindəki kuy və başqord dilindəki köy sözlərinin mənalarına baxış aparılmışdır. Kuy və köy sözləri – fonetik variantdırlar. Müəllif qeyd edir ki, qazax və başqord dillərində ənənəvi qazax və başqord musiqi alətləri üçün əsərlər eyni adlanır – qazaxda kuy, başqordda köy. Müəllif qeyd edir ki, qazax və başqord ənənəvi instrumental musiqisində açıq uzuna fleytaları üçün «kuy-əfsanə» janrı mövcud olmuşdur. Bu qazax sıbizğı üçün «aniz kuy» və başqord quraqyı üçün «legenda köyö». Qazax və başqord instrumental musiqisində o tipoloji, bəlkə də genetik cəhətdən oxşardır. Övvəllər tədqiqatçıların heç biri qazax və başqord ənənəvi instrumental musiqisində bu janrın oxşarlığını qeyd etməmiş və tədqiq etməmişdir.

Açar sözlər: Qazax və başqord ənənəvi instrumental musiqisi, kuy, köy, açıq uzuna fleytaları – qazax sıbizğı və başqord qurqy, ənənəvi instrumental musiqi janrı: qazax sıbizğı üçün «aniz kuy və başqord qurqyı üçün «legenda köyö».

Nurbanu Kadibaevna Joldasova

SIMILAR GENRE OF KAZAKH AND BASHKIR INSTRUMENTAL MUSIC – «KUI-LEGEND» «ANYZ KUY» FOR SYBYZGY AND «KUI- LEGEND» «LEGENDA KÖYÖ» FOR KURAY

Summary: The article is devoted to aspects of the commonality of Kazakh and Bashkir traditional instrumental music. In terms of comparison, a review of the meanings of the Kazakh word kuyy and Bashkir word koyy are pfonetic variants. The author points out that works for traditional Kazakh and Bashkir traditional instruments in the Kazakh and Bashkir languages are called the same – this is kuyy in Kazakh and and koyy in Bashkir. The author notes that in the Kazakh and Bashkir traditional instrumental music there was a genre «kui-legend» for open longitudinal flutes. This is «anyz kuy» for the Kazakh

sybyzgy and «legenda köyö» for Bashkir kurai. In Kazakh and Bashkir instrumental music he is tipologicallı and possibly genetically similar. Previously, none of the researchers noted or studied the similarity of this genre in Kazakh and Bashkir traditional instrumental music.

Key words: Kazakh and Bashkir traditional instrumental music, kuyy, koyy, open longitudinal flutes – Kazakh sybyzgy and Bashkir kurai, genre of traditional instrumental music: «anyz kuyy» for Kazakh sybyzgy and «legenda köyö» for Bashkir kuray.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 04.04.2023

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

TƏSVİRİ SƏNƏT

УДК 7.01/ 7.09

Саялы Шахин кызы Кулиева
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и
Искусств.

Доктор философии по искусствоведению, доцент
E-mail: Sayali.guliyeva@admiu.edu.az

О НАЦИОНАЛЬНОЙ СЕМАНТИКЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АРИФА АЗИЗА

Резюме: В данной статье рассматриваются некоторые аспекты национальной семантики в творчестве Народного художника Азербайджана Арифа Азиза. Подчеркивается значимость творческого освоения мира, энергетика его полотен, в непосредственно связанных с национальными мотивами.

Рассматриваются особенности содержания и структуры полотен Арифа Азиза. Обращено внимание также на синтетизм выразительных средств, усиливающих направленность изобразительного искусства на зрителя.

Ключевые слова: орнамент, искусство, живопись, семантика, менталитет.

Сила таланта Арифа Азиза в утверждении духовных ценностей, приоритете мастерства и профессионализма, целенаправленности замыслов. В произведениях Арифа Азиза аккумулирована национальная семантика. Здесь отражена и история, и культура, и художественный идеал. Вместе с тем, в своих выступлениях и беседах Ариф Азиз всегда подчеркивает значимость контекста для его работ. По убеждению художника, необходимо в своем творчестве искать и находить ответы на вызовы современного мира.

В контексте разноголосицы стилей и направлений Ариф Азиз избрал свой путь, непосредственно связанный и с его творческой натурой, своим миропредставлением.

Специфические формы композиций, безусловно, связаны с накопленным опытом художника. По свидетельству Арифа Азиза «В самом начале 1970-х годов мои работы отличались конструктивным подходом и к плакатам, и к промышленной графике, и к книжной иллюстрации. Однако во всех жанрах, к которым я обращался, всегда и везде изнутри просачивалась живопись» [1].

Творчество Арифа Азиза многогранно, ибо вбирает в себя разные стилеобразующие доминанты. Так, искусство плаката, книжной иллюстрации отражается в живописных полотнах Арифа Азиза.

Поколение мастеров Арифа Азиза, художественных деятелей Азербайджана проходит на грани веков. Исторические, приобретения Азербайджаном независимости, социальные изменения, способствующие прогрессу культуры и искусства, трагические события в судьбе азербайджанского народа, поиски новых форм социального существования - все это отразилось в творчестве Арифа Азиза.

Прочные связи с традициями азербайджанской школы изобразительного искусства определили стилеобразующие черты творчества Арифа Азиза. За основу понимания был принят тезис: «Традиция – это передача огня, а не поклонение пеклу» (Г.Малер). Заострённое восприятие визуальной культуры Азербайджана наполняло его творчество экспрессией, стремлением к постижению новых границ изобразительного искусства. Творческая воля Арифа Азиза выражает себя неизменно в энергетике его полотен.

Чистое сияние красок в произведениях Арифа Азиза имеет особый ослепительный эффект; имеет особую направленность на зрителя, одаривая радостными эмоциями. Так, работы, посвященные Апшерону пронизаны светом.

Художник не раз говорил: «Учась в Москве, или преподавая в Стамбуле, я всегда был и остаюсь азербайджанским художником... В моем творчестве соединились национальные мотивы и европейская школа. Я много писал и сейчас пишу на азербайджанские темы. Апшерон для меня всегда вдохновение» [1].

Предметная реальность подчиняется эстетике и семантике национально значимого видения. В передаче идиллии апшеронского пейзажа присутствует мастерское владение композицией. Точный расчет является, безусловно, результатом авторского мировидения, сосредоточившего в себе интеллект и мастерство.

Лирическое как основная семантическая краска азербайджанского искусства ярко выразило себя в произведениях Арифа Азиза. В его картинах запечатлено множество нюансов лирического - от нежных, пастельных тонов до лирической экспрессии глубокого яркого цвета. Именно разнообразие диапазона, многоплановость лирики наполняла произведения Арифа Азиза и содержательностью, которая интерпретировалась в рамках национальной семантики.

Лирика как нежность, лирика как грусть, драматизм лирики, упоение лирикой, покой созерцательности. Меняются формы претворения лирических образов и чувств, однако основная сердцевина семантики сохраняется как ведущий вектор творчества Арифа Азиза.

В полотнах Арифа Азиза ощущается пробуждающаяся Природа и, в то же время, творящая, созидающая Энергия. Ментальное понимание Весны и Жизни неизменно получающая в культуре Азербайджана только ей свойственную национальную семантику, отражается в произведениях Арифа Азиза. Радость встречи с новым, понимание вечного циклического обновления Природы, восприятие нового как единственного и неповторимого – во всем этом заключена аура полотен, объединяемых приоритетом, я бы сказала, орнаментального письма.

Орнаментальность, реально присутствующая а полотнах Арифа Азиза имеет семантически значимые особенности национального орнамента – повтор, ?ариантность, прораствание, монизм и т.д.

Подчеркнем совершенство этих работ. Возникает ощущение особой энергии пространства. Однако все сам сдержано на уровне строгой структуры, оберегающей содержательность картин от хаоса. И, тем не менее, отметим тонкую грань и взаимодействие между конструктивным и деструктивным началом. Именно взаимосвязь этих двух аспектов, которые на пространстве картин тесно связаны друг с другом обуславливают неповторимую специфику художественного почерка Арифа Азиза.

Здесь напомним замечательное высказывание Анри Матисса: «В произведении должна быть заложена значительность, заставляющая зрителя воспринять ее саму по себе ещё до того, как он узнает сюжет» [2].

Полотна Арифа Азиза, я бы сказала, напоены национальной семантикой. Воздействие каждой из них спонтанно. Именно национальная семантика и обладает огромной силой суггестивного влияния.

Ритм линий в работах, безусловно, стремителен, динамичен. Но картина в целом несёт на себе умиротворение. Здесь заложена основа художественного открытия, столь свойственного стилистике произведений Арифа Азиза. Самобытное сочетание энергетики орнамента и строгих композиционных структур относится к существенным, я бы сказала, судьбоносным процессам стилеобразования художника.

Порывистые линии рисунка, которые будто устремлены за пределы полотна напоминают динамику национального орнамента, который движется по бесконечному пространству Времени.

Впечатление лирической умиротворённости оборачивается экспрессией линий, нарушающий визуальный «покой». Условность форм, столь пространенная на рубеже веков, заменялась орнаментальностью, которая неизменно имела смысл национального. Орнаментальность как наиболее характерный, семантически значимый детерминант морфологической системы в изобразительном искусстве Арифа Азиза стал ведущим, индивидуальным знаком мастерства художника.

Строгость композиции, четкость визуальной драматургии в сочетании с прихотливой орнаментальностью имеет ярко выраженную семантику. Здесь скажем о строгой логике коврового пространства и наполняющей этот каркас орнаментальностью.

Одна из последних серий Арифа Азиза была представлена в декабре 2022 года в Музее современного искусства, о чём Ариф Азиз сказал «...писать белый цвет невероятно трудно, и это дало толчок для появления цикла «Белый период». Сначала я делал только белые контуры, потом белого цвета становилось все больше и больше, и постепенно все картины «Белый период» заполнились белым цветом» [3].

В процессе стилеобразования творчество Арифа Азиза всё более и более насыщается национально характерными особенностями. Художник творит историю изобразительного искусства. Семантика менталитета, восприятия концентрируется в полотнах Арифа Азиза и получает свое оптимальное выражение в работах двадцатых годов XXI века.

Как характеризует Ариф Азиз свой творческий путь, в начале XXI века начинается «белый период» в его художественной биографии «Я желал для своей Родины возрождения... Для меня белый цвет символ чистоты, свет радости бытия, праздника, весеннего обновления природы, дающей ростки новой жизни» [1].

Работы отличаются друг от друга с одной стороны насыщенностью, с другой – воздушностью орнаментальных зон. Однако неизменно присутствует дисциплина конструкции, логичность структуры. Огромную роль здесь играет ритмичность как орнамента, так и композиции. Взаимовлияние формы и ее наполнения в каждой картине Арифа Азиза приобретает индивидуальное воплощение.

Монохромизация миропредставления остаётся замыслом, ибо цветонасыщенность в глубине своей пластична, сформирована и доступна в раскрытии своей семантики. Именно гармоничность, равновесие позволяет материализовать «цвет в цвете». Напомним, что этот принцип является важнейшим в цветовой палитре в азербайджанском декоративно-прикладном искусстве. Имею в виду ковры, вышивки.

Белый цвет, обладающий особой выразительностью, положенный в основании замысла художника ассоциируется с чистой простотой национального менталитета.

Гармония чистых красок включает в себе особое познание мира. Глубинные, национальные свойства миропредставления, мирочувствования отражены в этой галерее. Именно данное свойство требует особого отношения к каждому полотну как заново воспроизводимой реальности. Эмоциональная активность здесь приобретает лирические нюансы, отсвечивающие основную идею образов.

Конденсирование цвета и рисунка углубляет пространство, более того, наполняет философским смыслом. Главным эффектом суггестии данной серии работ является завораживающее ощущение, поглощающее восприятие зрителя. Напряжённость цвета, его максимальное «самовыражение» усиливает «ауру» полотна. Новаторство Арифа Азиза связан, прежде всего, с его творческой индивидуальностью, мировоззрением, художественной энергией, умением понимать и интерпретировать культурные символы.

В творчестве Арифа Азиза взаимодействуют простота и многоплановость, познание истоков жизни и ее современный ритм, ощущение живой Природы и урбанистическая красота города, покой и экспрессия. Однако столь ярко выраженное разнообразие объединяется единством стиля художника, цельностью его творческой натуры. Эстетические и жизненные ценности Арифа Азиза всегда находятся в гармонии создателя, утверждающего красоту и духовность национальных ценностей.

Увлеченность творчеством является основным вектором художника. Как констатирует сам художник, его творчество – это не только постоянный поиск, но и накопленный опыт.

Картины Арифа Азиза представляют процесс творчества. Художник не только показывает конкретный результат своего творчества, но и тот путь, который проходит в процессе творчества. Национально окрашенное мирозерцание Арифа Азиза выражается и в сюжете и в воплощении замыслов.

Художественная насыщенность работ Арифа Азиза передает его мироощущение, восприятие Мира и Природы родного Азербайджана. Связь и взаимозависимость от всего, что связано с историей, культурой Азербайджана определяет основные векторы его стиля. Стилеобразующая квинтэссенция Арифа Азиза, безусловно, это национальная семантика. Происхождение образов и идей, интерпретация значимости выразительных средств его произведений, разъяснение детерминантов художественной системы творчества Арифа Азиза, поиск изначального смысла – все это тесно связано и опирается на национальное понимание семантики его произведений.

Литература:

1. Baku-media.ru
2. Эсколье Р. Матисс. Л., 1979, с. 78.
3. Ариф Азиз. Этот белый, белый мир. trend.az

Səyali Şahin qızı Quliyeva

ARİF ƏZİZİN YARADICILIĞINDA MİLLİ SEMANTİKA

Xülasə: Bu məqalədə Azərbaycanın Xalq rəssamı Arif Əzizin yaradıcılığında milli semantikanın bəzi məqamlarından bəhs edilir. Dünyanın yaradıcı inkişafının, onun əsərlərinin enerjisinin milli motivlərlə bilavasitə bağlı olmasının vacibliyi vurğulanır. Arif Əzizin rəsmlərinin məzmun və quruluş xüsusiyyətlərinə nəzər salınır. Təsviri sənətin tamaşaçıya diqqətini artıran ifadəli vasitələrin sintezinə də diqqət yetirilir.

Açar sözlər: ornament, incəsənət, rəssamlıq, semantika, mentalitet.

Sayalı Shahin gizi Guliyeva

NATIONAL SEMANTICS IN THE WORKS OF THE PEOPLE'S ARTIST OF AZERBAIJAN ARIF AZIZ

Summary: This article discusses some aspects of national semantics in the works of the People's artist of Azerbaijan Arif Aziz. It emphasizes the importance of the creative exploration of the world, the energy of his paintings, that directly relate to the national motifs.

The peculiarities of the content and structure of Arif Aziz's paintings are discussed. Attention is also drawn to the synthesis of expressive means, strengthening the orientation of the fine art on the viewer.

Key words: ornament, art, painting, semantics, mentality.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 31.03.2023

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

UOT 746

Münəvvər Əzizəli qızı Hacıyeva
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası.
Dosent
E-mail: minavvarhajiyeva@yahoo.com

AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN ORNAMENTAL FORMALARI ƏSASINDA YARANAN “ƏSRLƏRDƏN GƏLƏN SƏSLƏR” ADLI XOVLU XALÇANIN BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məlumdur ki, ornament incəsənəti ən qədim və tələb olunan bir sənət növüdür. XX əsrin ortalarında ornamentlərin tədqiqi və öyrənilməsi sahəsində Azərbaycanın xalq rəssamı Lətif Kərimovun apardığı uzunmüddətli və hərtərəfli bədii texniki tədqiqatlar nəticəsində 1300-dən artıq element toplanmışdır. Eyni zamanda, Lətif Kərimov sonsuz sayda yeni ornament və motivlərin müəllifidir ki, bunlar da öz əksini onun təkrarolunmaz xalça əsərlərində tapmışdır. Sonrakı dövrlərdə də bu ənənəni davam etdirən istər xalq ustaları, istərsə də professional rəssamlar tamamilə yeni kompozisiyalar, ornamentlər və süjetlər tətbiq etməklə yeni xalça əsərlərini yaradırlar.

Ornamentalistika sahəsində, yeni ornamentlərin yaradılması işi üzrə bütün dövrlərdə elmi – tədqiqat işləri aparılmasına baxmayaraq, elə sahələr vardır ki, heç bir dövrdə bu sahəyə müraciət olunmamışdır. Bu sahələrdən biri də Azərbaycan incəsənətinin daha bir qolu olan və kifayət qədər qədim tarixə malik olan xalq çalğı alətlərimizdir. Bu baxımdan məqalədə qeyd edilən istiqamətdə elmi araşdırmalar təqdim edilir və onların ornamental formalarının müvafiq həlli yolları verilir. Nəticədə alətlər arasından 21 növ musiqi aləti seçilmiş, stilizə edilərək ornamental formaları işlənib hazırlanmış, və xalçalarda öz əksini tapmışdır. Yeni işlənmiş ornamentlər əsasında 3 xalça kompozisiyası işlənmişdir ki, bunlardan da biri “Əsrlərdən gələn səslər” adlanır. Qeyd edək ki, xalçanın kompozisiyasında 9 musiqi alətinin (8 simli, 1 zərb aləti) stilizə edilmiş formasından istifadə edilmişdir.

Açar sözlər: xalq çalğı alətləri, stilizasiya, ornamental forma, xalça, dekorativ xalça, elmi tədqiqat, simli alət, zərb alətlər, nəfəs alətləri.

Bildiyimiz kimi, ornament incəsənəti ən qədim və tələb olunan bir sənət növüdür. Ornamentin yarandığı ilk vaxtlardan başlayaraq, birinci o, əşyadan ayrılmaz olub, onun təyinatı haqqında informasiya verib, ikinci isə o, müəllifin daxili aləm, kainat, insan, onu əhatə edən mühit, ölüm və həyat haqqında düşüncələrini əks etdirib. Ornamentə bu baxış onun incəsənətdə danılmaz rolunu etiraf etməyə gətirib çıxarır.

Məlum olduğu kimi, ornament xalça sənətinin mahiyyətini təqdim edən ayrı-ayrı işarələrdən ibarətdir. Bu işarələr kompozisiyada müxtəlif tarixi dövrlərin siyasi, fəlsəfi, dini görüşlərini özündə əks etdirir. Bu baxımdan xalçalar üzərində təsvir olunan naxış və süjetlərin öyrənilməsi təkcə estetik baxımdan əhəmiyyət kəsb etmir, eyni zamanda mədəni informasiya daşıyıcısı rolunu oynayır.

İlkin inkişaf mərhələsində sadə, bəsit formada yaranan naxış və kompozisiyaların elementləri bədii təfəkkürün inkişafı prosesində tədricən təkmilləşir və istedadlı xalq sənətkarlarının novatorluğu, fərdi ustalıqları sayəsində incəsənətin müstəqil sahəsinə çevrilirlər. Azərbaycanın xalq ustaları tərəfindən icra olunan xalçaların dəyəri onların kompozisiya quruluşunun müxtəlifliyi, dekorativ-ornamental bəzəklərinin motiv zənginliyindədir. Mütənasib sıxlığa və ölçülərə malik xalçalarda istənilən kompozisiya tətbiq edilə bilər. Hər bir bölgədə xalçaçının özünəməxsus dünyagörüşü, ornamentsalma və bədii işləmə üslubları vardır. Lakin onların ümumi üslub baxışları da zaman-zaman təkmilləşməkdədir.

XX əsrin ortalarında ornamentlərin tədqiqi və öyrənilməsi sahəsində Azərbaycanın Xalq rəssamı Lətif Kərimovun apardığı uzunmüddətli və hərtərəfli bədii texniki tədqiqatlar nəticəsində 1300-dən artıq element toplamışdır. Bu elementlərin bir hissəsi öz əksini müəllifin “Azərbaycan xalçası” adlı üç cildlik kitabının I cildində tapmışdır.

Müəllif ornamentlərin mənşəyini, məzmununu, formasını, quruluş və kompozisiyasını dərinlən öyrənərək, onları elmi və bədii nöqteyi-nəzərdən, eyni zamanda, ornamentlərin xovlu və xovsuz xalçalarda işlənmə prinsiplərini hərtərəfli təhlil etmişdir. Lətif Kərimov sonsuz sayda yeni ornament və motivlərin müəllifidir ki, bunlar da öz əksini onun təkrarolunmaz xalça əsərlərində tapmışdır.

Bu baxımdan qeyd etmək ki, son dövrlərdə bu ənənəni davam etdirən istər xalq ustaları, istərsə də professional rəssamlar tərəfindən tamamilə yeni kompozisiyalar, ornamentlər və süjetlər yaradılmışdır ki, onların tədqiqi xalça sənəti tarixinin son dövrlərində olan boşluğun doldurulmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Qədim tarixə, zəngin naxış tərtibatına və quruluşa malik olan Azərbaycanın xalçaçılıq sənəti mədəni - əxlaqi dəyərlərimizdən xəbər verən, adət-ənənələrimizin tərənnümçüsünə çevrilən sənət sahəsidir. Azərbaycan tarixi, folkloru, klassik ədəbiyyatı, aşıq sənəti, təsviri incəsənəti, muğamı ilə sıx əlaqəli olan xalçaçılıq özündə bu sahələrin əksər elementlərini qoruyub saxlayır.

Zərif ornamentlər və kolorit, ustalıqla vurulan nəfis naxışlar, rəng və kompozisiya əlvanlığı, yüksək, bədii – texniki keyfiyyət və emosional təsir gücü ilə seçilən Azərbaycan xalçaları zaman – zaman dünyanın sənət bilicilərinin nəzərini çəkmiş, tədqiqat sahəsinə çevrilərək elmi araşdırmaların aparıldığı əsas və geniş sahələrdən biri olmuşdur.

Ornamentalistika sahəsində, yəni, mövcud olan ornament və motivlərin araşdırılması və yeni ornamentlərin yaradılması sahəsində bütün dövrlərdə elmi – tədqiqat işləri aparılmasına baxmayaraq, elə sahələr vardır ki, heç bir dövrdə bu sahəyə müraciət olunmamışdır. Bu sahələrdən biri Azərbaycan incəsənətinin daha bir qolu olan və kifayət qədər qədim tarixə malik olan xalq çalğı alətlərimizdir.

Təsadüf deyildir ki, naxış ritminə və rəng ahəngdarlığına görə xalça musiqiyə və şeirə bənzədilmişdir. Xalılar simfonik musiqi kimi müxtəlif tərkibə malik sənət növünə aid edilmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, muğam, aşiq yaradıcılığı, çalğı alətlərimizdən ən mükəmməli tar və miniatür sənəti ilə yanaşı Azərbaycan xalçaçılığı da ölkəmizə şöhrət gətirən milli mədəniyyətimizin simvollarından biridir.

Musiqi və xalça – incəsənətin unikal forması, xalqın improvizasiya dahiliyinin təkrarolunmaz yaradıcılıq məhsulu sayılmışdır .

Son illər məhz bu sahədə apardığımız elmi tədqiqat işləri nəticəsində xalq çalğı alətlərinin ilk dəfə olaraq ornament kimi xalçalarımızda tətbiq edilməsi işlənmişdir.

Çalınma növünə görə 3 qrup təşkil edən xalq çalğı alətləri (zərb, simli və nəfəs alətləri) xalça kompozisiyalarında da 3 növ ornament qrupu təşkil edir. Lakin ornamentlərin qruplaşması və həmin qrupların növbələşməsi bir qədər fərqlidir. Bu qruplaşma və sıralanma artıq çalğı alətlərinin yaranma tarixinə görə deyil, onların ornament kimi say çoxluğuna, xarici görünüşünə və quruluş baxımından mürəkkəblik dərəcəsinə və stilizasiya imkanlarına görə həyata keçirilir. Belə ki, xalq çalğı alətləri içərisində digər çalğı alətlərinə nisbətən çoxluq təşkil edən, lakin yaranma tarixinə görə II qrupda birləşən simli alətlər stilizasiya edilərək əldə edilən ornamentlərin say çoxluğuna və daha mürəkkəb ornamental formasına görə birinci qrupu təşkil edir. Çalğı alətləri kimi, yaranma tarixinə görə birinci qrupda birləşən zərb alətləri isə simli alətlərə nisbətən daha sadə quruluşa malik olduqları və kəmiyyət etibarilə azlıq təşkil etdikləri üçün II qrupu təşkil edir. Daha sadə quruluşa malik olan nəfəs alətləri həm çalğı aləti kimi, həm də ornament kimi III qrupu təşkil edirlər. Nəfəs alətlərinin sadə formaya malik olması stilizasiya üçün də seçimin nisbətən azlıq təşkil etməsinə və daha sadə formalı ornamentlərin yaranmasına səbəb olur. Beləliklə, xalq çalğı alətlərinin stilizasiyası nəticəsində yaranan ornamentlər aşağıdakı qrupları təşkil edir: I qrup ornamentlər – simli alətlər; II qrup ornamentlər – zərb alətləri; III qrup ornamentlər – nəfəs alətləri.

Xalq çalğı alətlərinin stilizə edilmiş ornamental formaları əsasında yaranan xalça kompozisiyası məzmununa uyğun olaraq, “Səsli – küylü” kompozisiyası adlandırılır. Tədqiqatın yeniliyini təşkil edən “Səsli – küylü” kompozisiyası əsasında 3 müxtəlif adda xalça toxunmuşdur.

Bildiyimiz kimi, “Səsli - küylü” kompozisiyanı təşkil edən elementlər xalq çalğı alətlərinin ornamental formalarıdır. Buna görə də kompozisiya qurulduqda elementlər müstəvi üzərində yerləşdirilərkən çalğı alətlərinin realıqda ifa olunduğu vəziyyət (üfqi və ya şaquli) əsasən nəzərə alınmalıdır. Məsələn, ud üfqi vəziyyətdə, kamança isə şaquli vəziyyətdə ifa olunur. Buna görə də bu alətlər təsvir olunduqda bunlar nəzərə alınır. Əlbəttə ki, kompozisiyadan asılı olaraq bəzi istisnalar mümkündür.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin ornamental formaları əsasında toxunmuş xalçalarda biri də “Əsrlərdən gələn səslər” adlı xovlu xalçadır. “Səsli - küylü” kompozisiyası əsasında işlənən bu xalçada da üç qrup təşkil edən musiqi alətlərinin stilizə edilmiş formalarından istifadə edilmişdir. Xalçanın kompozisiyasında 9 musiqi alətinin stilizə edilmiş formasından istifadə edilmişdir ki, bunlardan da 1- i zərb aləti, 8 - i isə simli alətdir.

Kompozisiyasının əsas sxematik quruluşu şaquli və üfqi xətlər üzrə yerləşdirilmiş əsas və “doldurucu” elementlərdən ibarətdir. Ara sahənin mərkəzində yerləşdirilən uzunsov formalı “göl”, “doldurucu” və köməkçi elementlər, eyni zamanda, haşiyə qurşağının musiqi alətlərinin ornamental formaları ilə işlənmiş “ana” və mədaxil zolaqları kompozisiyanın əsasını təşkil edir.

Ara sahənin əsas elementi olan uzunsov formalı “göl” simli alətlərdən olan tənbur alətinin çanaq hissəsinin stilizə edilmiş formasıdır. Tənburun çanaq hissəsinin fərqli konstruktiv quruluşa malik olması və elə buna görə də ornamentə daha çox uyğunlaşması nəzərə alınaraq, alət stilizə edilərək “göl” kimi işlənmişdir. Tənburun çanaq hissəsi xalçanın üfqi oxu üzrə simmetrik olaraq təsvir edilmişdir. Tənbur əsasında işlənmiş “göl” yenə də simli alətlər qrupuna aid olan “çoğur” elementləri ilə işlənmişdir. “Çoğur” elementləri də öz növbəsində xalçaçılığımızda çox işlənən ənənəvi “buta” elementləri ilə doldurulmuşdur. “Göl”ün mərkəzində bu alət qol hissələri ilə zəncirvari formada bir - biri ilə birləşiblər. Bu mürəkkəb birləşmə daha bir ornamental formanın yaranmasına səbəb olub. Xalçanın ara sahəsində işlənən digər elementlərdən biri olan rudun stilizə edilmiş formasıdır ki, o da xalçanın aşağı və yuxarı hissələrində sıralanmış şəkildə simmetrik olaraq təsvir edilmişdir. Diqqətlə baxsaq görürük ki, rud alətinin qol hissələri qayaüstü rəsmlərdən götürülmüş insan təsvirləri ilə növbələşərək maraqlı bir raport təşkil etmişdir. Bu elementlərin yuxarı hissəsində isə “S” formaları ilə işlənmiş zəng alətinin ornamental forması öz əksini tapmışdır. Sonra müasir “Yallı”mızı təmsil edən insan fiqurlarını görürük. İnsanlar arasında daha bir element əks edilmişdir ki, bu da Azərbaycanın simvoluna çevrilmiş alovun təsviridir. Əl-ələ tutmuş insan təsvirlərinə diqqətlə baxsaq, onların əlindəki rombşəkilli elementin onlardan bir qədər yuxarıda yerləşən çəganə alətinin davamı olduğunu görürük. Bu da xalçadakı elementlərin bir – biri ilə əlaqəli şəkildə işləndiyini göstərir. Qeyd edək ki, çəganə alətinin çanaq hissəsi daha az stilizə edilərək, real formasına yaxın şəkildə verilmişdir. Daha

sonra digər bir simli alət olan əsa sazın stilizə edilmiş formaları verilmişdir. Əsa saz alətinin kəllə hissəsinin qeyri - adi formaya malik olması onu ornamentə daha yatımlı edir. Bu element xalçanın mərkəz xəttinə yaxın olduğu üçün simmetrik işləndiyi halda, mərkəz xətti üzərində yeni bir forma yarada bilmişdir.

Xalça maraqlı və mürəkkəb haşiyə qurşağına malikdir. Haşiyə qurşağı ümumilikdə ana haşiyə, mədaxillər və “siçandişi”lərdən ibarətdir. Əlbəttə ki, bütün xalçalarda olduğu kimi, burada da haşiyənin əsas kompozisiyası ana haşiyə zolağına aiddir. Ana haşiyə zolağında simli alətlərdən olan rübabin stilizə edilmiş forması işlənmişdir. Bu alət son mərhələyə kimi stilizə edilərək, demək olar ki, real formasından tam uzaqlaşmışdır. Lakin elə bunun nəticəsidir ki, çox maraqlı bir ornamental forma yaranmışdır. Bu alətin əsasən çanaq hissəsinin stilizə edilərək ornamentin əsas formasını təşkil etmişdir. Stilizə edilən alətin çanaq hissəsinin həndəsi formaya salınaraq qol hissəyə bitişdiyi aydın görünür. Elə buna görə də məhz “qol”un da “çanağa” bənd olan hissəsi ayrıca stilizə edilərək daha bir ornamenti yaratmışdır. “Qol”lar vasitəsilə iki alət bir - biri ilə birləşiblər. Birləşən “qol”un hər iki tərəfində simmetrik olaraq “qırmaq” şəkilli sadə elementlər şaquli formada elementi tamamlayır. “Qırmaq” şəkilli bu elementlər sanki alətdə əsas rol oynayan və alətin “kəllə” hissəsinə aid olan və simlərin bağlandığı aşıqları təmsil edir. Beləliklə, yaranan bu element haşiyənin əsas elementi olmaqla, onun əsas raportunu təşkil edərək, bütün ana haşiyə boyunca təkrar edilir.

Mədaxillərdə isə simli alətlərdən tar və kamançanın stilizə edilmiş təsvirləri verilmişdir. Ana haşiyəni hər iki tərəfdən əhatə edən mədaxillərdən, xalçanın ləvərinə yaxın mədaxildə tarın, ara sahəyə yaxın olan mədaxildə isə kamançanın stilizə edilmiş ornamental formaları təsvir edilmişdir. Birinci mədaxildə işlənən tar alətləri iki - iki bir - biri ilə “kəllə” vasitəsilə birləşərək bənd əmələ gətiriblər. İki tar və bir bənddən ibarət olan “raport” elementi mədaxil boyunca təkrar olunaraq incə bəzək elementi yaratmışdır. Qeyd etdiyimiz kimi, ikinci mədaxil zolağında isə kamançalar verilmişdir. “Tar” elementindən fərqli olaraq, “kamança”lar bir-biri ilə birləşməmiş və onların hər biri sərbəst şəkildə təsvir edilmişdir. Çanaq hissələrinin eyni formada verilməsinə baxmayaraq, onların “kəllə” hissələri müxtəlif istiqamətlərdə göstərilmişdir ki, bu da mədaxil zolağının raportunu təşkil etmiş olur.

Kamança alətinin stilizə edilmiş ornamental formaları ilə bəzədilmiş mədaxil zolağı haşiyə qurşağını tamamiləmiş olur. Haşiyə qurşağını təşkil edən zolaqlar bir - birindən “siçandişi”lər vasitəsilə ayrılır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu elementlərin rəng həllinə gəldikdə, heç də musiqi alətlərinin təbii rənglərinə istinad edilməmiş, yəni Azərbaycan xalçalarına xas olan rəng çalarlarından istifadə edilmişdir. Kompozisiyanın rəng həlli, müəllifin zövqünə uyğun olaraq, isti rənglərdən istifadə edilməklə həyata keçirilmişdir. Sürməyi, qırmızı, noxudu və onun çalarları, şəkəri, abı, palıdı və s. göz-

oxşayan rənglər kompozisiyanın əsas koloritini təşkil edir (Şəkil1.).

Beləliklə, nəticə olaraq belə bir fikir söyləmək olar ki, burada əsasən iki məqsəd həyata keçirilmiş olur:

1. Ornamentalistika sahəsinin yeni məzmunlu və yeni quruluşlu ornamentlərlə zənginləşdirilməsi;
2. Azərbaycana mənsub olan musiqi alətlərimizin xalçalarda təsviri ilə onların mənşəyinin qorunub saxlanması.



**Şəkil 1. “Əsrlərdən gələn səslər” Xovlu xalça, yun 70x90.
Müəllif: Münəvvər Hacıyeva**

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı, "Adiloğlu" nəşriyyatı, 2002-ci il, 454 s. Abdullayeva S.
2. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. Bakı, «NURLAR» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2016, 288 s.
3. Dünyamaliyeva S.S. Ornament (tarixi, nəzəriyyəsi, qurulması). Dərs vəsaiti. "Nasir". 272s. Bakı – 2014.
4. Əliyeva K., İbrahimov E. Lətif Kərimov. Həyat və yaradıcılığı. "Aspoliqraf". Bakı. 2007. 248s.
5. Hacıyeva M. Xalçaçılıq ornamentalistikasında xalq çalğı alətlərinin stilizə edilmiş təsvirləri. Elmi əsərlər. Ученые записки. Scientific news. №11.ADMİU. Bakı 2011. 94- - 101s.
6. Kərimov L. Azərbaycan xalçaları. I cild. Bakı-Leninqrad. 238s.
7. Kərimov M. Azərbaycan musiqi alətləri. "Yeni Nəsil". Bakı–2003.183s.

Мунаввар Азизали кызы Гаджиева

ОСОБЕННОСТИ ВОРСОВОГО КОВРА "ГОЛОСА, ДОНОСЯЩИЕСЯ ИЗ ЭПОХИ", РАЗРАБОТАННОГО НА ОСНОВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Резюме: Как известно, орнаментальные элементы – древнейший и наиболее востребованный вид искусства. В середине 21 века в результате многолетних и всесторонних художественно-технических исследований, проведенных народным художником Азербайджана Ляtifом Керимовым в области изучения орнамента, было собрано более 1300 элементов. В более поздние времена как народные мастера, так и профессиональные художники, продолжавшие эту традицию, создавали новые ковры, применяя совершенно новые композиции, орнаменты и сюжеты. Несмотря на то, что научно-исследовательская работа по созданию новых элементов в области орнаментализма велась во все времена, есть темы и направления, ранее не затрагивавшиеся. Одним из таких направлений являются народные музыкальные инструменты, которые являются новым направлением азербайджанского орнаментального искусства и имеют довольно древнюю историю. В связи с этим в статье представлены научные исследования в этом направлении и приведены соответствующие решения их орнаментальных форм. В результате из числа инструментов был отобран 21 вид музыкальных инструментов, орнаментальные формы которых были разработаны, стилизованы и отражены на коврах. На основе вновь стилизованных орнаментов были разработаны 3 ковровые композиции, одна из которых на-

зывается «Голоса, доносящиеся из эпохи». Следует отметить, что в композиции ковра использована стилизованная форма из 9 музыкальных инструментов (8 струнных, 1 ударный).

Ключевые слова: музыкальный инструмент, стилизация, орнаментальная форма, ковер, научное исследование, струнный инструмент, ударный инструмент, духовые инструменты

Munavvar Azizali gizi Hajiyeva

FEATURES OF THE PILE CARPET CALLED "VOICES COMING FROM AGES", DEVELOPED ON THE BASIS OF AZERBAIJANI FOLK INSTRUMENTS

Summary: As it's known, ornamental elements are known to be the oldest and most demanded art form. In the middle of the 21st century, more than 1,300 elements were collected as a result of long-term and comprehensive artistic and technical research conducted by the national artist of Azerbaijan, Latif Karimov, in the field of ornament study. In later times, both folk masters and professional artists, who continued this tradition, created new carpets by applying completely new compositions, ornaments, and subjects.

Despite the fact that research work on the creation of new elements in the field of ornamentalism has been carried out at all times, there are topics and directions that have not been touched upon before. One of these areas is the folk musical instruments, which are the new direction of Azerbaijani ornamental art and have a rather ancient history. In this regard, the article presents scientific research in this direction and provides the appropriate solutions to their ornamental forms. As a result, 21 types of musical instruments were selected from among the instruments, the ornamental forms of which were developed, stylized, and reflected on the carpets. Based on the newly stylized ornaments, 3 carpet compositions were developed, one of which is called "Voices coming from ages". It should be noted that a stylized form of 9 musical instruments (8 strings, 1 percussion instrument) was used in the composition of the carpet.

Key words: folk musical instrument, stylization, ornamental form, carpet, research activities, string instrument, percussion instrument, wind instruments

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 19.03.2023

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

UOT 739.2

Rayihə Şaiq qızı Məmmədli
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası.
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-poçt: rayiha_m@yahoo.com

QƏDİM AZƏRBAYCAN ƏRAZİSİNDƏ ZƏRGƏRLİK SƏNƏTİ NÜMUNƏLƏRİNİN BƏDİİ-TEXNİKİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məqalədə Qədim Azərbaycanın zərgərlik sənətindən bəhs edilir. Funksional təyinatı olan torevtikadan və silah sənətkarlığından fərqli olaraq, zinət əşyaları bədii metalın sırf dekorativ – yəni bəzək üçün nəzərdə tutulmuş “qoludur”. Bir qayda olaraq, zinət əşyalarına əsrlər boyu istifadə olunan, spirallardan, romblardan, üçbucaqlardan, dalğalı xətlərdən, şəbəkələrdən və digər həndəsi fiqurlardan ibarət ornamentlər tətbiq edilirdi. Bədii metalda həndəsi motivlərlə yanaşı, təsviri motivlər də aydın görünür. Onların arasında zoomorf təsvirlər bədii stilizasiya səviyyəsi ilə seçilir. Azərbaycanın qədim bəzək əşyalarının faktiki materiallarının təhlili antik dövrdə bədii metal sənətkarlarının incə zövqündən və yüksək texnoloji ustalığından xəbər verir.

Açar sözlər: bəzək əşyaları, talisman, ornament, spiral, medalyon.

Bəzək əşyaları həmişə bədii metalın ən diqqətçəkən növlərindən biri olub. Metalın meydana gəlməsi ilə ortaya çıxan müxtəlif zərgərlik nümunələrinin tədqiqi daha əvvəl bir çox zərgərlik nümunələrinin sehrli (qoruyucu) funksiyanı yerinə yetirdiyini göstərir. Funksional təyinatı olan torevtikadan və silah sənətkarlığından fərqli olaraq, zinət əşyaları çox zaman bədii metalın sırf dekorativ – yəni bəzək üçün nəzərdə tutulmuş “qolu”na aid edilir.

Metalın yaranması ilə bağlı meydana çıxan müxtəlif bəzək əşyalarının tədqiqi onların böyük əksəriyyətinin ilkin vaxtlarda magik (qoruyucu) funksiya daşdığından xəbər verir. Daha sonra onlara uğur, var-dövlət, xoşbəxtlik və s. gətirən çoxlu sayda fətişlər əlavə olunur.

Kiçik metal məmulatların qoruyucu və ovsunlayıcı funksiyası tədricən dekorativ xüsusiyyətlər əldə edərək, bir insan üçün eyni zamanda həm talismana, həm də bəzək əşyasına çevrilirdi. Tunc və dəmir dövrlərində zərgərlik məmulatlarının hazırlanması üçün əsasən mis və tuncdan (sürmədən) istifadə edilirdi.

Ustalar – qədim zərgərlər müxtəlif ərintilərin xüsusiyyətlərini yaxşı mənimsəmiş və onlardan müxtəlif zərgərlik məmulatları düzəltmişlər. Bəzək əşyaları hazırlanması üçün sürmədən, eramızdan əvvəl I minilliyin əvvəllərində isə dəmirdən də istifadə edilirdi. Qədim Azərbaycan ərazisində həmişə sürmə və mis ehtiyatları olub. Bəzək əşyaları üçün istifadə edilən qalay isə Ön Asiyadan və Yaxın Şərqdən gətirilirdi. Metaldan bəzək əşyalarının hazırlanması sənəti

metal emalı sahəsindəki bir sıra zəruri ardıcıl proseslər – əritmə, metal və xəli-tələrin tökülməsi, döymə, oyma, basma, cilalama və s. ilə bağlı idi. Qəlibləri yaratmaq məqsədilə daşdan istifadə olunurdu.

Bəzək məmulatlarının hazırlanmasında ən çox yayılmış texnoloji proses məhsulun ən kiçik detallarının tökülməsinə imkan verən mum modeli idi. Bu texnologiya ilə hazırlanmış mum modeli yalnız bir tökmə üçün kifayət edirdi və buna görə də belə modellər üzrə hazırlanan zəngin ornamentlərlə bəzədilmiş mürəkkəb formalı məmulatlar bir-birinə oxşayırdı, amma eyni zamanda, onların hər biri kiçik fərqləndirici xüsusiyyətlərə malik idi.

Məzmunu və formasına görə müxtəlif olan metal zinət əşyaları və onların detalları bəzək məmulatlarının istehsalı və istifadəsinin geniş şəkildə çiçəkləndiyindən xəbər verir. Eyni zamanda, bu tapıntılar qədim azərbaycanlılar arasında estetik normaların və zəngin zərgərlik ənənələrinin inkişafının göstəricisi-dir. Zoomorf obrazlar və heyvan detalları şəkildə müxtəlif bəzək əşyaları təkcə maddi mədəniyyətin zənginliyini və ya dəfn edilmiş şəxsin sosial vəziyyətini deyil, həm də bu və ya digər tarixi dövrdə Azərbaycan ərazisində hakim dini-ideoloji baxışları əks etdirir. Bir qayda olaraq, öküz, maral, keçi, at və ya quşun stilizasiya edilmiş fiqurları həmin əşya sahiblərinin totemik təsəvvürlərinə əsaslanır. Sırğalarda, bilərziklərdə, gicgahdan asılan medalyonlarda, sikkələrdə və üzüklərdəki müxtəlif heyvanlar və ya onların hissələrinin əks olunduğu kiçik zoomorf detallar şər qüvvələrin və ya ölümün qarşısını alan amulet və qoruyucu funksiyasına xidmət edirdi.

Metal bəzək əşyalarının üzərinə basılan və döyülən heyvan və ya quş təsvirləri son tunc və erkən dəmir dövrlərində Azərbaycan bədii metal sənətkarları arasında bədii-üslub ənənələrinin, peşə bacarıqlarının və estetik meyarların inkişafından xəbər verir.

Zinət əşyalarına, bir qayda olaraq, əsrlər boyu işlənmiş və cilalanmış spiral-lardan, romblardan, üçbucaqlardan, dalğalı xətlərdən, şəbəkələrdən və digər həndəsi fiqurlardan ibarət ornamentlər əlavə edilirdi. Bədii metalda həndəsi motivlərlə yanaşı təsvirlər də aydın görünür ki, onların arasında zoomorf motivlər bədii üslublaşdırma səviyyəsinə görə fərqlənir. Qədim Azərbaycanın bir çox bölgələrinin əhalisi təbiət qüvvələrinə və təbii ünsürlərə sitayiş edirdi. Zərgərlər öz dünyagörüşlərinə əsaslanaraq, bu və ya digər dərəcədə öz inanclarını əks etdirən simvolik ornamental obrazlar yaradırdılar. Belə ki, qədim zamanlarda keramika və metal məmulatların üzərində dalğalı xətlər çaya işarə idi. Gicgahdan və sinədən asılan dəyirmi medalyonlar günəşi əks etdirir və onun müdafiəsinin simvolu idi. Üçbucaq ilahi üçlüyü, paralel xətlər şumlanmış və əkilmiş münbit torpağı və s. ifadə edirdi.

Müxtəlif növ qəbirlərdə skeletlərin müxtəlif yerlərində metal zinət əşyaları aşkar edilmişdir. Skelet üzərindəki bəzək məmulatlarının aşkarlanma topoqrafiyası onların məqsəd və simvolikasına aydınlıq gətirir.

"Zərgərlik məmulatlarının obrazlı ifadəlilik vasitəsi kimi əvvəldən formaların plastikası seçilmişdi ki, onların həlli səthi modelləşdirməyə əsaslanırdı" (7, 12).

Belə səthi modelləşdirmənin parlaq nümunəsi Xanlardan (indiki Göygöl rayonu) tapılmış bürünc gicgah medalyonlarıdır. Aşağı relyefdə, basma metodu ilə işlənmiş xaçşəkilli motiv günəş başlanğıcını və onun himayəsini simvollaşdırır. Uclarında haçalanan xaç şüaları bir növ svastika əmələ gətirir. Svastika işarəsi ilə dekorativ başlanğıcın birləşməsi həmin motivi və medalyonun özünü dekorativ xüsusiyyətlərə malik özünəməxsus talismana çevirir.

"Lakin qədim ustalar əsas diqqəti bəzək əşyalarının magik-dini əsasına yönəldirdilər. Təbii materiallardan hazırlanan məhsullar tədricən öz yerini metal bəzək əşyalarına verirdi, magik məna da onlara ötürülürdü, bu semantika insanların özləri, təbiət və kainat haqqında olan mifoloji fikirləri əks etdirirdi" (5, 12).

Azərbaycanın qədim bəzək məmulatının faktiki materialının təhlili qədim dövrdə bədii metal ustalarının incə zövqündən və yüksək texnoloji məharətindən xəbər verir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əfəndi R. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, 2001.
2. Əfəndi R.; Əfəndi T. Azərbaycan bəzək sənəti. Bakı, 2002
3. Бретаницкий Л.С. и Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана. М., 1976.
4. Маммадли Р.Ш. Древний художественный металл Азербайджана // Lətif Kərimov adına Azərbaycan xalçası və xalq tətbiqi sənəti Dövlət muzeyi elmi əsərlərinin toplusu. Bakı. 2010.
5. Садыхзаде Ш.Г. Древние украшения Азербайджана. Баку: Ишыг, 1971.
6. Садыхзаде Ш.Г. Классификация украшений Азербайджана эпохи поздней бронзы и раннего железа // МКА, 1973, т.7 (на азерб. яз.).
7. Садыхова С.Ю. Взаимовлияния ювелирного искусства Азербайджана со странами Ближнего и Среднего Востока. Автореферат диссертации. Баку: ЭЛМ, 2011.

Раи́ха Шаи́г кызы Мамедли

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА НА ТЕРРИТОРИИ ДРЕВНЕГО АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме: В статье рассказывается про ювелирное искусство Древнего Азербайджана. В отличие от тореутики и оружейного ремесла, имеющих функциональное назначение, украшения представляют собой чисто декоративную «ветвь» художественного металла. На ювелирные украшения, как правило, наносился выработанный и отшлифованный в течение столетий орнамент из спиралей, ромбов, треугольников, волнообразных линий, сетки и других геометрических фигур. Наряду с геометрическими мотивами, в художественном металле отчетливо просматриваются и изобразительные мотивы, среди которых зооморфные выделяются уровнем художественной стилизации. Анализ фактического материала древних украшений Азербайджана свидетельствует о тонком вкусе и высоком технологическом мастерстве мастеров художественного металла в эпоху древности.

Ключевые слова: украшения, талисман, орнамент, спираль, медальон.

Rayiha Shaig gizi Mammadli

ARTISTIC AND TECHNICAL FEATURES OF JEWELRY ON THE TERRITORY OF ANCIENT AZERBAIJAN

Summary: The article is about the jewelry art of Ancient Azerbaijan. Unlike toreutics and weaponry, which have a functional purpose, jewelry is a purely decorative "branch" of artistic metal. As a rule, the ornaments such as spirals, rhombuses, triangles, wavy lines, grids, and other geometric shapes used over the centuries were applied to jewelry. Along with geometric motifs, pictorial motifs, among which zoomorphic motifs are distinguished by the level of artistic stylization, are also used in art metal. The analysis of the factual material of Azerbaijan's ancient jewelry testifies to the delicate taste and high technical skill of the masters of art metal in the ancient period.

Key words: jewelry, talisman, ornament, spiral, medallion.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 17.03.2023

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

UOT 746

Minaxanım Qurbanəli qızı Hüseynova
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası.
Dosent
E-mail: minaxanimhuseynova2020@mail.ru

QUBA QRPUNA MƏXSUS XX ƏSRƏ AİD “QUBA” XALÇASININ BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Xalçaçılıq Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətinin ən geniş yayılmış istiqamətlərindəndir. Azərbaycan xalçalarının toxunma texnologiyasının öyrənilməsi, xalçaların bədii xüsusiyyətlərinin araşdırılması isə hər zaman aktuallığını qoruyan problemlərdəndir. Məqalədə Quba qrupuna məxsus xalçaların bədii xüsusiyyətləri tədqiqat predmeti kimi seçilmişdir. Müəllif Quba qrupuna aid xalçalarda göz, ağac elementlərini, su, qartal təsvirlərini təhlil etmiş, xalçanın haşiyə quruluşuna münasibət bildirmişdir.

Açar sözlər: xalça, Quba, naxış, element, xovlu, simvol, ornament.

XX əsrdə toxunmuş Quba qrupu ünvanlı “Quba” xalçası xovlu texnika ilə toxunmuşdur. Xalça kompozisiya quruluşuna görə digər “Quba” adlı xalçalardan göllərin formasına görə fərqlənir. Belə ki, bütün “Quba” adlı xalçaların mərkəzində adətən səkkizləçəkli göl olur. Yalnız bu “Quba” xalçasında səkkizləçəkli göl uzunsov formada olduğu üçün kətibəyə bənzəyir. Xalça yeddi böyük səkkizləçəkli kətibədən ibarətdir. Şaquli istiqamətdə yerləşən bu kətibələrin quruluşu eyni, lakin rəng çaları fərqlidir. Xalçanın ara sahəsi altıbucaqlı sahə ilə çərçivəyə alındığı üçün “bağlı yerli”, yəni, qapalı yerliklidir. Xalçanın ara sahəsi iki qatdan ibarətdir. Birinci qatın yerliyi qırmızı rəngdə olub, düzbucaqlı formaya malikdir. Bu qat üzərində bir-birindən fərqli formalı quş, ağac, heyvan və gül təsvirləri, qarmaq və rombvari elementlər verilmişdir. Quş təsvirləri qırmızı yerlikli xalçanın mövcud dörd küncündə, həm də fərqli rənglərdədir. Onlardan yuxarı hissədə, sağ və sol tərəflərdə yerləşən quşlar şəkəri “gəzmə”li tünd-mavi rəngdə, aşağı hissədə, sağ və sol tərəfdə yerləşən quşlar isə şəkəri “gəzmə”li və qırmızı yerliklidir. Aşağı hissədə yerləşən quşlar xalçanın yerlik rəngi ilə eyni olduğu üçün ilk baxışdan görmək mümkün deyil. Quşların yanında yuxarı hissədə yerləşən ağac təsvirləri qara “gəzmə”li, çəhrayı yerlikli, aşağı hissədə isə qara “gəzmə”li şəkəri yerliklidir. Elementlər arasında yerləşdirilən kiçik heyvanlar qara “gəzmə”li, şəkəri yerlikli, güllər də həmçinin qara “gəzmə”li, çəhrayı və şəkəri rənglərdən ibarətdir. Qarmaq elementləri yalnız xalçanın yuxarı sağ və sol tərəflərində qara rəngdədir.

Xalçanın ikinci qatı üzərində kiçik və orta ölçülü quş, ağac təsvirləri, göz

işarələri vardır. Xalçanın ikinci qatı qara yerlikli, üzərində ağac təsvirləri qırmızı “gəzmə”li, tünd-mavi rəngdə, göz işarələri isə çəhrayı rəngdədir. Kiçik və orta ölçülü quş təsvirləri xalçanın mərkəzində yerləşən yeddi kətəbə arasında yerləşir. Orta ölçülü quşlardan biri çəhrayı “gəzmə”li, qırmızı yerlikli, digəri isə çəhrayı “gəzmə”li tünd-mavi yerliklidir. Kiçik ölçülü quşlar isə ağ, oxra və yaşıl yerliklidir. Kiçik ölçülü quşlar orta ölçülü quşların həm ön həm də arxa tərəflərində olduğu üçün bəlkə də ana və bala quş mənasını ifadə edir.

Göz elementi. Xalça üzərində digər elementlərlə yanaşı göz elementinə də rast gəlinir. “Göz” elementləri xalçalar üzərində kiçik ölçüdə toxunduğundan ilk baxışdan diqqəti cəlb etmir. Lakin bu elementin rəmzi mənası vardır. Xalq inanclarına görə, üzərində “göz” işarəsi olan xalçalar həm özünü, həm də mənsub olduğu ailəni və evi bədnəzərdən qoruyur. Bu elementlərə Azərbaycan xalçalarının bütün qruplarında rast gəlinir.

Ağac elementi –Xalçanın həm birinci, həm də ikinci qatında ağac elementləri yerləşir. Onlar forma və rəng baxımından bir-birindən fərqlənirlər. Vəsaitin əvvəlində ağac kultu haqqında geniş məlumatlar verilmişdir. Ağac kultu Azərbaycanda çox geniş inkişaf etdiyi üçün onun haqqında daha bir neçə məlumatı nəzərinizə çatdırmaq istədik.

Ağac kultu ilə bağlı ən maraqlı inanclardan biri milli Novruz bayramı ilə bağlıdır. Xalq arasında belə bir inanc vardır ki, il təhvil olunduğu anda söyüd ağacı əyilərək başını torpağa toxundurur. İnsanlar inanırlar ki, həmin anda niyyət tutularsa, o niyyət hökmən çin olacaq.

Şəmkir rayonunda “Dağdağan ocağı” adlanan ocaq vardır. Bu piri ziyarət etməyin, ağacdən istək diləməyin belə bir qaydası var: əvvəlcə sağ tərəfdən ocağın içinə daxil olub ağacın başına üç dəfə dolanırlar. Sonra müqəddəs hesab olunduğu üçün ziyarət olunan ağaca arxa çevirmədən sol tərəfdən çıxırlar. Ocağın içində olan müddətdə ürəyində dilək tutulur, dualar edilir və qarşılığında isə ağaca nəzir-niyaz vəd edilir. Arzuları çin olanlar yenidən bu ocağa gələrək, əsasən, qırmızı rəng olmaqla, müxtəlif parçaları ağacın budaqlarına bağlayırlar.

Ağac haqqında atalar məsəllərində, dastanlarda və rəvayətlərdə müəyyən fikirlər söylənmişdir:

Ağac dibindən su içər.

Ağacı içindən qurd yeyər.

Ağac olan yerdə budaq sınar.

Hər ağac öz dibinə kölgə salar.

Ağac meyvəni dəyəmə qədər böyüdür.

Ağac bəhər verdikcə başını aşağı salar.

Ağac nə qədər yüksək olursa olsun, yarpaqları yenə də yerə tökülər.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında ağac haqqında yer alanlar da deyilənlərə bir misaldır. “Salur Qazanın evinin yağmalandığı boyu”nda Qazan oğlu Uruzun ağaca müraciətini yada salaq:

Ağac, ağac!! Dersəm sana, ərlənmə ağac!
Məkkə ilə Mədinənin qapusu ağac!
Musa Kəlimün əsası ağac!
Böyük-böyük suların köprisi ağac!
Qara-qara dənizlərin gimisi ağac!
Şahi-mərdan Əlinin Döldülünin əyəri ağac!
Zülficarın qınıyla qəbzəsi ağac!
Şah Həsənlə Hüseynün beşigi ağac!
Əgər ərdir, əgər övrətdir, qorxusu ağac!
Başın ala baqar olsam, başsız ağac!
Dibin ala baqar olsam, dibsüz ağac!
Məni sana asarlar, götürməgil ağac!
Götürəcək olursan, yigitleyim səni tutsun, ağac!
Bizim eldə gərək idin, ağac!
Qara hindu qullarıma buyuraydım,
Səni para-para doğrayalardı, ağac! (9)

Göl (Kətəbə). Üçüncü qatın daxilində qara yerlik üzərində yerləşən yeddi böyük səkkizləçəkli kətəbələrdən biri qırmızı yerlikli, digəri isə tünd mavi yerlikli olmaqla növbələnir. Xalçanın mərkəzində yuxarıda yerləşən səkkizguşəli birinci kətəbə çəhrayı, şəkəri və qara sularla əhatələnməklə qırmızı yerlikdən ibarətdir. Kətəbənin baş hissəsində ona bitişik üçbucaq formalı həndəsi element vardır. Sürməyi yerlikli kətəbənin daxilində gül və altıbucaqlı göl yerləşir. Kətəbələr qara “gəzmə”li, ləçəkləri tünd-mavi və çəhrayı rənglərdədir. Xalçanın aşağı sonuncu - yəni, 7-ci kətəbəsi də eynilə bu kətəbəni təkrarlayır. Həmçinin mərkəzdəki 3-cü və 5-ci kətəbələr də bu kətəbə ilə eyni olsa da, onlar arasındakı fərq yalnız kətəbənin yuxarı hissəsinə birləşən üçbucaq formalı həndəsi elementdir.

İkinci, dördüncü və altıncı səkkizguşəli kətəbələr də çəhrayı, şəkəri və qara “gəzmə”dən və göy yerlikdən ibarətdir. Bu kətəbələrin daxilindəki elementlər eynilə digər kətəbələrin daxilindəki elementlərlə eynidir. Fərq yalnız aralarındakı rəngdədir.

Xalçanın ikinci qatı ilə birinci qatı aşağı və yuxarı hissələrdən mehrabla tamamlanan altıbucaqlı forma ilə ayrılır. Bu altıbucaqlı mehrabın ox elementli, kənarı şəkəri rəngli su, qırmızı rəngli çağla əhatələnib.

Haşiyələrin təhlili. XX əsrdə toxunmuş “Quba” xalçası 3 haşiyə qurşağından ibarətdir. Hər bir haşiyə fərqli rəng çalarına malik olmaqla, fərqli elementlərdən ibarətdir. Xalçanın birinci haşiyə qurşağı heyvagülü və qarmaqlarla bəzədilib. Haşiyənin yerliyi qırmızı, üzərindəki elementlər isə çəhrayı rəngdədir. Haşiyə qurşağı bir tərəfdən qara və sürməyi sularla əhatələnib. Birinci haşiyə ilə ikinci haşiyə qara, sürməyi və qırmızı sularla ayrılır. İkinci ağ yerlikli haşiyə çalağan quşu, nəzərlik pitik və fərqli iki güllərlə bəzədilib. Quşlar haşiyə boyu

qırmızı və göy rənglərlə sağ və sol istiqamətlərə yönəlmiş şəkildə yerləşdirilib. Quşların ayaq tərəfində nəzərlik pitik adlanan element də həmçinin fərqli rənglərdədir. Güllərdən biri dörd ləçəklidir. Gülün “gəzmə”si qara, iki ləçəyi qırmızı, iki ləçəyi isə sürməyi rənglərdədir. Digər gül də həmçinin qara “gəzmə”li, qırmızı, çəhrayı və sürməyi rənglərlə bəzədilib. İkinci haşiyə üçüncü haşiyə ilə qara və qırmızı sularla ayrılır. Üçüncü haşiyə qurşağı isə sürməyi yerlikli üzərindəki qeysibişax elementlər isə qara “gəzmə”li, çəhrayı yerliklidir. Üçüncü haşiyə ilə xalçanın ara sahəsi bir-birindən “muncuq” adlanan siçandişi ilə ayrılır. Bu yerdə haşiyə üzərində olan pitiyin mənası haqqında qısa məlumat verməyə ehtiyac duyuruq.

Haşiyə qurşağında işlənən nəzərlik pitik elementi haqqında Araz Qurbanovun “Damğalar, rəmzlər... mənimsəmələr” kitabında məlumatlar verilib.  - ortaq türk xalça sənətində təsirli nəzərlik (“bəd nəzərə şiş batsın” ifadəni yada salaq) təsviri kimi yozulur. Ona “nəzərlik”, “tumar”, “baytumar”, “həmayıl”, “bitik”, və ya “pitik” deyirdilər (2, s.160)

Su. “Quba” adlı xalçada haşiyələr bir-birindən “su” ilə ayrılır. Xalça və xalça məmulatlarında haşiyələri bir-birindən ayıran düz xətlər “su” adlanır. Onların rəngi müxtəlif olsa da, rəmzi məna daşması baxımından yenə suya işarədir. Sular öz növbəsində xalçaların görünüşünə daha yığcamlıq və incəlik bəxş edir. Qədim dövrlərdən bəri toxunan xalçalarda işlənən sular – “təksu”, “içlisu”, “qoşaıç”, “çoxzolaq”, “qoşasu”, “cüt qoşa sular”, “enli su”, “köhnə su”, “kəsmə su” adlanır.

Xalça və xalça məmulatlarında olduğu kimi qədim keramik qab və mis qablar üzərində də “su”lar işlənir. E.ə. III-II minilliklərə aid keramik küp və XIX əsrə aid parç, mis qab üzərində üfqi istiqamətdə yerləşən zolaqlar xalça haşiyəsini xatırladır. Birinci qab üzərində yalnız sadə sular işlənmişdir, lakin ikinci qab üzərində isə dörd sıra naxış zolaqlarını bir-birində sular ayırır.

Siçandişi. Xalçanın haşiyə qurşaqları bir-birindən su ilə yanaşı, həm də siçandişilərlə də ayrılır. Muncuq adlanan siçandişilər xalçalarda olduğu kimi keramik qablarda da işlənən naxışlardandır. Qədim Gəncədə Eldənizlər dövlətinə aid keramik qablar üzərində muncuq adlanan siçandişi naxışı qabların bir neçə hissəsində tətbiq olunub. Maraqlı cəhət də odur ki, eynilə xalçalarda olduğu kimi, muncuq siçandişi keramik qablardada haşiyə qurşaqlarını aşağı və yuxarı tərəflərdən əhatə edir.

Qartal təsviri. Haqqında söz açdığımız xalçanın haşiyə qurşağında qartal (çalağan) təsvir olunub.

Azərbaycan mifik təfəkküründə digər heyvanlar kimi, quş onqarları mühüm yerlərdən birini tutur. “Oğuznamə”lərdə quşlara çox böyük yer verilmişdir. Hər bir qəbilə müəyyən bir quşu özü üçün simvol və yaxud onqon seçərdi. B. Ögəl qədim türklərin quş onqonlarından danışarkən qartal, doğan, qırğı çalağan, qarğa, və s. quşlar misal gətirir. (7)

Şahin quşu türkdilli bayat tayfalarının totemi olmuşdur. XII-XIII əsrlərdə Marağada hakimlik etmiş ağsonqurilər sülaləsinin, XII əsr Gəncə əmiri Qarasonqurun adlarında da sonqur/şonqar komponenti iştirak edir. Məhz buna görə də bəzi tədqiqatçılara görə, şonqar quşu totem olmuş, sonralar tayfa adına çevrilmişdir. (7)

Oğuzların, Türklərin simvolu hesab edilən şahin quşu Oğuz boylarında olduğu kimi, oronim və toponimlərin adında da öz əksini tapmışdır. Qarabağ rayonu ərazisində Şonqar qəsəbəsi, Qəbələ rayonunda Şonqar bulağı, Qobustanda Şonqardağ, Qərb bölgəsində Şamkur/Şamxor/ Şəmkir, Laçın rayonunun Toğana/Toğanalı kəndinin adının “doğan/şahin” ilə əlaqəli olması aydın görünür. (8)

Xalça üzərində əks olunan qartal təsvirinə keramik qablar üzərində də rast gəlinir. Onlara nümunə olaraq hal - hazırda Milli Azərbaycan Tarix Muzeyində saxlanılan, Şahtaxtı nekropolundan aşkarlanan (b. e. ə. II minilliyin ortaları) polixrom boyalı küpəni göstərmək olar.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Aliyeva Kübra. Azərbaycan sanatında Dünya ağacı, hayat ağacı ve onun mitolojik esasları”. 15-16-17 Mayıs (May) 2014. VIII Uluslararası kültürü sanatı ve kültürel mirası koruma sempozyumu/sanat etkinlikleri. Editörler: Osman Kunduracı, Ahmet Aytac. Konya-Türkiye 10 şubat 2016.
2. Qurbanov Araz. Damğalar, rəmzlər... mənimsəmələr. Bakı, 2013.
3. Tağıyeva R. Azərbaycan xalçası məişətdə. Bakı, 2006.
4. Анаханум Алиева. Ворсовые ковры Азербайджана XIX начало XX века. Баку, ЭЛМ, 1981, с. 13
5. Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку. 1971, 149 с.
6. Керимов Л. "Азербайджанский ковер" (Том II). Баку, "Гянджлик", 1983.
7. <https://az.wikipedia.org/wiki/Totemizm>
8. <https://ailehekimiklinikasi.az/main/arasdirma/27-ahin-quunun-ouz-boylarnda-v-toponimlrimizd-izlri.html>
9. https://az.wikisource.org/wiki/KitabiDədə_Qorqud/Salur_Qazanın_evi_yağ_malandığı_boyu_bəyan_edər

Минаханым Гурбанали кызы Гусейнова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОВРА XX ВЕКА «ГУБА», ОТНОСЯЩИЙСЯ К ГУБИНСКОЙ ГРУППЕ

Резюме: Ковроткачество – одно из самых распространенных направлений декоративно-прикладного искусства Азербайджана. Изучение технологии ткачества азербайджанских ковров и исследование художествен-

ных особенностей ковров является одной из проблем, остающихся актуальными во все времена. В статье в качестве предмета исследования были выбраны художественные особенности ковров, относящихся к Губинской группе. Автор проанализировал элементы глаза, дерева, изображения воды и орла в коврах Губинской группы, прокомментировал каймовую структуру ковра.

Ключевые слова: ковер, Губа, узор, элемент, ворс, символ, орнамент.

Minakhanum Gurbanali gizi Huseynova

ARTISTIC FEATURES OF THE TWENTIETH CENTURY CARPET “GUBA”, BELONGING TO THE GUBA GROUP

Summary: Carpet weaving is one of the most widespread areas of arts and crafts in Azerbaijan. The study of the weaving technology of Azerbaijani carpets and the study of the artistic features of carpets is one of the problems that remain relevant at all times. In the article, the artistic features of carpets belonging to the Guba group were chosen as the subject of research. The author analyzed the elements of the eye, wood, images of water and an eagle in the carpets of the Guba group, commented on the edging structure of the carpet.

Key words: carpet, Lip, pattern, element, pile, symbol, ornament.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 02.02.2023

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

УДК 746

Натаван Аллахверди кызы Алиева
Азербайджанская Государственная Академия Художеств.
Диссертант
E-mail: natavangallery@gmail.com

ТКАНЬ – КАК ДЕКОРАТИВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КОСТЮМА СЕФЕВИДСКОГО ПЕРИОДА

Резюме: Статья посвящена выявлению роли и месту художественных тканей, как декоративных составляющих национального женского костюма сефевидского периода. Отмечается, что основой декоративного убранства костюма данного периода была ткань. Сложный живописный узор, покрывающий всю поверхность ткани, был представлен ритмичным раппортным рядом. Формирование азербайджанского костюма напрямую зависело от уровня развития видов декоративно-прикладного искусства, в частности ткачества, которое влияло на развитие моды, вдохновляло мастеров на изготовление великолепных образцов одежды.

Ключевые слова: Сефевидский период, художественный, ткань, костюм, композиция, орнамент.

В XVII веке азербайджанская художественная элита, переехав в столичные, теперь уже иранские города, несла свою культурную традицию вглубь страны, обогащая орнаментальный и композиционный багаж иранского искусства. Именно это время является эпохой подъема текстильного производства в иранских городах Йезде, Исфагане и Кашане. Немаловажную роль сыграли в этом выдающиеся азербайджанские художники Али Риза Тебризи (Аббаси) и Садиг-бек Афшар. Как отмечает Артур Поуп, XVII век знаменуется эпохой нового стилистического направления в живописи, созданного Али Риза Тебризи. Ткани, производившиеся в Йезде по эскизам этого художника, представляют собой вершину изящества и элегантности [6].

Разработанный при жизни и при дворе шаха Аббаса I (р. 1589-1627), текстиль был во власти и почти полностью определен стилем его главного художника Ризы Аббаси, поскольку его поразительные образы нашли отражение на многочисленных образцах шелка и бархата. Художник изображал отдельные фигуры, избегая случайного заполнения пространства.

Стиль Риза Аббаси прослеживается на шелковой ткани с металлической нитью, хранящейся в Музее Метрополитен. Ткань выполнена в технике лампас с переплетением атласа и твила и декорирована раппортами с изображением пары жеманных женских фигур, в шахматном порядке расположенных на ткани.

Подобная композиционная структура просматривается на другом фрагменте бархатной ткани из Музея Виктории и Альберта, выполненной в стиле Риза Аббаси. Здесь главными персонажами декора являются фигуры вельмож, нежно прижавших к груди кошку.

Одной из любимых сцен, появляющихся на декоративных тканях данного периода, являлись сцены охоты и изображения смертельных схваток хищных животных. В манере исполнения данных сюжетов всегда присутствовала экспрессия, сложные ракурсы, многочисленность персонажей и насыщенная композиционная структура. Как отмечалось выше, каждый отдельный орнамент существовал в незыблемой канонической форме и даже многофигурные, сложные композиции только на первый взгляд выглядели хаотичными. В действительности все было подчинено строгому канону. Сохранился труд Садиг бека Афшара «Трактат о живописи», в котором он указывает основные орнаментальные формы и каноны изобразительности, также отмечая черты нового стиля в искусстве. О каноне изображения животных и сцен единоборств он пишет следующее: «Нужно избегать вялости зверей, их лапы должны быть мощными, если изображаешь бой двух хищников, то они должны вцепиться друг в друга когтями, ни в коем случае ни одной лапы без действия, разве только в безвыходном положении» [4, с.57]. В таком случае художники часто изображали животных в неестественных позах, преувеличивая их физические возможности, что могло лишь усилить эффект драматизма и жестокости схватки.

Уникальной декоративной тканью со сценой охоты является фрагмент ткани из шелка и металлической пряжи, выполненной в технике сложного переплетения сатина и твила. Этот текстильный фрагмент изображает драматическое изображение дракона, движущегося среди зубчатых скал. Полное изображение этой композиции подразумевает также изображение охотника, нацелившего большой камень на дракона.

Дракон был популярным образом для художников-миниатюристов, на чьих рисунки собственно, и был основан текстиль, подобный этому. Дизайн этого примера блестяще задуман; высококвалифицированный художник, должно быть, разработал сюжет для этой свирепой сцены мифического монстра.

А на фрагментах шелковой ткани с золотыми металлическими нитями из Музея искусств Кливленда представлена сцена с развернутой сюжетной линией, с подробностями в разработке мельчайших деталей сцены, где изображены преследующие джейрана хищники, также очень популярной в творчестве средневековых миниатюристов.

Выполненная в технике лампас ткань разрезана на части, что свидетельствует о том, что она была использована для изготовления одежды.

Композиция, являющаяся основой художественного оформления тка-

ней и вышивок, строилась по определенным канонам, связанным с фактурой, предназначением, качеством изделия. Существовало несколько способов украшения тканей. Прежде всего, следует отметить, что любое изображение на тканях, будь то растительный орнамент, сюжетные композиции, носили декоративный характер, отличаясь плоскостностью изображения и насыщенностью цветового решения. Порой сюжетные композиции размещали в декоративной арке, как это показано на фрагментах шелковых тканей со сложным переплетением из Музея Виктории и Альберта и Государственного Музея искусства народов Востока.

В XVII веке Шах Аббас (1587-1629) централизовал экономику, развивая государственную монополию на торговле шелком, контролируя производство в прикаспийских провинциях, где производилась основная часть сырца.

Художественное оформление тканей и вышивок, производившихся в шахских карханах, выполнялось профессиональными художниками, которые создавали определенные композиционные схемы и формы изобразительности, применявшиеся во всех видах прикладного искусства. По стилистике изображения отдельных тканей можно приблизительно причислить их к творчеству определенного художника. При всей схожести и следовании канонам изобразительного искусства, каждый выдающийся художник выработал индивидуальные методы изображения отдельных деталей, излюбленных персонажей или сцен. Также возможен тот факт, что ткачи сами использовали уже наработанные элементы декора и, таким образом, складывалась определенная традиция или даже школа изобразительности, формировался стиль эпохи.

Хотя до эры Сефевидов художники не подписывали свои работы, текстиль, созданный после 1600 года, иногда включает в себя имена авторов, таких как известный мастер Гияс ад-Дин Али, который владел и управлял частной мастерской в Йезде. Он был известен изготовлением роскошных тканей с небольшими сюжетными композициями и цветочными узорами, за что имел особые привилегии при дворе Шаха Аббаса.

В этот период в дополнение к сюжетным композициям широкую популярность завоевали дизайны тканей, стилизованные растительными и зооморфными (с рисунками оленей, кроликов и птиц) мотивами, в том числе розы и соловья (gul-u-bulbul). Эти изображения варьировались от взаимосвязанных общих шаблонов до одиночных повторяющихся мотивов, расположенных в ряд. Подобные изображения, нашедшие отражение в миниатюрной живописи, свидетельствует об их популярности среди дворян, а также европейских аристократов.

После смерти шаха Аббаса в 1629 году династия Сефевидов начала терять центральную власть, и региональное управление отодвинуло мо-

нарха на позицию подставного лица. Производство текстиля в мастерских, спонсируемых двором, сократилось, в то время как частный сектор текстильной промышленности восстановил независимость, производя шелк для растущего международного спроса.

Текстильный фрагмент с сокольничими и егерями выполнен из черного сатина, выполненная художником Абдаллахом. Фрагмент ткани декорирован чередующимися рядами мужчин, одетых в заостренные тюрбаны, с животными и птицами, сотканными из светло-нейтральных желтых, оранжевых и синих цветов.

Интерес представляет фрагмент шелка, где изображен элегантно одетый придворный верхом на лошади в сопровождении заключенного пешком, мотив, который стал популярным как в живописи, так и в текстиле в Сефевидов XVI века. Различные животные и пышная растительность окружают пару. Подпись художника заметно размещена на колчане идеализированного всадника; она гласит: «Работа Абдаллаха».

Образец переплетения шелковой панели, относящийся к I половине XVII века, отличается популярным рисунком птиц и цветов, который чередует направление в каждом повторяющемся ряду. Эффект достижения повторения без границ является проблемой, с которой сталкивались художники по текстилю на этапах планирования декоративного оформления, что указывает на высокий уровень мастерства, и выполняется так же безупречно, как на этом фрагменте ткани. Укрепленные металлической нитью, обернутой фольгой, ткани с изображением птиц и цветов, произведенные в семнадцатом веке, имеют мягкую палитру фишашкового и оранжевого цветов, которая была очень подвержена выцветанию. Общая форма этого предмета указывает на то, что он использовался для верхней одежды.

Подобная композиция, представленная изображением птиц и цветов, украшает два фрагмента шелковых тканей, хранящихся в Национальном Музее истории Азербайджана.

Производство шелка в Иране заметно расширилось в начале XVII века благодаря покровительству шаха Аббаса I. Шелк наиболее интенсивно обрабатывался в прикаспийских провинциях Гилан и Мазандаран и ткался по всему Ирану. Сырой шелк также экспортировался в Турцию, Россию, Среднюю Азию, Индию и Европу.

Мотивы розового куста, птиц и оленей на ткани конца XVII – начала XVIII века связывают с популяризацией этих изобразительных элементов в семнадцатом веке, предвосхищая моду на подобные украшения в XVIII и XIX веках. Неестественное соотношение масштаба между птицами, оленями и цветами, скорее всего, является интерпретацией художника. Ткань выполнена в технике сложного твилевого переплетения. Название

этого материала происходит от английского слова, обозначающего особый способ переплетения волокон. Такая ткань напоминает саржу или сатин, а ее особенностью является одинаковый шаг переплетения волокон (обычно два на два), благодаря чему она имеет гладкую и блестящую, а иногда и фактурную поверхность. Ткань твил может быть хлопчатобумажной, шелковой и даже шерстяной (в этом случае она традиционно именуется твид и относится к другой группе материалов).

Как было отмечено выше, для верхней одежды использовали плотные ткани – бархат, «лампас» (Lampas), являющиеся видами элитной ткани. Lampas обычно ткали из шелка, часто с применением золотой и серебряной нити с крупным рисунком [2]. Одежда в эпоху Сефевидов была расшита золотым шитьем, покрывающим все полотно ткани. Особый блеск сефевидским шелкам придавали широко используемые металлические нити. Музейные экземпляры свидетельствуют, что эти нити мерцали на серебристом или золотистом фоне ткани или узора, участвующего в его оформлении, а также отдельных его элементов.

Сефевидский женский костюм характеризовался суженным силуэтом костюма, облегающим фигуру, который состоял из рубашки пирохан, облегающего нижнего платья с длинными узкими рукавами и верхнего распашного платья с овальным вырезом, открывающем нижние одежды.

Выразительный силуэт одежды, построенный на плавных и спокойных прямых линиях, был прямоугольный или слегка расширяющийся книзу. Вертикальные линии одежды уравнивались горизонтальными членениями – поясом, подчеркивающим линию талии, подолом, выделенным отделочными полосками. Но основой декоративного убранства костюма была ткань. Сложный живописный узор, покрывающий всю поверхность ткани, был представлен ритмичным раппортным рядом.

Представляет интерес воспоминания Адама Олеария, который будучи секретарём посольства, посланного шлезвиг-голштинским герцогом Фридрихом III к персидскому шаху, записал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия. Описывая одежду женщин сефевидского периода, он отмечает, что «одежда женщин еще легче мужской; они не опоясываются вокруг тела, штаны и рубахи носят по образцу мужчин, чулки у них большей частью из красного и зеленого бархата, на голове они не носят никаких особенных украшений, но заплетают волосы в косы... Вокруг щек и подбородка они надевают ряд или два жемчуга, или пряжки, так что у них почти все лицо завешено...» [3, с. 771].

В средние века город Тебриз стал основным центром производства бархатных тканей. Среди различных видов бархатных тканей, экспортируемых из города Тебриз в Россию, в источниках была также бархатная ткань, которую часто называют «Тебризский бархат». В прошлом бархат

обычно ткали под названием «бархат халил» в разных оттенках (красный, золотой, васильковый, синий, синий?, синий?, зеленый, коричневый и т.д.). Бархат, используемый в женской одежде, был прекрасной основой для различных видов вышивки.

В XVII веке в городах Азербайджана было соткано много разных видов и расцветок бархатной ткани. Помимо однотонных бархатных тканей, выделявали такие сорта этой ткани, как панбархат – гюльмехмер, полученный прессованием бархатного волокна на хлопковой или шелковой основе, за счет чего ворс укладывается в причудливый узор, как правило, растительного характера, и зермехмер – златотканый бархат, с использованием золотой нити. Их обычно считали относительно тяжелой и дорогой тканью [1, с.15].

Активным элементом женского костюма эпохи Сефевидов был шелковый пояс, представленный в виде тонкого шарфа. Украшенный поперечными полосами из мелкого растительного узора, шелковый пояс с серебряной и позолоченной металлической нитью завершался каймой с композицией из крупных растительных форм.

Пояса, подобные этой, стали популярны в Иране семнадцатого века, где они были завязаны вокруг талии, а концы свисали вниз. Рассматриваемая здесь композиция представляет собой общую конструкцию, состоящую из двух концевых панелей, содержащих цветущие растения, разделенные полем узких чередующихся полос цветочных завитков.

Персидские пояса экспортировались и стали особенно популярными в Польше, одном из торговых партнеров Персии, где богатая элита носила их как аксессуары. Популярность створок в конечном итоге побудила основать в Польше несколько текстильных мастерских, которые производили местные вариации сефевидских оригиналов.

В коллекциях западных музеев сохранилось множество роскошных примеров из парчи, отделанной золотом и серебром, или тафты. Некоторые также украшены золотой и серебряной пальметтой. Ткани характеризовались повторяющимися цветочными или полосатыми узорами в насыщенных пастельных тонах, края которых были отделаны полосами хлопчатобумажной ткани (галамкар) и шелковой парчи с цветочным рисунком. Эти примеры включают шелковый халат с рисунком гвоздики, отделанный контрастным материалом, хранящийся в Текстильном музее при Университете Джорджа Вашингтона; другой в красной парче с повторяющимся рисунком нежных ромашек (Национальный музей Шотландии). Для подкладки халатов и курток, а также для облицовки отворотов использовался мех. Куница и соболь были привезены из России; также использовался мех лисы и овчина [5, с.50].

Ряд других прекрасных предметов одежды сохранился со второй половины периода Сефевидов; иногда они датируются XVIII веком из-за небольшого масштаба повторяющихся узоров в дизайне тканей и подкладки, все более жесткого качества парчи и других факторов. Фактически, подкладки могут оказаться полезными в установлении более специфических датировок: хлопок использовался на протяжении всего этого периода, но в XVI и XVII веках он был довольно грубым и без рисунка.

Таким образом, формирование азербайджанского костюма напрямую зависело от уровня развития видов декоративно-прикладного искусства, в частности ткачества, которое влияло на развитие моды, вдохновляло мастеров на изготовление великолепных образцов одежды.

Литература:

1. Fərəsoy, S. Yaradıcı təxəyyülün aynası: çeşidli parçalar // “Mədəniyyət” qəz. - 2011.- 8 iyul.- S. 15. Pope A.U. Masteriesses of Persian Art Safavid textiles. 1938, pp.177-185.
2. Лампас – Lampas.
3. <https://ru.abcdef.wiki/wiki/Lampas><https://ru.qwe.wiki/wiki/Lampas>
4. Олеарий, Адам. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Введ., пер. и прим. А.М. Ловягина. – Санкт-Петербург: изд. Суворина – 1906 – 582 с., 19 рис. в тексте.
5. Садиг-бек Афшар. Ганун ос-совар (Трактат о живописи) / Введение, перевод и комментарии А.Казиева. – Баку: Изд-во АН АзССР – 1963–100 с.
6. J. Chardin. Voyages de monsieur le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient II – Амстердам – 1711.
7. Pope A.U. Masteriesses of Persian Art Safavid textiles. 1938, pp.177-185.

Natavan Allahverdi qızı Əliyeva

PARÇA - SƏFƏVİLƏR DÖVRÜNÜN GEYİMLƏRİNİN DEKORATİV KOMPONENTİ KİMİ

Xülasə: Məqalə Səfəvilər dövrü milli qadın geyimlərinin dekorativ komponentləri kimi bədii parçaların rolunu və yerini üzə çıxarmağa həsr edilmişdir. Bu dövrün kostyumunun dekorativ bəzəyinin əsasını parça təşkil etdiyi qeyd olunur. Parçanın bütün səthini əhatə edən mürəkkəb şəkilli naxış ritmik uyğunluq cərgəsi ilə təmsil olunurdu. Azərbaycan geyiminin formalaşması bilavasitə dekorativ-tətbiqi sənət növlərinin, xüsusən də toxuculuğun inkişaf səviyyəsinə asılı idi ki, bu da modanın inkişafına təsir göstərmiş, sənətkarları möhtəşəm geyim nümunələri hazırlamağa ruhlandırmışdır.

Açar sözlər: Səfəvilər dövrü, incəsənət, parça, geyim, kompozisiya, ornament.

Natavan Allahverdi gizi Aliyeva

FABRIC - AS A DECORATIVE COMPONENT OF THE COSTUME OF SAFAVID PERIOD

Summary: The article is devoted to revealing the role and place of artistic fabrics as decorative components of the national women's costume of the Safavid period. It is noted that the basis of the decorative decoration of the costume of this period was fabric. A complex pictorial pattern covering the entire surface of the fabric was represented by a rhythmic rapport row. The formation of the Azerbaijani costume directly depended on the level of development of the types of decorative and applied arts, in particular weaving, which influenced the development of fashion and inspired the craftsmen to make magnificent samples of clothing.

Key words: Safavid period, art, fabric, costume, composition, ornament.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 13.02.2023

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

UOT 746

Cəmilə Əli qızı Babayeva
Azərbaycan Rəssamlıq Akademiyası.
Müəllim
E-mail: jamilababayeva34@gmail.com

ARXİTEKTONİKA VƏ ONUN GEYİMİN FORMALAŞMASINDA ROLU

Xülasə: Məqalədə kostyumun tektonik sistemlərinin formalaşmasının ən ümumi prinsipləri araşdırılır. Qeyd olunur ki, kostyumun tektonikasının xarakteri memarlıq və maddi mühitin digər obyektlərinin həlli tektonikası ilə sıx əlaqədə özünü göstərir. Eyni zamanda, kostyumun öz tektonik sistemləri var: karkas, qabıq və hər iki sistemin xassələrini birləşdirən aralıq. Göstərilir ki, üçölçülü forma hesab edilən kostyumun daxili məkanı insan həyatı üçün rahatlıq təmin edir. Geyimlərin formalaşdırılmasının ümumi prinsiplərinin memarlıqla oxşarlığı zahiri formanın obrazlı-assosiativ təzahüründə ifadə olunur.

Açar sözlər: kostyum, arxitektionika, memarlıq, formalaşma, harmoniya, estetika, kompozisiya, vəhdət.

Arxitektionika anlayışı müxtəlif sənət formalarında geniş istifadə olunur. Belə ki, məsələn, ədəbiyyatda və musiqidə bu termin əsərin bütövlükdə qurulmasını, onun tərkib hissələrinin və əsərin ideyası ilə müəyyən edilmiş elementlərinin qarşılıqlı əlaqəsini ifadə edir. Eyni mənada “kompozisiya” termini də işlədilir və təkcə bütövlükdə əsərə, arxitektionikaya deyil, həm də onun ayrı-ayrı elementlərinə: obrazın tərkibinə, süjetinə və s. Arxitektionika əsərin hissələrinin nisbətini, bədii vəhdət təşkil edən komponentlərinin yerləşməsinə və bir-biri ilə əlaqəsini ehtiva edir. Arxitektionika anlayışına həm əsərin zahiri quruluşu, həm də onun hissələrə bölünməsi, bu və ya digər ardıcılıq, elementlərin qruplaşdırılması daxildir. Memarlıq texnikaları üslubun vacib elementlərindən birini təşkil edir və onunla birlikdə sosial cəhətdən müəyyən edilir. Eyni üslub daxilində memarlıq texnikaları bədii janrdan asılı olaraq dəyişir; hər bir janr özünəməxsus kompozisiya tələb edən bir sıra spesifik xüsusiyyətlərlə xarakterizə olunur. Sənət tarixində, rəssamlıqda və memarlıqda “kompozisiya” anlayışı əsərin ayrı-ayrı hissələrinin bədii bütövlükdə birləşməsinə ifadə edir.

“Arxitektionika” (yunan dilindən – tikinti sənəti) anlayışı ümumi mənada struktur naxışlarının bədii ifadəsinin vəhdətini, struktur sistemə xas olan yük və dayaq nisbətini ehtiva edir. Geniş mənada memarlıq hər hansı bir sənət əsərinin əsas və ikinci dərəcəli elementlərinin nisbətini müəyyən edən kompozisiya quruluşudur. Əşyanın memarlığının keyfiyyəti dörd əsas xüsusiyyətdən asılıdır: məzmunun özünün kamilliyi, formanın mükəmməlliyi, forma ilə məzmun əla-

qəsi və formanın estetikası. Arxitektionikanın əsas nümunəsi forma və məzmunun hərtərəfli vəhdətidir. Memarlıq kütlələrin paylanması, formaların ritmik quruluşunda, nisbətlərdə, qismən də əsərin rəng quruluşunda üzə çıxır. Formanın elementlərinin memarlıq əlaqəsi əsas ifadə vasitəsidir.

Sistemin ən mühüm cəhətlərinin, sabit elementlərinin, onların mücərrəd mahiyyətinin əks olunması struktur adlanır. Quruluş müəyyən mənada statikdir, morfologiyani əks etdirir, yəni, sistemin strukturu. Bədii əsərin quruluşuna bir-biri ilə əlaqəli bir neçə aspektdə – tektonika, kompozisiya və ekspressivlik baxımından baxmaq olar.

Tektonika əsərin tərtibatına, dairəvi heykəltəraşlıq kompozisiyasına, dekorativ sənətin həcmli əsərlərinə xas olan struktur naxışların bədii ifadəsidir, hər hansı bir sənət əsərinin kompozisiya quruluşudur. Tektonika bütövün hissələrinin qarşılıqlı yerləşməsinin xüsusiyyətlərini, forma və nisbətlərin nisbətini ifadə edir. Tektonika bir materialın xüsusiyyətlərinin, onların işinin məntiqinin qurulması şəklində görünən əksidir. Formanın plastikliyi vasitəsilə möhkəmlik, dayanıqlıq, tarazlıq, hərəkət istiqaməti kimi struktur xüsusiyyətləri ifadə edilir, hissələrin nisbəti aşkarlanır. Aydın və məntiqli tektonika formanın doğruluğunu təmin edir, obyektin məqsədi, onun istehsal texnologiyasının xüsusiyyətləri və materialın xüsusiyyətləri haqqında düzgün təsəvvür yaradır. Statikaya və tarazlığa, istirahət və hərəkət balansına əsaslanan tektonik sistemlər XIX əsrin sonlarına qədər mövcud olmuşdur. Bu, cəmiyyətin texniki imkanlarının sıxılmada işləyən material və konstruksiyaların istifadəsindən kənara çıxması ilə bağlıdır. Bu materialların və strukturların imkanlarının apofeozu Qotika dövrü idi.

Kostyumun tektonik sistemlərinin formalaşmasının ən ümumi prinsipləri ətraf mühitin digər obyektləri ilə eynidir. Formalaşdırma – ayrı-ayrı obyektlərin strukturlaşdırılması (bölmə və tikinti), funksional, konstruktiv, məkan-plastik, texnoloji strukturların yaradılması. Kostyum üçölçülü forma hesab edilə bilər, onun daxili məkanı insan həyatı üçün rahatlıq təmin edir. Geyimlərin formalaşdırılmasının ümumi prinsiplərinin memarlıqla oxşarlığı zahiri formanın obrazlı-assosiativ təzahüründə ifadə olunur. "Monumental", "monolit" kostyum tərifləri tez-tez formaların böyüdülməsini, onların həllinin yığcamlığını vurğulamaq üçün istifadə olunur ki, bu da sakitləşdirici rəngli ağır parçalardan və dizaynın sadəliyindən istifadə etməklə əldə edilir. Kostyumun tektonikasının xarakteri memarlıq və maddi mühitin digər obyektlərinin həlli tektonikası ilə sıx əlaqədə özünü göstərir. Eyni zamanda, kostyumun öz tektonik sistemləri var: karkas, qabıq və hər iki sistemin xassələrini birləşdirən aralıq.

Kostyumun forması mürəkkəb və çox səviyyəli bir anlayışdır. "Forma" anlayışının özünə də müxtəlif mövqelərdən yanaşmaq olar: ona fəlsəfi kateqoriya kimi, simvol kimi, obyekt kimi, fəaliyyətin nəticəsi kimi baxmaq olar. Fəlsəfədə obyektin forması obyektin mövcudluq yolu, məzmunun daxili təşkili, məzmunun elementlərini bir-birinə bağlayan və onsuz məzmunun mövcudluğu

mümkün olmayan bir şey kimi qəbul edilir. Forma, materialın mənalı çevrilməsi, yəni formalaşdırılması nəticəsində yaranan bir şeyin morfoloji və həcm-məkan struktur təşkilidir.

Həcm-məkan quruluşu formanın bütün elementlərinin bir-biri ilə və məkanla semantik əlaqəsini, tabeliyini və qarşılıqlı təsirini əks etdirən kompozisiya kateqoriyasıdır. Həcm-məkan kompozisiyasında elementlər məkan, həcm, səthdir. Struktur bağlara həcmli formanın qurulması nümunələri, ritm, simmetriya və asimetriya, nisbətlər, kontrast, nüans daxildir. Həcm və məkan arasındakı əlaqənin təbiətindən asılı olaraq formalar fərqlənir: gizli, qismən gizli və açıq bir quruluşla.

Düzgün təşkil edilmiş üçölçülü quruluş və məhsulun açıq tektonikası formanın bütövlüyü və harmoniyası üçün ilkin şərtlər yaradır. Harmoniya burada insana əlverişli estetik təsir göstərən kompozisiyanın bütün komponentlərinin üzvi əlaqəsi, ardıcılığı və mütənasibliyi kimi başa düşülür. Məhsulun harmoniyası funksional, texniki və iqtisadi məsələlərlə sıx əlaqədə olan kompozisiyanın estetikası ilə bağlıdır. Kompozisiyanın vəhdəti formanın bütövlüyü üçün əvəzsiz şərtidir. Bu, məhsulun və ya strukturun bütün tərtibatının tabe olduğu kompozisiyada əsas ideyanın vurğulanmasına əsaslanır. Kompozisiyanın vəhdəti minimum maddi və bədii vasitələr sərf etməklə rahat və estetik məmulatların yaradılması vasitəsi kimi qəbul edilir. Kompozisiyanın vəhdəti həcm-məkan quruluşunun nizamlı strukturunda və aydın ifadə olunmuş tektonikasında özünü göstərir.

Obyektiv dünyanın ən mühüm komponenti kostyumdur – şəxsiyyətin estetik tərbiyəsi vasitəsidir. Ekspressiv, obrazlı şəkildə işlənmiş kostyum insanın daxili sərvətinin, fərdi məziyyətlərinin açılmasına kömək edir.

Kostyum rəssamın yaradıcılıq fəaliyyətinin xüsusi obyektidir. Kostyum yaratmaq sənəti də hər bir sənət kimi yaradıcıdan bilik, təxəyyül, zövq, müəyyən bacarıq tələb edir. Bir kostyum (paltar, ayaqqabı, aksesuar) yaratmaq üçün müxtəlif bədii keyfiyyətlərə malik olan müxtəlif materiallardan istifadə olunur: rəng, faktura, quruluş, naxış. Materiallar geniş çeşidli mütəxəssislər tərəfindən hazırlanır: toxuculuq işçiləri, trikotajçılar, dabbalar, xəzçilər, kimyaçılar və s. Vahid bütövlükdə, kostyum dizayneri tonal-rəng nisbətləri, birləşmələr məsələsini də həll edir. Beləliklə, geyim dizayneri həm heykəltəraş, həm rəssam, həm də qrafika ustasıdır. Çoxşəxli mütəxəssisin formalaşmasında texnoloji (dərzi-lik) bacarıqlarına yiyələnmək də mühüm rol oynayır.

Geyim dizaynı – müəyyən edilmiş xüsusiyyətlərə malik yeni geyim nümunəsinin yaradılması prosesinə tədqiqat, eskizlərin, maketlərin və modellərin yaradılması, məhsulun çertyojlarının hesablanması və qurulması, prototiplərin hazırlanması daxildir. Layihə öncəsi tədqiqat və analoqların təhlili əsasında ilk növbədə obrazda təcəssüm olunan yaradıcı konsepsiya yaranır. Təsvir ya eskiz yaradarkən kağız üzərində doğulur və maketdə, sonra modeldə, və ya düzülmə

prosesində materialla birbaşa işləyərkən, maket isə modeldə təcəssüm olunur.

Kostyum müəyyən bir ideyanı (konsepsiyanı), obrazlı məzmunu, quruluşu daşıyan, məqsədi ilə müəyyən edilmiş bədii cəhətdən qərarlaşdırılmış ansamblıdır. Kostyum ansamblı onun tərkib hissələrinin müəyyən bir zamanın, dövrün, ətraf mühitə – daxili və ya eksteryerə uyğun olan bir insan obrazına ciddi təbə olması ilə xarakterizə olunur. Dəst, üslub birliyi və müəyyən xüsusiyyətlər – material, məqsəd, rəng ilə birləşdirilən geyim elementlərinin məcmusudur. Dəsti təşkil edən əşyalar ekvivalentdir, bir-birini əvəz edir ki, bu da dəsti ansamblıdan fərqləndirir.

Rəssamın geyim sahəsindəki fəaliyyəti digər yaradıcılıq sahələri üçün xarakterik olmayan bir çox spesifikliyə malikdir. Kostyum sənəti konkretliyi ilə seçilir. Kostyum və şəxs ayrılmaz bir bütöv olduğu üçün kostyum həyat qabiliyyətli, yəni rahat, praktik, gözəl, zərif olmalıdır. Bu keyfiyyətlər yaradıcı tərəfindən artıq ilkin planında qoyulmuşdur. Eyni zamanda, əsrlər boyu yaşayan rəsamlıq, heykəltəraşlıq, memarlıq və s. əsərləri ilə müqayisədə kostyum keçicidir, tamaşaçını daim həyəcanlandırır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Архитектоника // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [86 томов] (82 т. и 4 доп.). — Санкт-Петербург, 1890 –1907.
2. Архитектоника // Литературная энциклопедия: [11 томов]: т.1 / Отв. ред. Фриче В.М.; Отв. секретарь Бескин О.М. — Москва: Изд-во Ком. Акад., 1930. — Стб. 701. — 768 стб.
3. Бердник Т.О. Архитектоника костюма (Социокультурная динамика). Автореферат канд.дисс. – Ростов-на Дону – 2004.
4. Власов В.Г. Архитектоника, архитектурность // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [10 томов] — Санкт-Петербург: Азбука-Классика. — Т. I, 2004. — С. 485
5. Власов В. Г. Тектоника // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [10 томов] — Санкт-Петербург: Азбука-Классика — Т. IX, 2008. — С. 450-451.
6. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага: Артня, 1987. 608 с.
7. Коммиссаржевский Ф. История костюма. Минск: Современный литератор, 1999. 496 с.

Джамиля Али кызы Бабаева

АРХИТЕКТОНИКА И ЕЕ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ

Резюме: В статье рассматриваются наиболее общие принципы формирования тектонических систем костюма. Отмечается, что характер тектоники костюма проявляется в тесной связи с тектоникой архитектуры и других объектов материальной среды. В то же время у костюма есть свои тектонические системы: каркас, оболочка и промежуточный продукт, сочетающий в себе свойства обеих систем. Показано, что внутреннее пространство костюма, рассматриваемое как объемная форма, обеспечивающая комфортность жизнедеятельности человека. Сходство общих принципов формирования одежды с архитектурой выражается в образно-ассоциативном проявлении внешней формы.

Ключевые слова: костюм, архитектурный, архитектура, формообразование, гармония, эстетика, композиция, единство.

Jamila Ali gizi Babayeva

ARCHITECTONICS AND ITS ROLE IN FORMING CLOTHES

Summary: The article deals with the most general principles of formation of tectonic systems of the suit. It is noted that the nature of the suit tectonics is manifested in close connection with the tectonics of architecture and other objects of the material environment. At the same time, the costume has its own tectonic systems: a frame, a shell, and an intermediate product that combines the properties of both systems. It is shown that the inner space of the suit, considered as a three-dimensional form that ensures the comfort of human life. The similarity of the general principles of clothing formation with architecture is expressed in the figurative-associative manifestation of the external form.

Key words: costume, architectural, architecture, shaping, harmony, aesthetics, composition, unity.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 13.02.2023

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

UOT: 73/76

Orcid id: 0000-0001-6745-198X

Elnarə İntiqam qızı Mazandarova
Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti.
Müəllim
E-mail: mazandarova@inbox.ru

MÜASİR AZƏRBAYCAN İNCƏSƏNƏTİNİN MƏNZƏRƏ USTASI RAİS RƏSULZADƏ

Xülasə: Məqalə Azərbaycanın Əməkdar rəssamı Rais Rəsulzadənin yaradıcılığındakı mənzərə əsərlərinə həsr olunub. Rəssam doğma yurdu Azərbaycana sonsuz sevgisini öz mənzərə əsərlərində tamaşaçıya çatdırmağa çalışır. Bir çox janrlarda əsərlərə imza atmasına baxmayaraq, rəssam mənzərə janrında işləməyə üstünlük verir. Azərbaycanı qarış-qarış gəzərək özünəməxsusluğu və adət-ənənələri ilə seçilən unudulmaz rayonlarını kətana köçürən Rəis Rəsulzadənin mənzərələrində Abşeron və Bakı kəndlərinin mənzərələri də geniş yer tutur. Rəis Rəsulzadənin yaradıcılığında “İçəri Şəhər” mövzusunda əsərlər də çoxluq təşkil edir. Bu mövzuda əsərlər toplusu mövcuddur. Rəssamın istedadlı olması, yaradıcılığının vətəninə və vətəndən kənarda böyük rəğbətlə izlənilərək sevilməsi vurğulanır. Bu məqalənin məqsədi Rais Rəsulzadə yaradıcılığını işıqlandıraraq gənc nəsə aşılamaqdır. Müəllif “mənzərə ustası”, “Azərbaycan mənzərəsi”, “Azərbaycan incəsənətində rəssamın yeri” kimi anlayışları araşdırır.

Açar sözlər: mənzərə, sənət əsəri, rəssam, Əməkdar rəssam, yaradıcılıq, iş, janr, fəaliyyət, tablo

Rəngkarlıq sənətinin qədim janrlarından olan mənzərə janrı, ilin müxtəlif vaxtlarında yaradılmış landşaftın və atmosfer hadisələrinin təsviridir. Odur ki, bu janrda yaranan əsərlərin əsas qəhrəmanı təbiətdir. Tarix boyu sənətkarlar bu janrda əsərlər yaradarkən meşələri və dənizləri, fırtınaları və göy qurşağını, memarlığı və hətta kainatın uzaqlıqlarını belə təsvir etmişlər. Bu əsərlərdəki sakitliyi və statikliyi bir qədər canlandırmaq üçün zaman-zaman əlavə olunan insan və heyvan təsvirləri isə əsas rolda qəbul edilmirlər. Mənzərə janrında əsəri canlandırmaq üçün istifadə edilən bütün növ texnikalar içərisində, yağlı boya, verdiyi dərinlik, parlaqlıq və canlılığına görə, texnikaların “şahı” deyilir. Yağlı boyadan istifadənin tarixi keçmiş rəssamların yaradıcılığına dayanır. Mənzərədə rəssamlar bəzən keçmişə, bəzən isə gələcəyə istinad edirlər. Amma mənzərənin real zamanda təsvirinə daha çox rast gəlinir. Çox hallarda rəssamlar öz fantaziyalarına və əhval-ruhiyyələrinə köklənərək də mənzərələr yaratmışlar. Dünya şöhrətli mənzərə ustalarından Klod Mone, Vilyam Törner, İsaak Levitan, İvan

Şişkin, Con Kosteb, Tomas Koul, Frederik Edvin Çörç, Kaspar David Fridrix, Aleksey Savrasov, Alfred Sisley, Arxip Kuinci, Albert Köyp, Jan-Batist Kamil Koro, Klod Lorrenin adlarını çəkə bilərik.

Azərbaycan təsviri sənətində də mənzərə janrına xüsusi əhəmiyyət verilmişdir. Zəngin tarixə malik olan Azərbaycan incəsənətinə nəzər salsaq, mənzərə janrının kökləri qədim dövrlərə gedib çıxır. Azərbaycanda mənzərələrin təsvirlərinə qədim qaya rəsmlərində, keramik əşyalar üzərində, xalça nümunələrində və miniatürlərdə rast gələ bilərik. Bəhrüz Kəngərli, Səttar Bəhlulzadə, Səməd Haqverdiyev, Kamil Xanlarov, Böyükağa Mirzəzadə, Kamil Nəcəfzadə, Rasim Babayev, Nəcəfqulu İsmayılov, Əyyub Hüseynov, Mahmud Tağıyev, Mikayıl Abdullayev, Elbəy Rzaquliyev, Toğrul Nərimanbəyov, Tahir Salahov kimi Azərbaycan rəssamları, təsviri sənətdə mənzərəçi rəssam kimi öz sözlərini demişlər.

Səttar Bəhlulzadənin “Kəpəzin göz yaşları”, “Qızbənovşəyə gedən yol”, “Cıdır düzü”, “Quba mənzərəsi”, “Yaşıl xalı”, “Xəzərdə axşam”, “Əmsar bağlarında”, “Bağlar arasında”, Kamil Xanlarovun “Abşeron”, “Zaqatala dağları”, “Astara”, “Payız işığı”, Nəcəfqulu İsmayılovun “Sahil”, “Pirşağı”, “Dəniz sahili”, “Stansiyaya yol”, “Mənzərə”, “İstisu dağlarında”, “Qusar rayonu”, “Qubadlı rayonu”, “Xosta”, “Dağlar”, “Dağ mənzərəsi”, “Bahar”, Kamil Nəcəfzadənin “Aylı gecədə qayıqlar”, Böyükağa Mirzəzadənin “Abşeronda”, “Fatmeyə hamamları”, “Dəniz mənzərəsi”, “Mənzərə”, “Qayıqlar”, Toğrul Nərimanbəyovun “Bakıda yay”, “İçəri şəhər”, “Qız qalası”, “Xəzər üzərində şəfəq”, “Məhsul bayramı”, “Torpağın bərəkəti”, “Tarla düşərgəsi”, “Qocaman çinar”, “Çiçəklər”, “Nar”, “Moskva”, Nadir Əbdürrəhmanovun “Azərbaycan dağlarında bahar”, “Dağlarda bahar”, “Çəltik tarlasında”, “Bizim dağların adamları”, “Sevimli naxışlar”, Tahir Salahovun “Qədim Bakı”, “Qız qalası”, “Bakı”, “Şirvanşahlar sarayı”, “Qədim Bakının damları”, “Xəzər”, “Xəzərdə axşam”, “Bilgəh kəndi”, “Türk edilmiş bağ”, “Hövsan” və digərlərinin mənzərə əsərləri nəinki Azərbaycanda, ölkəmizin hüdudlarından kənarda da tanınır.

Mənzərə janrı müasir Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında da öz aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır. Azərbaycan rəssamları zəngin emosional və lirik mənzərə yaradıcıları kimi tanınırlar. Ətraf aləm, ana təbiət, bu sənətkarların əsərlərində təmiz, təbii-bakirəliyi ilə yanaşı həm də möhtəşəmliyi və unikalılığı ilə təqdim olunur. Təbiətin fəsillərin və onilliklərin, yaşanan dövrün dəyişiklərinə uyğun vəziyyət alması da əsərlərdə öz əksini tapır. Azərbaycan rəssamlarının mənzərəsinə xas xüsusiyyətlərdən biri də, ümumilikdə rəssamı əhatə edən aləmin, nikbin və işıqlı koloritlə tamaşaçıya çatdırılmasıdır.

Azərbaycan rəssamlıq sənətində mənzərə janrında işləyən tanınmış rəssamlardan biri də Azərbaycanın Əməkdar rəssamı, Məhəmməd Əmin Rəsulzadə nəslinin layiqli davamçısı, Rais Azər oğlu Rəsulzadədir. O, 1946-cı ildə Qazaxıstanda dünyaya gəlmişdir. Ailəsinin sürgün olunduğu bu ölkədə anadan olan

rəssam, daha 3 yaşında anasını itirmiş və qardaşı ilə onu atası böyütmüşdü. Orta məktəbi rus dilində oxuyan rəssamın kiçik yaşlarından rəsmə, şahmata və yüngül atletikaya böyük marağı var idi və o, bu sahələrdə yarışlarda iştirak edərək yüksək nəticələr əldə edə bilmişdi. Məktəbin yuxarı siniflərində oxuyarkən Moskvanın Krupskaya adına Ümumittifaq İncəsənət Universitetinə qəbul olur və məktəbi tərk etmədən həmin universitetdə də qiyabi dərslər almağa başlayır. “Rəsin əsərləri həmin Qiyabi Xalq İncəsənət Universitetinin təşkil etdiyi sərgilərdə nümayiş etdirilməyə başlanır” [3, s. 5]. 1965-ci ildə universiteti və məktəbi uğurla başa vuran rəssam, artıq doğma yurdu Azərbaycana gəlməyi qərara alır və attestatını alar-almaz vətəninə gəlir. Bu, onun Bakıya qəti və həmişəlik dönüşü idi... “Sürgün həyatının bütün çətinliklərindən keçən, hər bahar həyatında alma ağacları çiçəkləyən, damında qaranquşlar yuva salan evlərinə heç vaxt isinişməyən, ürəyi xəyallarında yaşayan Azərbaycanla döyünən gənc rəssamın – böyük Məhəmməd Əmin Rəsulzadənin nəvəsi, Azər bəyin oğlu Rais Rəsulzadənin vətənə qayıdırdı” [1, s. 92]... Burada Əzim Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbinə daxil olaraq rəssamlıq təhsilini davam edir. 1969-cu ildə rəssamlıq məktəbini müvəffəqiyyətlə bitirir və Rusiyanın Penza vilayətinin Kuznetsk şəhərinə hərbi xidmətə yollanır. Hərbi xidmətdə olan dövrdə də rəssamlıq bacarığını nümayiş etdirir və böyük monumental işlərə imza atır, müxtəlif portretlər, mozaikalar, rəsmlər çəkir. Hərbi hissələr arasında elan olunmuş “Hərbi hissənin ən yaxşı tərtibi” adlı müsabiqədə də iştirak edərək aid olduğu hərbi hissəyə qalibiyyət yaşatmışdı.

Hərbi xidmətini 1971-ci ilin sonunda bitirmiş Rais Rəsulzadə Azərbaycana dönür və 1972-ci ildə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin Bədii Qrafika fakültəsinə daxil olur. Ali təhsilini 1977-ci ildə bitirən rəssamın yüksək pedaqoji potensialının olmasını görən universitet rəhbərliyi bir il sonra, 1978-ci ildə onu “Rəsm, Heykəltəraşlıq və Boyakarlıq” kafedrasına saat hesabı dərslər demək üçün müəllim vəzifəsinə təyin edir. Rəssam qısa müddətdə müəllim, hal-hazırda isə universitetin dosentidir. 1978-ci ildən keçmiş SSRİ və Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının üzvüdür. Daim ittifaqın ictimai və yaradıcı həyatında fəal iştirak edən rəssam, nəticədə ittifaqa daxil olan ölkələrdə və ümumiyyətlə, dünyanın bir sıra ölkələrində keçirilmiş sərgilərdə əsərlərini sərgiləmişdir. Kubanın paytaxtı Havana şəhərində 1980-ci ildə, Əfqanıstanda 1980-1981-ci illərdə, Polşada 1988-ci ildə və ABŞ-ın Hyuston şəhərində 1989-cu ildə sərgilənən əsərləri haqqında milli informasiya və ümumittifaq informasiya vasitələrində müsaibələr alınmış, məqalələr işıq üzü görmüşdür. “Son illərdə isə Azərbaycan Respublikası incəsənətinin Bakıda, Moskvada, İstanbulda açılmış "Payız", "Yaz", "Novruz" sərgilərində iştirak edib. 1994-cü ildə onun I fərdi sərgisi, 1995-ci ildə isə II fərdi sərgisi açılıb” [2, s. 6].

Rais Rəsulzadə müxtəlif üslublarda əsərlərə imza atsa da, məhz mənzərə üslubu ilə diqqəti cəlb edir. Onun Azərbaycanın dilbər guşələrinə həsr etdiyi

mənzərə əsərləri, rəngarəngliyi və texnikası ilə göz oxşayır. Rəssamın mənzərə əsərləri içərisində həmçinin Azərbaycandan kənar, digər ölkələrdə işlənmişləri də vardır. Lakin, əksər mənzərələr məhz Azərbaycanın müxtəlif rayonlarına və Abşeron yarımadasına həsr olunub. Abşeron mənzərələrinin rəssamın yaradıcılığındakı xüsusi yeri, onun ata-baba yurdunun məhz Novxanı kəndində olması ilə əlaqədar idi. Buranın təbiətinin təsvirinə rəssam həyatının müxtəlif dövrlərində qayıtmış və çoxlu zaman və yaradıcılıq imkanları sərf edərək möhtəşəm səciyyəvi Abşeron mənzərələri ərsəyə gətirmişdir. Bakı kəndlərinin mənzərələri içərisində “Abşeron. Buzovna”, “Abşeron. Xəzərin sahilı”, “Sahil”, “Şüvəlan”, “Şüvələndə bağ”, “Xəzər”, “Xəzərin qumlu sahilı”, “Abşeron. Qala kəndi”, “Nardaran”, “Pirsağı”, “Yay. Şüvələndə”, “Abşeron. Dənizə gedən yol”, “Köhnə Buzovna”, “Abşeronda”, “Ləiş. Dənizə gedən yol” kimi əsərlər bu diyarın özünəməxsus təbiətini, mənzərəsini, iqlimini özündə əks etdirir. Xəzər sahilində yerləşən Bakı kəndlərində dənizlə qurunun gözoxşayan vəhdəti rəssamın fırçasıyla əbədiləşib. Bu cür şairanə tərzdə ifa olunmuş tablolarla öz əksini tapmış Abşeron kəndlərinin mənzərələri, tamaşaçı yaddaşında əbədi iz qoymağı bacarıb.

Rəssamın Bakıya həsr etdiyi mənzərə əsərlərindən “Bakı. İçərişəhər”, “Bakı. Axşam”, “Bakı. Qara şəhər”, “İçərişəhər”, “Köhnə Bakı”, “Şəhər mənzərəsi”, “Bakı. Keşlə”, Bakı – sənaye şəhəri”, “Bakı. Axşam” kimilərində biz, köhnə neft sənayesi Bakısını, İliç buxtasını (körfəzini), Bakı ətrafı mənzərələri, Xəzər dənizinin Bakı sahilini, köhnə gəmiləri və s. görə bilərik. Bu əsərlər içərisində seriya şəklində yaradılmış və İçəri Şəhər abidələrinə həsr olunmuş “İçəri Şəhər” adı altında əsərlər toplusu vardır. Seriya əsərləri sırasına həmçinin Buzovna, Mərdəkan və Bilgəhdə yerləşən dini və mədəni ocaqların eskiz və etüdlərini də daxil edə bilərik. Azərbaycan sənayesinin əsasını təşkil edən neft sənayesi mövzusunda yaradılmış mənzərə əsərlərində isə arxa fonda Xəzər dənizi işlənməklə, qaralmış neft buruqlarından tutmuş mazutlu çənlərə kimi xırdalıqlarla mənzərənin ümumi abu-havası öz əksini tapır. Rəssamın sənaye mənzərəsi əsərlərində neft hopmuş Abşeron torpaqları, özünəməxsusluğu ilə tamaşaçıda canlı təsəvvür yaradır.

Rais Rəsulzadənin Azərbaycanın rayon mənzərələrinə həsr etdiyi əsərlərindən isə “Gədəbəy. Slavyanka”, “Bahar. Şəki”, “Qəbələ. Laza”, “Oğuz. Qalaçay”, “Qarlı Kəpəz”, “Qəbələ. Mirzəbəyli”, “Göygöl. Toğana”, “Göyçəkənddə”, “İsmayilli. Lahıca gedən yol”, “Qusar”, “Şamaxı dağları”, “Qəbələ. Qəmərvan”, “Qarabulaq kəndi”, “Göyçay çayı”, “Buludlu Kəpəz”, “Nabran”, “Naxçıvan dağları”, “Lənkəranda”, “Çaykənd. Ceviz ağacları” və bir çox digər Azərbaycanın əvəzsiz, gözəl mənzərəli rayonlarına həsr edilmiş tabloları misal göstərmək mümkündür. Bu əsərlərdə həyat dolu Azərbaycan torpağının nikbin və işıqlı uyğunluğu vəhdət təşkil edir. Təbiətdən alınmış rənglərin tabloya məharətlə əks olunması nəticəsində Azərbaycan mənzərəsinin unikalılığı və əsra-

rəngizliyi göz önünə çıxır. Rəssam yaradıcılığı boyunca Azərbaycanı qarış-qarış gəzir, müxtəlif fəsilərdəki təbiətin hansı gözəlliklərə məruz qalmasını sevrək kətana köçürür. Gözəllik qaynağı olan mənzərə janrının Rais Rəsulzadə yaradıcılığındakı xüsusi yeri həm də ondan irəli gəlir ki, bu onun daxili ehtiyacı, zövqü və vətənə bağlılığının sübutudur.

Mahir mənzərə ustası olan Əməkdar rəssam Rais Rəsulzadənin natürmortları, kompozisiyaları və portret əsərləri də mövcuddur. Bunlardan “Ana”, “Kür balıqçısı Cəfər Cəfərovun portreti”, “Dizayner Ovçinnikov Valeriy”, “Humay”, “İsmayıl Əliyevin portreti”, “Rəssamın portreti”, “Rza Avşarın portreti”, “İsmayıl Məmmədov”, “Kamil”, “Q. Sadıxzadənin portreti”, “Qaçqın”, “Metro inşaatçıları”, “Yorğun əsgər” kimiləri portret əsərləri sırasına daxildir. “Rəssamın görüntüyə gətirdiyi obrazlara xas incə və səciyyəvi cizgiləri rənglərin dili ilə ifadə edə bilməsini ilk növbədə onun insan psixologiyasına bələdliyinin nəticəsi saymaq olar” [4, s. 12]. “Güllər”, “Qızıl güllər”, “Yasəmən” və s. bir çox bu kimi əsərlər isə natürmort janrında işlənmişdir.

Rais Rəsulzadə Azərbaycan təsviri sənətində göstərdiyi layiqli fəaliyyətinə görə 2002-ci ildə “Azərbaycan Respublikasının Əməkdar Rəssamı” fəxri adını almışdır. 2009-cu ildən etibarən isə “Azərbaycan Siyasi Repressiya Qurbanları Assosiasiyası”nın rəhbəridir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Bağırzadə N. Gecikmiş etiraf kimi. Bakı 2007, (s. 92).
2. Nəsiman Yaqublu. Rəsulzadə yadigarı. Rais Rəsulzadənin 70 yaşına. 525-ci qəzet, 2016, 25 oktyabr. (s.6).
3. Rafael Hüseynov. Adında və fırçasında işıq daşıyan. 525-ci qəzet 2017, 2 fevral. (s.5).
4. Ziyadxan Əliyev. Repressiya yellərindən keçən sənət yolu. “Mədəniyyət” 2014, 31 Yanvar (s.12).

Эльнара Интигам кызы Мазандарова

РАИС РАСУЛЗАДЕ – МАСТЕР ПЕЙЗАЖА СОВРЕМЕННОГО АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ИСКУССТВА

Резюме: Статья посвящена пейзажным работам заслуженного художника Азербайджана Раиса Расулзаде. Свою бесконечную любовь к родному Азербайджану художник пытается передать зрителю в своих пейзажных работах. Несмотря на то, что он подписал работы во многих жанрах, художник предпочитает работать в жанре пейзажа. Пейзажи Апшерона и бакинских сел занимают большое место в пейзажах Раиса Расулзаде, объехавшего весь Азербайджан и перенесшего на холст незабываемые

края, отличающиеся своей неповторимостью и традициями. Особое место в творчестве Раиса Расулзаде занимают работы над «Внутренним городом». Есть сборник работ на эту тему. Подчеркивается, что художник талантлив и его творчество с большой симпатией смотрят и любят на родине и за рубежом. Цель данной статьи – просветить молодое поколение, осветить творчество Раиса Расулзаде. Автор исследует такие понятия, как «художник-пейзажист», «азербайджанский пейзаж», «место художника в азербайджанском искусстве».

Ключевые слова: пейзаж, художественное произведение, художник, заслуженный деятель искусств, творчество, произведение, жанр, действие, картина.

Elnara İntigam gizi Mazandarova

LANDSCAPE MASTER OF MODERN AZERBAIJANI ART RAIS RASULZADE

Summary: The article is dedicated to the landscape works of the Honored Artist of Azerbaijan Rais Rasulzade. The artist tries to convey his endless love for his native Azerbaijan to the audience in his landscape works. Despite the fact that he signed works in many genres, the artist prefers to work in the landscape genre. The landscapes of Absheron and Baku villages occupy a large place in the landscapes of Rais Rasulzade, who traveled all over Azerbaijan and transferred the unforgettable regions distinguished by their uniqueness and traditions to the canvas. Works on "Inner City" occupy a special place in Rais Rasulzade's creativity. There is a collection of works on this topic. It is emphasized that the artist is talented and his work is followed and loved with great sympathy in his homeland and abroad. The purpose of this article is to enlighten the young generation by illuminating Rais Rasulzade's creativity. The author explores concepts such as "landscape artist", "Azerbaijani landscape", "the place of the artist in Azerbaijani art".

Key words: landscape, work of art, artist, honored artist, creativity, work, genre, action, tableau

UOT 7.03

ORCID ID: 0000-0002-1288-5710

Nərgiz Aslan qızı Rzayeva
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası.
Dissertant
E-mail: nargiz_rzayeva@hotmail.com

1990-2000-Cİ İLLƏR AZƏRBAYCAN RƏSSAMLARININ YARADICILIĞINDA MİLLİ ƏNƏNƏLƏRİN MÜASİR İNTERPRETASIYASI

Xülasə: 1990-2000-ci illər Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında milli ənənələrin müasir interpretasiyası xüsusilə rəngkarlıq və qrafika sahəsində fəaliyyət göstərən rəssamların əsərlərində daha aydın şəkildə özünü büruzə verir. Bu dövrdə görkəmli təsviri sənət ustalarımız ərsəyə gətirdikləri əsərlərdə qədim miniatür ənənələrinə müasir münasibətlərini nümayiş etdirməklə yanaşı, miniatür üslubunun özünəməxsusluğunu qoruyub saxlamaqdadırlar. Bu mənada Arif Hüseynov, Rafis İsmayılov, Nüsrət Hacıyev, Qəyyur Yunus, Sara Manafova, Mətanət Aslanova, Aytən Şirzadova və b. adlarını xüsusilə qeyd etmək olar.

Açar sözlər: Azərbaycan, təsviri sənət, rəngkarlıq, qrafika, ənənə, müasirlik, interpretasiya

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq Azərbaycan təsviri sənət ustalarının yaradıcılığında qədim milli ənənələrə bir qədər fərqli - müasir yaradıcı münasibətin ifadəsi müşahidə edilməyə başladı. Bu müasir interpretasiya daha çox özünü təsviri sənətin rəngkarlıq və qrafika sahəsində fəaliyyət göstərən rəssamların yaradıcılığında göstərdi. Belə ki, bu dövrdən etibarən görkəmli rəssamlarımız öz əsərlərində qədim miniatür ənənələrini özünəməxsus forma-biçimdə davam etdirdilər.

“1992-ci ildə rəssamların “Peykər” adlı birliyi yaradılır (Elçin Aslanov, Sənan Qurbanov, Məzahir Avşar) və bu birliyin məqsədi öz milli bədii irsini, xüsusilə miniatür sənətini öyrənmək və onları müasir dövrün dünyaduyumu, formaları ilə uyğunlaşdırmaqdan ibarət idi” (1, s.66).

1990-2000-ci illərdə təsviri sənət sahəsində fəaliyyət göstərən görkəmli rəssamlarımız arasında Qəyyur Yunus, Arif Hüseynov, Rafis İsmayılov, Nüsrət Hacıyev, Sara Manafova, Mətanət Aslanova, Aytən Şirzadova və b. adlarını xüsusilə qeyd etmək olar. Belə ki, adlarını qeyd etdiyimiz bu rəssamlar müəllifi olduğu rəngkarlıq və qrafik əsərlərində qədim milli miniatür ənənələrinə müasir yaradıcı münasibətlərini bildirməklə yanaşı, eyni zamanda miniatür üslubunun özünəməxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərini qorumaqdadırlar.

Əsərlərində milli ənənələrin müasir interpretasiyası müşahidə olunan rəs-

samlar arasında Qəyyur Yunusun yaradıcılığı xüsusilə seçilir. O, çoxəsrlik Azərbaycan rəngkarlığına fərdi manerası, öz üslubu ilə seçilən və Qacar rəngkarlıq məktəbinin bədii ənənələrini uğurla davam etdirən görkəmli sənətkar kimi daxil olmuşdur. “Onun dərinlik perspektivinə əsaslanan formalarla müstəvi təsvirlərin çulğalaşmasında yaranan, dekorativ bəzək alliterasiyaları və psixoloji dərinlik cövhərindən su içən boyakarlığı Qərb və Şərq sənət dünyagörüşlərinin uğurlu sintezidir. Daha doğrusu, Qəyyurun yaradıcılığı bugünkü mürəkkəb mədəni axarlar mənsəbində dayanmış insanın gözəllik anlayışını genetik köklərə əsaslanaraq izah etmək üsuludur” (4). Rəssamın “Dörd mələk” (1991), “Bakı küləyi” (2000), “Azərbaycan gözəli” (2002), “Novruzun yaxınlaşması” (2003), “Axşam süfrəsi” (2004), “Qarabağ gözəlləri” (2004), “Xəzərin sahilində” (2004), “Üfüqi həyat” (2008) və s. əsərləri məhz yuxarıda qeyd etdiklərimizi özündə əks etdirən yüksək bədii dəyərə malik əsərlərdəndir.

Qədim milli ənənələrimizə özünəməxsus yaradıcı və analitik münasibətlərini ifadə etməklə olduqca maraqlı əsərlər yaradan Qəyyur Yunusun miniatur üslublu rəngkarlıq tabloları və qrafik lövhələrini müasir dövr Azərbaycan təsviri sənətinin fərqli görüntülərindən hesab etmək olar.

Bədii yaradıcılığında qədim milli ənənəni müasir formada davam etdirən rəssamlarımız arasında Sara Manafova adı xüsusi qeyd edilməlidir. Bu mənada rəssamın əsərlərini diqqətlə nəzərdən keçirdikdə onun miniatur üslubuna xas özəllikləri, xüsusilə Orta əsrlər Şərq miniaturünə xas kompozisiya quruluşu və zəngin kolorit həllini dərinlən mənimsəməsini müşahidə etmiş olarıq. Rəssamın “Leyli və Məcnun” (1995), “Məhəbbət - görüntü” (1995), “Gənclik” (2003) və “Cənnət quşu. Liananın portreti” (2004) adlı əsərləri məhz yuxarıda qeyd etdiyimiz bədii məziyyətləri özündə ehtiva edir. Bu əsərlərdə həmçinin baş verən hadisələrin və bədii obrazların həmahəngliyə əsaslanan bədii şərhli aydın şəkildə görünür.

2000-ci illərdə Azərbaycan rəngkarlığı və dəzgah qrafikasının inkişafında qədim miniatur ənənələrinə maraq tədricən artmış, müxtəlif üslub və individual yaradıcılıq münasibətlərinin yaranması olduqca geniş vüsət tapmışdır.

“2008 və 2010-cu ildə Bakıda keçirilən “Şərqdən-Şərqa” sərgisində hökm sürən ənənə və müasirlik ruhunun tamaşaçılar tərəfindən rəğbətlə qarşılanması rəğmənlə demək olar ki, Azərbaycan təsviri sənətinin qədim şöhrətinin bərpası və ona müasir tutum verilməsi də artıq tarixin saxlancına gömülmüş Avropasayağı “izm”lərə nəzirələr çəkməkdən yox, çoxəsrlik tarixə malik olan milli mədəni dəyərlərə yaradıcı münasibətdən keçir. Bunu rəssamların müxtəlif nəsillərinin – Altay Hacıyev, Rafis İsmayılov, Arif Hüseynov, Nüsrət Hacıyev, Orxan Hüseynov, Aytən Şirzadova, Faiq Əkbərov, Sirus Mirzəzadə, Leyla Salamova və başqalarının “Şərqdən-Şərqa” sərgilərində nümayiş olunan əsərləri də təsdiqləyir” (2, s.172).

Göründüyü kimi sözügedən dövrdə rəngkarlıq və dəzgah qrafikası sahəsində ərsəyə gələn əsərlərdə milli ənənələrə müasir tələblərə görə münasibət göstərilmişdir.

Qədim və zəngin tarixə malik olan Azərbaycan miniatür üslubuna müasir tərzdə müraciət edən rəssamlardan Mətanət Aslanovanın da adını qeyd etmək olar. Onun milli-mənəvi dəyərlərimizi özündə ifadə edən “Muğamın fəlsəfəsi” adlı qrafik əsəri milli musiqi alətlərinin vəhdətindən alınan bədii kompozisiyada muğamın ifadəli əksi qabarıq duyulandır. “Dekorativ, lirik üslubda işlənmiş bu əsərdə nəbati naxışlarla bəzədilmiş musiqi alətlərinin bədii görüntüsü sanki tamaşaçını muğam aləminə aparır. Muğamın əks-sədası duyulan kompozisiyada təsvir olunan hər bir element sanki muğamın ahənginə köklənmişdir. Əsərdə miniatür sənətinin ənənələrindən qidalanmış bəzi elementlər – günəşi ətrafına alan buta formasında stilizə olunmuş buludlar kompozisiyaya dinamik hərəkət gətirir. Tünd fonda daha aydın görünən şamdan əsərin lirik əhval-ruhiyyəsini daha da artırır” (3, s.118).

Milli ənənələrə yaradıcı münasibətin müasir ifadəsi Azərbaycan təsviri sənətinin gənc nəslinin nümayəndələrindən olan Aytən Şirzadovanın yaradıcılığında da öz əksini tapmışdır. Onun ərsəyə gətirdiyi qrafik əsərlər klassik Şərq miniatür ənənələrindən bəhrələnmiş, onu uğurla yaşadaraq yeni və özünəməxsus forma-biçimi ilə xarakterizə edilir. Aytən Şirzadovanın “Poeziya” (2005), “Musiqi” (2005), “Eşq” (2007) və s. əsərlərində ənənə və müasirliyin vəhdəti aydın sezilir.

Rəssamın “Poeziya” (2005) adlı qrafik lövhəsində lirik duyğularla xəyallar aləminə qərq olmuş gənc qız obrazının Şərq ornamentləri ilə tərtib edilmiş otaqda bədii təsviri, onun qəhvəyi rəngin isti tonları ilə əhatə olunması, yenicə çıxmış ayın və otaqda şölələnən şamların nuru ilə nurlanan bənizi incə - xəfif cizgilərlə əks edilmişdir.

Aytən Şirzadovanın “Eşq” (2007) adlı əsərində isə gənclərin eşq təəssüratlarını bir-biri ilə bölüşdüyü səhnə canlandırılıb. Saf, ülvə məhəbbət və eşq dolu gənclər sanki sehrli xalçada pərvazlanaraq sehrli sevgi nağılları aləminə üz tutmuşlar. Kompozisiyada əksini tapmış aşiq və məşuqun obrazlarının Şərq ornamentləri ilə zəngin olan libasları sanki öz tamaşaçısını romantik-lirik aləmə səyahət etdirir. Sözüün əsl mənasında özünün gənc olmasına rəğmən Aytən Şirzadova müəllifi olduğu əsərlərdə bədii-estetik yaradıcı potensialından olduqca uğurla istifadə edərək, arzuolunan nəticəni əldə etməyə nail olmuşdur.

Tədqiqat işinə cəlb etdiyimiz müasir biçimli rəngkarlıq və qrafika əsərlərində ənənə və müasirliyin vəhdəti, daha dəqiq desək, bu əsərlərdə ənənəvi miniatür üslubu ilə müasir təsvir dilinin birləşməsi nəticəsində bədii şərhinə görə yüksək bədii dəyərə malik əsərlər yaranmışdır. Həmçinin, ənənəvi miniatür üslubunda ərsəyə gəlmiş bu əsərlər bir daha təsdiq edir ki, bu əsərlərin müəllifləri klassik bədii əlyazma kitablarına çəkilmiş miniatürlər - illüstrasiyalardan bəhrə-

lənməklə yanaşı həmin əsərlərə müasir dövrün bədii-estetik tələbləri aspektindən yanaşmışlar.

Bütün bu bədii məziyyətlər onu göstərir ki, çağdaş dövr Azərbaycan rəsamlarının əsərlərindəki lakonik rəng həlli, stilizə, bədii ümumiləşdirmə məhz klassik Azərbaycan miniatur üslubuna tapınmağın əyani göstəricisidir. Miniatur üslubunu yenidən dirçəltmək, miniatur üslublu kompozisiyaların süjet və bədii strukturuna milli folklor elementlərinin, o cümlədən, milli rəmzlərdən istifadə bilavasitə müasir dövrdə qədim milli ənənələrə olan marağın böyüklüyünü təsdiq edir.

Nəticə etibarilə qeyd edək ki, 1990-2000-ci illər Azərbaycan rəngkarlığı və dəzgah qrafikası sahəsində yaradılan miniatur üslublu əsərlər, onların müəlliflərinin milli bədii irsimizə, xüsusilə, Orta əsr miniaturlərinə yaradıcı münasibətlərini, qədim milli bədii ənənələri müasir biçimdə şərh etmə bacarıqlarını – müasir interpretasiyanı nümayiş etdirir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Axundzadə L. XX əsr dünya təsviri incəsənəti. Bakı: Azərneşr, - 2011. - 224 s.
2. Əsgərova X. XX əsr Azərbaycan boyakarlığının inkişafı. Bakı: ADNSU, - 2015. - 187 s.
3. Qasimov S.N. Azərbaycan təsviri sənətində lirik mövzuların təcəssümü: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / - Bakı, 2016. - 126 s.
4. Nəzirova, S. Qəyyur Yunus [İzomaterial]. Bakı: Azərbaycan, - 1996. – 16 s.
5. Гасанзаде ДЖ., Ширзадова Д. Традиции Азербайджанской миниатюры в современном изобразительном искусстве.– Баку: “Elm və təhsil”, - 2019. – 384 с.

Наргиз Аслан кызы Рзаева

СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Резюме: Современная интерпретация национальных традиций в искусстве азербайджанских художников проявляется более ярко, особенно в творчестве художников, работающих в области живописи и графики. В этот период наши выдающиеся мастера изобразительного искусства, сохраняя своеобразие миниатюрного стиля демонстрируют свое современное отношение к старым традициям миниатюры. Стоит отметить таких художников как Ариф Гусейнов, Рафис Исмаилов, Нусрат Гаджиев, Гайюр Юнус, Сара Манафова, Матанат Асланова, Айтан Ширзадова и другие.

Ключевые слова: Азербайджан, изобразительное искусство, живопись, графика, традиция, современность, интерпретация.

Nargiz Aslan gizi Rzayeva

CONTEMPORARY INTERPRETATION OF NATIONAL TRADITIONS IN CREATIVITY OF AZERBAIJANI ARTISTS

Summary: The modern interpretation of national traditions in modern in creativity of Azerbaijani artists manifested more clearly, especially in the work of artists working in the field of painting and graphics. During this period, our outstanding masters of fine arts, while maintaining the originality of the miniature style, demonstrate their modern attitude to the old traditions of miniature. It is worth noting such artists as Arif Huseynov, Rafis Ismailov, Nusrat Hajiyev, Gaiyur Yunus, Sara Manafova, Matanat Aslanova, Aytan Shirzadova and others.

Key words: Azerbaijan, fine arts, painting, graphics, tradition, modernity, interpretation.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 15.03.2023

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

UOT 739.2

Nigar İlqar qızı Abbasova
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası.
İncəsənət Kollecinin əməkdaşı
E-mail: nr.samedova@mail.ru

AZƏRBAYCANIN ZƏRGƏRLİK SƏNƏTİNİN DİYARI

Xülasə: Məqalədə Azərbaycanın ən gözəl guşələrindən biri olan Qarabağın zərgərlik sənətkarlığından bəhs olunur. Qeyd olunur ki, digər zərgərlik mərkəzlərindən fərqli olaraq, burada qızıl məmulatlarının istehsalı ilə yanaşı, müstəqil sənaye olan gümüşdən (gümüşkarlıq) və qiymətli daşlardan (cavahirsazlıq) zərgərlik məmulatlarının istehsalı da geniş inkişaf etmişdir. Göstərilir ki, zərgərlik dekorativ-təbii sənətin müstəqil sahəsi kimi XV-XVII əsrlərdə Qarabağın xalq sənətkarlarının yaradıcılığında nəzərə cərpacaq dərəcədə inkişaf etmişdir. Qeyd olunan dövrün zərgərləri döymə, qaynaq, lehimləmə, tökmə üsullarını, o cümlədən sərmayə tökmə, yuvarlama, cizgi, naxış, şəbəkə və oyma üsullarını yaxşı bilirdilər.

Açar sözlər: Azərbaycan, Qarabağ, zərgərlik, sənətkarlıq, zinət əşyaları, qızıl, gümüş, qiymətli daşlar.

Hər bir xalqın tarixi və mədəniyyətinin öyrənilməsində onun təsərrüfat və sənaye fəaliyyətinin öyrənilməsi mühüm rol oynayır. İstehsal fəaliyyəti ən tam şəkildə sənətkarlıqda əks olunur.

Qarabağın incəsənət aləmi, eləcə də onun oturaq və yarımköçəri əhalisinin həyatı tarixən ümumən Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində, türk etno-mədəni zəminində inkişaf edib, formalaşılıb. Bunu alban-türk etnik-mədəni mühiti əsasında inkişaf edən ənənəvi sənətkarlıq növləri üçün xarakterik olan xüsusiyyətlər, onlara xas alətlər və istehsal prosesləri, eləcə də orta əsrlərdə azərbaycanlılar tərəfindən mənimsənilmiş türk və ərəb-fars terminologiyası ilə hazır məhsullar təsdiq edir.

Qarabağda sənətkarlıq istehsalının səciyyəvi cəhətləri sırasında yarımköçəri həyatla bağlı həmin yerli sənətkarlıq və sənətkarlıq növlərinin üstünlük təşkil etməsini və geniş yayılmasını qeyd etmək lazımdır. Bunlar yun toxunma (parça istehsalı), xalçaçılıq və ipəkçilik, hicab, keçə, ayaqqabı, qoyun dərisi və papaq istehsalı, dəri aşılama, yəhərçilik və dəmirçilik, nalçılıq və s.-dir.

Qarabağ bölgəsi Azərbaycanın digər tarixi bölgələri arasında füsunkar təbiəti və müxtəlif təbii sərvətləri ilə seçilir. Qarabağ Azərbaycanın yüksək inkişaf etmiş sənətkarlıq mərkəzlərindən biridir və burada yerli sənətkarların ən yüksək məharəti nümayiş etdirilmişdir. Qarabağ torpağı qədim zamanlardan insanların məskunlaşdığı planetin ən mühüm zonalarından biridir ki, Azıx mağarasında ib-

tidai insanın – neandertal insanın məskəninin epoxal kəşfi də bunu təsdiqləyir. Beləliklə, Azərbaycan torpağı Yer kürəsinin bəşəriyyətin ən nadir abidələrinin qorunub saxlandığı zonalarına aiddir. Eyni zamanda, Azıx ölkənin, o cümlədən Qarabağın əhalisinin qədim insanlar tərəfindən davamlılığının sübutu olmaqla yanaşı, onun Azərbaycan torpağında yaşayan bir çox nəsillərinin davamlı mədəni tərəqqi və sosial təkamülünün təsdiqidir.

Azərbaycan xalqı özünün çoxəsrlik tarixi ərzində ən zəngin sənətkarlıq irsini yaratmış, bu irs empirik bilik və bacarıqlar hesabına təkmilləşmişdir. Onların bir çoxu adət-ənənə şəklində nəsildən-nəslə keçərək günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Bu sənət növləri Azərbaycanın ayrılmaz tərkib hissəsi olan Qarabağın tarixi-etnoqrafik zonasında da geniş yayılmışdır. Onlar öz məmulatları, məhir sənətkarlar və onların davamçıları ilə şöhrət qazandılar.

Qarabağın belə zəngin təbii bazasında müxtəlif sənət növləri, o cümlədən zərgərlik yaranıb və inkişaf edib. Azərbaycan zərgərlik sənətinin ən mühüm və məşhur mərkəzlərindən biri də şöhrəti təkcə Qafqazda deyil, onun hüdudlarından kənarda da məşhur olan Şuşa şəhəri olmuşdur.

Qarabağ ərazisində aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı eramızdan əvvəl II-I minilliklərə aid artefaktlar aşkar edilmişdir. “Burada yaşayan tayfaların yüksək bədii mədəniyyətindən danışmağa imkan verən nadir kişi və qadın zinət əşyaları (baş, əl, bilək, sinə, sırğa və s. üçün bəzəklər) tapılmışdı” [1].

Eramızdan əvvəl I minilliyin əvvəllərində Qarabağ ərazisində dəmirdən istifadə etməyə başlandı. 1930-cu ildə Dolanlar kəndi ərazisində aşkar edilmiş tunc maral buynuzu və quşun tunc heykəlciyi rayonda metal emalının qədimliyini sübut edir. Sonrakı ixtisaslaşma prosesi nəticəsində metal emalı sənəti əsasında silah, dəmirçilik, misgərlik, tökmə, zərgərlik, qalay emalı kimi sənət növləri yaranmışdır.

Qarabağın qədim əhalisi metal emalı sənətində mühüm irəliləyişlər əldə etmişdir. Zaqafqaziyada ilklərdən olan Qarabağ sakinləri bürünc almağa başladılar [3, s.17].

Gələcək təkamül prosesləri üçün müxtəlif təbii sərvətlər, o cümlədən ölkənin və onun sakinlərinin inkişafında mühüm yer tutanlar, zəngin metal yataqları az əhəmiyyət kəsb etmirdi. VIII əsr alban tarixçisi Musa Kalankatuylu özünün məşhur “Albanların tarixi” əsərində Qarabağ bölgəsinin daxil olduğu ölkənin təbii sərvətlərini sadalayaq digər qalıqlarla yanaşı qızıl, gümüş və oxranın da adını çəkir [4].

Zərgərlik tarixçisi R. Von Neumann qeyd edir: “Zərgərliyin inkişafı və istifadəsi köhnə həqiqəti təsdiqləyir ki, insanın bəzəyə ehtiyacı var. Mühafizə vəsi-tələri ixtira edildikdən, mədən alətlərinin yaradılmasından və yemək istehsalından sonra ən qədim insan öz qabiliyyətlərini ornamentlərin yaradılmasına yönəldib” [13].

Qarabağda zərgərliyin çiçəklənməsi cəmiyyətin türk kübar təbəqələrinin zəngin və nəfis milli geyimlərə, müxtəlif ornamentlərə olan tələbatı ilə bilavasitə və üzvi şəkildə bağlıdır. Yerli zərgərlərinin hazırladıqları zərgərlik məmulatlarının, qızıl və gümüş məmulatlarının əsas müştəriləri və istehlakçıları şəhərin aristokrat ailələri idi. Burada yaşayan və dəbdəbəli həyat tərzini keçirən Qarabağın firavan azərbaycanlı ailələri, xüsusən, müxtəlif zinət əşyaları, müxtəlif qızıl-gümüş əşyalar, qiymətli daşlar tələb edirdilər. Qeyd edək ki, zərgərlik məmulatları təkcə əhalinin imkanlı təbəqələrinin diqqətini çəkməyib. Övvəllər azərbaycanlıların milli geyimləri üçün, ümumiyyətlə, müxtəlif bəzəklər onun son elementi kimi xas idi. Görkəmli Azərbaycan etnoqrafı Rəşid bəy Əfəndiyev obrazlı şəkildə deyirdi ki, azərbaycanlıların milli geyimləri ənənəvi olaraq onları müxtəlif qızıl əşyalarla, mirvarilərlə, mərcanlarla bəzəmək üçün əlverişlidir. Avropa geyimləri üçün bel kəməmindən başqa heç bir “bəzək” uyğun gəlmirdi [2].

Avropadan fərqli olaraq, o dövrün azərbaycanlılarının mentaliteti qadınları zərgərliksiz təsəvvür edə bilməzdi. Keçmişin ənənəvi ideyalarına görə, zinət əşyaları olmadan qızı evləndirmək və ya bəy evinə gətirmək olmazdı. Maraqlıdır ki, Qarabağ zonasında bu adət etik norma idi və ona ciddi riayət olunurdu. Bütün bu amillər Qarabağın Azərbaycanın tanınmış və son dərəcə mühüm regional zərgərlik mərkəzinin yarandığını təsdiqləyir. Digər zərgərlik mərkəzlərindən fərqli olaraq burada qızıl məmulatlarının istehsalı ilə yanaşı, müstəqil sənaye olan gümüşdən (gümüşkarlıq) və qiymətli daşlardan (cavahirsazlıq) zərgərlik məmulatlarının istehsalı da geniş inkişaf etmişdir.

Qarabağda ənənəvi metal emalı sənətinin zərgərlik qolu qızıl və gümüş zərgərlik məmulatlarının istehsalı üzrə ixtisaslaşmışdır. Bölgədə zərgərlik sənətinin ən böyük inkişaf dövrü Şuşanın əsası qoyulandan sonra başlamışdır. 1860-cı ildə Şuşada 81, 1902-ci ildə isə 56 zərgər işləyirdi.

Qarabağ sənətkarlarının hazırladıqları qiymətli zinət əşyaları bir çox sərgilərin bəzəyi olub. Bu sərgilərdən birini təqdim edən N.Xanikov yazırdı: “Bakı və Qarabağın mina və qarasavad, şəbəkə, bir sözlə, Şərq zərgərlərinin ixtiyarında olan hər şey var, bütün bu təxəyyül onları hərəm məclislərini bəzəmək üçün və sahiblərinin şöhrəti üçün icad edilib, və bütün bunların burada ən azı bir neçə, lakin layiqli və maraqlı nümayəndələri var” [6, s. 90].

Qarabağ zərgərlik sənətində qəlibçilik daha geniş yayılmışdır. Bünövrəsini zərgər Abbasqulu qoymuş bütöv bir zərgərlik sülaləsi yaranmışdır. Onun davamçıları olan zərgərlər Rüstəm, Behbud, İsmayıl, Əlinin yaratdığı sənət əsərləri Qarabağ zərgərlərinə şöhrət gətirmişdir. Sülalənin davamçıları olan zərgərlər Cahangir və Fəxrəddin sənətkarlığı qoruyub saxlayıb günümüzə çatdırmışlar.

1836-cı ilə aid bir xəbərdə təkcə Şuşada 25 dəmirçinin işlədiyi bildirilir [7]. 1860-cı ildə onların sayı 112-yə çatmışdır [5, s. 158-159].

Qarabağın qədim və orta əsr abidələrindən arxeoloji qazıntılar nəticəsində aşkar edilmiş çoxlu sayda bəzək əşyaları boyunbağların hazırlanması texnolo-

giyasında və sonrakı dövrdə təkmilləşmənin göstəricisidir. Nəsildən-nəslə saxlama, cehiz, bağışlama şəklində keçən bu boyunbağların Azərbaycan xalqının etnik tərkibi, sosial vəziyyəti və yaşı, maddi və mənəvi mədəniyyəti baxımından böyük əhəmiyyəti vardır.

Zərgərlik dekorativ-tətbiqi sənətin müstəqil sahəsi kimi XV-XVII əsrlərdə Qarabağın xalq sənətkarlarının yaradıcılığında nəzərəcarpacaq dərəcədə inkişaf etmişdir. Qeyd olunan dövrün zərgərləri döymə, qaynaq, lehimləmə, tökmə üsullarını, o cümlədən sərmayə tökmə, yuvarlama, cizgi, naxış, şəbəkə və oyma üsullarını yaxşı bilirdilər. XII-XV əsrlərdə Bərdə, Naxçıvan, Şamaxı, Təbriz zərgərlik məmulatlarının istehsalı üçün ən mühüm mərkəzlər olmuşdur. Azərbaycanda zərgərlik sənəti əsasən üç istiqamətdə – qəlibləmə (çahmağalib), ornament (torlamaçılıq) və qiymətli daşlar (cavahirsazlıq) üzrə inkişaf etmişdir.

Azərbaycanın ən gözəl guşələrindən biri olan Qarabağ təkcə Azərbaycanın deyil, bütün Zaqafqaziyanın iqtisadi, siyasi və mədəni həyatında mühüm rol oynamışdır. Bu bölgənin sakinləri dəfələrlə yadelli işğalçılara müqavimət göstərmiş və tarix boyu ən zəngin maddi mədəniyyət nümunələrini yaratmışlar. Qarabağ dünya mədəniyyətinin inkişafına layiqli töhfələr verib.

Bu gün Qarabağ zərgərlik sənəti çoxəsrlik ənənələri nəsildən-nəslə ötürülür, təkmilləşir və yeni məzmunla dolu, gözəlliklə dolu həyatlarına davam edirlər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Avşarova İ. Xocalı-Gədəbəy mədəniyyəti tayfalarının bədii tunc məmulatı (e.ə. XIV-VII əsrlər) – Bakı: Nurlan – 2007 – 192 s.
2. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Əlyazmalar İnstitutunun arxivi, Q-2 (19), inv. No 8160, fol. 62)
3. Göyüşov R. Qarabağın keçmişinə səyahət – Bakı – 1993.
4. Moisey Kalankatuyski. Ağvan tarixi, I kitab, IV fəsil
5. Sumbatzadə A.S. XIX əsrdə Azərbaycan sənayesi, s. 158-159.
6. Tiflis Təbiət Əsərləri Sərgisində. TKOSH, N 1-2, səh. 90.
7. Zubarev D. Qarabağ quberniyası. OPBЗK, III hissə. Петербург, 1836, s. 309.
8. Асадова С. Ювелирное искусство Азербайджана XIX –XX веков – Баку: Элм, 1978, 96 с. (на азерб. языке).
9. Исмаилова А.А. Женские ювелирные украшения Азербайджана // МИА АН Азерб. ССР – Баку, 2001, 385 с.
10. Обзорение российских владений за Кавказом, том IV – С.-Пб., 1836.
11. Садыхова С.Ю. Ювелирное искусство Азербайджана в контексте развития многосторонних культурных взаимосвязей – Баку: Элм, 2009, 172 с.
12. Труды I съезда деятелей по кустарной промышленности Кавказа – Тифлис, 1902.
13. Этапы развития ювелирного дела – Мир драгоценных камней <https://mirkamney.moy.su> > publ).

Нигяр Ильгар кызы Аббасова

КАРАБАХ – РОДИНА ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме: В статье рассказывается о ювелирном мастерстве Карабаха, одного из красивейших уголков Азербайджана. Отмечается, что, в отличие от других ювелирных центров, помимо производства золотых изделий, широкое развитие получило также производство ювелирных изделий из серебра (серебряное дело) и драгоценных камней, являющееся самостоятельной отраслью. Показано, что ювелирное дело, как самостоятельная область декоративно-прикладного искусства, получило значительное развитие в творчестве народных мастеров Карабаха в XV-XVII веках. Ювелиры этого периода хорошо владели методамиковки, сварки, пайки, литья, в том числе по выплавляемым моделям, прокатки, волочения, инкрустации, филиграни, гравировки.

Ключевые слова: Азербайджан, Карабах, ювелирное дело, ремесло, украшения, золото, серебро, драгоценные камни.

Nigar İlgar gizi Abbasova

KARABAKH IS THE HOMELAND OF JEWELRY OF AZERBAIJAN

Summary: The article tells about the jewelry craftsmanship of Karabakh, one of the most beautiful corners of Azerbaijan. It is noted that, unlike other jewelry centers, in addition to the production of gold items, the production of jewelry made of silver (silver) and precious stones, which is an independent industry, has also been widely developed. It is shown that jewelry making, as an independent area of decorative and applied arts, received significant development in the work of folk craftsmen of Karabakh in the 15th-17th centuries. Jewelers of the noted period were well versed in the methods of forging, welding, soldering, casting, including investment casting, rolling, drawing, inlay, filigree, and engraving.

Key words: Azerbaijan, Karabakh, jewelry, craft, gold, silver, precious stones.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 13.02.2023

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

UOT 741/744

Nərmin Muxtar qızı Kərimli
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası.
Doktorant
E-mail: narmin.kerimli.93@mail.ru

ABŞERON MƏKTƏBİNİN FORMALAŞMASI VƏ İNKİŞAFINDA TOFIQ CAVADOVUN ROLU

Xülasə: Məqalədə Abşeron məktəbinin formalaşması və inkişafında bu qədim məkanın rolundan və bu torpaqlarda yetişən Tofiq Cavadovun yaradıcılığından bəhs olunur. XX əsrin 60-cı illərində təşəkkül tapmağa başlamış Abşeron məktəbi Azərbaycan təsviri sənətində xüsusi yerə sahibdir. T.Cavadov milli rəssamlıq məktəbinin elə nümayəndələrindəndir ki, öz əsərlərində həm Azərbaycanın, həm də Avropa və rus avanqard incəsənətinin xüsusiyyətlərini yüksək peşəkarlıqla istifadə etmişdir. Yaradıcılığı boyu davamlı yaradıcılıq axtarışlarında olmuş rəssama ömrü on ildən az müddət ərzində müstəqil və fəal olaraq yaradıcılıqla məşğul olmağa imkan versə də, bu illər ərzində geriyyə parlaq bədii irs buraxmışdır.

Açar sözlər: Abşeron məktəbi, Tofiq Cavadov, Abşeron kəndləri, milli, ənənə, müasirlik, külək.

Ulu keçmişə malik olan Abşeron yarımadası da öz qədim tarixi, zəngin ənənələri və maddi-mənəvi dəyərləri ilə mədəniyyətlər beşiyi olan Azərbaycanın ayrılmaz parçasıdır. Neftlə yoğurulmuş Abşeron elə coğrafi ərazidir ki, bu torpağın özünəməxsusluğu - coşqun Xəzərin qayalara çırpılan dalğaları, şıltaq Xəzrinin soyuq, amma doğma nəfəsi, neft buruqları, qədim qala, ziyarətgah, məscidləri, əsrarəngiz təbiəti, qızıl qumu, bağlarda talvarlardan sallanmış üzümləri, əncir, tut, nar və heyva ağacları insanı heyran edir və onda əsrarəngiz hisslər yaradır. Abşeron torpağının təkraredilməz bu ab-havası və mühiti burada yaşayıb-yaradan sənətkarların diqqətindən yayına bilməzdi. Bəhs etdiyimiz bu bədii mühit Abşeron məktəbinin formalaşmasına və inkişaf etməsinə səbəb olmuşdu. Belə ki, bu bədii məktəb XX əsrin 60-cı illərində təşəkkül tapmağa başlamış və Abşeron mövzusu öz spesifikliyi, milli ahəngi, etnoqrafik xüsusiyyətləri ilə sənətkarlarımızın yaradıcılıq manerasının formalaşmasında silinməz iz buraxmışdı.

Milli təsviri sənətimizdə Abşeron təbiətinin ruhunu ən düzgün və dəqiq ifadə edən rəssamlardan biri Tofiq Cavadov olmuşdur. Yaradıcılığının çiçəkləndiyi dövrdə həyatdan köçməsinə baxmayaraq, Tofiq Cavadovun bədii irsi kifayət qədər zəngindir. Bütün yaradıcılığı boyu davamlı yaradıcılıq axtarışlarında olan rəssamın etdiyi forma, üslub kimi eksperimentlərinə baxmayaraq, onun

əsərlərində realizmi dərinədən və özünəməxsus tərzdə əks olunduğunu asanlıqla qavramaq olur. Rəssamı dövrün digər rəssamları ilə müqayisə edərkən onun yaradıcılığının ümumi kontekstdən xeyli fərqləndiyini aydın müşahidə etmək olur. Heyranlıq yaradan bu xüsusiyyət Tofiq Cavadovun özünəməxsus yanaşmasının - interpretasiyalarının məhsulu idi.

“Tofiq Cavadov keçən əsrin əllinci illərinin sonunda Azərbaycan incəsənətinə qəfil əsən külək kimi daxil olmuşdu. Onun şaqraq rənglərinin ekspressiyası, durğunluğu, kəşafəti qovan külək təzəliyi, tərəvəti ilə təsviri sənətimizə həkk olunmuşdu. Nikbin akkordlarla çağlayan, bəzən qələbə marşı, bəzən də bütöv bir simfoniya tək səslənən rəngkarlıq dünyası ilə mədəniyyətimizin, təbiətimizin, həyatımızın ümdə qatlarına sirayət etməyə çalışmışdı. Doğrusuna, mövzu seçiminə görə Tofiq Cavadov Azərbaycanın ən realist rəssamıdır, desək, yanlışlarıq. Sözünl əsl mənasında Abşeronun qaynar təbiətinin, Qara şəhər, Ağ şəhər – Bakı mənzərəsinin, Sumqayıt sənaye səltənətinin sərt, dəmir-polad qüdrətinin məğzini verməkdə heç kəsə müqayisə olunmaz, əvəzsiz sənətkardır. XX əsrin Azərbaycan paytaxtının ən dəqiq, yaşarı obrazını tutmaq Tofiq Cavadovun yaradıcılığına nəşib olub desək, mübaliğə etmiş olarıq. Özü də necə?! Ən müasir, təkrar olunmaz, rəssamın mücərrəd, fiqurativ obrazlarla ifadə etdiyi reallıq”. [3]

Abşeron məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığında həcmli formalardan, dolğun, böyük detallardan, intensiv rənglərdən və cəsarətli yaxmalardan istifadə olduğunu görmək mümkündür. Dövrün mənəvi-psixoloji təlatümlərinə, qayğılarına, ideologiyasına qarşı çıxma biləcək yeni bədii dəyərlər yaradan Abşeron məktəbinin rəssamlarının hər birinin yaradıcılığı ayrılıqda böyük bədii məktəbdir. Onların yaradıcılığına məxsus ortaq xüsusiyyətlər olsa da, hər birinin bədii irsinin nadir, fərqli, özünəməxsus cəhətləri çoxdur. Bu xüsusiyyətləri Tofiq Cavadovun da əsərlərində aşkarlamaq mümkündür. Tofiq Cavadov milli rəssamlıq məktəbinin elə nümayəndələrindəndir ki, öz əsərlərində həm Azərbaycanın, həm də Avropa və rus avanqard incəsənətinin xüsusiyyətlərini yüksək peşəkarlıqla istifadə etmişdir.

Abşeron rəngkarlıq məktəbinin nümayəndələri öz yaradıcılığında mənzərə janrına üstünlük verirdilər. Abşeronun ecəzkar mühitini görüntüyə gətirən belə rəssamları “Abşeronçular” adlandırırdılar. Yeni bədii dəyərlər, yeni bədii dil axtarışında olan bu məktəbinin nümayəndələri qızmar günəş altında ictimai nəqliyyatdan istifadə etmədən Abşeronun yarımşəhra torpağını, bağlarını qarış-qarış səyahət edir və bu sehrli məkanın magiyasına, sirrinə yiyələnməyə çalışırdılar. “Abşeron vurğunu” adlandırılan Tofiq Cavadovun ruhunda bu mistik di-yara olan tükənməz sevgisi hələ uşaqlıqdan kök salmışdı. Belə ki, rəssamın doğulub boya-başma çatdığı Abşeron kəndi Buzovnanın ecəzkar təbiəti onun təxəyyülünün formalaşmasında böyük rol oynamışdı. O 1955-1956-cı illərdən etibarən Buzovna motivlərini təsvir etməyə başlayır. Buzovna kəndi rəssamın yaradıcılığının özəyini təşkil edən Abşeronun bədii obrazını yaratması baxımından

ideal məkan olmuşdur. Qeyd etməliyik ki, Tofiq Cavadov öz əsərlərini çox zaman Buzovnadakı bağ evində yaratmış və bir-birindən maraqlı və monumental rəngkarlıq nümunələri ərsəyə gətirmişdir. Rəssamları özünə cəlb edən bu kiçik bağ evində - “yaradıcılıq mətbəxi”ndə yeni inqilabi fikirlər, orijinal yaradıcılıq ideyaları cövlan edirdi.

Bildiyimiz kimi, Abşeron yalnız Tofiq Cavadov üçün deyil, onun rəssam həmkarlarının da sənətkarlıq ocağı olmuşdur. Tofiq Cavadovun Buzovnadakı bağ evinə Rasim Babayev, Qorxmaz Əfəndiyev, gənc rəssamlar – Toğrul Nərimanbəyov, Rasim Əfəndiyev, Nazim Rəhmanov və digərləri də tez-tez gəlirdi. Rəssamların bağ evində baş verən mübahisələr zamanı incəsənət haqqında kreativ fikirlər səslənirdi.

Yaşadığı dövrün, o cümlədən Abşeron məktəbində birləşmiş eyni yaradıcılıq əqidəsinə sahib rəssamların fərdi yaradıcılıq yollarını analiz edərkən məlum olur ki, T.Cavadovu öz həmkarlarından fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri onun yaradıcılığının hər hansı metafora, şərtilik və mübaligədən uzaq olması, sərt realizmdir. 1950-ci ilin sonu 1960-cı illərin əvvəllərində Tofiq Cavadovun yaradıcılığında sərt üslubun ayaq səslərini duymaq mümkündür. Sərt üslubun mahiyyəti gənc rəssamların dövrün incəsənətindəki gerçəkliyin təsviri stereotiplərini qəbul etməyərək öz əsərlərində bunu fəal olaraq göstərməsi idi. Belə ki, rəssamların bu bədii reaksiyası sənətdə yeganə yol olaraq təsdiq edilən bu göstərişlərin tədricən öz mahiyyətini itirməsinə səbəb olurdu. Rəssamın yaradıcılığında xüsusi yer tutan “Avtoportret” (1958), “Neftçinin portreti” (1958), “Operatorun portreti” (1958), “Poladəridənin portreti” (1958) kimi əsərlər sərt üslubun xüsusiyyətlərini daşıyır. Qeyd etməliyik ki, Tofiq Cavadov bir çox həmkarından fərqli olaraq, Xarkov rəssamlıq məktəbinin bitirdikdən sonra Moskva və Peterburq kimi incəsənətin mərkəzi olan şəhərlərə təhsil üçün getməmişdi. Buna görə də gənc rəssamın incəsənət sahəsində baş verən “inqilabi dəyişikliklər”, bədii dilin yenilənməsi haqqında daha gec məlumatı olurdu. Ancaq buna baxmayaraq, Tofiq Cavadovun əsərləri sərt üslubun rəmzinə çevrilmiş “müjdəçi” adlandırılan nümunələrdən əvvəl yaranmışdı.

“Bütün “izm”lərin başlanğıcı hesab olunan realizmi miniatür və milli mədəni-mədəniyyət qaynaqları estetikası ilə yeniləşdirən gənc rəssamın elədiklərinin az sonra T.Salahovun əsərlərində “Sərt üslub” kimi tanınmasında onun böyük təkanverici rolu olmuşdu, desək, həqiqəti söyləmiş olarıq. Odur ki, bu yerdə etməliyik ki, sənət tarixində “sərt üslub”un yaranışı bilavasitə T.Salahovun adı ilə bağlansa da, əslində, bu yeni bədii baxışın estetikasında Tofiq Cavadovun əsərləri ilə səsləşən məqamların kifayət qədər qabarıq olduğunu etiraf etməliyik. Başqa sözlə desək, onu sonralar T.Salahova böyük şöhrət gətirəcək “sərt üslub”un ilk qaranquşu hesab etmək olar”. [1]

Tofiq Cavadov xarakter etibarilə optimist, enerjili, gülərlü təbiətə malik idi və bunu ətrafındakı insanlara da ötürməyi bacarırdı. Hələ tələbəlik illərində -

rəssamlıq məktəbində oxuduğu dövrdə onun yaradıcılığındakı fərdi yanaşmanı aydın sezmək olar. Rəssamın sənaye sahəsinə həsr etdiyi əsərləri, nəinki onun öz yaradıcılığında, o cümlədən XX əsr Azərbaycan təsviri sənətinin ən parlaq səhifələrində yer alır. Gənc rəssam öz tələbə yoldaşları ilə birlikdə daha çox Bakı və Sumqayıt şəhərindəki neft mədənlərini, zavodları o cümlədən, neftçi, operator, poladəridən və fəhlələrin əməyini təsvir edirdi. Belə ki, Tofiq Cavadovun 1950-ci illərin ortalarında görüntüyə gətirdiyi sənaye mənzərələrində bu fərdi bədii-estetik yanaşmanı görə bilirik. Bu baxımdan, “Sənaye mənzərəsi” (1956), “Sexdə” (1961), “Boru-prokat zavodunda” (“İşin sonu”, 1960-1961) və digər əsərləri rəssamın istehsalat mövzusunda təsvir etdiyi tipik nümunələr arasındadır. Tofiq Cavadovun daha sonralar yaratdığı kompozisiyalarda isə bu adılmış motivlər bədii dilini tamamilə dəyişir. O “Lökbatan” (1961), “Rezervuarlar” (1962) kimi əsərlərdə, eləcə də digər fəhlələrin portretlərindəki bədii ifadə vasitələrinin məziyyətlərindən məharətlə istifadə edir. Bəhs etdiyimiz bu nümunələr “qışqıran” daxili enerji ilə dolub-daşır. Bu kompozisiyalarda konturların kəskinliyi, dinamikası, xəttin dəqiq ritmi, parlaq koloritin və ziddiyyəti və s. heyranet doğurur. Bu xüsusiyyətlər T.Cavadovun kompozisiyalarına sərt xarakter verir və bu da gerçəkliyin təsvirini adilikdən uzaqlaşdıraraq qeyri-adi bədii mühit yaradır. “Predmetlər (yaxud obyektlər, insanlar) təsvirin daxilindən gələn hansısa sakitləşməyən qüvvənin təsiri altında qıvrılır, sınır və kətan üzərində çətinliklə dayanır. Sanki, rəssamın fırçası ilə çəkilən obrazlar meydana gələn kimi “ətə-qana dolur”, sərbəstləşir və onların təsvir etmiş rəssamın itaətindən çıxır” [4, səh. 11-13].

Tofiq Cavadovun sərt simalı, əlləri qabarlı, mərd, zəhmətkeş obrazları dövrün digər rəssamlarının da müraciət etdiyi əmək qəhrəmanları idi. Qeyd edək ki, bu insanlar bəhs olunan dövrün tənqidi məqalələrində “əməyi şərəf və qəhrəmanlıq hesab edən azad sosialist əməyinin bahadırları” adlandırılırdı.

Bəhs olunan dövrdə tələb olunan sosialist həqiqətin real şəkildə əks etdirilməsinin incəsənətdə formalaşdırdığı üslub sosialist realizm – sosrealizm (tənqidi məqalələrdə belə qeyd olunurdu) adlanırdı.

Qeyd etdiyimiz kimi, Tofiq Cavadov milli təsviri sənətimizlə yanaşı, Avropa və rus incəsənətindəki müxtəlif istiqamət və cərəyanlarının məktəbinin nailiyyətlərindən də bəhrələnmişdir. İtalyan neorealizminin nümayəndəsi Renato Quttuzonun Moskvada keçirilmiş (1962) sərgisi rəssama güclü təsir göstərmiş, onun tablolarını olduqca bəyənmişdi. Ancaq həmin dövrlərdə yaratdığı əsərlərə nəzər saldıgımızda rəssamın yaradıcılığının kamil dövrünə çatdığını aydın olaraq görə bilirik.

Tofiq Cavadovun əbədiyyətə qovuşduğu il milli təsviri sənətimizin ən yaddaqalan, öz yaradıcılığının isə şah əsəri hesab olunan “Külək” əsərini (1963) yaradır. Bəhs olunan əsərdə kətanasığmaz kompozisiya milli orijinallığı ilə seçilir və ona tamaşa edən hər bir sənətseverin xəyal gücünü qüvvətləndirir. “Bu

irihəcmli əsər Tofiqin sənətdə yaradıcı tapıntılarının kulminasiyası hesab oluna bilər” [2].

Bundan əlavə, bu əsər rəssamın daxili dünyasını əks etdirməklə yanaşı, dövrün siyasi hadisələrinə reaksiya xarakteri daşıyırdı. 1950-60-cı illərdə baş verən dəyişikliklərin Azərbaycana vurduğu sarsıdıcı zərbələrin sonrakı dövrdəki nəticələri “Külək” tablosunun yarandığı zamana bədii ayna tutduğunu aydın büruzə verir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyev Z. “Sərt üslub”un ilk qaranquşu – Tofiq Cavadov rəngkarlığının estetikası haqqında” // “Mədəniyyət” qəzeti, 2022, 6 aprel.
2. Gülməmmədli R. “Tofiq Cavadov – rəng, forma və kompozisiya sərkərdəsi”. Bakı, 2013, 135 s.
3. Nəzirova S. “Küləklə yoğurulmuş palitra”. 525-ci qəzet. 2009, 20 fevral, s. 7
4. Vahabova D. “Tofiq Cavadov”. “Sərvət” albomlar silsiləsi. Bakı: Şərq-Qərb, 2013

Нармин Мухтар кызы Керимли

РОЛЬ ТОФИГА ДЖАВАДОВА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ АБШЕРОНСКОЙ ШКОЛЫ

Резюме: В статье рассказывается о роли этого древнего места в становлении и развитии Абшеронской школы и творчестве Тофига Джавадова, выросшего на этих землях. Абшеронская школа, начавшая формироваться в 60-х годах 20 века, занимает особое место в искусстве Азербайджана. Т.Джавадов является одним из представителей национальной живописной школы, с высоким профессионализмом использовавшим в своих работах особенности азербайджанского, европейского и русского авангардизма. Художник был в непрерывном творческом поиске на протяжении всей своей карьеры, хотя меньше десяти лет самостоятельно и активно занимался творчеством, но оставил за эти годы яркое художественное наследие.

Ключевые слова: абшеронская школа, Тофиг Джавадов, абшеронские села, национальный, традиция, современность, ветер

Narmin Mukhtar gizi Kerimli

THE ROLE OF TOFIG JAVADOV IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE ABSHERON SCHOOL

Summary: The article tells about the role of this ancient place in the formation and development of the Absheron school and the work of Tofig Javadov, who grew up on these lands. The Absheron school, which began to form in the 60s of the 20th century, occupies a special place in the art of Azerbaijan. He is one of the representatives of the national painting school of T. Javadov, who with high professionalism used the features of the Azerbaijani, European and Russian avant-garde in his works. Although his life allowed the artist, who was in continuous creative search throughout his career, to independently and actively engage in creative work for less than ten years, he left a vivid artistic legacy over the years.

Key words: Absheron school, Tofig Javadov, Absheron villages, national, tradition, modernity, wind.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 13.02.2023

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

UDC 741/744

Fatima Lorena Flores Vivar
Azerbaijan State University of Culture and Art
Master degree student

A GENERAL VIEW OF THE ESTABLISHMENT OF REALISTIC STYLE IN AZERBAIJANI PAINTINGS OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary: The formation of realistic tendencies in Azerbaijan takes a long time and it happened as a result of the merging of the European art school and the traditions of local art. During the 20th century, realism transformed into an ideologically dependent system of official social realism. During this period, from the second half of the 20th century, new trends in Azerbaijani art were formed. The restoration of Independence by Azerbaijan at the very end of the 20th century opened up new horizons for Azerbaijani artists.

Key words: Azerbaijan painting, Realism, European influence

The development of realistic art in Azerbaijan had its root in the first examples of prehistoric arts, which the ancient Azerbaijanis left as proof of their lifestyle some drawings, paintings, and engravings with scenes of hunting, animal domestication, rituals, etc. However, it is important to highlight that the real meaning of a realistic style can be followed by thousands of years later, specifically in Azerbaijan during the 19th century. The Azerbaijani art at the start of the 19th century reflected an important event during this time, the separation of Azerbaijan into two parts with the sign of the Turkmenchay agreement between Russia and Iran in 1828. From that time, southern Azerbaijan was annexed to Iran and northern by Russia. This success had a huge repercussion not only geographically, but also in politics, economics, and culture. Until this moment, Azerbaijani art always reflected the traditions and culture of the country.

Since medieval times, miniature painting was a unique form of art reflected in all different artistic expressions, such as fine arts, decorative and applied arts. The miniature painting developed for many centuries was one of the more close examples of art that developed the realistic style. If well, the miniature after the 19th century continued to influence the artists, the entrance of European artistic tendencies in Azerbaijan left behind its importance.

The annexation of Azerbaijan to Russia changed the whole art scene in the country; their western influences were spread throughout the territory and directly affected the traditional way of doing art in Azerbaijan. If well in the early centuries, for different reasons, Azerbaijan did have some contacts with

European countries, during this time, their contact was through Russian policies. In the 19th century, in Russia, artistic education was based in a European way, which is why many of their artists were familiarized with the concept of realism in Art, and they started to paint as in Europe. As a consequence, when many foreign artists and travelers such as G.Gagarin, P. Vereshchagin, V.Makovskiy and others visited Azerbaijan, and during their time here left many of their impressions in drawings and paintings, the first contact with realist art according to the European meaning, happened (3, 34). Many Azerbaijani artists started to paint in this style because the works left by the Russians were the guide and influence of that time. Artists such as Mirza Qadim Irevani, Mir Mohsun Navvab, and Khurshidbanu Natavan were the first to work according to the European style (1,118).

However, at this time another artistic trend was already spread out in Azerbaijan, the Qajar style had influenced by the traditional miniature of Tabriz and European art, dominated some time the artistic scene in that part of the country. If well the domination of realism was shown in the work of some Azerbaijani artists of the Qajar style as Ismail Jalayer, Abdulqasym Tabrizi, and Allahverdi, the conception of their characters, the space distribution, and the details, were more related to the miniature style (2, 76). This is why the real conception of realist art was reflected in Azerbaijan in the following years when the development of professional artists started.

During the first decades of the 20th century, with the short period of independence in Azerbaijan (ADR) in 1918, political, economic, educational, and cultural reforms were possible. Thus, during this time many young Azerbaijanis were sent abroad for studies purposes, that way some of the artists of this time received their artistic education in Georgia, at the Tbilisi Art School. During the 20th century, the Tbilisi Art School was one of the main centers of artist education in all Transcaucasia. This education created the first group of professional artists in Azerbaijan.

Behruz Kenqerli was considered the first professional artist and the founder of realistic easel painting in Azerbaijan, he was a master of the portrayed gender, and almost all his paintings were dedicated to showing their people and culture.

After almost two years of the forming of the ADR, the Soviet Union was formed. Thus, soon after the ADR was destroyed by Russia, the inclusion of the country into the Soviet Union was inevitable and the beginning of new changes in politics, economy, society, and culture through the influence of the communist ideology manifested in both lifestyle and art. As a consequence, Socialist Realism was created as an artistic style to express the ideals of the Soviet Union, and this trend gained weight during the first decades of the 20th century. The purpose of Socialist Realism was to show the class struggle,

the proletariat, and the supposed harmony and happiness in which people lived during the Soviet era. Socialist Realism idealized and softened the reality to give a positive image of the regime. However, artistic realism gained a huge space in the art scene of Azerbaijan and for some years, the artists still maintained the national origins of the painting, combining in their works the principles of miniature with realistic characteristics of European painting. During the Stalin era, this kind of permission was prohibited. Even though, the political and social themes that the Soviet state demanded were the most spread by the artists; portraits, landscapes, and popular scenes were still allowed. As an example of this situation, the painting of Salam Salamzade, who was the author of genre paintings, portraits, and landscapes, depicted Azerbaijani nature, domestic scenes, and the workers of the Soviet Union.

During the 30s of the 20th century, the rise of Stalin to power started the era of repression. Control organizations such as the Union of Artists and the Union of Architects were created to regulate artistic creation, establishing the theme and artistic style allowed to meet the objectives of Socialist Realism. Also, in this time, the artists of the second generation trained at the Azerbaijan National Art School and Russia developed a more academically realistic art. Among them were Sattar Bahlulzade, Altay Hajiyeve, Jamil Mufidzade, Nadir Abdulrahmanov, Nadir Qasimov, and others (1, 123).

Although, in the following decades, Socialist Realism continued to be the main theme, even so when Khrushchev took the power of the Soviet Union, in the artistic scene of Azerbaijan, a liberty sensation allowed nationalist trend. Many artists turned to the traditional values of Azerbaijani art but continued applying European artistic principles (7). In 1960, the Severe Style emerged, as a branch of Socialist Realism. Its main objective was to show how reality looked like in Soviet times. The Severe style strongly opposed the "polished reality" displayed by the Socialist Realism of the Stalin era, which is why exaggerated the physical features of his characters and conceived them in monumental size to better express the ideals. One of the main representatives of this movement was Tahir Salahov. A completely different artistic style known as Neoclassicism or Neominiaturism was developed by Sattar Bahlulzade, who was known for depicting real and natural sceneries of Azerbaijan as magical and lyrical places, where colorful lines and dots draw the elements there. Simultaneously, a group of artists called "nonconformists", did not agree with the ideology of Socialist Realism, then they developed new topics and used pictorial elements of European and United States modern art. These artists formed the Absheron school, where the artist Javad Mirjavadov was the most well-known. This movement allowed the development of modern art in Azerbaijan.

Azerbaijani artist Toghrul Narimanbekov, he started to combine popular elements of the Azerbaijani traditions with abstract elements. His style broke with the conventionalism and rigorous statement of the Socialist Realism theme and style, and shows a new way of representing reality, with contrasting colors and decorative elements. Although, until the 80s, visual art in Azerbaijan could be divided into official and informal (non-conformist), from 1985 with the beginning of Gorbachev's perestroika era, this artistic opposition began to fade. The artists of this new period were who generated great changes in Azerbaijani art; their freedom allowed them to rediscover all the avant-garde of the 20th century, the modernism trends, and contemporary art. All of these trends were quickly and creatively reworked, modified, and integrated to suit the artists' own needs. Thus, the realistic style of the previous decades was flowing between natural and abstract art.

The collapse of the Soviet Union in 1991 and the declaration of the restitution of independence of Azerbaijan, brought back the importance of highlighting nationalism through art. Thus, the Azerbaijani group of artists "Peyker", merged traditional Azerbaijani art with the artistic plasticity of Paul Klee, Kandinsky, Miro, Mondrianne among others. In the last decade of the 20th century, the realistic style was began replaced by abstractionism, however, the national topic was still the main task of art at this time. Some examples were found in the works of the artists Vuqar Ali, Rashad Mehdiyev, Vuqar Muradov, Mirazer Abdullayev and others, where is possible to see some elements and figures related to the culture. Although figurative and realistic paintings were still present in Azerbaijani art during the later periods, the non-figurative and abstractionist trends in Azerbaijan managed to carve out a place in the artistic environment.

References:

1. Efendi R. Azerbaijan Art. Baku, Chashyoglu, 2004
2. Qajar, G. M. Qajar Style In Art As A Phenomenon Of Azerbaijan Artistic Culture. Baku, 2014.
3. Rahimova, G. Russian painter Gagarin and Azerbaijan. Visions of Azerbaijan Magazine. March 2, 2023, from <http://www.visions.az/en/news/79/44621d9e/>
4. Stavrou, T. G., & Bowl, J. Russian Painting in the Nineteenth Century. In Art and Culture in Nineteenth - Century Russia. essay, Indiana University Press. Retrieved March 2, 2023.
5. Варабова Д. Другое искусство. Баку, ЭЛМ, 1993
6. Daimi, T. Azerbaijan contemporary fine art at the end of II and beginning of III millennium. March 2, 2023, <http://www.teymurdaimi.com/?options=content&id=192>

7. Aliyev, Z. (2013). Absheron School of Art. Visions of Azerbaijan Magazine. Retrieved March 1, 2023, <http://www.visions.az/en/news/452/1c7dc032/>.

Fatimə Lorena Flores Vivar

19-20-Cİ ƏSRLƏR AZƏRBAYCAN RƏNGKARLIĞINDA REALİST ÜSLUBUN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Azərbaycan təsviri sənətində realist meyillər uzun müddət ərzində formalaşır və bu proses, Avropa rəssamlıq məktəbi ilə yerli incəsənət ənənələrinin sintezi nəticəsində baş vermişdir. 20-ci əsrdə rəsmi sosial realizm ideoloji cəhətdən sovet sistemindən asılı bədii cərəyana çevrilir. 20-ci əsrin ikinci yarısından başlayaraq, Azərbaycan incəsənətində yeni cərəyanlar formalaşdı. XX əsrin sonlarında Azərbaycanın müstəqilliyini bərpa etməsi Azərbaycan rəssamları üçün yeni üfüqlər açır.

Açar sözlər: Azərbaycan rəngkarlığı, realizm, Avropanın bədii təsirləri

Фатима Лорена Флорес Вивар

ОБЩИЙ ВЗГЛЯД НА СТАНОВЛЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XIX-XX ВЕКОВ

Резюме: Становление реалистических тенденций в азербайджанской живописи занимает большой период и происходило оно в результате слияния европейской художественной школы и традиций местного искусства. В течении XX века релизм трансформировался в идеологически-зависимую систему официального социального реализма. В течении этого периода, со второй половины XX века формируются новые направления в азербайджанском искусстве. Восстановление Азербайджаном независимости в самом конце XX века открыло новые горизонты для азербайджанских художников.

Ключевые слова: Азербайджанская живопись, влияние европейской традиции

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 02.02.2023

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

UOT 74

Səmayə İlqar qızı Xəlilova
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası
Magistr
E-mail: sema.xelilova93@mail.ru

AZƏRBAYCAN SƏNƏTŞÜNASLIQ ELMİNİN İNKİŞAFINDA ZİYADXAN ƏLİYEVİN ROLU

Xülasə: Məqalədə Əməkdar İncəsənət xadimi, sənətşünas Ziyadxan Əliyevin Azərbaycan sənətşünaslıq elminin inkişafındakı rolundan bəhs olunur. Qeyd olunur ki, Ziyadxan Əliyev yaradıcılığı mövzu dairəsinin genişliyi ilə seçilir. Onun təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət, o cümlədən memarlıq haqqında olan kitabları, çoxsaylı məqalələri, kataloq mətnləri bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır. Bu mənada müəllifin “Sənətin Məcnunu” (2009), “Eldar Mikayılzadə. İlmələrin hikməti” (2013), “Boyalı gülüşlər” (2014), “Sənətkar ömrü. Şaiq Məmmədov” (2016), “XX əsr Azərbaycan heykəltəraşlığının inkişaf mərhələsi” (2016), “Bəhrüz bəy Kəngərli taleyi” (2017), “Xarıbülbül ətri” (2022), “İstedadlar ocağı” (2023) kimi yüksək elmi və bədii dəyərə malik olan kitablarını qeyd etmək olar.

Açar sözlər: Azərbaycan sənətşünaslığı, Ziyadxan Əliyev, təsviri sənət, dekorativ-tətbiqi sənət, rəssamlıq

Təşəkkül tarixi Orta əsrlərə təsadüf edən Azərbaycan sənətşünaslıq elminin inkişafında çağdaş dövr Azərbaycan sənətşünaslığının görkəmli nümayəndələrindən olan Əməkdar incəsənət xadimi, Sənətşünaslığın Təbliği İctimai Birliyinin sədri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ziyadxan Əliyevin müstəsna rolu vardır. Onun xüsusilə gənc nəsil sənətşünasların maarifləndirilməsində yüksək dəyərə malik olan Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətinə aid kitabları və çoxsaylı elmi məqalələri böyük önəm kəsb edir.

Ömrünün demək olar ki, 50 ilini sənətşünaslıq elminə həsr edən görkəmli sənətşünas bu gün də öz elmi məruzə və məqalələri ilə ölkəmizdə və beynəlxalq arenada (Türkiyə, Rumıniya, ABŞ, Rusiya, Qırğızıstan, Özbəkistan, Ukrayna və b.) Azərbaycan incəsənətini təbliğ edir, onun milli kimliyinin qorunması naminə böyük əzmkarlıq nümayiş etdirməkdədir.

Məlumat üçün qeyd edək ki, Ziyadxan Əliyev *“sənətşünaslıq elminə hələ tələbəlik illərində “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində işıq üzü görən “Şamaxının memarlıq abidələri” adlı ilk məqaləsi ilə qədəm qoymuşdur. Zamanında yaradıcılığına və şəxsiyyətinə böyük ehtiram göstərdiyi Xalq rəssamı Səttar Bəhlulzadənin Ziyadxan Əliyevə “yaxşı rəng hissiyyatın var, səndən yaxşı rəssam olar” deməsinə baxmayaraq, o, sonradan bizə məlum səbəblərdən məhz elə Səttar Bəhlulzadənin xeyir-duası ilə sənətşünaslıq aləminə gəldi, ancaq bir*

qədər fərqli: özündən əvvəlki sənətsünasları təkrarlamaq üçün yox, yeni söz demək üçün...” (6).

Ziyadxan Əliyevin Azərbaycan sənətsünaslıq elminin inkişafındakı rolundan bəhs edərkən, qeyd etməliyə ki, o, gənc sənətsünasların mütəxəssis olması üçün incəsənətin bütün növlərinə daha kamil yiyələnməyi, quru təsvirçilikdən uzaqlaşmağı, həmçinin tənqid etmək bacarığına yiyələnmə vərdişlərini usanmadan aşılamaqdadır. Əgər qeyd etsək ki, Ziyadxan Əliyev uzun illərdir ki, Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının “Tənqid və sənətsünaslıq” bölməsinin sədridir, o zaman yuxarıda qeyd olunan məziyyətləri birmənalı qəbul etmək olar.

Ölkəmizdə və respublikanın hüduqlarından kənarda yaşayıb-yaradan rəssamlarımızın bir çoxunun ictimaiyyətdə nüfuz tapmasında da məhz Ziyadxan Əliyevin böyük rolu olmuşdur. Bu baxımdan görkəmli sənətsünasın *“ilk uğuru kimi 1989-cu ilin iyulun 5-də indiki Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində respublikada ilk dəfə olaraq ölkəmizin hüduqlarından kənarda yaşayan azərbaycanlı rəssamların əsərlərindən ibarət “Əzizim Vətən yaxşı...” adlı sərgini təşkil etməsini qeyd edə bilərik. Bu, sözün əsl mənasında Azərbaycan incəsənətində böyük bir tarixi hadisə idi” (6).*

Ziyadxan Əliyevin yaradıcılığı eyni zamanda mövzu dairəsinin genişliyi ilə seçilir. Bunu biz müstəqillik dövründə sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilən dissertasiyaların istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısına nəzər yetirməklə daha aydın görə bilərik. Odu ki, Ziyadxan Əliyevin təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətin bütün növləri, o cümlədən Azərbaycan memarlığı haqqında olan kitabları, çoxsaylı məqalələri, kataloq mətnləri bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır. Bununla yanaşı həmin yazılar özünün oxunaqlılığı ilə daim gənc tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmuşdur.

Ziyadxan Əliyevin təsviri sənətin rəngkarlıq növünə aid olan kitabları arasında Famil Əliyev, Sənan, Mir Möhsün Nəvvabın rənglər aləmi, İradə Avşar və Rza Avşar. Qoşa qanad, Sənətin Məcnunu, Naməlum Səttar, Günahlı dünyanın günahsız adamı və ya Səttar Bəhlulzadə romantizmi, Səttar Bəhlulzadə yaradıcılığında sənətkarlıq məsələləri, Altay Hacıyev (E.Qasimova ilə birgə), Zakir Hüseynov. Tənha döyüşçü, Azərbaycanın Xalq rəssamı Davud Kazimov, Ceyhun Həməzəyev. Sönmüş ocağın işıqları, Bəhrüz bəy Kəngərli taleyi, Bəhrüz bəy Kəngərli yaradıcılığının bədii xüsusiyyətləri, Rafael Abbasov, Genadi Brijatyuk və onun mənəvi dəyərlər dünyası, Rəssam İlham Səfərli. Kainat haqqında düşüncələr, Yaşar Səmədov. Rənglərin simfoniyası, Xaribülbül ətri və b. kitabları xüsusilə seçilir.

2014-cü ildə Əməkdar incəsənət xadimi, professor Ziyadxan Əliyevin “Səttar Bəhlulzadənin yaradıcılığında romantizm” mövzusunda sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə almaq üçün təqdim etdiyi dissertasiyanı müdafiə etməsini isə bir növ görkəmli rəssam Səttar Bəhlulzadənin əziz xatirəsinə böyük ehtiramın əyani göstəricisi hesab etmək olar.

Onun Nəsimi dünyası rənglərin işığında, Sabir təsviri sənətdə, Hüseyn Cavid romantizmi rənglərin işığında, Səməd Vurğun təsviri sənətdə kimi monoqrafiyalarında görkəmli poeziya nümayəndələrinin Azərbaycan təsviri sənət ustaları tərəfindən yaradılmış bədii obrazlarını bir araya gətirmişdir.

Ziyadxan Əliyevin qrafika sahəsində müəllifi olduğu kitablar da özünün yüksək bədii dəyəri və məzmun genişliyi ilə seçilir. Bu mənada onun Azərbaycan ekslibrisi, Cəmil Müfiddadə. Cizgilərə hopan ömür, Fəxrəddin Seyfəddin oğlu, Arif Hüseynov. Cizgilərin hikməti və b. kitablarını qeyd etmək olar. Azərbaycan ekslibrisi kitabı Azərbaycan kitab sənətinin inkişaf tarixində olduqca yüksək elmi əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, zəngin və çoxəsrlik inkişaf tarixinə malik olan kitab nişanının yaranma tarixi görkəmli Avropa və rus sənətsünaslarının diqqət mərkəzindən kənarda qalsa da, çağdaş dövr Azərbaycan sənətsünaslıq elminin görkəmli nümayəndəsi Ziyadxan Əliyev olduqca tutarlı elmi mülahizələr və dəyərli mənbələrə söykənərək kitab nişanlarının ilk dəfə XVI əsrdə Qərbi Avropada deyil, məhz XIII əsrdə Azərbaycanda yarandığını sübuta yetirmişdir.

Görkəmli sənətsünasın Azərbaycan heykəltəraşlığı və bu sahədə fəaliyyət göstərən görkəmli tişə ustalarının yaradıcılığı haqqında yazdığı çoxsaylı məqalə və kitablar da müəllif tərəfindən Azərbaycan incəsənətinə verilən dəyərli töhfələrdəndir. XX əsr Azərbaycan heykəltəraşlığının inkişaf mərhələləri, Görüş Nurrəddinoğlu. Plastikanın poetik çalarları başlıqlı kitabları məhz bu qəbildəndir.

Təsviri sənətlə yanaşı Ziyadxan Əliyev dekorativ-tətbiqi sənətə aid kitabların da müəllifidir. Bu mənada onun Azərbaycan rəqs geyimləri, Mənbələr, Gözəllik yaradanlar, Eldar Mikayıladə. İlmələrin hikməti, Sənətkar ömrü. Şaiq Məmmədov, Cavid Bayramlı və Asiman Əkbərov adlı kitablarını qeyd edə bilərik.

Ziyadxan Əliyevin Xilas olunmuş gözəllik adlı kitabı Azərbaycanda bərpaçılıq elminin inkişaf tarixini, Azərbaycan gömrüyünün tarixi təsviri sənətdə adlı kitabı isə Azərbaycan Respublikası Dövlət Gömrük Komitəsinin fəaliyyətini özündə əks etdirir.

Görkəmli sənətsünas – tədqiqatçının üçcildlik “Azərbaycan incəsənəti” adlı ensiklopedik məlumat kitabının (Aslan Xəlilovla birlikdə, 2010-2011) Azərbaycan sənətsünaslığının inkişafında xüsusi yeri vardır. Belə ki, təsviri sənət, dekorativ-tətbiqi sənət və memarlıq haqqında lazımi məlumatları özündə ehtiva edən bu kitab həmin sənət növlərinin ən parlaq sahələrini əhatə edir. Ensiklopedik xarakter daşıyan bu kitabda adları Azərbaycan incəsənəti tarixinə qızıl hərflərlə həkk olunmuş görkəmli sənətkarlar, yüksək bədii dəyərə malik sənətkarlıq nümunələri haqqına qısa və lakonik məlumatlar öz əksini tapıb. Kitaba əlavə edilən rəngli illüstrasiyalar isə onun daha oxunaqlı, əyani və daha dolğun qavranılmasına xidmət göstərən başlıca amillərdəndir.

Azərbaycan rəssamlarının başına gələn yaddaqalan və maraqlı hadisələri özündə əks etdirən “Boyalı gülüşlər” (2014) kitabı Ziyadxan Əliyevin milli-mədəni irsimizə verdiyi yüksək dəyərin ifadəsidir. Maraqlı lətifələrə çevrilən bu hadisələr daşıdıqları ədəbi-bədii yükün özünəməxsusluğuna görə çox oxunaqlıdırlar. Kitaba daxil edilən və məhz rəssamlara həsr olunmuş çoxsaylı koloritli şarjlar və rəsmlər də yazılanların yaddaqalanlığını şərtləndirmişdir.

Ziyadxan Əliyevin 2022-ci ildə işıq üzü görən “Xarıbülbul ətri” kitabında XIX əsr təsviri sənətimizdə baş verən bədii proseslərin iştirakçısı olan rəssamların (Usta Qəmbər Qarabaği, Mirzə Qədim İrəvani, Xurşidbanu Natəvan, Mir Möhsün Nəvvab və s.) müxtəlif mövzulu və janrlı əsərlərində milli təsviri sənətimizin özünəməxsusluğunu nümayiş etdirən bədii-estetik xüsusiyyətləri barəsində maraqlı məlumatları oxumaq mümkündür.

Yorulmaz və fədakar tədqiqatçı – alimin 2023-cü ildə üzərində uzun müddət tədqiqat işi apardığı “İstedadlar ocağı” adlı kitabı işıq üzü görüb. Kitab Ziyadxan Əliyevin özünün də məzunu olduğu Əzim Əzimzadə adına Dövlət Rəssamlıq Məktəbinin (indiki Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının nəzdindəki İncəsənət Kolleci) 100 illiyinə həsr olunub. Nəfis şəkildə tərtib olunmuş 560 səhifəlik kitabda *“məktəbin yaranmasından bu günə kimi davam edən şərafətli tarixi izlənilmişdir. Kitabın mətninin Azərbaycanda rəssamlığın tədrisi tarixi kontekstində yazılması, onun məzmununa məktəbin bütün məzunlarının adlarının əlavə olunması və ötən yüzilliyi özündə əks etdirən fotosəkillərin daxil edilməsi onun elmi-tarixi əhəmiyyətli olmasını şərtləndirmişdir”* (3).

Adlarını yuxarıda qeyd etdiyimiz kitablar aktuallığını qorumaqla, elmi-mənəvi mənbə kimi də qəbul edilməkdədir. Hazırda Ziyadxan Əliyevin yeni-yeni mövzuları özündə əks etdirən kitablar üzərində çalışması isə onun bir daha yorulmaz və fədakar tədqiqatçı olduğunun əyani göstəricisidir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Əliyev Z. Boyalı gülüşlər. Bakı, “CBS”, 2013. 320 səh.
2. Əliyev Z. Xarıbülbul ətri. Bakı, “TUNA”, 2022. 240 səh.
3. Əliyev Z. İstedadlar ocağı. Bakı, “Təhsil”, 2023. 560 səh.
4. Əliyev Z. Sənətin Məcnunu. Bakı, Aspoliqraf, 2009, 390 səh.
5. Əliyev Z., Xəlilov A. Azərbaycan incəsənəti: [3 cildə]. Bakı, “Letterpress”, - c. 1. 2010. 104 səh.
6. Xəlilov A. Sənətsünaslığımızda Ziyadxan Əliyev ucalığı. 525-ci qəzet. - 2021, 1 iyul, - s.12.

Самая Ильгар кызы Халилова

РОЛЬ ЗИЯДХАНА АЛИЕВА В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ИСКУССТВА

Резюме: В статье говорится о роли заслуженного деятеля искусств, искусствоведа Зиядхана Алиева в развитии азербайджанского искусства. Отмечается, что творчество Зиядхана Алиева отличается широтой предметной области. Его книги, многочисленные статьи и каталожные тексты по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, в том числе архитектуре, актуальны и сегодня. В этом смысле авторские «Текст искусства» (2009), «Эльдар Микаилзаде. Мудрость петель» (2013), «Нарисованные улыбки» (2014), «Жизнь художника. Шаик Мамедов» (2016 г.), «Этапы развития азербайджанской скульптуры XX века» (2016 г.), «Судьба Бехруз бека Кенгерлы» (2017 г.), «Аромат Харибулбуля» (2022 г.), «Очаг талантов» (2023 г.). имеют большую научную и художественную ценность.

Ключевые слова: азербайджанское искусство, Зиядхан Алиев, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, живопись.

Samaya Ilgar qizi Khalilova

ZIYADKHAN ALIYEV'S ROLE IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI SCIENCE OF ART CRITICISM

Summary: The article talks about the role of the Honored Worker of Art, art critic Ziyadkhan Aliyev in the development of Azerbaijani art science. It is noted that Ziyadkhan Aliyev's creativity is distinguished by the breadth of the subject area. His books, numerous articles, and catalog texts on fine and decorative-applied art, including architecture, are still relevant today. In this sense, the author's "Text of Art" (2009), "Eldar Mikayilzade. The wisdom of loops" (2013), "Painted smiles" (2014), "The life of an artist. Shaik Mammadov" (2016), "The Stage of Development of 20th Century Azerbaijani Sculpture" (2016), "The Fate of Behruz Bey Kangarli" (2017), "Flavour of Kharibulbul" (2022), "Honey of Talents" (2023) are of high scientific and artistic value.

Keywords: Azerbaijani art studies, Ziyadkhan Aliyev, fine art, decorative-applied art, painting

QAYDALAR

“**ADMİU-nun ELMİ ƏSƏRLƏRİ**”ində məqalələr Azərbaycan, rus və ingilis dillərində çap olunur. Məqalənin əlyazmasını kompüterdə Microsoft Word redaktorunda 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, 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 göstərilməklə) («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 göstərilməlidir.

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 göstərilməklə);

- 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. 39, 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 «НАУЧНЫЕ ТРУДЫ 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, 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 PAPERS OF ASUCA**» 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, 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: 11.04.2023

Format: 60x84 1/4.

Qarnitur: Times.

Həcmi: 44 ç.v.

ADMİU-nun mətbəəsində çap edilmişdir.

Ünvan: Bakı şəhəri, H.Zərdabi küç., 39a

Telefon: (+994 12) 434-50-04