

# **İncəsənət və mədəniyyət problemləri**

*Beynəlxalq Elmi Jurnal N 3 (61)*

## **Problems of Arts and Culture**

*International scientific journal*

## **Проблемы искусства и культуры**

*Международный научный журнал*

**Baş redaktor:** ƏRTEĞİN SALAMZADƏ, sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)  
**Baş redaktorun müavini:** GÜLNARA ABDRASİLOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)  
**Məsul katib:** FƏRİDƏ QULİYEVA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Azərbaycan)

**Redaksiya heyətinin üzvləri:**

ZEMFİRA SƏFƏROVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)  
RƏNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)  
RƏNA ABDULLAYEVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)  
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)  
RAYİHƏ ƏMƏNZADƏ - memarlıq doktoru (Azərbaycan)  
VLADİMİR PETROV – fəlsəfə elmləri doktoru, professor (Rusiya)  
KAMOLA AKİLOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)  
MEYSER KAYA – fəlsəfə doktoru (Türkiyə)

---

**Editor-in-chief:** ERTEGIN SALAMZADE, Prof., Dr. (Azerbaijan)  
**Deputy editor:** GULNARA ABDRASSILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)  
**Executive secretary:** FERIDE GULIYEVA Ph.D. (Azerbaijan)

**Members to editorial board:**

ZEMFIRA SAFAROVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)  
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)  
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)  
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)  
RAYIHA AMANZADE – Prof., Dr. (Azerbaijan)  
VLADIMIR PETROV – Prof., Dr. (Russia)  
KAMOLA AKILOVA – Prof., Dr. (Uzbekistan)  
MEYSER KAYA – Ph.D. (Turkey)

---

**Главный редактор:** ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)  
**Зам. главного редактора:** ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)  
**Ответственный секретарь:** ФАРИДА ГУЛИЕВА, доктор философии по искусствоведению (Азербайджан)

**Члены редакционной коллегии:**

ЗЕМФИРА САФАРОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
РЕНА МАМЕДОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
РЕНА АБДУЛЛАЕВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)  
СЕВИЛЬ ФАРХАДОВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)  
РАЙХА АМЕНЗАДЕ - доктор архитектуры (Азербайджан)  
ВЛАДИМИР ПЕТРОВ – доктор философских наук, профессор (Россия)  
КАМОЛА АКИЛОВА – доктор искусствоведения (Узбекистан)  
МЕЙСЕР КАЯ – кандидат искусствоведения (Турция)

Jurnal Azərbaycan Respublikasının Ədliyyə Nazirliyi Mətbu nəşrlərin reyestrinə daxil edilmişdir.  
N 3756. 07.06.2013-cü il.

Redaksiyanın ünvanı: Bakı, AZ 1143.  
H.Cavid prospekti, 31  
Tel.: +99412/539 35 39  
E-mail:mii\_inter@yahoo.com  
www.mii.az

UOT 7:001.89

*Ərtegin Salamzadə*  
*sənətsünaslıq doktoru, professor, AMEA-nın müxbir üzvü*  
*ertegin.salamzade@mail.ru*  
*(Azərbaycan)*

---

## İSLAM MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ TÜRK İNCƏSƏNƏTİNİN DÖVRLƏŞDİRİLMƏSİ

**Giriş.** Dövrləşmə problemi türk dünyası sənət tarixinin yaradılması yolunda əsas məsələlərdən biridir. Ən geniş mənada dövrləşmə - öyrənilən mədəniyyət haqqında daha dəqiq və obyektiv məlumat almağa imkan verən xronoloji sistemdir. Lakin dövrləşmə heç zaman əsas məqsəd kimi çıxış edə bilməz. Dövrləşmə sənətin inkişaf mərhələləri ilə münasibətdə ikincildir, o, yaranmanın, formalaşmanın və sönüb getmənin zaman kəsimlərini (xronoloji çərçivələrini) qeydə alır. Dövrləşmə zamanın kvantlaşmasıdır. Yəni sənət tarixinin konkret bir dövrü məlum ərazi və ya xalqa məxsus bədii prosesin daha sonra bölünməz olan hissəsindən ibarətdir.

Türk sivilizasiyası hər zaman mövcudluğunun məkan aspekti vasitəsilə qəbul edilmişdir, türk mədəniyyəti mənimsədiyi, böyük imperiyaların vahid quruluşuna inteqrasiya edilmiş məkanın geniş ölçüləri ilə insan təxəyyülünü heyran edir. Yada salmaq kifayətdir ki, Çingiz xanın imperiyasının ərazisi 28 mln. kvadrat kilometr idi, böyük Səlcuq imperiyası isə 10 mln. kvadrat kilometrlik sahə tuturdu. Türk dünyası məkanının fiziki ölçüləri, yəqin ki, türklərin mədəniyyətinin zaman aspektinin, onun xronologiyasının üzərinə bir növ örtük çəkmişdir.

Zamanın mənalandırılmış obrazının olmaması mədəniyyət fəlsəfəsinin, o cümlədən türk dünyası sənəti fəlsəfəsinin yaradılmamasının əsas səbəblərindən biridir. Belə ki, mədəniyyətin, sənətin fəlsəfi mənalandırılması zaman-dan kənar mümkün deyil. Burada əsas fiqurantlar zaman kateqoriyalarıdır: mədəniyyət fəlsəfəsi üçün bu, sosial təcrübənin nəsildən nəslə ötürülməsi, varisliyidir, sənət fəlsəfəsi üçün isə - bədii ənənədir. Bu səbəbdən türk sənəti fəlsəfəsinin formalaşmasının ilkin məqamı kimi onun xronoloji aspektinin düzülməsi önə çıxır.

**1.Dövrləşmə.** Postsovet türk ölkələri içərisində ən çox inkişaf edən Azərbaycan milli sənətsünaslıq məktəbidir. Burada Azərbaycan sənəti və me-

marlığı tarixi üzərində iş hələ 1940-1950-ci illər civarında başlanmışdır. “Azərbaycan memarlıq tarixi” (1963) kitabının nəşri, mahiyyət etibarilə tarixi sənətsünaslıq milli məktəbinin dünyaya gəlməsi demək idi. Burada təqdim olunan dövrləşmə sistemi aşağıdakı xronoloji dövrlərdən ibarətdir: IV-VII əə., VII-X əə., XI-XIII əsrin əvvəli, XIII-XIV əə., XV ə., XVI-XVII əə. və ayrıca XVIII əsr [6]. Biz öz əsərlərimizdə qeyd etdiyimiz kimi [5], bu xronoloji sistem sonralar təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərin tarixi materialının inkişaf etdirilməsi üçün özünəməxsus bir əsas, “skelet” kimi çıxış edirdi. Sonrakı ümumiləşdirici əsərlərdə, misal üçün, “Azərbaycan sənəti” (1977) kitabında bu sistem prinsipial dəyişikliklərə məruz qalmamışdır.

Təxminən Azərbaycanla eyni dövrdə Özbəkistan incəsənət tarixinin dövrləşmə sistemi formalaşmışdır. Q.Puqaçenkova və L.Rempelin “Özbəkistan sənətlər tarixi” (1965) fundamental əsəri bu dövrləşmənin əsasını qoydu. Həmin dövrləşmə yeddi xronoloji blokdan ibarət olub aşağıdakı dövrləri əhatə edirdi: qədim dövr, antik dövr, V-X əə., XI-XIII əsrin əvvəli, XIII-XV əə., XVI-XVII əə. və XVIII – XIX əsrin I yarısı [4]. Azərbaycan modeli ilə özbək sistemində yalnız üç dövr – qədim, XI-XIII əsrin əvvəli və XVI-XVII əə. üst-üstə düşür. Azərbaycanda olduğu kimi, əvvəllər bu modelə sovet dövrü sənəti daxil edilmirdi.

Hal-hazırda Qazaxıstanın tarixi sənətsünaslığı olduqca maraqlı bir inkişaf mərhələsindədir. Nisbətən yaxın keçmişdə, 2011-ci ildə “Qazaxıstan sənətlər tarixi” adlı fundamental əsər nəşr edilib. Bu üç cildli nəşr Qazaxıstanın qədim zamanlardan tutmuş müasir dövrə qədər memarlıq, təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin inkişaf mənzərəsini özündə birləşdirir.

Həm tətbiqi sənət, həm də memarlıq, adları və xronoloji sərhədləri prinsipcə bir-birinə uyğun gələn 11 dövrləşmə blokunda təqdim olunub [1]. Lakin memarlıq nümunəsində üstünlük hər halda bədii inkişafın bu və ya digər dövrünün etnomədəni, yaxud dövlət-sülalə məzmununu əks etdirən başlıqlara verilmişdir. Tam uyğunluq yalnız iki dövrün – “tunc dövrü” və “Qazax xanlıqları dövrü” adlarında müşahidə edilir. Memarlığa həsr edilmiş cilddə Türk xaqanlıqları dövrü, Qaraxanilər və monqol dövrləri adlanan dövrlər tətbiqi sənət materialında xronoloji zaman kəsəmləri ilə - VI-VIII, IX-XII, XIII-XIV əsrlərlə işarə edilmişlər.

Türkmən sənət tarixinin tədqiq edilməsinin ilk ümumiləşdirilmiş nəticələri “Dünya ölkələri və xalqları sənəti. Müxtəsər bədii ensiklopediya” (1978) nəşrinin 4-cü cildində öz əksini tapmışdır. Burada təqdim olunan türkmən

sənətinin dövrləşdirilməsi modeli beş blokdan ibarət idi: qədim dövr, V-VII ə., VIII-XIX ə., XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəli, sovet dövrü [2]. Əlbəttə, bu sxem son dərəcə sadələşdirilmiş bir sxem idi. Türkmən sənətinin ən dolğun dövrləşmə mənzərəsi 1974-cü ildə, “Türkmənistan memarlıq abidələri” kitabı nəşr olunanda meydana çıxdı. Dövrləşmənin bu modeli qədim dövrlərdən başlayan və sovet dövrü ilə başa çatan səkkiz xronoloji blokdan ibarət idi. Feodal dövrü memarlığı burada dörd mərhələyə - erkən orta əsrlər (V-VIII ə.), Səlcuqilər dövrü (XI-XII ə.), Xarəzmşahlar dövrü (XIII-XIV ə.) və XVI-XIX əsrin əvvəli mərhələlərinə bölünmüşdü [3]. Tamamilə qanunauyğundur ki, modelin bu hissəsində dövlət-sülalə yanaşması üstünlük təşkil edirdi.

Qeyd etmək vacibdir ki, türk ölkələri sənət tarixinin dövrləşdirilməsinin müqayisəli təhlili təkcə inkişafın müəyyən dövrlərinin xronoloji uyğunluğunu üzə çıxarmır. Təhlil nəticəsində eyni xronologiya həddlərində olan bəzi məzmunlu aspektlərin ümumiliyi, bəzənsə hətta eyniyyəti üzə çıxır, yəni indi qəbul olunduğu kimi deyilsə, kontentin, dövrləşmənin mədəni mənasının uyğunluğu aşkar edilir. Burada söhbət ilk öncə Azərbaycan, Türkmənistan və Özbəkistanın orta əsrlər dövrü sənətində bədii və formayaradıcı proseslər barəsində gedir.

## **2. Türk sənəti tarixində kontentin uyğunluğu dövrləri.**

1. Qədim dövr. Avrasiyanın geniş ərazilərində “Heyvani üslub”un yayılması.
2. XI-XII əsrlər. Tikililərin memarlıq üslubunun, tipologiyasının və formayaradıcılığının Böyük Səlcuq imperiyası sərhədləri daxilində ümumiliyi. Bu dövrdə Türkmənistanda və Azərbaycanda günbəzli məqbərə tipi formalaşır ki, onun memarlığı dəfn funksiyasından daha çox məşhur tarixi şəxsiyyəti şöhrətləndirmək vəzifəsi daşıyırdı. Dünya memarlığında kub formalı və səkkizguşəli məqbərələri unikal hadisə kimi qəbul etmək lazımdır. Bunların arasında Köhnə Urgəncdə onbucaqlının köməyi ilə çadır tipli ucluğa keçidin həyata keçirildiyi Fəxrəddin Razi məqbərəsinin (XII ə.), Naxçıvanda Yusif ibn-Küseyir səkkizbucaqlı məqbərəsi (1162) və Konyada Aləddin səkkizbucaqlı məqbərəsinin (1156-1192) adlarını çəkmə bilirik.

3. XV əsrin sonu – XVI əsr. Kitab miniatürü sənətində süjet və üslub ümumiliyi. Özbəklərin hakimi Şeybani xanın Heratı tutmasından sonra burada çalışan ən görkəmli miniatürçü-rəssamlar K.Behzad başda olmaqla demək olar ki, tam heyətdə Buxaraya köçürülür. Sonralar Herat Səfəvi imperiyasının tərkibinə daxil edilir, yeni miniatür məktəbi Təbrizdə yaranır, onun lideri isə S.Məhəmməd olur.

4. XIX əsrin ikinci yarısı – XX əsrin əvvəli. Bütün türk bölgələrinin Rusiya imperiyasının tərkibində olması nəticəsində şəhərsalma proseslərinin ümumiliyi və Avropa tipli tikililərin meydana gəlməsi.

5. Müstəqillik dövrü. Türk dünyagörüşü proseslərinin rekonstruksiyası nəticəsində sənətdə ənənəvi formaların, kompozisiyaların, süjetlərin və simvolların dirçəldilməsi.

**3. Metodologiya.** Müasir sənətsünaslıqda dövrləşməyə daha çox iki yanaşma tərzii tələb olunur: xronoloji və sülalə yanaşması (dinastik yanaşma). Üslubi yanaşmaya bundan qat-qat az təsadüf edilir. Bunlara daha iki mümkün yanaşma tərzii əlavə edək – bioqrafik və semiotik. Onların hamısına qısa tərif verək.

**Sülalə yanaşması** – bu, “Səlcuq imperiyası dövrü türk sənəti” dediyimiz məqama uyğundur. Məhz sülalə yanaşması əsasında sənət tarixini və ümumən Qədim Misir və Qədim Romanın mədəniyyət tarixini öyrənirik.

**Xronoloji yanaşma** – bu, “XX-XXI əsrlər türk sənəti” dediyimiz zamana uyğundur. Xronoloji yanaşma ən çox yayılan, ümumi işlədilən yanaşmadır və onun klassik tərifini dövrləşmənin özünün Ensiklopedik lüğətin səhifələrində “Müəyyən əlamətlər və ya prinsiplər əsasında cəmiyyət və ya təbiətin inkişafındakı proseslərin bir-birindən fərqlənən dövrlərə bölünməsi” [7] kimi təsbit edilən tərfii ilə eyniləşdirmək olar.

**Üslubi yanaşma** - bu, “türk sənətində heyvani üslub” dediyimiz məqama uyğundur. Üslubi yanaşma tarixi-bədii prosesin kifayət qədər böyük olan fraqmentlərinin hissələrə ayrılmasını nəzərdə tutur ki, bunlar da plastik sənətlərin bütün növlərinə aid olan əsərlərin formayaranma, kompozisiya və məzmunu sahəsində ümumiliyə malikdir, həm də vacib deyil ki, bu, bir ölkənin ərazisində baş versin. Avropa sənəti tarixindən bizə roman, qotika, barokko və başqa üslublar bəllidir. Qeyd etmək vacibdir ki, eyni bir üslubun xronoloji sərhədləri müxtəlif ölkələrdə üst-üstə düşməyə bilər. Üslubi yanaşmanın tətbiq olunması bəzən bu və ya digər mədəni ümumiliyin sənətinin inkişafı dövrlərinin xırdalanmasına gətirib çıxarır. Ən çox kiçildilmiş dövrləşmə Lakşmi Bhaskaranın “Dizayn və zaman” (2007) kitabında təklif olunmuşdur ki, burada ölçü vahidləri kimi 10-20 illik zaman kəsirləri çıxış edir.

**Bioqrafik yanaşma** – bu, “Kəmaləddin Behzad dövrü özbək miniatürləri”, yaxud “Sultan Məhəmməd məktəbinin Azərbaycan miniatürləri” dediyimiz məqama uyğundur.

**Semiotik yanaşma** – bu zaman türk sənətinin müəyyən mərhələsinin bütövlüyünün əsasına kontentin birliyi prinsipi qoyula bilər, yəni məlum eyni

tipli kompozisiya, simvol və motivlər əsasında iki və daha çox türk xalqının mədəniyyətində ümumi bədii-məna sahəsinə malik olan dövr müəyyən edilir. Ehtimal ki, yalnız bu yanaşma ənənəvi Qazaxıstan xalçalarının və “Qazax” qrupu Azərbaycan xalçalarının ornament və dizaynının eyniliyi tapmacasına cavab tapmağa imkan verəcəkdir.

**Nəticə.** Nəzərdən keçirilən məsələləri ümumiləşdirərək, qeyd edək ki, dövrəşmə təkcə metodoloji yanaşmaya görə ayırd edilmir. Dövrəşmə həm də qlobal, regional və lokal (yerli) ola bilər. Bu leksika ümumdünya miqyaslı tarixi-mədəni proseslərə tətbiq oluna bilər. Hazırkı iş çərçivəsində biz türk sənətinin “ümumi”, “milli” və “lokal” terminologiyasından istifadə edirik. Adları çəkilən dövrəşmə səviyyələri arasında uyğun nisbəti tapmaq müəssər olarsa məqsədə çatmaq mümkündür.

Bütün sənət tarixçiləri öz ölkələrinin sənətinin lokal və milli dövrəşməsinin proporsional nisbətini yaxşı bilirlər. Azərbaycan üçün bu, məsələn, bir tərəfdən Şirvan-Abşeron, Naxçıvan, Arran, Şəki-Zaqatala və başqa memarlıq məktəblərinin, digər tərəfdənsə bütövlükdə Azərbaycan memarlıq tarixinin inkişaf dövrlərinin nisbəti deməkdir. Eyni misalları qazax, özbək, yaxud türk kolleqaları çəkmə bilirlər. Lakin Qazaxıstan, Özbəkistan, Türkmənistan, Qırğızıstan, Azərbaycan və Türkiyənin sənət tarixləri türk sənətinin ümumi tarixi ilə necə uyğunlaşacaq? Əyanilik üçün biz bu formulani təklif edirik

$$\frac{L.D.}{M.D.} = \frac{M.D.}{Ü.D.}$$

Burada L.D. – lokal dövrəşmə, M.D. – milli dövrəşmə, Ü.D. isə ümumi dövrəşmədir. Başqa sözlə, lokal dövrəşmə milli dövrəşməyə, milli dövrəşmənin türk sənətinin ümumi dövrəşməsinə olan münasibəti kimi münasibət bəsləyir.

Türk sənəti dövrəşməsinin milli modellərinin harada yaradılmasından asılı olmayaraq (biz 6 türk ölkəsini nəzərdə tuturuq) bu modellərdə belə bir xüsusiyyət vardır ki, onlar özündə iki qeyri-bərabər təbəqəni birləşdirir. Onlardan birincisi bilavasitə ümumtürk sənətinin inkişaf xronologiyasını müəyyənləşdirir və əsasən qədim dövrü, qismən orta əsrləri əhatə edir. İkinci təbəqə müəyyən coğrafi ərazidə, yaxud türk dünyasının bir qolu – qırçaq, oğuz, qarluq və s. hüduqlarında inkişaf edən, etnomədəni baxımdan ayrılmış, əlahiddə bədii prosesin tarixini əks etdirir. Bu təbəqə xronoloji baxımdan inkişaf etmiş orta əsrlər dövrünə aiddir və öz tarixi hərəkətini bizim günlərə

qədər davam etdirir. XX əsrdən başlayaraq qeyd olunmuş material milli türk dövlətlərinin ayrı-ayrı sənət tarixlərində tam şəkildə təcəssüm olunur.

*Açar sözlər:* dövrləşmə, incəsənət tarixi, Türk dünyası, metodoloji yanaşma, kontent.

## ƏDƏBİYYAT

1. История искусств Казахстана: в 3-х т. – Алматы, 2011.
2. Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. – М., 1961-1981, т. 1-5.
3. Памятники архитектуры Туркменистана. – Л., 1974.
4. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. – М., 1965.
5. Саламзаде Э.А. Проблема периодизации в искусствознании Азербайджана.//Приоритетные направления искусствознания Азербайджана. – Б., 1998.
6. Усейнов М.А., Бретаницкий Л.С., Саламзаде А.В. История архитектуры Азербайджана. – М., 1963.
7. <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/p/periodizatsiya.html>

### *Эртегин Саламзаде (Азербайджан)*

#### **Периодизация тюркского искусства в контексте исламской культуры**

Проблема периодизации определяется автором как ключевая на пути создания всеобщей истории искусств тюркского мира. В самом общем смысле периодизация – это хронологическая система, позволяющая получать более точную и объективную информацию об изучаемой культуре. Однако периодизация никогда не может выступать самоцелью. Периодизация вторична по отношению к стадиям развития искусства, она фиксирует хронологические рамки возникновения, становления и угасания историко-художественных процессов. Периодизация – это квантование времени. То есть конкретный период истории искусства представляет собой далее неделимый фрагмент художественного процесса известного региона или народа.

Рассматриваются национальные модели периодизации истории искусства Азербайджана, Казахстана, Туркменистана и Узбекистана. Про-



водится их сравнительный анализ, выделяются тождественные и различающиеся периоды хронологии тюркского искусства. Сравнительный анализ выявляет не только хронологическое соответствие определенных периодов развития искусства тюркских стран. В результате становится очевидной общность, а иногда и тождественность некоторых содержательных аспектов в пределах одинаковой хронологии, обнаруживается совпадение контента, культурных смыслов периодизации. Речь идет прежде всего о художественных и формообразовательных процессах в средневековом искусстве Азербайджана, Туркменистана и Узбекистана.

Периодизация заметно различается по методологическим подходам. В современном искусствознании более всего востребованы два подхода к периодизации: хронологический и династический. Гораздо реже встречается подход стилистический. Добавим к этому еще два возможных подхода – биографический и семиотический.

Сегодня необходимо исследовать черты общности тюркского искусства, определить всеобщую систему его периодизации, изучать общие сюжеты, мотивы и формы азербайджанского, турецкого, казахского, узбекского искусства и т.д. Такая постановка задачи привела к формированию новой отрасли гуманитарной науки – тюркологического искусствознания.

**Ключевые слова:** периодизация, история искусства, тюркский мир, методологический подход, контент.

### *Artegin Salamzade (Azerbaijan)*

#### **Division into periods of the Turkic art in the contex of Islamic culture**

The problem of division into periods is determined by the author as the key one on the way of the creation of general history of art of the Turkic world. In common sense the division into periods is chronological system giving the opportunity to get the exact and objective information about the studied culture. That's to say, the concrete period of the history of art is an indivisible fragment of the artistic process of a certain region or people.

There are considered national models of the division into periods of the history of art of Azerbaijan, Uzbekistan, Kazakhstan and Turkmenistan. There is carried out their comparative analysis, marked out similar and different periods of chronology of the Turkic art. Comparative analysis reveals not

only chronological accordance of certain periods of the development of Turkic countries' art. As a result the community, sometimes the similarity of some substantial aspects within the limits of identical chronology becomes evident, there is discovered the coincidence of the content, cultural meanings of the division into periods. The question is first of all about artistic and form-building processes in medieval art of Azerbaijan, Uzbekistan, and Turkmenistan.

The division into periods is notable for methodological approaches. In modern art science there are most of all claimed two approaches to the division into periods: chronological and dynastic. Stylistic approach is met rarer. Two possible approaches – biographic and semiotic ones can be added to it.

At present it is necessary to investigate the features of community of the Turkic art, to determine general system of its division into periods, to study common subjects, motifs and forms of Azerbaijan, Turkish, Uzbek, Kazakh, Tatar art etc. Such a statement of the task has brought to the formation of a new sphere of humanitarian science – turkological art studies.

**Key words:** division into periods, history of art, Turkic world, methodological approach, content.

UOT 7:001.89

*Рена Мамедова*  
*доктор искусствоведения, профессор,*  
*член-корреспондент НАН Азербайджана*  
*renasarabskaya@mail.ru*  
*(Азербайджан)*

---

## МЕНТАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ

Азербайджанская гуманитарная наука нуждается в новых дистрибутивных параметрах, которые функционируют в пространстве тюркской культуры. Актуализация создания культурных моделей взаимосвязей Азербайджана с тюркским миром позволяет раскрыть как специфические свойства азербайджанского искусства, так и общетюркские основы.

Как известно, национальная идея исторична и непосредственно связана с историческим контекстом. Сегодня основной смысл национальной идеи сводится к укреплению национально идентифицированных аспектов. Методологические векторы познания национально специфического опираются на этногенетические компоненты духовной и материальной культуры. Именно с этим связано обращение к этногенетическим основам нации, ибо истоки формирования азербайджанского народа непосредственно связаны с ролью Азербайджана в межцивилизационном диалоге.

В государственный план Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана директором Института, профессором, член-корреспондентом НАНА Э.Саламзаде была выдвинута тематика, которая опиралась на новое направление в азербайджанской гуманитарной науке – тюркологическое искусствознание. Закономерно, что в рамках тюркологического искусствознания рождались перспективные векторы науки, такие, как, например, музыкальная тюркология.

По мнению Э.Саламзаде идентификация тюркских культур в процессе исследования возможна в случае координации родственных общностей.

«Отныне мы имеем дело не с родственными культурами тюркоязычных народов, а с единой тюркской культурой. То есть, исследуя культуру, например, Азербайджана, мы исследуем тюркскую культуру, и, наоборот, исследуя тюркскую культуру изучаем культуру азербайджан-

цев, глубже проникая в нее, в полной мере понимаем и объясняем ее» (Э.Саламзаде). Таким образом, культурная самобытность в эпоху межкультурного диалога трактуется как тюркская модель.

Этногенетический фонд азербайджанского народа включил в себя как национальное самосознание, так и восточные универсалии. В этом смысле необходимо обращение к методологическим основаниям музыкальной тюркологии.

Обоснование музыкальной тюркологии как самостоятельного научного направления потребовало адекватных научных подходов. Имею в виду в принципе типологического анализа, использование исторических предпосылок связей тюркских народов, сравнительное изучение моделей родства. Главный методологический вектор музыкальной тюркологии направлен на сравнительный анализ.

В ходе исследований по музыкальной тюркологии обнаружили общие и специфические особенности азербайджанской музыки и музыки иных тюркских народов. В этом смысле подчеркнута приоритетность жанрового подхода. Целесообразность жанрового подхода была обусловлена тем, что данный однородный материал обеспечивал определенное понимание исторической стадии в развитии народной музыки тюркоязычных народов.

Вместе с тем, для полноценных исследований и выводов необходимы обобщающие объемные труды, где были бы собраны воедино достаточный материал и опыт исследования проблем музыкальной тюркологии.

Достаточно большое количество научных работ по музыкальной тюркологии, разнообразие исследовательских композиций, позволяет говорить о единой научной концепции, функционирующей в азербайджанском музыкознании в такой его области как музыкальная тюркология.

В современной гуманитарной науке важно изучение национальной специфики азербайджанского искусства. Последнее невозможно без сравнительного изучения культур. В этом смысле углубление в тюркский контекст дает реальные результаты, поскольку общие свойства искусства тюркоязычных народов коренятся в очевидном этнокультурном родстве. Назовем и более масштабные причины. Например: изменение исторических, политических, как следствие – культурных ориентиров (вспомним хотя бы судьбу репрессированных тюркологов, обвиненных в пантюркизме); активно идущие сегодня процессы глобализации, которые несомненно влияют на научный «климат».

Изучение общего генофонда тюркских народов, констатация родства позволяет, стимулирует, обеспечивает, определяет и изучение формирования тюркских этносов. Соответственно, изучение локальных характеристик позволяет исследовать специфику отдельных тюркских музыкальных диалектов. В этом смысле музыкальная тюркология приобретает особое значение.

В методологическом аспекте целесообразно было бы рассмотреть такое понятие, как менталитет. Мы сочли необходимым дать свое научное представление о менталитете, ибо последнее тесно связано с национальной спецификой.

Если понятие о национальной специфике охватывает собой весь спектр жизнедеятельности этнического коллектива, то менталитет в большей степени сосредоточен на мышлении и духовности. Менталитет – это, прежде всего, общая духовность, единство, целостность мировосприятия, совокупность идей, представлений, верований, а также единство культурных традиций. Первоначально ментальность трактовалась как первоисточник ценностей и истин. И это не противоречит основному смыслу ментальности как глубинному уровню мыслительных представлений. Этот термин использовал неокантианцы, феноменологи, психоаналитики. Широкую популярность термин получил во французской гуманитарной науке XX века, например в трудах Марселя Пруста.

Термином «менталитет» широко пользовались и представители разных этнологических школ (таких, как эволюционизм, социальный рационализм и т.п.). в частности, Э.Дюркгейм использовал этот термин для объяснения архаического этапа в развитии общества. Вместе с тем отметим, что, если культурологи подчеркивают целостное понятие менталитета, применимое к разным стадиям человеческой истории, то этнологи противопоставляют менталитет как представление примитивных народов развитому мышлению цивилизованного человека, что в корне является неприемлемым. Последнее высказал в своих исследованиях Л.Леви-Брюль, когда строго разграничил ментальность примитивную и ментальность цивилизованную, не исключив при этом возможностей перехода.

Безусловно, ментальность исторична, как и национальная специфика. Поэтому, на наш взгляд, целесообразно в современных исследованиях дифференцировать менталитет как историческую категорию, высшей

фазой которой является национальная специфика. Ведь и этнос по сравнению с нацией первичен. И если преимуществом менталитета является более тесная связь с природными проявлениями, магией, мистикой, одним словом – идентификацией на всех уровнях сознания, от тотемических представлений до обрядовых, то преимуществом национальной специфики является четкость, осознанность национального «абриса», прагматизм и рациональное понимание своей предназначенности.

Подчеркнем устойчивый характер менталитета. Последнее обусловлено глубинным уровнем ценностных ориентации, четкостью культурных, жизненных и практических установок. Менталитет, характеризуя специфику сознания, специфический тип мышления, соотносим с высшей средой, социальным и культурным контекстом.

Национальной спецификой является то общее, что рождается из природных данных и обусловлено историческим, этническим, социальным, культурным контекстом. Целостная совокупность представлений и единство обнаружения этих представлений также относятся к области национальной специфики. Этническая принадлежность проявляет себя не только в единстве материальной, ритуальной культуры, единстве происхождения, человеческих импульсов, но и в общей духовной настроенности, особенностях картины мира, культурных традициях. Однако существенную роль играют и разного рода культурные влияния, взаимосвязи и прочее.

Как известно, коллективные эмоциональные шаблоны, ценностные ориентации обеспечивали глубинный уровень коллективного сознания. Жизненные практические установки людей, устойчивые образы мира, эмоциональные предпочтения формировали шифр менталитета. Архаические структуры, мифологическое сознание и культурные трафареты, образ мыслей, душевный склад «работали» на общую духовную настроенность, целостную совокупность мыслей, навыков духа. Складывалась картина мира, скрепляемая культурной традицией.

Специфические уровни коллективного и индивидуального сознания, специфический тип мышления, социальный опыт. Здравый смысл, интересы, эмоциональная впечатленность, природные данные и социально обусловленные компоненты отражают представления человека о жизненном мире.

Мыслительные схемы, образные комплексы получали культурное обнаружение. Система этнотипологических констант является способом сохранения закономерного характера развития музыкальной культуры, ее

динамики, целесообразности. Адаптационно целесообразные черты музыкальной культуры первоначально реализуются на уровне архетипов.

Культура – это, прежде всего, система иерархической структурированности и полифункциональности. И закономерно, что артефакты нашей культуры несут в себе глубочайшие генетические импульсы. А художественный генотип – это своего рода врожденная программа, определяющая многое в развитии народной культуры. Это – «праобразец», «архетип коллективного бессознательного». Напомню блестящую парадигму К.Г.Юнга, касаемую системы осей кристалла, которая распределяет элементы системы и переформирует их. Напомню научный опыт М.Элиаде. Так, ученый как бы, «снял» исторические пластыи находил «корень», первоисток, внеисторические человеческие ценности. Универсализм М.Элиаде означал планетарный гуманизм.

Здесь обратимся к книге Ф.Мамедова «Культурология»: «Этнонациональные характеристики культуры определяются:

1. опытом, накопленным в духовном освоении действительности;
2. языком; спецификой способов закрепления опыта в особых знаках и символах;
3. национальной психологией;
4. этнонациональным самосознанием;
5. традиционными нормативами поведения;
6. образом жизни;
7. национальным искусством» [1, с. 102].

Конечно, национальная специфика азербайджанской музыки полиэлементна и не ограничена тюркской ментальностью. Вместе с тем правильным и закономерным представляется поиск национальной специфики азербайджанской музыки и в недрах тюркской культуры.

Таким образом, «сверхзадача» музыкальной тюркологии формулируется на двух уровнях:

1. сравнительный анализ → поиск архетипа – установление закономерного сходства;
2. выявление в результате сравнительного анализа национальной специфики азербайджанского музыкального языка, его формирования и развития.

Казалось бы, элементарно: общие начала – это тюркское единство, а различия – их специфика. Однако путь исследования не так прост. Ведь

речь идет о первичном «языковом» слое. Тем не менее, на вопрос, возможно ли выявление специфически тюркских элементов музыкального языка этих народов, сегодня существует утвердительный ответ.

Музыкальная тюркология заняла сегодня достаточно крепкие позиции в азербайджанском музыкознании. Более того, развитие науки подтвердило справедливость исходных позиций.

Изучение исторической и культурной близости тюркских народов в современной науке представляет собой несомненный интерес. В тюркской этнокультуре отразились важные закономерности развития музыкального фольклора огромного евразийского региона. Общность исторических судеб тюркских народов, исторически сходные условия развития на протяжении веков привело к общности их духовной культуры, что отразилось и на музыкальном фольклоре. Поэтому понятно то внимание, которое уделяется в азербайджанской науке проблемам тюркологии. Решение проблем, связанных с исследованием родства культур тюркоязычных народов, находится в современной гуманитарной науке в центре внимания.

Культура тюркских народов представляет собой целостное явление. Отличает ее особое видение мира, идентично его знаково-символическое воплощение. Во многом совпадают параметры языка, уклада жизни. Много схожих черт содержится в формах хозяйственной деятельности, обычаях, обрядовой культуре, преданиях, верованиях, этикете, жилище, одежде, питании и т.д.

Безусловно, что генетическими проблемами должны заниматься и ученые тюркских государств. В определенной степени свое слово может сказать и диалектология, ибо «тюркизм» - национализация ментальной идеи этноса.

Историческая память азербайджанского народа сохранила огромный культурный пласт этногенетических «реликтов». В азербайджанской гуманитарной науке существует достаточно объемная литература, посвященная этногенезу азербайджанского народа. Однако в азербайджанском этномузыкознании исследования, связанные с ролью этногенеза в музыкальном фольклоре азербайджанского народа, пока малочисленны. Лишь в последние десять лет ученые обратились к актуальной и увлекательной теме этнокультурного содержания азербайджанской народной музыки. Эта тема вмещает в себя широкий круг явлений. Сюда входят



миросозерцательные основы культур, художественное творчество народа, его истоки и взаимосвязи в процессе эволюции.

Как известно, взаимосвязь этнических «механизмов» с искусством весьма разнообразна. Некоторые из них носят как бы внешний характер, оформляемый в визуальное восприятие этнокультуры. Другие выражают глубинные психологические, ментальные основы национального характера. В этом смысле музыкальное искусство имеет особую функцию.

Понятно, что при современном разнообразии направлений, научных дисциплин, достаточно трудно определиться с путями изучения художественной культуры такого огромного мира, как тюркский мир.

Несколько слов об использовании именно сравнительно-типологического анализа. Последний используется, во-первых, потому, что это необходимая в азербайджанском музыковедении первая ступень методология сравнительного анализа. Во-вторых, всякая типологизация в изучении культуры является результатом сравнительного анализа. Тип, типология, типологичность и т.д. возможно выявить только в сравнении. Процесс идентификации в конечном счете раскрывает специфику интересующего объекта.

Истоки сравнительного изучения культур были заложены достаточно давно. Уже эволюционизм исходил от идеи развития, идеи единства человечества, что в конечном итоге приводило к идее сравнимости человеческих культур. Можно сказать, что культурно-исторические сравнения были традиционны для эволюционистов.

Впервые Э.Б.Тайлор, известный английский эволюционист, широко и систематически обратился к сопоставлению повторяющихся явлений. Впоследствии этот прием получил название типологического сравнения и стал успешно применяться в рамках сравнительно-исторического метода. Сегодня он позволяет с большей или меньшей долей надежности моделировать по этнографическим данным явления первобытной культуры» [2, с. 13].

Изучение роли типологий в разработке культурной идентификации представляет собой сложную проблему. Достаточно напомнить, что типология культуры была разработана Ф.Ницше, О.Шпенглером, К.Юнгом и другими выдающимися учеными. Учитывая достаточно большой круг научной литературы по проблеме типологии, типологизации, я остановилась на двух параметрах, на мой взгляд, наиболее близко подходящих

моей научной концепции. Речь идет об исторической типологизации – эволюционной, оперирующей универсалиями в процессе исторического развития общества, и этнокультурной, опирающейся на регионально обусловленные свойства культуры.

Мы стремились к методологической ясности, ибо первые «шаги» по направлению к новому должны опираться на известные, устоявшиеся теоретические тезисы и закономерности.

Методологические установки нашей проблемы в большей степени этнологичны. Этнологический анализ, как известно, опирается, прежде всего, на этнологические и этнокультурные ориентиры. Именно поэтому в определенной степени нас интересуют модели, имеющие «вневременной» характер (см. труды Б.Малиновского, М.Харриса, К. и М.Эмберов, Г.Стокинга).

Именно такая постановка проблемы позволяет формулировать и цель музыкальной тюркологии: в результате сравнительного анализа определить, с одной стороны, общие, родственные, типологически значимые свойства музыки тюркоязычных народов; с другой, в результате анализа выявить специфические, национально характерные особенности сравниваемых культур. Менталитет тюркских народов в результате приобретает конкретные черты.

**Ключевые слова:** искусство, музыка, культура, тюрки, нация.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мамедов Ф. Культурология. – Баку: Абилов и сыновья, 2002.
2. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989.

### *Rəna Məmmədova (Azərbaycan)*

#### **Musiqi türkologiyasının mental modelləri**

Bu məqalə türkoloji sənətsünaslıq səviyyəsində türk mədəniyyətlərinin eyniləşdirilməsinin nəzərdən keçirilməsinə həsr olunmuşdur. Qeyd olunur ki, Azərbaycan xalqının etnogenetik fondu həm milli şüuru, həm də şərqin universal anlayışlarını özündə ehtiva edir. Bu mənada musiqili türkologiyanın metodoloji əsaslarına müraciət türk məkanında mədəniyyətin fəaliyyətinin yeni aspektlərini açmağa imkan verir.

**Açar sözlər:** incəsənət, musiqi, mədəniyyət, türklər, millət.

***Rana Mammadova (Azerbaijan)***

**Mental models of music turkology**

This paper is dedicated to the consideration of identification of Turkic cultures on the level of turkological art criticism. It is accentuated that ethnogenetic fund of Azerbaijan people includes both national consciousness and Eastern universal notions. In this sense the appeal to methodological bases of musical turkology makes it possible to reveal new aspects of functioning of culture in the Turkic space.

***Key words:*** art, music, culture, turks, nation.

*Рена Абдуллаева*  
доктор искусствоведения  
*cult\_rena@yahoo.com*  
(Азербайджан)

---

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТИЛИ В ИСЛАМСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Художественный стиль – одна из самых всеобъемлющих категорий эстетики и искусствознания. Эта категория стоит в одном ряду с понятиями художественной традиции, художественного процесса, художественной ментальности. С помощью категории художественного стиля характеризуются разноплановые и разнопорядковые явления творчества, на основе определения стилистических признаков строятся важнейшие положения эстетических теорий и обширные фрагменты истории искусства. В соотношении с художественным стилем выявляются границы и содержание многих эстетических и искусствоведческих категорий и терминов, таких, как художественный канон, художественная школа, творческая манера, ведущие художественные тенденции и т.д. Познавательные возможности категории стиля чрезвычайно высоки и обусловлены тем, что стиль фиксирует едва ли не всю совокупность художественных проявлений, сплавляя воедино аспекты пространства, времени и формы любого произведения искусства, любой художественной эпохи. Стиль, вместе с тем, отражает самые характерные грани социального опыта человека, свидетельствует о вечном присутствии человека в культуре.

Художественный стиль как информационная, семиотическая система формируется на основе различных знаковых носителей. В случае правильного декодирования, мы всякий раз обретаем шанс реконструкции художественной картины мира, отфиксированной стилем. Из признаков, отличающих всякую стилевую систему, отметим прежде всего присущую ей значительную меру стабильности.

Другая важная особенность стилевой системы: будучи основной формой выражения для того или иного исторического этапа, она является достоянием не какой-то небольшой группы мастеров, а обычно основной массы художников, представляющих данный этап развития искусства. Хотя в древневосточных и средневековых культурах существовала

строго поддерживаемая верность официально закрепленным художественным канонам, такого рода регламентация была в те времена лишь внешним выражением факторов более глубоких, ибо стилистическая форма являлась для многих эпох не только неизбежной, но и наиболее органической и продуктивной формой развития – именно в ее рамках были достигнуты в эти эпохи наивысшие результаты. Можно определенно сказать: задача всякой стилевой системы – найти законченную пластическую формулировку, равно универсальную для всех видов пространственных искусств, которая воплощала бы в себе целостный образ мира в соответствии с духовными представлениями того или иного исторического этапа.

Географическое положение, уникальные ландшафтные и климатические условия определили исключительную историческую судьбу Азербайджана, находящегося на средокрестии жизненно важных артерий Евразии, в результате чего его территория стала местом симбиоза великих культур древности и средневековья, встречи всех мировых религий, взаимодействия различных эстетических программ, архитектурных, художественных и строительных традиций.

Азербайджанское искусство, начиная с VII века, развивалось в контексте исламской культуры. Стремительными темпами стали развиваться связи Азербайджана с другими государствами исламского мира, родились и получили развитие новые виды искусства, налачился обмен мастерами зодчества, прикладного творчества, впоследствии – миниатюры. Как отмечает З.Имамутдинова, стилевой доминантой культуры мусульман является Коран [1, с. 38-56].

Слово, воплощенное в вязи арабской графики, является наиболее значимым визуальным образом в искусстве и культуре Ислама. Даже здание мечети может быть заменено на молитвенный коврик-намазлыг. Слово же всегда оставалось неизменно арабским по своему звучанию, а заменить его изображение чем-то другим – немыслимо. Если в христианском сознании всегда доминировал пластический образ воплощенного Лица, то в исламе основой визуальной традиции явилось графическое воплощение Слова. Сознание мусульман принципиально графическое, этим оно отличается от сознания других культур.

Произведение искусства в исламской культуре имеет двуединую природу. Книга-рукопись, архитектурное сооружение, ковер – вещь-знак

и одновременно предмет любования. В исламе вещь проводник божественной идеи. Помимо знаковых функций, когда сакральная надпись семантически преобладала над изображением, мусульмане ценили и ценят ее красоту и изящество. Вещь не просто отражает в себе печать красоты мира, созданного Аллахом – «Бог красив и Он любит красивое». Именно в мусульманской культуре украшение предметов обихода, рукописи, архитектурных памятников не является простым декоративным украшением и не может относиться лишь к декоративному искусству. Декоративные формы могут рассматриваться только в купе с их смысловой наполненностью. Слово – носитель божественного смысла – является самым мощным стилеобразующим фактором исламской культуры. Высказанный посредством слова смысл транслируется в миниатюру, музыку, опутывает архитектурные формы коранической надписью.

В изобразительном искусстве примером отражения идейно-содержательных аспектов «исламского стиля» может служить популярный у художников-миниатюристов мотив «Мирадж пророка Мухаммеда». Но важнее другое: в миниатюре отразилась и получила сконцентрированное и блестящее выражение исламская концентрическая модель мира. Напомним, что задача стилевой системы – найти законченную пластическую формулировку, которая воплощала бы в себе целостный образ мира.

Внутри «исламского стиля» в миниатюре западные авторы выделяют «монгольский», «туркменский», «тебризский», «казвинский» и «исфаханский» стили. Каждый из них обладает своими стилевыми стереотипами. Для «монгольского» стиля - это фигура скачущего во весь опор воина. Для «тебризского» стиля таким стереотипом будет мотив шиитского-суфийского мистического полюса, организующего всю композицию и играющего роль композиционного центра.

Не исключено, что толчком к процессам стилеобразования в данном случае был этнический фактор. Формирование «монгольского» стиля связано с привлечением к работе художников-уйгуров. «Туркменский» стиль связан с преобладанием огузских мастеров. «Тебризский» стиль – с проявлением собственно азербайджанского элемента со всей присущей ему этнической самобытностью.

Имелась в процессах стилеобразования и внутренне имманентная логика развития. Так, внутри стиля тебризской школы XVI в. наметились два противоположных стилистических направления, что было за-

мечено А.Ю.Казиевым: «Обобщая методы работы мастеров миниатюры XVI в., нужно отметить, что на протяжении всего столетия внутри тебризской школы миниатюры существовали два творческих направления, две линии в его развитии, обусловленные творческими интересами и индивидуальными устремлениями отдельных художников. С одной стороны, мы видим произведения, представляющие собой живописно-декоративные образы, в которых значительную роль играет красочное пятно, а с другой – живописные композиции и рисунки, отличающиеся графичностью манеры исполнения и особым вниманием художника к линиям контура, его лаконичности, певучести и выразительности» [2, с. 26].

В процессе развития искусства живописи графическое мышление мусульман (арабов) вошло в очевидное соприкосновение с мышлением иным – изобразительно-фигуративным (иранцы). Миниатюра из живописного комментария к тексту постепенно обрела все большую самостоятельность. И чтобы укрепить суверенный статус живописи как вида искусства и приравнять ее к искусству слова, которое было наиболее значимым визуальным образом в искусстве и культуре ислама и являлось мощным стилеобразующим фактором, Кази-Ахмед (XVI в.) специально рассматривает теорию двух калемов, которая дает ему возможность отстоять живопись как самостоятельный вид искусства на примере синтетического искусства рукописной книги, в которой на основе стилистического единства процесс формообразования переходит в процесс стилеобразования.

В исследованиях западных авторов-ориенталистов часто встречаются словосочетания «исламский стиль» или «мусульманский стиль». На наш взгляд, здесь не следует усматривать стремление ущемить национальное своеобразие, точнее этническую самобытность азербайджанского искусства. Дело в том, что мусульманская культура суперэтнична, а искусство ислама представляет собой некую стилевую целостность. Здесь речь идет о том, что «исламский стиль» как и любая крупная стилевая система дает необычайно концентрированное воплощение идейно-содержательного комплекса в особых, присущих только ей, максимально емких средствах художественного языка. Язык этот лаконичен и не допускает вольностей, которые могли бы разрушить идейную программу.

Исламский стиль не является, как и любой «большой» стиль достоинством какой-то одной культуры локального типа, одного этноса. В свое

время он был распространен от Испании и до Индии при Великих Моголах. Если верно, что стиль – «осанка культуры», то «осанка» мусульманской культуры сформировалась не только под арабским, но и под персидско-тюркским влиянием.

Идейно-содержательные аспекты «исламского стиля» проявились во всех видах художественной культуры. Именно поэтому определение главных факторов стилеобразования в любом виде искусства имеет и общеметодологическое значение. Универсальная основа художественного метода, а значит, и стиля в исламской культуре особенно отчетливо выступает при ее сравнении с соответствующей парадигмой христианства. В исламе письмо, подобно иконе в христианстве «обладает самоценностью и автономностью, подчиняя себе все мыслимые в культуре Ислама формы. Ценность письма абсолютна по отношению к Творению, но не в отношении Творца. И этот факт не может не учитываться культурой Ислама при выработке всевозможных изобразительных форм» [3, с. 45].

**Ключевые слова:** художественный стиль, азербайджанское искусство, исламская культура, исламский стиль, форма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Имамутдинова З. Коран как стилевая доминанта культуры мусульман (культурологический аспект). // Великий Шелковый путь: Диалог культур Евразии. – Б., 2003.
2. Казиев А.Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII-XVII веков. – М., 1977.
3. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. – М., 1999.

### *Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)*

#### **İslam mədəniyyətində bədii üslublar**

Məqalədə əsas qayəsi Quran olan İslam mədəniyyətində üslub sistemləri nəzərdən keçirilir. Ərəb qrafikasının hörmə yazısında öz təcəssümünü tapmış söz İslam incəsənəti və mədəniyyətində ən mənalı vizual obrazdır.

İlahi mənanın daşıyıcısı olan söz İslam mədəniyyətində ən möhtəşəm üslub formalaşdıran amildir. İslam mədəniyyətində sənət əsəri ikili təbiətə malikdir.

**Açar sözlər:** bədii üslub, Azərbaycan incəsənəti, İslam üslubu, forma.



***Rana Abdullayeva (Azerbaijan)***

**Artistic styles in Islamic culture**

In the article there are considered style systems in Islamic culture the dominant of which is Koran. The word incarnated in the ligature of Arabic graphics is the most significant visual image in the art and culture of Islam.

The word – the bearer of divine meaning – is the mightiest style-forming factor in Islamic culture. The work of art in Islamic culture has one in two nature.

***Key words:*** artistic style, Azerbaijan art, Islamic culture, Islamic style, form.

*Асия Галимжанова*  
*доктор искусствоведения, профессор*  
*agalimzhanova@gmail.com*  
*(Казахстан)*

---

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ И ДЕКОРЕ МЕЧЕТЕЙ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ**

В настоящее время типология казахских мечетей претерпевает изменения: архитекторы стали разрабатывать мечети с двумя входами, мужским и женским, с отдельными гардеробами, комнатами для омовения и молельными залами для женщин, ранее их не было. Немаловажным является и стремление Духовного управления мусульман Казахстана универсализировать проекты мечетей: создаются типовые проекты мечетей разной вместимости. Традиционные планировочные решения постепенно преобразуются, к примеру, исчезает внутренний двор в городской мечети, он заменяется на небольшой атриум, либо световой колодец. Кроме того происходит объемно-пространственное развитие композиции мечети по вертикали, осуществляется переход от одного уровня к двум-трем уровням, с устройством галерей для женщин.

На основании большого количества мечетей, построенных в конце XX – первой четверти XXI века в Казахстане, можно проследить следующие тенденции архитектуры мечетей: 1) одни мечети продолжили традицию среднеазиатской архитектуры, в основном, в поселковых и квартальных мечетях; 2) другие соединили в себе региональные традиции культовых сооружений разных стран; 3) третьи, впитав местные традиции прикладного, фольклорного и эпического искусства, сформировали совершенно иной образ мечети, сохранив при этом мусульманскую идентичность.

Считаем, что вторая тенденция представляет наибольший интерес, её хорошо демонстрирует архитектура мечети «Хазрет Султан» в Астане на 5000 человек, 2012 г. (арх. С. Жамбулатов, строительная компания Sembol Insaat). Отметим, что функция этой мечети была расширена за счет культурно-просветительских помещений, ритуального помещения для заклю-

---

чения брака и ряда других помещений. Комплекс мечети расположен на площади более 11 гектаров, рядом с дворцом Независимости, Дворцом Мира и Согласия на правом берегу реки Есиль. Общая площадь всего здания составляет 17,7 тысячи квадратных метров. Здание мечети состоит из трех этажей, на которых расположены молельные залы, помещения для омовения и ритуала заключения брака, залы для чтения Корана и занятий учебно-просветительских групп. На первом находится зал бракосочетаний, на втором и третьем – молельные залы для мужчин и женщин.

Объемно-пространственное решение комплекса мечети Хазрет Султан – это разворачивающийся комплекс объемов помещений вдоль главной продольной оси всей композиции мечети по направлению киблы. По этой же оси происходит последовательное развитие форм мечети: от главного входного портала, через молельные залы, до завершающего большого зала мечети с михрабом. Венчает здание главный купол мечети (h-51м, d-28,1м), восемь малых куполов (d-10,45м, 7,6м; h-33,46, 25,25м). Главный купол мечети покоится на монументальном цилиндрическом барабане. Четыре высоких минарета по стилю напоминают арабские и среднеазиатские минареты, с характерной граненой поверхностью ствола и ярусами декоративных балкончиков. Высота каждого из четырех минаретов составляет 77 метров.

Мечеть Хазрет Султан построена в традиции исламского архитектурного стиля с использованием казахского орнамента. Архитектура мечети показывает пример взаимодействия разных региональных стилей мусульманских стран, подчиненных главной идеи вере в Единого Бога, которым является Аллах. Форма айванов, колонн, арок, куполов подчинена архитектурному контексту мечети. Поверхности стен, потолка, колонны орнаментированы казахским орнаментом, их узоры органично вплетены в элементы ордерной системы. Цветовое решение внутреннего пространства мечети решено на контрасте минималистских, почти белых, интерьеров зальных помещений и полихромных росписей михраба и подкупольных пространств.

Отметим, что композиционные и стилистические приемы мечети Хазрет Султан имеет некоторые аналоги в архитектуре Индии могольского времени, а также древнего Ирана, Анатолии, Средней Азии и Казахстана. Синтез архитектурных приемов мусульманских становятся художественным языком архитектуры главной мечети Казахстана. Надо

отдать должное таланту архитектора С. Жанбулатова, который чрезвычайно тонко и деликатно подошел к цветовой гамме интерьера и экстерьера мечети, используя цвет летней степи от розовых до коричневых тонов. Архитектор в высшей мере проявил интуицию художника при использовании разной текстуры материалов, а также в выборе богатой палитры матовых оттенков желтого, синего, коричневого и бирюзового цветов в декоративном оформлении мечети, что придало благородство и изящество стилю главной соборной мечети в Астане. Полагаем, что лучшим художественным достижением мечети явилось решение главного входного портала, в котором в единой гармонии соединились форма, линия и цвет элементов декора главного портала, навесного, на наш взгляд, архитектурой Западного Казахстана. Добавим, что мечеть Хазрет Султан является уникальным архитектурным сооружением также и в том, что архитектор смог сформировать пространство вокруг мечети, где «пространство духа» открылось городскому пространству. Архитектор умело вписал мечеть в культурный и градостроительный контекст Астаны, тем самым осуществив доступ к мечети не только мусульманам. Композиционно-пространственное решение мечети Хазрет Султан в значительной мере повлияло на поиски дальнейшего архитектурного своеобразия не только соборной мечети (джами), но и районной (махалля) в Казахстане.

В современной архитектуре важно противостоять идеологии глобализации, направленной на формирование усредненных, стандартизированных представлений о ценностях. Глобализационный характер городской архитектуры проявляется прежде всего, на наш взгляд, в зданиях в стиле хай-тек. Так, например, в настоящее время в исторических центрах крупных городов Казахстана строятся многочисленные торгово-развлекательные центры, здания различных корпораций, холдингов и банков из «стекла и бетона». Безусловно, определенное влияние глобализационный напор оказывает и на архитектуру современных культовых сооружений, но, поддаваться этому искушению, как нам кажется, нельзя, поскольку мечеть является духовным проводником между прошлым и настоящим. Поэтому сегодня как никогда личность архитектора, равно как и его ответственность, приобретает огромное значение.

Полагаем, что в проектировании культовых зданий требуется современная архитектурная мысль, а стало быть, мысль интерпретирующая,

философствующая. Поэтому согласимся с Ш. Шукуровым и Р. Шукуровым, что «вся история культуры ислама показывает, что ни одна проблема теологов не оставалась без внимания философов и, что характерно, поэтов, художников и архитекторов. Логический тафсир всегда уравнивался поэтическим шархом и философской интерпретацией. Человек ислама это человек интерпретирующий» [1]. Согласно французскому философу Мухаммаду Аркуну, на которого ссылается Ш. Шукуров, в творчестве архитекторы должны следовать *иджтихаду*: «Иджтихад – это также борьба традиции и инновации, она касается всех основных сфер культуры – от богословия и юриспруденции до проблем возведения зданий, если об этом ничего не говорится в Коране и сунне Пророка. Надо понимать и еще одно – иджтихад не посягает на коренное изменение устоев уммы, речь идет о ювелирных инновациях в той или иной сфере знания, и использовать его должны исключительно люди образованные [2, с. 232-233]. Согласимся здесь с Мухаммадом Аркуном и с Ш. Шукуровым, что понятие иджтихад актуально сегодня и связано оно, прежде всего, с проблемой инноваций в архитектуре современных мечетей.

Архитектор и художник средствами архитектурной гармонизации создает свое представление о мироздании в контексте священной книги Коран при проектировании новых мечетей. При этом творческая интенция архитектора сопряжена не только с традиционными ценностями ислама, но и с совокупностью феноменов локальной этнической культуры. К примеру, художники Г. Ешкенов и А. Жамхан, создавая декоративное убранство мечетей в Астане, Алматы, Усть-Каменогорске, Кокшетау, Кзыл-Орде, Павлодаре, Талды-Коргане посчитали правомерным внести в исламскую палитру оформления интерьера приемы казахского прикладного искусства. Пример казахских художников в этом смысле показателен и следует понятию *иджтихада*. Разрабатывая интерьеры мечетей, художники пришли к заключению, что декоративное оформление культовых сооружений стран ислама не однородно, в них сильны признаки этнических культур. Поэтому они приняли важное программное положение для собственного творчества следовать в своем творчестве традициям казахского орнамента. Казахстанский искусствовед С.А. Шкляева, анализируя работы этих мастеров, отмечает их эклектичность, что «По своей стилистической природе решения интерьеров и экстерьеров мечетей

эkleктичны (и это главный признак постмодернистской архитектуры)...» [3, с. 49]. Позволим не согласиться с таким замечанием, для этого вновь обратимся к Ш. Шукурову, который поясняет, что «понятие *иджтихад* распространяется и на архитектуру. Вот почему Аркун призывает изменить прежнюю риторику, старый синтаксис и семантику вместе с теорией метафоры... Следуя за мыслью Аркуна, логично думать, что понятие *иджтихад* распространяется и на архитектурную ткань обновленной культуры мусульман. Ведь вышеприведенные слова высказаны им в среде архитекторов и для архитекторов» [2, с. 233]. Считаем, что заслуга казахских художников Г. Ешкенова и А. Жамхана в том, что они на основе исламской художественной традиции создали новый художественный язык декора мечетей Казахстана с применением казахского орнамента, который наилучшим образом соответствовал этнокультурному дискурсу казахов. Один из лучших примеров цветового решения мечетей художников Г. Ешкенова и А. Жамхана – это интерьер мечети в Караганде (2011 г.). Нижняя часть молитвенного зала выполнена в охристой тональности в сочетании с зеленоватым цветом. В верхней части стены цветовая тональность меняется и постепенно переходит в бирюзовый, затем в голубой и синий цвета. Художники с помощью цвета показали переход от земли к небу, тем самым создав особую цветовую гармонию молитвенного пространства мечети. Все интерьеры мечетей Г. Ешкенова и А. Жамхана созданы в особой эстетике райского сада – Фирдаус – метафорической картины того, что ожидает мусульманина, если он правильно живет. Таким образом в декоративном оформлении современных казахских мечетей применяется как сохранение традиции исламских мечетей, так и следование *иджтихаду* – то есть традициям, которые рождаются сегодня. «Традиция не обязательно является нечто устаревшим, и не есть синоним стагнации. Более того, традиция не должна относиться исключительно к далекому прошлому, напротив, она вполне способна сформироваться совсем недавно» [2, с. 227].

Примером создания новой художественной традиции является также мечеть им. Машхура Жусупа в Павлодаре на 1500 человек (арх. А. Толеген, 2001 г.). Основной объем мечети представлен огромным гофрированным конусом изумрудно-зеленого цвета, который увенчивается небольшим куполом и окружен четырьмя высокими минаретами (h-64 м). Конусовидная форма покрытия мечети напоминает шлем эпического батыра, а окружа-

ющие его минареты похожи на стрелы. На наш взгляд, образ мечети метафоричен и ассоциируется не только с формой шлемов героев-батыров великих казахских эпосов «Кобланды», «Ер-Таргын», «Ер-Саин», «Камбар», «Алпамыс», защищавших свой народ, но и с архитектурной традицией конусовидных куполов мавзолеев Бабаджи-хатун (IX-X вв., Тараз) и Айша-биби (XI-XII, Тараз).

Интерпретируя форму мечети можно предположить, что архитектор вслед за жырау, прибег к метафоре духовного перерождения человека в героя-батыра. Жырау в своих песенно-поэтических произведениях философски осмысливали жизнь и в поэтической форме объясняли различные события в жизни народа, а также давали советы людям как преодолеть трудные жизненные моменты. Полагаем, что подобная интерпретация оправдана и подкреплена всей структурой мечети. Архитектура мечети устремлена вверх и навеивает мысль о полете как реальном, так и духовном, словно мечеть готова оторваться от земли ввысь. Высота купола с полумесяцем составляет 54 м, высота внутри молитвенного зала – 33 м. Молитвенный зал мечети, в плане имеющий абрис восьмиконечной звезды, поднят на трехступенчатый стилобат-основание. Вероятнее всего, что именно эта постановка конусовидного шатра на трехступенчатую основу делает архитектуру мечети вздымающейся вверх [4, с. 198]. Главный вход в мечеть располагается на соединении двух углов восьмиконечной звезды, ось которой определяет направление киблы. Ко входу ведет парадная поднимающаяся семимаршевая лестница (L – более 70 м) до отметки молитвенного зала – 4.95 м.

Мечеть им. Машхура Жусупа в Павлодаре является уникальным и новаторским сооружением в архитектуре Казахстана, представляя собой мечеть-Событие. Её объемно-планировочное решение не имеет аналогов в архитектуре исламских мечетей Средней Азии и явилась образцом для архитектуры центральной мечети «Бижана» в Шымкенте (арх. Г. Садырбаев, 2014). К градостроительным новациям этого сооружения можно отнести организацию кольцевого пространства регулярного парка вокруг мечети, аллеи которого со всех сторон ведут к площади, образованной вокруг мечети. По пятницам и в праздничные дни «процессия подъема верующих по грандиозной лестнице создает незабываемую картину то ли религиозного шествия, как вокруг Каабы, то ли фантастической посадки людей на корабль, улетающий в небеса. «Посадка»

верующих в мечеть с центра соборной площади – главная драматургия спектакля, где все пространство вокруг мечети служит местом небольших действий – встречи, ожидания, общения, духовного единения, ощущение радости праздника наподобие авансцен перед основной картиной действия, в данном случае – подъема в молитвенный зал» [4, с. 199].

На основании вышеизложенного приходим к следующему выводу, что архитекторы и художники Казахстана при создании современного художественного образа мечети используют: 1) традиции среднеазиатской архитектуры, в основном, в поселковых и квартальных мечетях; 2) региональные традиции культовых сооружений мусульманских стран (Индии, Турции, Ирана, арабских стран) в городских соборных мечетях; 3) казахские традиции прикладного, фольклорного и эпического искусства, выявляя новый образ мечети, сохраняя при этом мусульманскую идентичность; 4) расширение функций (вводятся помещения библиотек, исламских школ, музеев исламской культуры, залов для бракосочетаний, залов для ритуальных услуг, видеозалов и т.п); 5) казахский орнамент в решении интерьеров молитвенных залов и архитектурных элементов интерьера и экстерьера; 6) новый подход в градостроительном контексте: мечеть становится средообразующей доминантой города или района и «открывается» пространству города.

**Ключевые слова:** архитектура, мечети, ислам, среднеазиатские традиции, расширение функций.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шариф Шукуров, Рустам Шукуров Выпрямление времени / Отечественные записки, №5(14), 2003. <http://www.strana-oz.ru/2003/5>
2. Шукуров Ш.М. Архитектурная ткань и архитектура современной мечети / Иран-наме. – № 2. - Алма-Ата, 2011. – С. 222-244.
3. Шкляева С.А. «Ретроспективное новаторство» в интерьере мечетей Казахстана (1991– 2015) / Центрально-азиатский искусствоведческий журнал. – КазНАИ м. Т. Жургенова. – Т.1(1), 2016. – 37-49.
4. Кисамедин Г.М. Устремленная ввысь центральная мечеть им. Машхура Жусупа в Павлодаре на 1500 мест 2001 г. / Вестник КазГАСА, №3-4. – Алматы, 2012.



***Asiya Qalimjanova (Qazaxıstan)*****Qloballaşma şəraitində Qazaxıstan məscidlərinin memarlığı  
və dekorunda bədi əsərlər**

Məqalədə qloballaşma şəraitində Qazaxıstan məscidlərinin memarlıq və dekorunda əsərlər və yenilik Astana, Qaraqanda və Pavlodar məscidləri nümunəsində nəzərdən keçirilir. Müəllif belə bir nəticəyə gəlir ki, memar və rəssamlar öz yaradıcılığında əsərlər ilə yanaşı, analoqu islam anlayışı – icihad olan müasir təfsireddici düşüncəyə də riayət etməlidirlər.

**Açar sözlər:** memarlıq, məscidlər, islam, Orta Asiya əsərləri, funksiyaların genişlənməsi.

***Asiya Galimzhanova (Kazakhstan)*****Artistic traditions in architecture and decoration of Kazakhstan  
mosques in conditions of globalization**

In the paper are dealt with traditions and innovations in the architecture and decor of Kazakhstan mosques in the context of globalization using the example of mosques in Astana, Karaganda and Pavlodar. The author comes to the conclusion that in his work, architects and artists, along with tradition, must follow contemporary interpretive thought, the analogue of which is the Islamic concept - *ijihad*.

**Key words:** architecture, mosques, Islam, Central Asian traditions, expansion of functions.

*Райха Амензаде*  
*доктор архитектуры, профессор*  
*rayiha.amenzade@mail.ru*  
*(Азербайджан)*

---

## **МАХАЛЛЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГОРОДОВ АЗЕРБАЙДЖАНА**

Интенсивным социально – экономическим преобразованиям в больших и малых городах средневекового Азербайджана отвечал их стремительный подъем, рост городской торговли и многопрофильного ремесла, что соответствовало расцвету художественной культуры. В строительство зданий и сооружений исключительно богатой типологической палитры вкладывались громадные материальные ресурсы, здесь появлялись ростки будущих новаторских композиций с передовыми технико – конструктивными и пространственными решениями, оставлявшими неизгладимый след в умах и сердцах очевидцев.

Архитектурную ткань средневековых городов Азербайджана составляли строения, номенклатура которых характерна для этого периода – монументальные здания и рядовая жилая застройка, структурированная в махалля, их совокупность собственно и составляла архитектурно-художественный образ всего городского организма. Жилая застройка как «предметная определенность» и как пространственная структура остается неизменно интересной для исследователей, потому как именно в этих рамках проходит важнейший жизненный процесс - процесс обитания.

Жители градостроительного ядра жилой группы – исторических кварталов махалля были, в основном связаны родовыми (насил, тайфа, сой) либо профессиональными (цеховыми) интересами. Названия махалля идентифицированы в основном с геотопонимами, личными именами, с переселенцами, что можно наблюдать в Гяндже, Шуше, Шеки и в других городах. Названия махалля сопрягается также с тем или иным ремеслом, скажем махалля «Зарраби» (менялы) или же «Багманлар» в Гяндже, в Шеки махалля «Заргарлар» (ювелиры), хотя существуют и некоторые отличия. В Лагиче есть несколько махалля населенные ремесленниками одной и той профессии, «при которой удобнее было различать их либо по особенности местоположения (Бадойун, Пиште – задворки, заваро –

верхний), либо по имени главы рода (Ахмедли, Рагимли) [1, с. 40-41]. Мастера селившиеся главным образом поквартально группировались в профессиональные корпорации. На рост ремесленного производства непосредственно влияло усиление социально – экономических факторов, а это, в свою очередь инициировало строительство многочисленных торговых сооружений. Города превращались в огромные оживленные торговые центры, строились специальные торговые помещения, склады.

Махалля были пронизаны множеством улиц, улочек и тупичков, образуя некий лабиринт, известный только местным жителям. Так, например древняя верхняя часть Дербента была разделена на восемь кварталов (магалов) с плоскострельными домиками с крошечными дворишками . обращенными глухими стенами на узкие кривые улочки, с ремесленными мастерскими, шумными базарами, мечетями представляя в целом типичный средневековой город [2].

Границы махалля были условны, хотя имела место их известная замкнутость, в отдельных городах (Шеки) наподобие городам Центральной Азии они разграничивались один от другого стеной или рогатками [3, с.347]. Вместе с тем, в зависимости от градостроительной значимости, застраивались определенные участки, предназначенные для разных слоев общества – соответственно материальному достатку домовладельца. Интересно, что названия махалля в разных городах идентичны, скажем махалля с названием «Чухур» - были в Шуше и в Хыналыге.

Махалля в целостном городском организме представляли самостоятельную единицу с организующим центром – наличием более или менее большой квартальной площади либо протяженной, вобравшей в себя разнообразные функции улицы. Состав строений и величина внутриквартальной площади напрямую зависели от статуса города – его величины, развития социально – экономических условий , в конце концов от материального достатка его жителей. Скажем крохотный внутриквартальный пяточок в Ичери Шехер (Баку) нельзя сравнить с довольно крупными общественными центрами махалля Табриза, Шуши, Гянджи, застроенного всевозможными строениями. Жилая ткань последнего членилась на целый ряд махалля, причем по величине занимаемой территории и числу жителей крупные махалля состояли из нескольких частей. Махалля Тоюгчулар и махалля Гала Дюзю примыкали к Гянджинской крепости, зато махалля Багманлар располагалась вне нее, в юго – западном направлении города были раскинута Бала Багман и Бюк Багман.

Внутриквартальную площадь махалля того или иного города можно характеризовать некоторой схожестью, во всяком случае неким «набором» строений, иначе говоря наличием необходимых и достаточных строений, в том числе это мечеть, хамам, базарча, медресе, бузхана, мактаб. Вместе с тем наиболее ответственные позиции в них неизменно занимают культовые строения - мечети. В Ордубаде в большинстве махалля мейдан (площадь) кроме мечети формирует булаг и раскидистая чинара, в Шуше булаг (родник), в Табризе бузхана, медресе, базарча. Усадебный тип застройки, т.е. наличие в домовладении благоухающих цветников и фруктовых деревьев превращало города в изумрудные оазисы.

Разновременная застройка Ичери Шехер (Баку) и его архитектурные памятники – подлинные документы, свидетельствующие о многообразии типов строений, в которых воплощены ведущие архитектурные идеи своего времени. Огромная архитектурно – художественная ценность города определяется наличием целостно сохранившегося городского организма, запечатлевшего основные черты планировочной структуры сложившейся в средние века. Многообразие территории, в плане сложного рельефа предопределило в свою очередь интересные композиции и своеобразие архитектурно – градостроительных и объемно – пространственных разработок. В строившемся жилье на первый план выступает важность градостроительной ситуации, рациональность планировки, трактовка объемного построения, соответствие ритму и масштабам окружающей застройки. Это предопределило подчиненность всех строений пространству улицы, создало единый ансамбль целостной застройки. На территории Ичери Шехер насчитывалось примерно более пятнадцати махалля, которые сложились, в основном согласно цеховой или профессиональной принадлежности населения, носивших, как сказано выше название того или иного ремесла – ювелиров, мацонщиков, кирпичиков, шапочников, рыбаков, банщиков, лодочников, либо же благодаря этническому признаку. Махалля – мечети входили составным и главным звеном внутриквартального «кармана» или места схода улочек на крохотной площади или «пяточке», порой сочетание смежных строений имело организующее значение для комплексной застройки.

Утрата одних и появление новых махалля в Гяндже прямо указывают на радикальные события, произошедшие в этом старинном городе. Сильнейшее землетрясение 1139 г. имел катастрофические последствия, в ре-

зультате которого город был разрушен и разграблен, вслед за этим было изменено местоположение города. Хотя из источников известны названия десятков махалля, перманентные войны, массовые переселения горожан, одним словом всякого рода катаклизмы безусловно отразились на появлении одних на месте прочих утраченных... Уже в XVIII в. в Гяндже имели место махалля: Газахлар, Гызыл Гаджили, Шабанны, Итдиляр, Гараметди, Талалы, Ходахлы, Яналлар, Дашдамирри, Норашен, Сареметди, Махмутду, Кярки. Позже (XIX в.) утрачены были махалля: Табризли, Гараманны, Шамлы, Аразбар, Сойлу-бейли, с течением времени появились махалля Азатдилар, Азимбейли и десятки других [4, с.215].

После внезапного селевого потока 1772 г. снесшего небольшой городок Шеки у южного подножья Большого Кавказского хребта в 1772 г. город вновь стал застраиваться на сравнительно близком расстоянии от старого. Главный вектор застройки был направлен вдоль Гурджаначай, который в свою очередь явился организующим элементом всего города. Особенности планировки города прослеживаются на плане Шеки составленного в 1862 году, в котором зафиксированы четырнадцать махалля с обозначением их названий Параллельно реке тянулась торговая магистраль, «собравшая», всю городскую ткань, структурированную в махалля, - Гилейли, Гырычы, Гуллар, Дулузчулар, Афганлар, Сары Торпаг. Среди многочисленных махалля – мечетей Шеки сохранились лишь единицы. От мечети Гилейли до наших дней дошел лишь минарет – самый высокий в Шеки – Закатальской зоне. В махалля Сары – торпаг сохранилась мечеть с минаретом Гедек – минаре, в верхней части города сохранился еще один минарет утраченной ныне махалля -мечети .

Одним из живописных городов Азербайджана является Шуша, заложенная в середине XVIII в. Город раскинулся на высокогорном плато, заняв стратегически выгодное место недоступное многочисленным вражеским нашествиям. Шуша один из сравнительно молодых городов возник единовременно, что указывает на высочайшее развитие градостроительного искусства. Вместе с тем источники (Бахарлы, Ю.В. Чемаземинли) указывают на несколько этапов его формирования, из них строительство так называемых девяти Ашагы махалле падает на начальный период – время появления первых строений, в частности замка и оборонительных стен. Вторым этапом, падающим на период правления Ибрагим-хана отмечено строительство восьми Юхары махалля, и, по-

следний завершающий этап интенсивной застройки города - его западной части - предполагает самое начало XIX века [5, с.38]. Исследователи и старожилы города отмечают, что Ашагы махалля включил махалля Гурдлар, Сеидли, Джулфалар, Гуюлуг, Чухур, Дердлер гурду, Гаджи Юсифли, Дерд чинар, Чел гала, а Юхары Махалля обнимал Мердинли, Саатлы, Кечарли, Мамаи, Марджанлы, Демирчи, Хамам габагы, Таза. На генплане Шуши 1885 г. отчетливо обозначены прямоугольные сетки этих двух городских массивов Ашагы и Юхары махалля [5, с.43].

Махалля различались как по площади, так и по конфигурации, названия одних указывают на населенные пункты или селения, откуда переселились жители компактно заселенных махалля Шуши, другие названы согласно топографическим особенностям города, иные, как и в большинстве средневековых городов указывают на профессиональные занятия его жителей, имеет место название рода, тайфы [5, с. 41, 42]. Образный строй большинства махалля – мечетей Шуши весьма близок к народному жилью, с пристроенными зачастую небольшими строениями (помещениями). Исключительное своеобразие кварталным мейданам придавали булагы – родники, которые функционально необходимы, так в одном из самых ранних- махалля города Чухур центр сформировался посредством мечети, саггахана (святилище) и булага.

Одним из своеобразных городов Азербайджана является город – заповедник Орду бад. Центральная часть города определилась за счет городского мейдана вытянутой конфигурации с ответвлявшимися от него основными улицами, образовав таким образом радиальную структуру, весьма характерную для городов Азербайджана [6, с.83]. До наших дней дошел живописный, хотя и четко структурированный планировочный каркас города, а также названия махалля с небольшими мейданами и рядом строений. Целый ряд источников (1-ая четв. XIX в.) указывает на дифференциацию махалля города в следующем порядке 1. Амбарас, 2.Кюрдетар 3. Мингис, 4.Сер Шахар, 5.Уч- Таренги [6,с.55]. На левом берегу Ордубад-чая раскинулся махалля Сер Шахар как главная или центральная часть города. Два крупных махалля Верхний Амбарас и Нижний Амбарас занимают правобережную часть городской территории. Векторы направления территориально крупных Мингис – махалля и Кюрдетар - махалля расположены вдоль магистральных улиц города. Махалля Уч – Таренги отдаленная несколько от городского центра на-

правлена в сторону городского кладбища, рядом с ним расположена не очень большая махалля Эргеч [6, с.57].

Столица Ильханидского государства Табриз (первая столица Марага) в средние века становится фокусом концентрации огромных материальных богатств, лучших творческих сил и кипучей архитектурной деятельности. Город неизменно оставался столицей сменявших один другого государственных образований, перманентно увеличиваясь, оставаясь одним из прекраснейших крупных городов Востока. Табриз неизменно остававшийся в средние века столицей сменявших друг друга государственных образований перманентно увеличивался, будучи одним из красивейших городов Востока с богатейшими архитектурно – градостроительными традициями. Радиальная планировка города, а также местоположение исторически сформировавшегося гигантского базара фокуса притяжения общественной жизни города предопределили формирование махалля Табриза: Сорхаб, Ахраб, Дашкорпю, Хиябан, Шоторбан, Мохад Махин, Чахар минарели, Хокмабад, Максудийе, Молла Зейнал Салаб, Нобар, Чустдюзан, Зейнаддин ами, Амирхыз, Санджаран, Виджуйе, Багмеше, Девечи и др. [7,с.35-36]. Одним из главных факторов этого явления явился вектор русла реки Гуручай, что отчетливо прослеживается на карте города «Дар ол – Салтане» (1880 г., мухандис Мохаммед Рза, сарханг Гараджадаги) [7]. Условное подразделение города на Ашагы и Юхары махалля иллюстрирует, в известной степени слепок социальной структуры населения, скажем в наиболее благоустроенных махалля жили зажиточные горожане.

**Ключевые слова:** средневековые города, махалля, монументальные здания, жилые строения, род.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мамедбейли М.Н. Лагич историко-культурный заповедник. Баку, 2004.
2. Кудрявцев А.А. Дербент легендарный, Дербент исторический. АІран 365ru
3. Бретаницкий Л.С. Дворец Шекинских ханов, в «Архитектура Азербайджана», Баку,1952.
4. Fərrux Əhmədov. Gəncənin tarix yaddaşı. Gəncə, 2007.
5. Авалов Э.В. Архитектура города Шуши. Баку, 1977.

6. Саламзаде А.В., Салаева Р.Д., Авалов Э.В. Проблемы сохранения и реконструкции исторических городов Азербайджана. Баку, 1979
7. Mina Səməd gızı Sərvəri Mehrabad. Təbriz şəhərininorta əsr hamamları. Mem.üزرə f.e.d. diss., Bakı, 2016.

### ***Rayihə Əmənəzadə (Azərbaycan)***

#### **Orta əsrlər Azərbaycan şəhərlərinin məhəllələri**

Azərbaycanın orta əsr şəhərlərinin memarlığını bu dövr üçün səciyyəvi olan monumental binaların nomenklaturası və məhəllələrdə toplanmış sırayı yaşayış tikililəri təşkil edir, onların məcmusu isə sözün həqiqi mənasında bütün şəhərin bədii-memarlıq obrazını yaradırdı.

Tarixi məhəllələrin yaşayış qrupunun şəhərsalma mərkəzinin sakinləri əsasən qəbilə (nəsil, tayfa, soy), yaxud peşə (sex) maraqları ilə bağlı idi. Məhəllə adları əsasən geotoponimlər, şəxsi adlar, köçkünlərlə eyniləşdirilirdi. Bunu Gəncə, Şuşa, Şəki və digər şəhərlərdə müşahidə etmək olar.

**Açar sözlər:** orta əsr şəhərləri, məhəllə, monumental binalar, yaşayış tikililəri, qəbilə.

### ***Rayiha Amanzadəh (Azerbaijan)***

#### **Neighborhoods of medieval Azerbaijani cities**

The architecture of medieval cities of Azerbaijan is the nomenclature of the monumental buildings typical for this period and ordinary residential buildings built in blocks, and their aggregate of the artistic-architectural image of the whole city. Residents of the urban settlement centre of the community of historic blocks were mainly related to tribal (generations, tribes, descendants) or occupations (sex) interests. The names of blocks were largely identified by geotoponyms, personal names, and IDPs. It can be observed in Ganja, Shusha, Sheki and other cities.

**Key words:** medieval cities, block, monumental buildings, residential buildings, tribal.



*Vüqar Kərimli*  
*kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru*  
*yanshaq@gmail.com*  
*(Azərbaycan)*

---

## **AZƏRBAYCANDA İSLAM MƏDƏNİYYƏTİ: KULTUROLOJİ YANAŞMA**

İslam insanları daim birlik və bərabərliyə səsləyir. İslamın birləşdirici xüsusiyyətləri Azərbaycanda da özünü hər zaman göstərmişdir. Burada onlarla millətin birgə, mehriban yaşaması İslamın bu özəlliyindən irəli gəlir. Çünki İslam dillərin, rənglərin müxtəlifliliyini zənginlik kimi dəyərləndirir, digər dinlərə və onların nümayəndələrinə hörmətlə yanaşmağı tövsiyyə edir.

İslam və Xristianlığın sərhədində yerləşən Azərbaycan hər iki mədəniyyətin irsini özündə yaşatmışdır. VIII əsrdək Qafqazda xristianlığın 400 ildən artıq hakim din olduğu bəllidir. Bugünkü Azərbaycanda tarixən Xristian mədəniyyəti yaşayan və yaşadan müsəlman ölkəsidir və hər iki səmavi dinin zəngin mirasına sahibdir.

Yunan tarixçisi Plutarxın gəldiyi qənayyət maraqlıdır. “Yer üzündəki ölkələri gəz. Sən istehkamları, yazı mədəniyyəti, hökmdarları, sarayları, var-dövləti, pulları olmayan şəhərlər tapa bilərsən. Lakin heç kəs duanın edilmədiyini və tanrıya and içilmədiyini, məbədlərsiz və tanrısız şəhər görməmişdir” [2]. Məntiqi şəkildə belədir: “Dinsiz xalq yoxdur” Əli bəy Hüseynzadənin “Türklər kimdir və kimlərdən ibarətdir” adlı məqaləsi xatirimdədi. Bayrağımızdakı üç rəngin (göy türkçülüyn, qırmızı müasirliyin və yaşıl İslamın) ideoloji müəllifi olan bu böyük düşüncə adamı göstərirdi ki, İslamı bizə həqiqətən ərəblər gətirsə də, Azərbaycan xalqı olaraq milli özünəməxsusluğumuzun qorunmasında bu dinin həlledici rolu olub [3]. Tarixdən bəlli olduğu kimi, ayrı-ayrı coğrafiyalarda yaşayan çox türk toplumları olub ki, başqa dinlərin mühitində öz milli izlərini tamamilə itiriblər. Bu gün onların milli mənşəyini, kimliyini ayırd etmək qətiyyəni mümkün deyil.

Bizsə əsrlər ərzində məhz İslam dininin qoruyucu gücü sayəsində başqa xalqların içində əriyib itməmişik. Ona görə də İslam bizim üçün sadəcə bir din, inanclar, dini ayinlər toplusu deyil, xalqımızın milli-mənəvi dünyasının bir parçasına çevrilmiş, milli ruhumuza hopmuş ali bir dəyərdir.

Allah insanlara ağıl verərkən ondan istifadə etməyində yolunu və məqsədini göstərir. Ağıla deyil, yalnız hisslərə qapanıb kor-təbii dini inanc və

ayinləri üstün tutaraq elmdən uzaqlaşmaq naqis cəmiyyətin yetişməsinə səbəb olar. Görkəmli mütəfəkkirrimiz Əhməd bəy Ağaoğlu bu haqda yazırdı: “Müsəlmanlar ibtidai İslamda özlərini bəhri-mühiti-elm və fünuna atıb, elmi-təbiyyədə, riyazidə, nücumda və hikmətdə bu qədər kəşfiyyat və ixtiraat etdilər. Biz xurafatla məşğul olduqca mütərəqqi həməzadələr bizim əlimizdə olan elmi bizdən əks etdilər. Yavaş-yavaş hamı elmlərimizə sahib oldular. Şimdiki Avropa bu qədər tovfıq və səbqət verən elm tamamən İslam əlində idi. Lakin biz dəcəli-məcəllə məşğul olub bu elmi unutduq və biz unutduqca rəqiblər onları əxz edib təkamül etdilər, təkamül etdikcə güclənib bizə sahib oldular [1].

İslam mənəvi-əxlaqi sistemdir, ancaq özlərini dindar, mömün göstərməyə çalışanlar, hətta bəzi “din xadimləri”, “din adamları” adından istifadə edərək öz çirkin əməllərini ört basdır etmək üçün İslamı təhrif edir və onun milli-mənəvi dəyərlərə, milli ideologiyaya zidd formada təbliğ edirlər. Təəsüf ki, bu kimi problemlər günümüzdə də müşahidə edilməkdədir.

Onu da qeyd edək ki, İslam mədəniyyəti deyiləndə təkcə məscid və ibadət yerləri, dini ayinləri icra etmək başa düşülməməlidir. İslam mədəniyyəti insanın mənəvi və faydalı ömür yaşamağı üçün həyat kodeksidir. Sevindirici haldır ki, bu gün qədim türk dəyərləri ilə birgə İslam mədəniyyəti də milli dəyərlərimizi formalaşdıran ən mühüm amillərdən biridir.

Minilliyin əvvəllərində İslam dinini, kütləvi şəkildə qəbul edən türklər ümummüsəlman mədəniyyətinin üzvi tərkib hissəsinə çevrilmiş, hətta bir neçə əsr bədii, elmi yaradıcılıqda, dövlət idarəçiliyində ana (türk) dilindən daha çox ərəb, fars dillərini işlətmiş və həmin dillərdə bütün müsəlman dünyasını heyratə gətirən (Əbu Nəsr əl-Fərabî ət-Türki, Mahmud Kaşqari, Xaqani, Nizami, Cəlaləddin Rumi və s.) kimi dahilər yetirmişlər [4].

Gözəl əxlaq, xoşxasiyyətlilik, xeyirxahlıq, nəciblik, yüksək insani keyfiyyətlərə malik olmaq bizlərin yaşadığı ömür zərrələridir. Bu dəyərlər, əslində, bütün bəşəriyyətə çatdırılmalıdır. Ona görə ki, artıq Qərb cəmiyyətində birgə həyata əsaslanan vətəndaş nikahı üzərində qurulan ailə bəzən model kimi başqa xalqlara təqdim olunur. Lakin bu imitasiya nümunəvi ailə modeli ola bilməz. Bu, ənənəvi ailə dəyərlərinin tənəzzülü ilə bərabər, cəmiyyətin mədəni inkişaf səviyyəsini geri salmaqdan başqa bir şey deyildir. Buna görə də əmanət olaraq bizə gəlib çatan milli dəyərləri qoruyub saxlamalı və lazımı şəkildə gələcək nəsillərə ötürülməliyik.

Bu il həm də Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı ilə ölkəmizdə “İslam Həmrəyliyi İli” elan olunmuşdur. Çünki İslam həm də

həmrəylikdir. Həmrəylik isə özü bir mədəniyyətdir. Son illər ardıcıl olaraq ölkəmizdə mədəni və humanitar sahədə beynəlxalq forum və konfransların keçirilməsi, 2016-cı ilin “Multikulturalizm İli”, 2017-ci ilin “İslam Həmrəyliyi İli” elan edilməsi belə deməyə əsas verir ki, bu gün Azərbaycan İslam mədəniyyətinin təbliğinə əsaslı töhfələrini verir.

Bu gün dünya xalqları mədəniyyətlərinin bir-birinə tanındılması, inkişafı, ölkələrarası mədəniyyət əlaqələrinin daha da gücləndirilməsi yönündə olduqca əhəmiyyətli layihələr hazırlanır və həyata keçirilir.

Alimlərin verdiyi məlumata görə son 50 il ərzində Yer kürəsinin əhalisi 137% artmışdı. Xristianlar arasında bu rəqəm 46 % təşkil edir müsəlmanlar arasında isə 235%. Onu da qeyd edim ki, tək ABŞ-da hər il 100 min insan islamı qəbul edir.

Bu gün İslam dövlətləri və ya müsəlman ölkələri deyərək bunları üç qrupa ayıra bilərik. Birinci qrupa aid dövlətlərdə İslam rəsmi dövlət dinidir. Məsələn Misal üçün (İran, İraq, Səudiyyə Ərəbistanı, Əfqanıstan, Pakistan, İordaniya, Əlcəzahir, Mərakeş, BƏƏ və s.) Bu dövlətlər arasında da fərqlər mövcuddur. İranın dövlət idarəçiliyi şəriət qanunlarına bağlıdır. Səudiyyə Ərəbistanında dövlətçiliyin əsasını din təşkil etsədə dini liderlər dövləti idarə etməirlər. Bir sıra dünyəvi dövlətlərin parlamentlərində İslam partiyasının üzvlərinin üstünlük təşkil etməsi müşahidə olunur (Yəmən, İordaniya, Mərakeş). İkinci qrupa aid edilir - müsəlmanların dövlətdə çoxluq təşkil etməsi. Buraya aiddir bir sıra Avropa, Afrika və Yaxın Şərq ölkələri (Türkiyə, Albaniya, Şimali Kipr, Azərbaycan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Tacikistan, Türkmənistan, Özbəkistan, İndoneziya və s.). Üçüncü qrupa isə müsəlman əhalisi azlıq təşkil edən dövlətlərdi.

Müasir dövrdə müsəlman ölkələrini birləşdirən ən nüfuzlu beynəlxalq qurum İslam Konfransı Təşkilatıdır (İKT). Beynəlxalq aləmdə bu təşkilatı bəzən “müsəlman dünyasının BMT-si” də adlandırırlar. 1969-cu ildə təsis edilən və o vaxtdan dünya siyasətində xüsusi yer tutmağa başlayan bu dini birlik zəminli təşkilatın əsas məqsədi üzv dövlətlər arasında islami həmrəyliyi möhkəmləndirmək, elm, mədəniyyət, sosial-iqtisadi və digər mühüm sahələrdə əməkdaşlığa tərəfdar çıxmaqdır. Qurumun əsas prinsiplərindən biri də irqi ayrı-seçkiliyin, müstəmləkəçiliyin bütün formalarının ləğv olunmasına səy göstərmək, işğal olunmuş ərazilərin azad edilməsi və toxunulmazlığının təmininə nail olmaq, İslam xalqlarının istiqlaliyyət uğrundakı mübarizəsinə yardım etmək, üzv dövlətlərin digər ölkələrlə əməkdaşlığı üçün hər cür şərait yaratmaqdan ibarətdir. Hazırda 57 müsəlman ölkəsini birləşdirən bu nüfuzlu qurumun üzv dövlətlərindən biri də Azərbaycandır.

İslam ölkələri Elm, Təhsil və Mədəniyyət Təşkilatının təklifi ilə qəbul edilmiş bu qətnaməyə müvafiq olaraq “İslam Mədəniyyətinin Paytaxtları” statusunu hər il Ərəb, Asiya və Afrika regionlarını təmsil edən müsəlman şəhəri daşılmalıdır. Bildiyimiz kimi, bu fəxri missiyaya layiq görülən və ilk İslam mədəniyyətinin paytaxtı dünya müsəlmanlarının ziyarətگاهی olan müqəddəs Kəbənin yerləşdiyi Məkkə şəhəri olmuşdur.

“İslam Mədəniyyətinin Paytaxtları” statusuna namizəd seçilən müsəlman şəhəri ilk növbədə öz ölkəsi və İslam dünyası səviyyəsində zəngin və qədim tarixə malik olmalı, elmin, ədəbiyyatın, incəsənətin inkişafına xüsusi töhfə verməlidir. Eyni zamanda mədəni-kütləvi tədbirləri təşkil edən xüsusi təsisatlara, elmi mərkəzlərə, müvafiq institutlara malik olmalı, İslam mədəniyyətinə və ümumilikdə dünya mədəniyyətinə töhfələri ilə seçilməlidir ki, bu göstəricilər də qətnamənin ilkin şərtlərindəndir.

Azərbaycan dövlətinin yüksək islami-əxlaqi dəyərlərə sahib bir ölkə olması və “İslam Mədəniyyətinin Paytaxtları” Proqramının bütün meyarlarına müvafiqliyi baxımından 2009-cu ildə paytaxt şəhərimiz Bakı “İslam mədəniyyətinin paytaxtı” seçilmiş, bu fəxri missiyanı şərəflə daşımış və uğurla başa çatdırmışdır. Müsəmanların müqəddəs torpaları olan Məkkə və Qüds şəhərlərindən sonra, ilk dəfə Təkəllahlığın yayıldığı Naxçıvan torpağı da dünyada üçüncü müqəddəs torpaq olaraq qəbul edilmişdir. Hər iki şəhərimizin İslam mədəniyyətinin paytaxtı elan edilməsi Azərbaycan xalqının tarixi-mədəni irsinə İslam aləmində verilən yüksək qiymətin təzahürüdür. Azərbaycan dövləti vahid ölkədir ki, İslam dünyasının iki qədim tarixi şəhəri İslam mədəniyyətinin paytaxtı ehtiramına layiq görülmüşdür. Bu da müstəqil Azərbaycanımızın müsəlman dünyasındakı nüfuzundan xəbər verir.

Bu gün beynəlxalq aləmdə özünəməxsus yer tutan və İslam Əməkdaşlıq Təşkilatında birləşən müsəlman ölkələri dünya əhalisinin təqribən 22 % təşkil edir. Bu göstəricinin 2050-ci illərdə 30% yaxınlaşacağı ehtimal olunur. Bu isə onu göstərir ki, İslam faktoru dünya siyasətində çox ciddi rol oynayır. Tarixən İslam dünyasının bir parçası, mədəni və dini mərkəzlərindən biri olan Azərbaycanın özünəməxsus xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, ölkəmiz müxtəlif məsələlərlə əlaqədar müsəlman dövlətləri arasındakı bu və ya digər problemlərdə münsif rolunu oynaya bilir. Bilirik ki, İslam dünyasında bəzi məsələlərlə əlaqədar ziddiyyətlər, fikir ayrılıqları var, ayrı-ayrı müsəlman ölkələri arasında da qarşıdurmalar mövcuddur. Bunlar bəzən təriqət, məzhəb fərqliliyi fonunda ortaya çıxır. Azərbaycan isə bütün müsəlman ölkələri ilə

eyni səviyyədə xoş və dostyana münasibətlərə malikdir. Məhz buna görədir ki, Azərbaycan İslam dünyasında da özünün barışdırıcı, sülhpərvər mövqeyi ilə nümunədir.

Azərbaycan nümayiş etdirdi ki, İslam həmrəyliyi aid olduğu dini dəyərlərin, mədəniyyətin işığında birləşməklə yanaşı, həm də başqa dinlərə, mədəniyyətlərə hörmət deməkdir, onlardan görüb-götürüb özünü inkişaf etdirməkdir.

Azərbaycan fərqli sivilizasiyalar arasında tutduğu mövqeyin cəmiyyətimiz üçün təkcə coğrafi anlam daşımadığını bir daha təsdiqlədi. Qərb və Şərq arasındakı ziddiyyətlərin az da olsa ortadan qalxmasından ötrü körpü rolunu növbəti dəfə üzərinə götürdü və buna nail oldu. Azərbaycan bütün İslam ölkələrini bir araya gətirə bilməsi ilə, İslam aləmində qazandığı yüksək etimadla sübut etdi ki, xalqların, dövlətlərin, cəmiyyətlərin inamını qazanmağın yeganə meyarı səmimiyyətdir.

**Açar sözlər:** Azərbaycan, İslam, müsəlman, mədəniyyət, dəyərlər, İslam təşkilatı.

## ƏDƏBİYYAT

1. Ağayev Ə. İrşad qəzeti. 1906. 153
2. Qabusnamə. B.Azərbaycan 1989.
3. Kərimli V. Türk dünyasının “Dədə Qorqudu” Əli bəy Hüseynzadə. AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun «İncəsənət və Mədəniyyət problemləri» Beynəlxalq elmi jurnal № 1(51) buraxılışı, Bakı, 2015. S.14
4. Orucov H. Azərbaycanda din: ən qədim dövrdən bu günədək. Bakı: “CBS Polygraphicproduction”, 2012

### *Вугар Керимли (Азербайджан)*

#### **Исламская культура в Азербайджане: культурологический подход**

В данной статье освещена работа, проделанная в направлении обеспечения свободы вероисповедания и регулирования отношений между государством и религией в Азербайджане. В статье говорится о положительной роли Азербайджана в современном мире, где свободно и независимо проживают не только мусульмане, но и представители других религий. Также в статье широко повествуется об азербайджанской парадигме исламской солидарности.

**Ключевые слова:** Азербайджан, Ислам, мусульманская культура, ценности, исламская организация.

*Vugar Kerimli (Azerbaijan)*

**Islamic culture in Azerbaijan: cultural approach**

In the paper is highlighted the work done in the direction of ensuring freedom of religion and regulation of relationship between the state and religion in Azerbaijan. The paper talks about the positive role of Azerbaijan in the modern world, where not only Muslims but also representatives of other religions live freely and independently. Also in the paper is widely narrated about the Azerbaijani paradigm of Islamic solidarity.

**Key words:** Azerbaijan, Islam, Muslim culture, valuable, Islamic organization.

UOT 72

*Rahibə Əliyeva*  
*memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru*  
*rahibe\_eliyeva@mail.ru*  
*(Azərbaycan)*

---

## İSLAM HƏMRƏYLIYININ AZƏRBAYCAN MEMARLIĞINDA TƏCƏSSÜMÜ

Bu ilin Prezident İlham Əliyev tərəfindən “İslam həmrəyliyi ili” elan olunması vaxtında qəbul olunmuş və zamanın çağırışlarına cavab verən addımdır. “İslam həmrəyliyi ili” yalnız din amilini deyil, eyni zamanda müsəlman ölkələrinin həm iqtisadi, həm mədəniyyət, həm də mənəviyyat sahəsində bir-birinə dəstək olması, həmrəy olması məsələsini özündə əks etdirir və onlar arasında nifaq salmaq istəyənlərə bir cavabdır. Lakin mən İslam həmrəyliyiinin memarlıqda təcəssümündən bəhs etmək istərdim. Bu özünü, İslam ölkələrinin Azərbaycanda apardığı birgə bərpa və bir sıra məscidlərin inşasında özünü göstərir.

2016-cı ilin statistikasına əsasən, işğal olunmuş rayonlar istisna olmaqla Azərbaycanda 2 min 166 məscid var. Onlardan 209-u Naxçıvan Muxtar Respublikasında, 135-i Bakıda yerləşir. Qalanları isə digər bölgələrin payına düşür.

Azərbaycan dünyəvi dövlət olsa da, fəaliyyəti qanunvericiliyin tələblərinə cavab verən bütün dini konfessiya və icmalara bərabər imkanlar yaradır. Ölkə əhəlisinin əksəriyyəti müsəlman olduğundan isə təbii ki, daha çox islam dini inancılı ilə bağlı olan ibadət yerləri üstünlük təşkil edir. Bu baxımdan Azərbaycan dövləti ölkə rəhbərliyi səviyyəsində məscidlərin tkinitisinə, inanlı insanların burada ibadətində üstünlük verir.

Maraqlıdır ki, Azərbaycanda olan məscidlərin müəyyən qismi Müstəqillik illərində xarici dövlətlər tərəfindən də tikilib. Əgər bu statistikaya nəzər salsaq görərik ki, Azərbaycan müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra xarici dövlətlər və onların nəzarətində olan təşkilatlar tərəfindən ölkəmizdə 119 məscid tikilib. Bu məscidləri ötən əsrin 90-cı illərində Türkiyə, Küveyt, Səudiyyə Ərəbistanı, Qətər, İran inşa edib. Türkiyə tərəfindən Azərbaycanda tikilən məscidlərin sayı 23-dür. Bunlardan 7-si Türkiyənin Diyanət İşləri Başqanlığı tərəfindən Bakı, Qusar, Yevlax, Ağdamda tikilib. Gəncliyə Yardım Fondu isə

Oğuz, İsmayılı, Zaqatala, Qəbələ, Göyçay, Ağsu, Şamaxı, Şəki, Kürdəmir rayonlarında 12, türkiyəli iş adamları Sumqayıt, Xaçmaz və digər rayonlarda da məscid binaları inşa etdirib.

Azərbaycanda xarici ölkələr tərəfindən tikilən və bərpa olunan məscidlərin  $\frac{2}{3}$ -si Küveytin payına düşür. Küveyt ümumilikdə Azərbaycanda 73 məscid tikdirib. Bunlardan 56-sı “İslam İrsinin Dirçəlişi” Cəmiyyəti, 15-i Asiya Müsəlmanları Komitəsi, 1-i İslam İnkişaf Bankı, 1-i isə Küveyt vətəndaşı tərəfindən tikilib. Maraqlıdır ki, “İslam İrsinin Dirçəlişi” Cəmiyyətinin tikdirdiyi məscidlərdən 14-ü hazırda fəaliyyət göstərmir. Onlar təriqətçilik meyilləri nəzərə alınandan sonra fəaliyyətini dayandırmışdır.

Səudiyyə Ərəbistanı isə Azərbaycanda 3 məscid tikdirib. Beynəlxalq İslam Gənclər Assambleyası Şirvanda 1 və Gədəbəy rayonunun mərkəzində 1 məscid inşa etdirib. Səudiyyə Ərəbistanı hökuməti Astara rayonunun Vəznəş kəndində 1 məscid tikdirib.

Qətər isə Azərbaycanda cəmi 1 məscidin əsasını qoyub. “Qətər” Xeyriyyə Cəmiyyəti tərəfindən Qaxda inşa edilmiş məscid hazırda da fəaliyyət göstərir.

Maraqlıdır ki, daim Azərbaycanda dini hərəkətin güclənməsini istəyən cənub qonşumuz İran cəmi 1 məscidlə kifayətlənib: Bakıdakı Hüseyniyyə məscidi. Bura əsasən İran vətəndaşlarının ibadət etmələri üçün nəzərdə tutulub. Lakin bu məscidə gələnlərin böyük əksəriyyətini azərbaycanlılar təşkil edir. Məscid İranın Azərbaycandakı səfirliyinin Mədəniyyət Mərkəzinin birbaşa nəzarəti altında fəaliyyət göstərir. Məscid həcm-məkanına görə çox da böyük olmasa da, İran memarlığı üslubunda, zəngin kaşı işləmələri ilə diqqəti cəlb edir. Sırası tikililər içərisində məhəlli xarakter daşıyan Hüseyniyyə məscidi Bakının mərkəzi məscidlərindən biridir.

Türkiyənin Dini İşlər Vəqfinin Azərbaycan torpaqlarının müdafiəsi uğrunda şəhid olan türk əsgərlərinin xatirəsinə əbədiləşdirilməsi məqsədilə Bakıda Dağüstü parkda inşa olunan “Şəhidlər” məscidi 1996-cı ildə tikilib. Məscidin üzərində “Şəhidlər məscidi Anadolu türklərinin azərbaycanlı qardaşlarına bir hədiyyəsidir” sözləri yazılıb. İki minarəli məscid Türk milli memarlığı üslubunda tikilmişdir.

“İlahiyyət” məscidi Bakı şəhəri, Yasamal rayonunda yerləşir. 1993-cü ildə tikilmiş məscidin sahəsi 600 m<sup>2</sup> təşkil edir və burada eyni vaxtda 1500 nəfər ibadət edə bilər. 3 mərtəbəli, bir minarəli məscid şəhərimizə gələn türk və ərəb dindarlarının ibadət yeridir.

Mehdiabad qəsəbəsində 400-500 nəfərlik məsciddə həm sünnilər, həm də şiələr ibadət edir. Məscidin üzərindəki lövhədə qeyd edilib ki, bu Allah evi



1999-cu ildə Türkiyə Diyanət Vəqfi tərəfindən inşa edilib. Məsciddə 2007-2008-ci illərdə təmir işləri aparılıb. Mərkəzi günbəzli, 1 minarəli məscid türk və azərbaycan xalqlarının həmrəyliyinin daha bir nümunəsidir. Azərbaycan-Türkiyə qardaşlığını simvolizə edən daha bir “Qardaşlıq” məscidinin - həm məzhəblər arasındakı, həm də Türkiyə ilə Azərbaycan arasındakı qardaşlığı təmsil edən məscidin 6 aya qədər açılması gözlənilir. Bakıda türk məscidinin inşasına dair razılıq Azərbaycan dövlət başçısı ilə 2011-ci ilin payızında keçirilən görüşdə əldə olunub. Məscidin inşasının maliyyələşdirilməsini hər iki tərəf həyata keçirir. Məscid Binəqədidə tikilir və 10 min kvadrat metr sahəni əhatə edəcək. Üç mərtəbədən ibarət olacaq məsciddə eyni vaxtda dörd min mömin ibadət edə biləcək. Məscidin xüsusi kitabxanası da olacaq.

Kazım Qarabəkir Paşa Məscidi - Naxçıvan şəhərində yerləşən ibadətqah və memarlıq abidəsidir. 1918-1919-cu illərdə Naxçıvanın erməni təcavüzündən xilas edilməsində böyük şücaət və mərdlik göstərmiş, 1921-ci ildə Qars müqaviləsini imzalamış, Mustafa Kamal Atatürkün silahdaşı, Türkiyə ordusunun Şərq cəbhəsinin komandanı Kazım Qarabəkir paşanın şərafinə Türkiyə Cümhuriyyətinin Diyanət İşləri Vəqfinəndəstəyi ilə inşa edilmişdir. Məscidin açılışı 13 oktyabr 1999-cu ildə olmuşdur. Məscidin açılışında Azərbaycan Respublikasının prezidenti Heydər Əliyev və Kazım Qarabəkir Paşanın qızı Timsal Qarabəkir iştirak etmişlər.

1995-ci ilin 20 sentyabr tarixində tikintisinə başlanan binanın xərclərini Belçikalı türklərin vəsaiti ilə ödənilmişdir. Məscidin memarı Çingiz Seçkin, layihə mühəndisi isə Həmid Turac olmuşlar. Qoşaminarəli məscid binasının giriş qapısı (portal) şimal tərəfdəndir. Bina üç mərtəbəli qurularaq, özülü, divarları, günbəzlə minarələri dəmir betondan tökülmüşdür. Divarlara xaricdən Qaradağ mişar daşından üzlük pilitələri hörülmüşdür.

Məscid binasının sahəsi 550, həyəti ilə birlikdə 13 min kvadrat metrdir. Minarələrin hündürlüyü 38 m, əsas gümbəz 19 m, yanlarındakı günbəzlər isə 4 metr uralığındadır. Binanın birinci mərtəbəsində böyük dəhlizlə yardımçı otaqlar, ikinci mərtəbəsində isə kişilərin ibadət salonu, cənub divarda da mehrab vardır. Mehraabın ətrafında mərmər üzərində ərəbcə Quranın “Bəqərə” surəsindən “Ayətəl-kürsü” ayələri həkk edilmişdir. Məscidin üçüncü mərtəbəsinə minarələrdən pillələrlə yol gedərək yan divarlardakı eyvanı xatırladan qadınlara ibadəti üçündür. Məscidin pəncərələri rəngli şüşələrlə vitraj işlənmiş, daxili divarlar naxışlarla bəzədilərək, minarə ilə künbəzlərin üst örtüklərinə qurğuşun təbəqəsi çəkilmişdir. Məsciddə eyni vaxtda 1000 nəfə-

rin ibadəti nəzərdə tutulmuşdur. Salonun içərisində günbəzdən çilçirəq asılmış, əzan vermək üçün müasir avadanlıqlar quraşdırılmışdır.

Azərbaycanın bölgələrində Türkiyə dövləti tərəfindən inşa olunmuş Zaqatala şəhərindəki Cümə məscididir. Məscid binasının inşasına 1998-ci ilin fevral ayında başlanılıb, 2000-ci ilin oktyabr ayında başa çatıb. 2001-ci ilin may ayının 7-də məscidin rəsmi açılışı olmuşdur. Bu ibadət ocağında ilk cümə namazı 2001-ci ilin mayında qılınmışdır. Türk memarlığı əsasında inşa edilən məscid binasının baş ustası Türkiyənin Giresun bölgəsindən olan Adem Elmas usta olmuşdur. Tikintidə həmçinin Zaqataladan olan ustaların da böyük zəhməti vardır. Məscidin iki minarəsi mövcuddur. Minarələri də giresunlu minarəçi ustalar inşa etmişlər. Məscid daxilindəki bəzək işləri, xəttat yazıları və ornamentli rəsmlər istanbullu Əli ustanın və Zaqatala rayonunun Tala kəndindən olan ustaların əl əməyinin bəhrəsidir. Məscidin daxili uzunluğu 25 metr, eni 17 metr, hündürlüyü 21 metrdir. Binanın tamamlama hissəsi günbəzvari olub, ana günbəzin diametri 15 metrdir. Örtük konstruksiyası müxtəlif diametrlilə 13 günbəzdən ibarətdir. Günbəzlər qurğuşun təbəqə ilə örtülmüşdür. Ümumiyyətlə, binanın örtüyü üçün 24 tondan yuxarı qurğuşun təbəqədən istifadə edilmişdir. Məsciddaxili birinci mərtəbənədivarları, mehrab və onun əhatəsi xüsusi, İstanbuldan gətirilmiş çini örtüklə işlənmişdir. Həmin örtüyün üzərində divarboyu “İnsan” surəsinin 5-25-ci ayələri həkk edilmişdir. Mehrabın əhatəsində və ana günbəzin ortasında “Ayətəl-Kürsü” yazılıb. Məscidin minarələri, moizə kürsüsü və məhəccərləri İstanbul emalatxanalarında Afrikadan gətirilmiş xüsusi ağac materialından hazırlanmışdır.

Müstəqillik illərində Səudiyyə Ərəbistanı ilə Azərbaycan arasında İslam həmrəyliyinin bariz nümunəsi bölgələrdə tikilmiş kiçik məhəllə məscidləridir. İsmayılı rayonu bir sıra kəndlərində inşa olunmuş kiçik həcmli məhəllə məscidləri öz sadə plan quruluşu və həcm-məkan quruluşu ilə diqqəti cəlb edir. Bir minarəli, vahid ibadət zalı ilə dini tikililər əhəng daşından inşa olunub.

Azərbaycanda müxtəlif müsəlman ölkələrinin inşa etdiyi məscidlərin minarələrinin təsnifatına diqqət ayırdıqda onların quruluş etibarilə fərqləri hiss olunur. Bu fərq memarlıq üslublarından irəli gəlir. Məsələn, İran və İraq məscidlərinin minarələri adətən bir şərəfəlidir, dairəvi en kəsiyinə malikdir və dəbilqə formalı günbəzlə yekunlaşır. Türkiyə minarələri bir qayda olaraq nazik dairəvi və ya gülvari en kəsiyinə, konusvari ucluğa, çoxşərəfəli quruluşa malik olur.

İran İslam Respublikasının Azərbaycan Respublikası ilə həmrəyliyi, cənub qonşumuzun Bakıda tikdiyi Hüseyniyyə məscidi ilə yanaşı bir sıra bərpa və sosial-iqtisadi layihələr və tikinti işlərində həyata keçirilmişdir.

Bərdə şəhərindəki XIV əsr türbəsi olan “Allah-Allah” türbəsi uzun illər baxımsız qalmış, ötən əsrin 50-ci illərində başlanmış və səhv aparılan bərpa işləri nəticəsində türbənin görkəmi dəyişilmişdir. Üstəlik, üzərinə qoyulan ağır beton konstruksiya abidədə çatların əmələ gəlməsinə səbəb olmuşdur. Türbənin şimal və cənub hissələrindəki kitabelər, həmçinin kaşından istifadə olunaraq yazılan “Quran” ayələri, sonradan silinmişdir [1]. Türbənin restavrasiyası erməni əsilli ustalara həvalə olunduğundan, bütün bu işlər məqsədyönlü şəkildə türbənin dağıdılmasına hesablanmışdır. 60 ildən sonra isə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin sifarişi ilə “Azərbayca” Elmi-Tədqiqat Layihə İnstitutu tərəfindən türbənin bərpasına başlanılmış və abidənin bərpası prosesində yerli ustalarla yanaşı İran mütəxəssisləri də iştirak etmişlər. Onun sözlərinə görə, istifadə olunan materiallar, əsasən Təbriz və Zəncan şəhərlərindən gətirilmişdir. Türbənin tarixiliyini qorumaq məqsədiylə, daxili hissəsi layihəyə əsasən, sarı torpaq, acıdılmış arpa samanından əldə olunan məhlul və keçi tükündən ibarət xüsusi qarışıqdan istifadə olunaraq bərpa olunmuşdur.

İran-Azərbaycan dövlətləri üçün böyük perspektivlər açan Şimal-Cənub dəmir yolu və Astara çayı üzərində qurulan dəmir yolu körpüsünün təməli 2016-cı il aprelin 20-də qoyulub. Körpü, Azərbaycan və İran arasında dəmiryolu bağlantılarının uzunmüddətli olmasına səbəb olacaq. Şimal-Cənub beynəlxalq nəqliyyat dəhlizinin önəmli həlqələrindən olacaq dəmir yolu körpüsünün eni 10 metr, uzunluğu isə 82 metr olacaq. 3 aşırımlı və 4 dayaqlı olmaqla layihələndirilən körpünün üzərində hər 2 istiqamətdə qatarların hərəkətinin təmin olunması məqsədilə iki xətt quraşdırılacaq. Dəmir yolu körpüsünün tikintisi xərcləri Azərbaycan və İran tərəfindən bərabər paylarla ödəniləcək.

Körpünün tikintisinin 2016-cı ilin sonunadək yekunlaşdırılması planlaşdırılır. Bu, dəhlizin birinci mərhələsi hesab olunan Azərbaycanın ərazisində Astara dəmir yolu stansiyasından İran sərhədinə kimi 8,3 km-lik yolun, İran tərəfində 1,7 km-lik dəmir yolu xəttinin və yükəşirə terminalının tikintisi işlərinin tamamlanacağı vaxt ilə üst-üstə düşür. Bununla da, ölkələrimizin dəmir yolu şəbəkələrinin birləşdirilməsinə və dövlət başçıların qarşımızda qoyduğu vacib və tarixi bir missiya həyata keçirilmiş olacaq. Şimal-Cənub beynəlxalq nəqliyyat dəhlizinin bir hissəsi olan Astara çayı üzərində dəmir yolu körpüsü Azərbaycan və İran arasında iqtisadi və ticarət əlaqələrinin daha

da inkişafında, xüsusilə yükdaşımalar sahəsində əməkdaşlığın genişləndirilməsində əhəmiyyətli olacaq [2].

İslam ölkələrinin həmrəyliyi özünü orta əsrlərdən bəri memarlığın mülki (karvansaray, körpü), dini, xatirə tikililərində öz əksini tapmışdır. Bu və digər ölkənin memar-ustaları müxtəlif Şərq ölkələrinə dəvət olunmaqla, yaratdıqları memarlıq şedevrlərini həmən ölkələrin mədəniyyətinin bir hissəsinə çevirmiş, bu da öz növbəsində mədəniyyətlərin çulğalaşmasına səbəb olmuşdur. İslam ölkələrinin həmrəyliyi bu gün də davam edir, yeni memarlıq tikililəri, bərpa işləri, sosial layihələr onları bir-birinə daha da yaxınlaşdırır.

**Açar sözlər:** İslam həmrəyliyi, Azərbaycan, məscidlər, Şərq ölkələri, körpü.

## ƏDƏBİYYAT

1. Усейнов М., Саламзаде А., Бретаницкий Л. История архитектуры Азербайджана. – Москва, 1963.
2. Read more: <https://sputnik.az/economy/20160419/404743137.html>
3. Modern.az saytı

### Рахиба Алиева (Азербайджан)

#### Отражение Исламской солидарности в Азербайджанской архитектуре

В статье рассматривается солидарность Восточных, Исламских стран в архитектуре Азербайджана. После восстановления независимости Азербайджана в нашей стране были построены 119 мечетей иностранными государствами и их контролируемые организациями. Эти мечети были построены в 90-х годах прошлого века Турцией, Кувейтом, Саудовской Аравией, Катаром, Ираном. Со стороны Турции построены 23 мечетей в Баку, Гусаре, Евлахе, Агдаме, Огузе, Исмаиллах, Загатале, Габале, Гейчае, Агсу, Шамахе, Шеки, Курдемире. Кувейт построил в Азербайджане 23, Саудовская Аравия 3, а государство Иран 1 мечеть.

**Ключевые слова:** Исламская солидарность, Азербайджан, мечети, Восточные страны, мост.

***Rahiba Aliyeva (Azerbaijan)*****Reflection of Islamic solidarity in the Azerbaijani architecture**

The paper highlights the solidarity of the Eastern and Islamic countries in the architecture of Azerbaijan. After the restoration of Azerbaijan independence 119 mosques were built in our country by foreign states and their controlled organizations. These mosques were built in the 90s of last century by Turkey, Kuwait, Saudi Arabia, Qatar, and Iran. By Turkey 23 mosques were built in Baku, Gusar, Yevlakh, Aghdam, Oguz, Ismayilli, Zagatal, Gabala, Goychay, Agsu, Shamakh, Sheki, Kurdemir. In Azerbaijan were built 23 mosques by Kuwait, 3 by Saudi Arabia, and 1 mosque by Iran.

**Key words:** Islamic solidarity, Azerbaijan, mosques, Eastern countries, bridge.

*Xəzər Zeynalov*  
*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
*khazar.zeynalov@yandex.com*  
*(Azərbaycan)*

---

## **AZƏRBAYCAN İNCƏSƏNƏTİNDƏ MİLLİ İDMAN NÖVLƏRİNİN TƏCƏSSÜMÜ (ƏLƏKBƏR RZAQULİYEV VƏ XALİDƏ SƏFƏROVANIN YARADICILIĞINDA)**

Azərbaycan incəsənətində milli idman oyunlarının təsvir olunması o qədər də geniş yayılmayıb. Bununla belə, rəssamlarımız bu mövzuya da zaman-zaman müraciət ediblər. Əzim Əzimzadədən üzü bəri müxtəlif rəssamların yaradıcılığında daha çox milli-etnoqrafik xarakter daşıyan idman səhnələri təsvir olunmuşdur. İncəsənətdə idman mövzusu bu gün də yaşamaqdadır.

Milli idman həm də müsəlman mədəniyyətinin, xalq məişətinin və dünya-görüşünün ayrılmaz hissəsidir. Yaxın keçmişdə Bakıda keçirilən IV İslam Həmrəyliyi Oyunları milli mədəniyyətimizin idmanla nə qədər sıx bağlı olduğunu bir daha nümayiş etdirdi. İslamiada çərçivəsində nümayiş olunan milli idman növləri Azərbaycan idman mədəniyyətinin rəngarəngliyini bütün dünyaya tanıtdı.

Tarixən azərbaycanlılarda çox böyük mənə daşıyan hamam mədəniyyəti olmuşdur. Hamam mədəniyyəti təkcə çimmək, qüsl etmək anlamları ilə məhdudlaşmır. Bu mədəniyyət sağlamlıq, müxtəlif vasitələrlə müalicə, fiziki tərbiyə və digər bu kimi mühüm sahələrlə bağlı olmuşdur. Hamamlarda keçirilən sağlamlıq və çeviklik xarakterli tədbirlər bədən tərbiyəsinin inkişafında mühüm vasitə idi. Vaxtilə qədim azərbaycanlılar hətta məbədlərdə belə sağlamlığı möhkəmləndirən ayinlər icra edərildilər [1, 66]. Olduqca yaxşı haldır ki, milli adət-ənənələrimiz, milli idman oyunlarımız bu gün bərpa edilərək xalqın istifadəsinə qaytarılır. Bu sırada zorxana da istisna deyil. Azərbaycan idmanının milli forması olan zorxana yarışları vaxtilə məhəllə mərkəzlərində, ictimai yerlərdə, ən çox hamamlarda keçirilirdi. Bu gün Azərbaycanda zorxana oyunları yenidən həyata vəsiqə qazanmışdır.

İstedadlı sənətkar, qrafik rəssam Ələkbər Rzaquluzadənin “Köhnə Bakı” seriyasında işlədiyi zorxana təsvirlərində idmanın insanda çeviklik, dözümlülük aşılaman milli növləri əks olunmuşdur. Zəngin etnoqrafizmlərlə müşayiət olunan bu linoqravüralarda idmanla yanaşı, həm də xalq məişəti təsvir olunur [2, 152].

Ələkbər Rzaquliyev “Köhnə Bakı” qrafik seriyasını ötən əsrin 60-cı illərində yaratmışdır. “Rəssamın ən sevimli mövzusunə həsr olunan “Köhnə Bakı” (1960-66) adlı ağ-qara linoqravura seriyasında böyük məharətlə Bakının keçmiş həyatının səhnələri canlandırılır” [3, 20-22]. Əzim Əzimzadə ənənələrini yaradıcılıqla inkişaf etdirən bu seriyada çox maraqlı milli idman səhnələri də yer alır. Eyni zamanda onu da vurğulamaq lazımdır ki, rəssam erkən gənclik yaşlarından milli idman növlərinə maraq göstərmişdir. Onun hələ 1927-ci ildə sulu boya ilə işlədiyi “Güləş” adlı kompozisiyada bu maraq özünü büruzə verir. Əsərdə iki pəhləvanın milli üslubda soyunaraq qurşaq tutması təsvir olunub. Arxa planda 20-dən artıq müxtəlif yaşlı insanlar əyləşərək mübarizəni maraqla seyr edirlər. Qabaq cərgədə oturmuş musiqiçilərin milli musiqi alətlərində ifa etdikləri ritmik musiqi pəhləvanları daha da ruhlandıraraq qələbəyə səsləyir. Bəzi kompozisiya qüsurlarına, surətlərin təsvirindəki şərtiliyə baxmayaraq bu rəsm əsəri oynaq əhvali ruhiyyəsi, zəngin milli xarakteri, əlvan məişət koloriti ilə yadda qalır. Kim bilir, əgər Ələkbər Rzaquliyev nahaqdan həbs olunub uzaq şimala sürgün edilməsəydi, milli məişət və idman mövzularında nə qədər maraqlı əsərlər yaradacaqdı. O, həmin mövzuya bir də az qala 40 ildən sonra, həyatının müdriklik çağlarında qayıda bildi. 60-cı illərdə rəssam yuxarıda adı çəkilən “Köhnə Bakı” seriyasını yaratdı ki, burada milli idman mövzularına müəyyən yer ayrılmışdır.

Bu seriyaya daxil olan maraqlı rəsmlərdən biri “Güləş” adlı linoqravüradır. Əgər 1927-ci ildə işlənmiş eskiz xarakterli rəngli akvarel rəsminə kompozisiya baxımından müəyyən şərtliliklərə rast gəlinirsə, 1965-ci ildə işlənmiş eyni adlı linoqravürada rəssamın yetkin dəst-xəttinin şahidi oluruq. Kompozisiyada özünü büruzə verən müəyyən şərtliliklər rəssamın üslub özəllikləri kimi qəbul edilməlidir. Əsər sadə, eyni zamanda çoxfıqurlu quruluşa malikdir. Mərkəzdə üst paltarlarını soyunaraq qurşaq tutan iki kişi təsvir olunub. Onları üç tərəfdən tamaşaçı publikası əhatə etmişdir. Sol tərəfdə əyləşmiş musiqiçilər qızgın ritmik mahnı ifa edərək onları bir qədər də qızıdırır. Əks tərəfdə dayanmış kişi isə sanki hakimlik edərək onların hərəkətlərini izləyir. Arxa plan isə başdan-başa tamaşaçılarla doludur. Rəssam mübarizənin dramatik anını təsvir etmişdir. Bir-birinə sarılmış pəhləvanlar öz məharətlərini göstərməyə çalışırlar. Maraqlıdır ki, rəssam onların ayaqları altında həndəsi haşiyə kompozisiyalı xovsuz xalça – kilim əks etdirmişdir. Bu xarakterik detal rəsmi milli-etnoqrafik səciyyəsinə daha da qüvvətli edir [4].

“Köhnə Bakı” seriyasına daxil olan başqa bir idman rəsmi “Qafqaz güləşi” adlanır (1971). Əslində bu, ənənəvi Azərbaycan güləşini əks etdirən coşqun səhnədir. Digər güləş səhnələri ilə müqayisədə burada kompozisiya daha əhatəli, iştirakçıların sayı daha çox, hadisələr daha dramatik xarakterə malikdir. Güləşçilərin pozası da olduqca ekspressiv, mütəhərrik təsir bağışlayır. Bundan əvvəlki səhnələrdə güləşçilər ayaq üstə təsvir edildiyi halda, “Qafqaz güləşi”ndə onlardan biri ayaq üstə, digəri isə ayaqlarını qaldıraraq əllərini yerə dayaq vermiş vəziyyətdədir. Güləşçilərin bu durumu əsərin dramatizmini daha qüvvətli edir. Bu rəsmdə də meydana həndəsi ornamentli milli Azərbaycan kilimi salınmışdır ki, pəhləvanlar onun üzərində güləşirlər.

Rəsmdəki geniş tamaşaçı kütləsi maraq doğurur. Rəssam burada köhnə Bakını təmsil edən müxtəlif zümrələrin təmsilçilərini əks etdirmişdir. Onların arasında ruhanilər, dükançılar və sadə sənətkarlar, başına fəs qoymuş çeşməkli “intelligent”lər, gənclər, uşaqlar, hətta çadralı qadınlar da yer alır.

Azərbaycan təsviri sənətində idman mövzusunun bədii baxımdan mükəmməl, sayca daha çox olan nümunələrini istedadlı rəssam Xalidə Səfərova yaratmışdır. İdman mövzusunun rəssamın yaradıcılığının vizit kartı hesab etmək olar [5].

Xalidə Səfərova müxtəlif idman növlərini kətan üzərinə köçürmüşdür. O, həm kollektiv, həm də fərdi idman mövzularında tablolar yaratmışdır. Velosiped, qayıq idmanı, çoxnövcülük, qaçış, eləcə də futbol rəssamın yaradıcılığında geniş təmsil olunub. Maraqlıdır ki, idman tematikəsindən istifadə etməklə rəssam həm də gənclik, sağlamlıq mövzularına, mənzərə, portret janrlarına toxunmuşdur. Onun yaxta idmanına həsr olunmuş tablolarında Xəzər dənizinin, Bakı bulvarının təbii gözəlliyinə valeh olmamaq mümkün deyil. Eyni zamanda o, müxtəlif idman növlərini təmsil edən idmançı surətləri işləməklə yaradıcılığında portret janrı ənənələrini inkişaf erdirmişdir.

Xalidə Səfərovanın idman tematikasının əsas qaynaqlarından biri milli karakterin təcəssümüdür. Rəssam idmanın əksər növlərində xarakterik üz cizgilərinə malik azərbaycanlı qız və oğlan surətləri yaratmışdır. Bu gənclərin xoş təsir bağışlayan, eyni zamanda idmançı əzmkarlığının həkk olunduğu simalarına baxarkən Azərbaycan gəncliyinin idmanla nə qədər bağlı olduğunu dərinlən duyub hiss etmək mümkündür.

Lakin zənnimizcə, Xalidə Səfərovanın idman tematikasının ən maraqlı cəhətlərindən birini, bəlkə də birincisini milli idman növlərinin təcəssümü təşkil edir. Xüsusilə çövkən oyununu əks etdirən tablolar böyük əhəmiyyət da-



şıyır [6, 26-27]. Onun bu sahədəki xidmətləri qədim milli musiqi alətlərinin, maddi və mənəvi dəyərlərimizin dirçəldilməsindən heç də az əhəmiyyətli deyil. Vaxtilə bəzi miniatürlərdə yaşayan, unudulmaq təhlükəsi ilə üz-üzə qalan çövkən (çovkan) oyunu məhz Xalidə Səfərovanın səyi nəticəsində yenidən populyarlıq qazanmışdır. Rəssam həmçinin bəzi digər milli idman növlərini əks etdirən tablolar da yaratmışdır.

Çövkən oyunu mövzusunda o, ilk əsərlərini 1970-ci ildə çəkib. Azərbaycanlıların milli oyunu olan çövkən insandan yaxşı at çapma məharəti, cəldlik, çeviklik, dözümlülük, dinamiklik tələb edir. Təsadüfi deyil ki, qədim zamanlarda çövkən oyunundan gənclərin fiziki tərbiyəsinin möhkəmləndirilməsi məqsədilə istifadə edirdilər. Çövkən təkcə əyləncə yox, həm də əsl idman mübarizəsi idi. Şərqi bir sıra xalqlarında da çövkən, yaxud buna bənzər at belində icra olunan oyunlar olmuşdur.

Xalidə Səfərovanın çövkənlə bağlı bir sıra eskizləri, işləmələri vardır. Əslində onların hər biri öz bədii-estetik tutumu ilə müstəqil əsər kimi dəyərləndirilməyə layiqdir. Rəssamın kağız üzərində qarışıq texnikada çəkdiyi çövkən eskizi buna misal ola bilər. Kompozisiyada oyunun qızğın anı təsvir olunub. Ümumiyyətlə Xalidə Səfərovanın çövkənli tabloları yüksək dinamikası, ekspressivliyi, hərəkətli olması ilə seçilir. Adı çəkilən tabloda atlı fiqurlarının müxtəlif istiqamətlərə yönəlməsi kompozisiyada maraq doğuran mütənasib quruluş yaradır. Oyun iştirakçılarının göy və qırmızı geyimləri əsərin həm də kolorit baxımından ritmik təsir bağışlamasını təmin edir.

1970-ci ildə karton üzərində yağlı boya və kağız üzərində qarışıq texnika ilə bir neçə eskiz xarakterli çövkən kompozisiyası yaradan rəssam elə həmin ildə özünün bu mövzudakı ən məşhur əsərini – “Çövkən oyunu” tablosunu yaratdı. Maraqlıdır ki, eskizlərdə daha çox ön perspektiv quruluşuna üstünlük verən rəssam yağlı boya ilə kətan üzərində çəkilmiş əsas tablosunu məhz xətti quruluşda təqdim etmişdir. Onun kompozisiya quruluşunu qəfil dəyişməsi təəccüb doğurur. Bəlkə də rəssam bu addımı tabloda əks olunan süjetin nəqlədiyi xarakterini gücləndirmək məqsədi ilə atmışdır. Belə ki, nəqlədiyi xarakter xətti quruluşda daha dolğun təsir bağışlayır.

Yuxarı rakursda işlənmiş kompozisiyada üfüq xəttinə demək olar ki, yer qalmır. Rəssam bununla bir qədər miniatür üslubuna yaxınlaşır. Kompozisiyanın mərkəzində əllərindəki toxmaqla topu vurmağa çalışan üç-dörd atlı oyunçu təsvir olunub. Əsas idman mübarizəsi ön planda əks olunmuş sarı köynəkli gənclə onun ikinci planda təsvir edilmiş rəqibi arasında gedir. Hər

iki süvari böyük ciddi-cəhdlə toxmaqlarını topa birinci toxundurmağa çalışırlar. Oyunun qızgın gedişindən sanki cuşa gəlmiş atlar çevik hərəkətlərlə sahiblərinə kömək etməyə çalışırlar.

Xalidə Səfərova çövkən mövzusunda daha bir neçə əsər işləmişdir. Maraqlıdır ki, bunların, demək olar ki, hamısı ön perspektivdən işlənmiş kompozisiyalardır. Eyni zamanda bu tablolar rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir. Lakin maraqlı olan təkcə bu deyil. Xalidə Səfərova orta əsrlər dövründə Azərbaycanda yayılmış atüstü oyunlardan daha bir neçəsini təsvir etmişdir. Bu gün həmin tabloların demək olar ki, hamısı çövkən adı altında birləşdirilib. Əslində isə bunlar müxtəlif oyunlardır. Belə oyunlardan Qazaxıstanda və Qırğızıstanda “Kok-boru”, Özbəkistanda və Tacikistanda “Ulaq tartış”, “Buzkaşi” kimi oyunlar bu gün də bayramlarda ifa edilir və xalq tərəfindən böyük sevinclə, həvəslə qarşılanır. Vaxtilə buna bənzər oyunlar Azərbaycanda da mövcud olmuş, şəhər mədəniyyətinin yayılması ilə tədricən aradan qalxmışdır. Bu oyunların bir qismini Xalidə Səfərovanın bəzi tablolarında müşahidə etmək olar. Onun 1970-ci ildə karton üzərində yağlı boya ilə işlədiyi bir tabloda bu oyunlardan biri təsvir edilmişdir. Əsər “Çövkən” adlansa da, əslində bu, çövkən oyunu deyil. Çövkəni toxmaq və toplamaq, həm də xüsusi hazırlanmış düzbucaq formalı sahədə oynayırlar. Halbuki bu rəsmdə gözlərimiz önündə dağlıq təbiət mənzərəsi canlanır. Bir-birini sürətlə qovan iki süvaridən biri atı çapa-çapa öyülərək ildirəm sürəti ilə yerdəki heybəni qapır. Oyunun mahiyyəti də bundan ibarətdir. “Buzkaşi” oyununun yerli forması olan bu oyunda çövkən oyununda olduğu kimi, toxmaq və top olmur. Elə rəssam da yarışan süvariləri toxmaqsız və topsuz təsvir etmişdir. Əsər olduqca rəngarəng təsir bağışlayır. Tablodə dağlara yenicə yaz qədəm qoymuşdur. Maraqlı milli idman səhnəsindən başqa bu tabloda gözlərimiz önündə həm də Azərbaycan təbiətinin gözəl mənzərəsi canlanır.

Xalidə Səfərova çövkən mövzusunda əsasən 1970-ci ildə və bundan sonrakı bir-iki ildə müraciət edib. Sonralar o, uzun müddət çövkən oyununu əks etdirən rəsmlər işləməyib. Lakin maraqlıdır ki, müstəqillik ərəfəsində, ötən əsrin 1989-90-cü illərində o, yenidən çövkən mövzusunda qayıdıb. Yəqin ki, həmin illərdə milli məfkurənin oyanışı rəssamın qəlbində idmanın milli növlərinə qayıtmaq istəyi doğurmuşdu. Bu, həm də Azərbaycan xalqının tarixən möhkəm süvari orduya əsaslanan güclü dövlətçilik ənənələrinə malik igid, at belində arxayın, şax oturan, atıb-vuran, mərđanə xalq olmasını yeni nəsillərə çatdırmaq zərurətindən xəbər verir. Bu baxımdan Xalidə Səfərovanın

1989-90-cı illərdə, qanlı yanvar, Xocalı faciəsi dövründə işlədiyi əsərlər xalqın qan yaddaşını təzələmək, onda qələbəyə inam aşılamaq baxımından olduqca müasir səslənən, milli ruhu səfərbər edən qiymətli əsərlərdən hesab edilməlidir.

Rəssamın 1989-90-cı illərdə karton üzərində yağlı boya ilə çəkdiyi “Çövkənçilər” tablosu bu qəbildəndir. Xətti quruluğa malik bu kompozisiyada çövkənə bənzər bir atüstü oyun təsvir edilmişdir. Bu oyunun ənənəvi çövkən oyunundan əsas fərqi ondadır ki, burada da toxmaq və topdan istifadə edilmir. Bunun əvəzində iştirakçılar top əvəzinə istifadə olunan bir papağı bir-birinin əlindən qaparaq onu meydana yerə bərkidilmiş uzun dirəyin başındakı halqadan keçirməyə çalışırlar. Basketbolun bir növ qədim atüstü milli forması olan bu oyun əsasən gənclər, yeniyetmələr arasında ifa edilirdi. Çünki yetkin kişilər üçün namus, şərəf rəmzi sayılan papağın əldən-ələ gəzməsi, halqadan keçirilməsi bir növ yüngül hərəkət kimi qiymətləndirilirdi. El arasında bu günə qədər belə oyunların adları dolanmaqdadır. “Topaldıqaç”, “Papaqatdı”, yaxud “Şurpapaq” kimi oyunların müxtəlif elementləri uşaqlar arasında bu gün də yaşamaqdadır. Əlbəttə ki, müasir dövrdə hər hansı bir atdan söhbət gedə bilməz. Lakin vaxtilə bu oyunlar məhz at belində oynanırdı.

“Çövkənçilər” əsəri qızğın idman mübarizəsinin doğurduğu gərgin dinamika ilə yanaşı, həm də zəngin palitraya malikdir. Ənənəvi olaraq süvarilər qısaqollu qırmızı və göy çuxa geymişlər ki, bu da müasir dillə desək iki komandanı bildirir. Arxa planda sıx ağaclar qoz oxşayan təbiət mənzərəsi yaradır.

Rəssamın 90-cı ildə çövkən mövzusunda yaratdığı başqa bir əsər də “Çövkənçilər” adını daşıyır. Bu əsər də yağlı boya ilə, lakin klassik qaydaya uyğun olaraq kətan üzərində çəkilməmişdir. Maraqlıdır ki, tabloda (ön planda) çövkən oyununu deyil, üç çövkənçi gəncin arxayın surətdə söhbət etməsini görürük (kompozisiyanın arxa planında məşq xarakterli çövkən oyunu nəzərə çarpır). Gənclər bir-birilərinə at ləvazimatını, toxmaqlarını göstərərək sanki bəhsə girmişlər. Digər tablolar kimi bu rəsm də zəngin kolorit həllinə malikdir. Gənclərin göy-qırmızı geyimləri, ön planda diqqəti cəlb edən şux rəngli toxuma at ləvazimatı günəş şüalarının bolluğu ilə seçilən bu əsəri daha da əlvan göstərir. Parlaq kolorit əsərdəki nikbin ab-hava ilə harmonik bağlılıq əmələ gətirir.

Milli idman mövzusu Xalidə Səfərovanın idman seriyasında mühüm yer tutur. Bu sırada çövkən və ona yaxın olan digər atüstü oyunlarla yanaşı, güləş də mühüm yer tutur. Rəssam milli güləş səhnələri əks olunan eskiz xarak-

terli bir neçə əsər işləmişdir. Bunlardan karton üzərində qarışıq texnikada çəkilmiş “Güləş” adlı rəsm, zənnimizcə, daha maraqlıdır. Əsərin eskiz kimi işlənməsinə baxmayaraq burada istər kompozisiya və rəng, istərsə də süjet baxımından müəyyən bir tamlıq duyulmaqdadır. Yuxarı rakursdan işlənmiş tabloda üz-üzə gələrək tutaşmağa hazır iki gəncin sxematik təsviri yer alır. Qarabuğdayı, qarasaçlı gənclərin qurşaqdan yuxarı çılpacaq olması onları məhz milli Azərbaycan güləşçiləri kimi səciyyələndirir. Şərti işlənməsinə baxmayaraq gənclərin bədən pozası gərgin idman mübarizəsini olduqca dəqiq formalarda əks etdirir. Bu baxımdan Xalidə Səfərovanın güləş səhnəsi Ələkbər Rzaquliyevinkindən fərqlənir. Sonuncuda güləşçilər artıq tutaşdırları halda hərəkətlərinin dinamikliyi və gərginliyi nisbətən məhdud xarakter daşıyır. Xalidə Səfərovanın güləş kompozisiyasında güləşçilər hələ tutaşmadıqları halda olduqca təbii, həm də uğurlu mütənasibliyi ilə seçilən poza nümayiş etdirirlər.

Bu iki rəssamın güləş səhnələrində başqa fərqlər də var. Ələkbər Rzaquliyevin güləş əks olunan linoqravüraları olduqca zəngin etnoqrafik cizgilərə malikdir. Bu rəsmlər idman mövzusunda olmaqla yanaşı, həm də milli məişət xarakterinə malikdir. Güləşçilər kompozisiyanın ortasında verilsələr də onları olduqca maraqlı, xarakterik cizgilər nümayiş etdirən publika əhatəyə almışdır. Lakin Xalidə Səfərovanın güləş əsərində heç bir etnoqrafizmə rast gəlinmir. Burada tamaşaçı kütləsi də yoxdur. Kompozisiyada diqqəti cəlb edən detallar milli məişət xarakteri daşımayıb ümumi fon əhvali-ruhiyyəsi yaratmağa xidmət edirlər. Bununla belə tablonun qırmızı rəng tonlarının üstün olduğu zəngin koloriti, həmçinin idmançıların görkəmi və geyimi məhz milli xarakter nümayiş etdirir.

Xalidə Səfərovanın milli idman xarakterinə malik daha bir əsərini qeyd etmək istərdik. Bu, karton üzərində yağlı boya ilə işlənmiş “Futbol” adlı kiçik kompozisiyadır. Əlbəttə, çövkən və güləşdən fərqli olaraq futbolu sırf Azərbaycan idmanı kimi təsəvvür etmək çətindir, baxmayaraq ki, milli futbol tariximizin bir əsrdən artıq yaşı, xeyli sayda da uğurları vardır. Burada milli xarakter oyunun növü ilə yox, kompozisiyada yer alan xarakterik detallar vasitəsilə aşkarlanır. Hər şeydən öncə qeyd olunmalıdır ki, əsərdə peşəkar yox, məhəllə uşaqlarının toplaşaraq oynadığı həvəskar futbol əks olunub. Tabloda dinamika və hərəkət də zəif təzahür edir. Lakin bunun qarşılığında kompozisiya maraqlı detallara malikdir ki, bunlar da tamaşaçıda milli xarakter təəssüratı yaradır. Arxa planda, daş hasarın o biri üzündə düzülmüş tünd

rəngli neft çənləri, hasar boyu uzanan yoğun borular Abşeron xas doğma ab-hava formalaşdırır. Nəhayət, kompozisiyanın sağ tərəfində verilmiş memarlıq detallı - Şirvanşahlar sarayı portalını xatırladan tikili əsərə milli xarakterli əlavə ştrixlər daxil edir.

Kompozisiya maraqlı rəng həllinə malikdir. Burada milli koloritə xas olan xarakterik isti rənglər yoxdur. Əksinə, tabloda soyuq rənglər üstündür. Bununla belə milli xarakter əsərdə özünü aydın büruzə verir. Rəssam soyuq tonlarla milli landşaft formalaşdırmışdır ki, bu da müəyyən qədər Tahir Salahovun soyuq koloritin üstün olduğu Abşeron görüntülərini yada salır.

Son olaraq onu qeyd etmək istərdik ki, hər iki rəssamın yaradıcılığında təzahür edən milli idman mövzusu tarixi-ənənəvi mədəniyyətimizin, məişətimizin mühüm hissəsini özündə əks etdirir [7]. Milli dəyərlərin bərpa olunduğu və yenidən qiymətləndirildiyi müasir mərhələdə bu əsərlər əvvəlki dövrlərə nisbətən bəlkə də daha aktual təsir bağışlayır.

*Açar sözlər:* Azərbaycan təsviri sənəti, incəsənətdə idman mövzusu, çövkən oyunu, Ələkbər Rzaquliyev, Xalidə Səfərova.

## ƏDƏBİYYAT

1. Məmmədov H., Əliyev M. Zərdüştlük: mərasimlər, adət-ənənələr və qədim Olimpiya oyunlarında onların səpkisi // Elm və həyat (Elmi-populyar jurnal), № 1, 2016.
2. Искусство Советского Азербайджана. Москва, «Советский художник», 1970.
3. Ələkbər Rzaquliyev (mətnin müəllifi Sevdə Həbibova). Bakı, “Şərq-Qərb”, 2013.
4. Kərimov Ç. Ələkbər Rzaquliyevin ağıl-qaralı dünyası // “525-ci qəzet”, 26 sentyabr 2009-cu il, s. 19.
5. <https://www.facebook.com/AzimAzimzadeh/posts/1377947402235010:0>
6. Xalidə Səfərova. (mətnin müəllifi Xədicə Əsədova). Bakı, “Şərq-Qərb”, 2013.
7. <http://palitraneews.az/news.php?id=14729>

**Хазар Зейналов (Азербайджан)****Отражение национальных видов спорта в искусстве  
Азербайджана (в творчестве Алекпера Рзакулиева и  
Халиды Сафаровой)**

В статье говорится об отражении национальных видов спорта в творчестве двух известных азербайджанских художников – Алекпера Рзакулиева и Халиды Сафаровой. Автор отмечает, что бытовые сцены с показом характерных особенностей жизни горожан и национальных видов спорта занимали в творчестве А.Рзакулиева особое место. Эти и другие картины, созданные в технике линогравюры, входят в цикл графических работ художника под названием «Старый Баку». Тема спорта занимает центральное место и в творчестве Халиды Сафаровой. Особое значение имеют картины, в которых отражены национальные виды спорта. В некоторых композициях художницы отражена верховая игра човкан – национальный вид спорта, который в прошлом имел широкое распространение в Азербайджане. Этим и другим работам Х.Сафаровой свойственны экспрессивность действий, динамичность, показ национального колорита и характера. Интересна также композиция «Борьба», посвященная этому распространенному виду национального спорта.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Азербайджана, тема спорта в искусстве, игра човкан, Алекпер Рзакулиев, Халида Сафарова.

**Khazar Zeynalov (Azerbaijan)****Reflecting kind of national sports in the Art of Azerbaijan  
(in Alekper Rzakuliyev and Khalida Safarova's creativity)**

National sports in the creative works of two famous Azerbaijani artists - Alakpar Rzaguliyev and Khalida Safarova is reflected in the paper. The author mentions that the domestic scenes with a display of the characteristic features of the life of citizens and kind of national sports took a special place in A.Rzakuliyev's creativity. These and other paintings, created in the technique of linocut, are included in the cycle of graphic works by the artist called "Old Baku". The subject of sport has a basic role in Khalida Safarova's creativity. The paintings in which are reflected kind of national sports have a great value. In some compositions of the artist the riding game Chovkan is reflected - a national sport, which in the past was widespread in Azerbaijan.

Kh.Safarova's different works are characterized by expressiveness of actions, dynamism, display of national color and character. The composition "Struggle", devoted to this widespread kind of national sports is also interesting.

**Key words:** Fine art of Azerbaijan, the theme of sport in art, game of chovkan, Alakpar Rzaguliyev, Khalida Safarova.

---

## **İSLAM ÖLKƏLƏRİNİN MEMARLIQ ƏNƏNƏLƏRİNİ VƏ HƏMRƏYLIYINI TƏMSİL EDƏN KARVANSARALAR**

İslam ölkələri şəhərlərinin zəngin mədəni tarixi irsinin qorunması və təbliğ edilməsi, müəyyən iqtisadi, siyasi, mənəvi və ticarət dəyərləri cəhətdən müasir zamanda aktual səslənir. İslam memarlığının mülki tikililəri arasında karvansaralar, müxtəlif ölkələrin alim və tacirlərinin həmişə böyük diqqətini çəkən obyektləri olmuşlar. Onların ən çox cəlbedicilik qabiliyyəti, orta əsrlərə tuş gəlirdi. Bu zaman qala şəhərlərin kənarından keçən karvan yollarına istiqamət almış şəhərlərin karvan ticarətini və digər obyektlərlə ünsiyyətini təmin edən mülki çoxfunksiyalı tikintilərə böyük ehtiyac var idi. Onları isə qismən ən vacib ticarət küçəsinə çıxan karvansaralar yerinə yetirirdi.

Lakin qədim Qafqaz Albaniyası dövlətinin iri şəhərləri ərazilərində qazın-tılar zamanı aşkarlanan özül formaları da təsdiq edir ki, karvansaralar funksiyalarını nisbi də olsa yerinə yetirən iri ərazili həcmi-məkan tikintiləri mövcud idi və onlar əsasən qala şəhərciklərin darvazaları, arxa və ya qarşısında yerləşirmiş. Bəzi halda onlar şəhər meydanları və bazarları ilə də bir məkanda bərqərar olmuşlar. Qeyd edək ki, belə rəşional istifadə, o zamanın social-iqtisadi tələbindən irəli gəlirdi, bu halda şəhərə gələn malların sərgisini və satışını yerinə yetirmək daha asan olurdu. Bu üzdən onlar XI-XIII və XIV-XVIII-i əsrlər arası tarixi mərhələdə demək olar ki, öz şəhərlərinin ən fəal istifadə edilən məkanları idi.

Digər tərəfdən, onların ərazilərində aşkarlanan xəzinənin sikkələri və məmulatları da şahidlik edir ki, o zamanlar İslam ölkələri arasında olan ünsiyyəti çox möhkəm idi və həmrəyliyi bu üzdən hər bir əlaqədə görmək olurdu.

Belə ki, qala şəhərlərin xəlifətin iri inzibati mərkəzlərinə çevrilməsi belə yarımçıq məkanlıq kompleks təşkil edən tikililərin tikintisinin genişləndirilməsini tələb etdi, harada bəzən onların artıq 2-3 mərtəbəli həcmələr kimi fəaliyyət göstərməsinə imkan verirdi.

Belə ki, ölkədə XIII əsrdən başlayan iqtisadi-ticarət dirçəlişi onların şəhər meydanlarında dini ictimai ticarət obyektlərinin məkan birliyini yaratdı və



İslam ölkələrinin ticarət həmrəyliyinə təmsil edən və nümayiş etdirən yarım-qapalı şəhər xidmətinin ən fəal iştirakçıları yaratdı.

Digər tərəfdən bu karvansaralar iç tərəfdən perimetral qalereyalar, eyvanları olan, bəzən də üstüörtülü küçələrin kəsişməsində təşkil taparaq, tacirlərin şəhərə gətirdiyi malların sərqi satışını və kiçik həcmli anbarlara yığılması üçün imkan yaradan sırayı yerləşgələr sistemi təşkil edirdi. Tacirlərin şəhərlərə gətirdiyi malların sərqi-satışını və kiçik həcmli anbarlara yığılması üçün imkan yaradan sırayı yerləşgələr sistemi təşkil edirdi. Bu, karvansaraların həm də çox rahat yarım işıqlı otaq sıraları şəklində düzülüşü olan və əsrlər boyu müxtəlif ölkələrin ticarət əlaqələrini təmin edən xüsusi təyinatlı tikililər də saymaq olar. Bu karvansaralar qeyd etdiyimiz kimi, baş ticarət küçələrində yerləşdiyindən onların fəza strukturuna bazar və bir sıra dini tikililər də (məscid, mədrəsələr də) daxil edilirdi. Karvansaralar 2-ci mərtəbədə verildikdə, onların həyətlərini künc tikililərin sferik tağbəndlə yarım sirkullu forması olan günbəzlər tamamlayır və xüsusi havasorucu deşiklər vasitəsilə onların ventilyasiyasını və işıqlı olmasını da icra edirdilər.

Belə ki, Yaxın və Orta Şərq ölkələrində İslamın bərqərar olması, onların əsas beynəlxalq ticarət yolları üzərində yerləşən şəhərlərinin çox fəal fəaliyyət göstərən karvan yolları üzərində formalaşmasına və baş küçələrində, karvansaraların tikintisinə stimül verirdi. Bu məkanlar müxtəlif ölkələrə aid olduqlarından onlardan mərkəzi həyətlərində təşkil edilən yerdən bir qədər hündür və dördbucaqlı meydançada öz mallarını nümayiş etdirirdilər (Gəncə, Şəki ipəyi, Təbrizin yun və zərli parçaları, zərgərlik məmulatları, metaldan olan tərtibat detalları, şüşə, keramik məmulatlar və s.). Onların bəzi nümunələri hətta indi də Fransa və Rusiyanın (Luvr və Ermitraj) muzeylərini bəzəyir. Orta əsr Azərbaycanı məxsus məişət mədəniyyətinin bir çox cəhətləri Səudiyyə Ərəbistanının, Türkiyənin, İranın və Orta Asiya ölkələrin mədəniyyətlərini və ticarət əlaqəli dini təmsil edən karvansaraların bir çox orta q memarlıq planlaşdırma və konstruktiv cəhətləri var idi. İslam memarlığının XI-XVII əsrlər arası həmrəylik xüsusiyyəti özünü daha çox dini və mülki tikililərinə göstərmişdir, hansılar ki, qonşu müsəlman ölkələrinin bir çox şəhər və vilayətlərində rast gəlmək olur. Onların hərtərəfli tədqiqatı imkan verir ki, karvansaraları, həm ayrı-ayrılıqda, həm ekoloji qruplar üzrə təsnifatlaşdıraq. Belə ki, Azərbaycan və digər İslam ölkələrində karvansaraların geniş vüsət tapması daha çox dövlət qurumlarının, ictimai ticarət mərkəzlərinin yaradılması zəruriyyətindən irəli gəlirdi. Məsələn, eyni funksiya daşıyan bu ictimai-

mülki xidmət obyektləri harada yerləşdiklərindən və statusundan asılı olaraq müxtəlif memarlıq görkəmi alırdı. Lakin bunları bir- birinə oxşar edən geniş tağlı qalereyalarla əhatə edilən eyvanları olan və perimetral tikinti üslubu olan sırayı otaqları, mərkəzi meydança fontanlı çarhovuzun olması və tikinti ənənələri idi. Bakı -Abşeron regionunda daşdan, Azərbaycan, Orta Asiya, İran və Türkiyədə bişmiş kərpicdən olan tikinti materialları və əlbəttə ki, irihəcmli giriş portalları idi ki, onların yaxında olan sırayı yaşayış tikililərindən fərqləndirirdi. Qeyd edək ki, tarixin müəyyən mərhələlərində onlar yeni elementi və konstruktiv quruluşu əldə etməklə fərqləndirici cəhətləri də əldə edirdilər. məsələn, karvansaraların, divar və portal görüntüləri əvvəlcədən hazırlanmış daş bloklardan və ya 2 li məhlulu əsası olan və üzvləri mayolik kaşı dekoru olan yenə də kərpic bloklardan hazırlanırdı.

Karvansaraların bir çoxu dini tikintilərdə olan monumentallıqdan məhrum olduqlarından bu əsrlərin hərbi hadisələrindən və təzyiqindən uçulub dağılmışdır. Qalanlarda isə daha çox yaddaqalan onların giriş portalları və bədii memarlıq və tikinti üsulların dayanıqlıq xüsusiyyətidir, harada demək olar ki, hər bir ölkənin memarlıq məktəblərinin izlərini izləmək olar. Birində bədii tərtibat üsulu, digərində tikinti materialının konstruktiv möhkəmliyi ön plana keçirdi və ya texniki nailiyyətlər idi. Qeyd edək ki, bu cür funksiya daşıyan mülki yarımməkan tikintilərin memarlıq görkəmləri İslam dünyasının dəyərli həmrəyliyi bildirən ölkələr arasında müşahidə olunan mədəniyyət ünsiyyətlərinin nəticəsi idi. İslam ölkələri şəhərlərinin ən canlanma hissəsində sənətkarlıq və ticarət dükənləri, emalatxanaların yerləşməsi ilə bağlı karvansaralarda, onların ictimai həyatlarının rəmzləri, mərkəzləri idi. Belə ki, XIII-XIV əsrlərin karvansaraları feodalizmin yetişməsi kimi öz individualizmi ilə fərqlənirdi. Bəzi ölkələrdə (İranda) onları “rabat” adlandırırdılar.

Karvan yolları, Yaxın və Orta Şərq, müsəlman ölkələrinin müxtəlif istiqamətlərdə kəşdiyindən, ticarət və sənətkarlıq istehsalatı ilə məşğul olan iri mərkəzləri də birləşdirirdilər. Qeyd edək ki, İslam ölkələri memarlığını təmsil edən məscid, mədrəsə karvansaralara və digər monumental tikililəri, bir-birinə oxşar edən təkcə onların funksional təyinatı və tikinti materialı, konstruktiv məkan quruluşlarının xüsusiyyəti deyildi. Burada həm də onları ucaldan və bir ölkədən digərinə keçib tikinti aparən ustad memar və inşaatçılar idi. Belə ki, zaman fərdiliyi baxımından XV əsr karvansaralarını fərqləndirən cəhəti onların möhtəşəm görkəmi, monumentallıqları, zəngin iç məkan dekoru memarlıq motivlərini özlərində əks etdirən kompozisiya üsulları, portallarının memarlıq formalarının tərtibatı idi.

Digər tərəfdən, Orta Asiya ölkələrini, Türkiyə, İran, Əfqanıstan, Pakistan, Hindistan, Səudiyyə Ərəbistanı ölkələrinin bir-birlərinə həmrəy edən onların tarixi sosial şəraitləri və mədəni- mənəvi kökləri idi ki, hansı ki, hətta öz təsirini bəzi Qərbi Avropa ölkələrində də göstərirdi. Çünki İslam memarlığına xas olan bir həyat tərzinin və yaşayışın təşkili fəlsəfəsi idi ki, orada xarici qapalı xüsusiyyəti tamamilə daxili iç məkanlarının açıqlığında, zəngin bədii memarlıq tərtibatında büruzə qazandırır.

O, sonrakı tarixi mərhələlərdə də, karvansaralar, çoxsaylı kompozisiya üslubundan istifadəsi fonunda əvvəlki münasibəti saxlamaqla onların strukturu və yerləşmə fərqliliyi aparıcı amil kimi meydana çıxardılırdı.

Məsələn, XVI əsrdən başlayaraq bir çox ölkələrdə mərkəzi dövlətçilik xüsusiyyəti gücləndikcə karvansaralar da bir neçə tipoloji qruplarda təqdim edilirdi. Yəni, Şirvan məktəbinin daş memarlığına Ərdəbil və Təbriz məktəblərinin kərpic memarlığı texnikası əks qoyulurdu. Sonra məscidlərin günbəzləri və örtüklərə qarşı karvansaraların üfiqi yastı damları, monumentalığa qarşı məkan yüngüllüyü özünü göstərməkdə idi.

Belə ki, feodal siyasətini özlərində əks etdirən Şərqi ölkələrinin əlaqəlik, həmrəylik rəmzini tərənnüm etdirən ictimai-mülki tikintilərdən olan karvansaralar bir çox İslam ölkələri, şəhərləri strukturunda məscid və yaşayış tikintilərdən sonra mahiyyətlərinə görə üçüncü yerdə idilər. Tək Təbriz şəhərində, XVI əsrdə 200-dən çox karvansara var idi ki, onlar uzun evolyusiya yolu keçərək bu ölkələrin müxtəlif ərazilərində bərqərar tutmaqla öz vəzifələrini şəraitə uyğun yerinə yetirirdilər. Qeyd etdiyimiz kimi, onlar ya şəhər mərkəzlərində və ya şəhərdənkənar ticarət yollarında adlı xüsusi təyinat almaqla müəyyən quruluş xüsusiyyəti alırdılar. Şəhər karvansaraları, karvanların və ya ayrı-ayrı səyahətçilərin əyləndiyi müxtəlif ticarət və operasiyaları yerinə yetirməyə imkan verən yarıqapalı memarlığı olan şəhərlərin əksər halda ticarətlə məşğul olan hissələri ilə bilavasitə əlaqəli olurlar. Onların xarakterik nümunələrini Orta Asiyanın nümayəndəsi olan və Bakı qalasında tikilən "Buxara" karvansarası, onun qarşısında "Multan" adı ilə tanınmış Hindistan ölkəsi nümayəndəsi olan karvansara, Şamaxı şəhərinin qədim karvansarası, İstanbul, Bağdad, Səmərqənd şəhərlərinin məşhur karvansaralarıdır. Digər status almış karvansaralar şəhərlər arasında bir günlük, orta hesabla 30-40 km bir-birindən aralı olmaqla tikilirdi. Onların yerləşmələri kiçik həyət ətrafında perimetral yerləşmələrdə karvandaraların qalması üçün də əraziyə malik idilər. təbii ki, onlar öz ölkələrinin adlarını təmsil edirdilər. onların düzbucaqlı planlarının kənarlarında olan yerləşmələr,

bəzən 4, bəzən də 8 bucaqlı forma alırdı. Digər karvansaraların iki girişi, lakin mərkəzlərində hovuz olmurdu. Konstruktiv həlləri sadə, lakin dəqiq üsullu idi.

İçəri Şəhərdə bir nömrəli karvansara Bakı ticarət kompleksində yerləşən “xan” karvansarası, iki mərtəbəli Qız qalasının cənub-şərq tərəfində yerləşən, XVII əsrə aid olan eyvanlı karvansara, Füzuli şəhəri yaxınlığında Qarqabazar kəndində 1681-ci ildə tikilən karvansara, Balaxanı kəndində XVII əsrdə tikilmiş karvansaraları nümunə gətirmək olar. Lakin ən nümunəvi plan və məkan quruluşu olan Sanqaçal karvansaralarıdır ki, o, XV əsrin öz planlaşmasına və memarlıq görkəminə görə ən tipik karvansaralardır və Bakı-Səlyan şossesi üzərində bərqərar olan bu tikili bir neçə alim-səyahətçilər tərəfindən (İ.Lerx, B.Dern, İ.Berezin) rəsmə alınmışdır. 1440-cı ildə Sultan Xəlilullah tərəfindən ucaldılan karvansara imarət tipli olmaqla əhəng daşından bloklardan yığılmışdır. Onun portalı iki səviyyəlidir və bir-birində asılı olan iki seriyalı yerləşmələrdən ibarətdir.

Onun bəzi stilistik cəhəti digər Şərq ölkələrinin karvansaraları ilə həmrəylik xüsusiyyəti əldə etmişdi.

Yuxarıda göstərilən karvansaralardan çox fərqlənən tikili var ki, o böyük bir “xanəgah” kompleksi nəzdində yerləşir. Bu kompleks özündə məscid, mədrəsə, karvansara və digər yerləşmələri birləşdirir. Ümumiyyətlə İslam ölkələri memarlığında xanəgahların yaradılması zəruri bir dini, fəlsəfi ideologiyanın təsirindən yaranan bir həcmi-məkan qurumudur ki, o, müəyyən dini axının (sufilərin) nümayəndələrinə qulluq edirdi.

Beləliklə görə bilərik ki, İslam ölkələrini birləşdirən və həmrəylik edən təkcə onların məscid-mədrəsələri deyil, həm də ictimai-mülki funksiya daşıyan karvansaraları idi ki, onlar bu ölkələrin İslam memarlığının demək olar ki, ən fəal istifadə edilən tikilisidir.

**Açar sözlər:** karvansaralar, mülki-ictimai bina, karvan ticarəti, mallar, yarımqapalı məkan

## ƏDƏBİYYAT

1. Bəkirova T.Ş. Memarlıq mühitinin inkişaf təkamülü. Bakı, “Memar” Nəşriyyat-Poliqrafiya, 2005, 291 s.
2. Əsədov M.Y. və b. Su ehtiyatlarının islam dövlətləri çərçivəsində idarəetmə prinsipləri//Qlobal su əməkdaşlığı, 2004, 23 s.
3. Qiyasi C.Ə. Yaxın və uzaq ellərdə. Bakı: Elm, 1989, 163 s.
4. Məmmədova Z.G. Azərbaycan Memarlıq irsinin bərpa xüsusiyyətləri//Tarihi şəhərlər və çağdaş demokratik toplumu, Bakı, AzMİU, 2004, s.169-173

***Арман Махтави Тевакколи (Иран)*****Караван-сарай, представляющие традиции и общность архитектуры Исламских стран**

В статье рассматривается один из типов общественно-гражданских сооружений Исламских стран, имеющий много общего. В статье дается классификация типологических групп караван-сараяв в зависимости от их статуса, размещения, строительного материала. В статье приводятся приемы решения главных входных порталов. Проведенное исследование позволяет разделить их на 3 группы: 1. городские караван-сарай; 2. междугородные, расположенные на пересечениях караванных путей; 3. караван-сарай спецназначения, находящиеся в комплексе с другими средневековыми сооружениями.

**Ключевые слова:** караван-сарай, общественно-гражданское здание, караванная торговля, товар, полузакрытое пространство.

***Arman Mahdavi Tavakkul (Iran)*****Caravanserai representing traditions and commonality of the architecture of the Islamic countries**

One of the types of public and civil construction of the Islamic countries having much in common as well as various features of planning and architectural and art decision is stated in the article. Classification of typological groups of caravanserais depending on their status, placement, and construction material is given in the study. The methods of main entrance portals are given. The study separates them into three groups: 1. city caravanserais; 2. interurban spread out at the intersections of caravan routes; 3. the special purpose caravanserais is situated in the complex with other medieval constructions.

**Keywords:** caravanserai, public building, caravan trade, product, semi-enclosed space.

*Таир Байрамов*  
*доктор философии по искусствоведению*  
*ramil\_quliyev\_85@mail.ru*  
*(Азербайджан)*

---

## ТЮРКСКО-АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ИСЛАМСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Сегодня тюркология и тюркологическое искусствознание развивается быстрыми темпами. В то же время, некоторые публикации в Интернете заставляют задуматься о психической адекватности их авторов. Многие публицистические статьи о тенгрианстве и тюркском искусстве носят малонаучный, а подчас параноидальный характер. На этом фоне очень серьезными и вполне научными представляются работы Заура Гасанова [4] и Салтанат Рзаевой [7]. Книга С.Ш.Рзаевой – серьезное научное исследование.

Рзаевой впервые разработана подробная классификация всех изобразительных символов, возникших и функционировавших на протяжении исторических периодов железа и античности на территории Азербайджана.

Одна из основных заслуг С.Ш.Рзаевой заключается в том, что ей удалось частично реконструировать содержание произведений искусства древнего Азербайджана.

С.Ш.Рзаевой удалось избежать чрезвычайно распространенной, «с легкой руки» Мурада Аджи, ошибки, которая заключается в рассмотрении тенгрианства как Единобожия.

С.Ш.Рзаева отмечает, что наши предки поклонялись не только верховному божеству Тенгри, но и богине Умай, а также «Бдык Йер-су» и Эрлик-хану, Хормуста-Тенгри, Албасты и другим божествам, что несовместимо с «таухидом».

Однако, обожествление всего, всей природы, свойственное древней религии наших предков, как верно замечает, С.Ш.Рзаева, можно рассматривать как древний «прамонотеизм» на фоне язычества [7, с.9-33]. Кроме того, вероятно изначальная проповедь Хызра носила монотеистический характер. Поэтому он упомянут в Коране как «раб Аллаха».

Особо хотелось бы отметить, что С.Ш.Рзаевой удалось выявить пласты культуры матриархата и поклонения Богине-Матери [7,с.30-56] в рамках прототюркской культуры Древнего Азербайджана. Более того, С.Ш.Рзаева проанализировала целый ряд художественных памятников матриархата на территории Азербайджана.

Основываясь на углубленном исследовании обширных источников по тюркологии, С.Ш.Рзаева приходит к выводу о преобладающей роли прототюркского этноса в формировании культуры и изобразительной символики древнего Азербайджана [7, с.5-21]. Более того, по мнению С.Ш.Рзаевой этот этногенетический процесс начался еще в древний период, что полностью соответствует концепциям современных азербайджанских ученых.

С.Ш.Рзаева вслед за Зауром Гасановым пишет о наличии на территории Азербайджана в древний период Скифо-киммерийского царства, склоняясь к версии прототюркского характера скифской культуры.

Мне бы хотелось отметить, что С.Ш.Рзаева не путает, в отличие от некоторых наших авторов, понятий «прототюрки», «скифы» «древние тюрки» с понятием «азербайджанцы». На мой взгляд, азербайджанский этногенез завершился только в период зрелого и даже позднего средневековья, когда прекратился приток новых тюркских племен на территорию Азербайджана.

Заур Гасанов в своей обширной монографии «Царские скифы» убедительно доказывает, что этнонимы «скифы», «древние тюрки» и «огузы» относятся к одному и тому же туранскому суперэтносу [4], хотя он и не использует именно этот гумилёвский термин.

Со времен прихода огузов в Азербайджан и другие регионы Кавказа, Ближнего и Среднего Востока, тюркское искусство развивается в контексте мусульманской культуры.

К XII-XIII вв. относятся первые образцы мосульской школы миниатюры «Китаб+аль+мани» начала XII в., «Китаб ал-тирйак» конца XII в. Мосул в то время находился на территории государства Атабеков Азербайджана [5]. Черты мосульской школы, а в еще большей степени багдадо-месопотамской школы прослеживаются в миниатюрах, исполненных ал-Хойи в рукописи «Варга и Гюльшах». Все эти миниатюры объединяют общие черты и особенно, тюркский фенотип.

И, как верно отмечает академик Ч.О.Каджар, «не правы некоторые искусствоведы, считающие, что ильдегезидские округлые лица – это

какая-то мода того времени или влияние образа Будды. Вероятнее всего, объяснить это можно тем, что мастерами были в основном тюрки, изображавшие любимые и близкие им образы» [5, с.22-23].

В украшении колоссального свода истории при монгольских Ильханах, названного «Джами ат-таварих» также участвовали преимущественно тюркские, а именно уйгурские художники.

В XV в. преобладал «туркменский» или же «туркоманский» стиль, принесенный Аг-Гююнлу и Гара-Гююнлу из Средней Азии, из Туркестана. Но подлинный расцвет тюркско-азербайджанской миниатюры связан со школой Султан Мухаммеда, чему посвящена монография Керима Керимова «Султан Мухаммед и его школа» [6].

В искусстве мастерской Султан Мухаммеда получили выраженные собственно азербайджанский менталитет и азербайджанское художественное мышление. Поэтому к иранскому искусству эта школа не имеет никакого отношения.

Но какие доказательства в пользу тюркского происхождения школы Султан Мухаммеда мы можем выдвинуть, кроме того что, например, Сади́г бек Афшар был знатным тюрком-кызылбашем, азербайджанцем, или что почти все художники этой мастерской носили лакаб «Тәбризи»? Что есть тюркского в художественном языке?

Для азербайджанской и шире – тюркско-мусульманской миниатюры характерны следующие черты:

- 1) изображается не только объект, но и «идея его бытия» (Сиявуш Дадаш);
- 2) локальный цвет и грубое квантование цветом (Э.А.Саламзаде);
- 3) квантование оконтуриванием;
- 4) гармоничное соотношение движения и неподвижности (Э.Ф.Алиев);
- 5) выведение изображения за внутреннюю рамку;
- 6) изображение разных моментов времени одновременно (Сиявуш Дадаш);
- 7) поиски пространственных решений в рамках плоскостной формы;
- 8) чередование планов (иллюзия перспективы) или ярусная перспектива;
- 9) Реализм+абстракция+символизм (К.Дж.Керимов);
- 10) Воздействие суфийской символики;
- 11) Изобразительный язык, а не канон, «стилистическая форма» (Э.Ф.Алиев).



Эти черты прослеживаются в азербайджанской миниатюре классического периода, а некоторые и ранее. Очень важно рассмотреть тюркский фактор в мусульманском контексте, что мы и попытаемся сделать.

Влияние ислама на тюркскую миниатюру – это прежде всего нравственное, этико-эстетическое воздействие. И мусульманская культура здесь не просто и не только контекст или среда бытования. Как будет показано ниже, это стилеобразующий фактор, воздействующий на творческий процесс, на художественный процесс в целом, фактор формирования личности мастера.

На мой взгляд, влияние ислама и суфизма на оформление тюркской рукописной книги и другие виды искусства заключается в следующем:

1. Красота – античность в фалсафа – Хадис: «Аллах красив и любит красоту»;
2. Чистота (саффат);
3. «әдәб» (Шукуров) – этичность, культура, интеллигентность;
4. «Объективность» («объективное искусство» у П.Д.Успенского);
5. Смысл (məna), внешний (fabula) и внутренний (sirr);
6. Влияние предисламских арабских кодексов поведения (Г.А.Мирза) на исламско-тюркскую культуру и искусство;
7. Разумность, рациональность, но не рационализм;
8. Естьность («Один во Всем», «Нәмин Ост», «Все в Одном»), небытие – то, чего просто нет, пантеистический монизм, «вахдат + алвуджуд» («Единство и Единственность Бытия»);
9. Рассеяние смысла и сокрытие тайны (ал-Батин);
10. Открытость текстов и миниатюр к толкованию;
11. Открытая система - нежелание ставить точку (Ибн ал-Араби);
12. Текст или миниатюра как «завеса» (pərdə) – декоративность;
13. Внимание к форме и абстрагирование формы (Пападопуло, Дж.Гасанзаде, С.Дадаш);
14. «Путь от формы к смыслу» (Садиг-бек Афшар), «золочение» у Садиг-бек Афшара (Э.А.Саламзаде);
15. «səbr» (терпение) кропотливый труд в kitabxane (о чем свидетельствуют Уставы мастерских);
16. Концентрическая символика ислама;
17. Суфийские конусообразные построения;
18. Свертывание и развертывание пространство-моделирующих систем (Ниязи Мехди);

19. Запрет на изображение Аллаха и лика Пророка;
20. Семантико-формирующее влияние на миниатюры религиозного содержания

Исламское мировосприятие и художественное мышление в синтезе с тюркским художественным языком мы можем наблюдать не только у средневековых миниатюристов, но и у современных мастеров возрождающих миниатюру: таких, как азербайджанский график Эльчин Асланов, или его узбекские коллеги К.Мирзаев, М.Пухатов, Ниязали Холматов (последний, как и Э.Асланов, тяготест к мистическому опыту суфизма [2]).

На мой, может быть, субъективной взгляд, художником в достаточной мере овладевшим языком тюркской миниатюры является азербайджанский художник Фаик Акперов, полностью на практике воплотивший теорию формальной изобразительности тюркской миниатюры, разработанную Сиявушем Дадашем [8, с. 85-121]. Художник активно обращается к тенгрианской и исламской тематике. Так в картине «Дерево желаний вспоминает художника» получил отражение тюркский обычай завязывать кусочки ткани на священных деревьях. Тенгрианско-исламский мотив прослеживается в семантике картины «Посол Вечности у юноши в красном».

Фенотип изображенного – типично тюркский, восходящий к «туркменскому» стилю азербайджанской миниатюры.

О необходимости возрождения «теологического дискурса» в искусстве совершенно верно пишет и Теймур Даими. Однако его понимание Абсолюта как Ничто [9] явно противоречит тексту Корана, где ясно говорится о «Ликс» и даже «голении» Аллаха. Однако излишний антропоморфизм, как например, в картине Мирджавадова 1970-х гг. «Tanrı», также не совсем уместен, поскольку мусульманская философия говорит об Аллахе как о «laməkan» - «внепространственном Существо», а также антропоморфизм здесь противоречит последней строке суры «İhlas», не говоря уже о запрете ислама на изображение Всевышнего.

Шедевром азербайджанского теологического дискурса является каллиграфическая композиция «Allahı əkbər!» Расима Бабаева, написанная им незадолго до смерти. Исполненная арабской вязью каллиграфия размещена на мягко пульсирующем цветовыми пятнами фоне в стиле ташизма, который не отвлекает от восприятия каллиграфической надписи.

Можно приветствовать обращение и теологическому дискурсу и Алтая Садыхзаде. На фоне пустых холстов неправильной формы, почему-

то даже не одетых на подрамник, художник в углах пишет суфийские изречения известных исламских и неисламских мыслителей. Это можно считать открытием исламского концептуализма.

**Ключевые слова:** исламское, тюркское, искусство, культура, миниатюра.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева Р.Г., Саламзаде Э.А., Современное искусствознание: истоки, проблемы, методы – 5.: Элм, 1997.
2. Акилова К. Путь к совершенству// Санат, Ташкент, №2, 2015, с.21-24.
3. Алиев Э.Ф. Восприятие визуальной формы в дизайне и искусства. – Б.: Элм, 2010
4. Гасанов З.Г. Царские скифы. – Нью-Йорк, 2004.
5. Каджар Ч.О. Искусство Азербайджана. Средние века (библ.данных ист).
6. Керимов К.Дж. Султан Мухаммед и его школа. – М., 1972.
7. Рзаева С. Древние культы и символика Азербайджана (доисламский период). – Б.: Элм, 2010.
8. Сиявуш Дадаш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры – İstanbul: Mega, 2006.
9. Теймур Даими. Манифест нон-актуального: отворить дверь// Мədəniyyət: postqeyriklklassika və postmodernizm dövrü, Bakı, 2015, с.230-252.
10. Salamzadə Ə.Ə., Bayramov T.R. Kərim Kərimovun yaradıcılığı // Müqayisəli sənətşünaslıq, Bakı, Elm, 2011, с.15-26.

### *Tahir Bayramov (Azərbaycan)*

#### **Azəri-Türk təsviri sənəti islam mədəniyyəti kontekstində**

Azərbaycan miniatürünün inkişafında türk faktorunun rolu göstərilib. Azəri-Türk miniatürünün xüsusiyyətləri xülasə edilib. Azərbaycan miniatür-lərinin sufi və məhz islam cizgiləri dürüst ifadə edilib. Bundan əlavə müasir Azərbaycan rəngkarlığına, miniatürünə və xəttatlığına xas olan müsəlman motivlərinin və türk cəhətlərinin icmalı verilib.

**Açar sözlər:** müsəlman, türk, incəsənət, mədəniyyət, miniatür.

***Tair Bayramov (Azerbaijan)*****Turkic-Azerbaijan fine arts in the context of islamic culture**

In the report is discovered the role of the Turkic factor in the development of Azerbaijan miniature, formulated specialties of turkic-azerbaijan miniature and also sufi and Islamic features themselves. Then there is a review of Islamic themes and Turkic features of modern Azerbaijan art, miniature and calligraphy.

***Key words:*** Islamic, Turkic, art, culture, miniature.

*Гюльрена Мирза*  
*доктор философии по искусствоведению, доцент*  
*Gulrenamirze1956@gmail.com*  
*(Азербайджан)*

---

## **МИР ИСЛАМА В ИСКУССТВЕ РАСИМА БАБАЕВА**

Расим Бабаев, пожалуй, один из немногих современных азербайджанских художников, творчество которых сформировано и максимально пропитано мусульманским содержанием. И что интересно -жизненный путь Расима-художника и идейный путь Расима-мусульманина совпадают по всем параметрам. Его искания смысла жизни, происходившие в системе религиозных ценностей ислама, ввели за собой его творческие поиски. И особенно глубоко это происходило в последние 30 лет его жизни. Ведь все существенные изменения, которые происходят в человеке в период прохождения его по пути веры, приводит к развитию его идей, а развитие идей художника всегда проявляется в развитии его художественной деятельности.

Творчество Расима Бабаева абсолютно связано с исканиями философского космогонического характера, оно первично, как все настоящее, и сильно, как всякая первооснова. На мой взгляд, его имя – одно из первых в ряде имен, олицетворяющих азербайджанское искусство XX века.

Достаточно привести названия некоторых работ, чтобы окунуться в пространство его живописной Вселенной: «Поющий ангел», «Плачущий ангел», «Борьба», «Одиночество», «Тюркские письма», «Горе», «Див в аду», «Святое место» [1].

В его картинах есть какая-то зовущая, притягивающая цветовая мистика, их живописная плотность, насыщенная густой сочной фактурой красок, наполнена верой, словно выражает таинственную невидимую человеку, но единственно реальную жизнь, в которой сосуществуют ангелы и дьяволы, монстры и апостолы.

Всевидающими глазами большого художника он исследует внутреннюю суть явлений жизни, выявляет и пишет архетипы – суть образы и символические психические структуры, проявляющиеся в фантазиях и снах людей, но особенно в художественном творчестве.

Как-то в интервью своему другу Г.Анисимову он сказал: «...для меня нравственность и живопись – понятия одного ряда. Художник, если он человек с высоким понятием о совестливости, и в живописи остается таким же...» [2]. «У человека есть высокое духовное предназначение. Сказать об этом средствами искусства, по-моему, задача достойная, благородная для художника» [4].

Пластические размышления Бабаева о суфийском отношении к жизни, о ценностях ислама несли людям новые, но давно желанные ощущения радости, оптимистического взгляда на жизнь, несмотря на её трагические стороны.

Как в мир реальной сказки мы погружаемся в охристо-голубое мягко обволакивающее тонким и теплым звуком свирели пространство холстов «Ветеран войны» (1974), «Весна» (1975), «Сон» (1976), «Берег» (1966), «Воспоминание о весне» (1975), «Фисташковое дерево» (1970), «Стадо» (1973). Здесь полное единение человека и мира, умиротворение и счастье, присущее мусульманской живописи и поэзии. Художник будто объясняет нам древнюю восточную мудрость: «Будь один, но будь со всеми».

Идейные ценности ислама привлекали многих азербайджанских художников, но Расим Бабаев шел по пути Ислама как истинный труженик. Он много времени проводил за чтением книг, искренне и истово пропускающая через душу эти тексты. Он много лет размышлял над базовыми понятиями Ислама, такими как Таухид, Сабр, Нафс, Шейтан и помогала ему в этом беззаветная вера в Аллаха. И все эти ступени прохождения суфийского пути отражались в его картинах. Неспроста он обратился к каллиграфии – но и она была написана им предельно живописно!

В творчестве Расим-бека происходит эволюция образа Дива – от раннего, иллюстративного, «джыртдановского» к образам живописи 1980-х – 90-х годов.

Психологизм его в том, что он писал дивов, чтобы понять, каково быть дивом, он вживался в inferнальное, тут сложнейшая психическая работа: это как актёр, играющий образ, вживается в персонаж.

Темная сторона подсознания, архетип тени, по Юнгу, является частью Личности. И Бабаев рисует дивов, чтобы понять себя, понять свою темную сторону, а поняв – победить. Это та самая война с собой, вернее, её наивысшее проявление – в самовыражении, в творчестве.

Ведь неспроста все миры Расима населены дивами – они тоже разные, как люди, с разными характерами и свойствами: улыбчивые, веселые, с чувством юмора, страшные, жуткие, удивленные, ироничные, пьющие чай, курящие кальян или вождельно смотрящие на женские прелести – все они победимы. Как в азербайджанской сказке «Джыртдан», где Мальчик-с-Пальчик перехитрил Дива-Монстра, спас своих братьев и Добро восторжествовало. Так вот художник – исследователь Расим Бабаев пишет дивов не как врага, а как часть нашего сознания, он как врач, ищущий формулу вакцины и пробующий её на себе – он старается через живопись понять себя и жизнь, понять, что такое быть Дивом, Ангелом и Человеком.

Мифологические образы волнуют художников, поэтов, музыкантов и многих ищущих ответы на экзистенциальные вопросы издавна. Архетипические мотивы Лабиринта, нити Ариадны, образы героя Тесея и Минотавра вдохновляли великих людей, в том числе и Расима Бабаева, просто у него образ Минотавра, так волновавший Пикассо и вылившийся в прекраснейшие и многочисленные рисунки серии «Минотавромахия» и «Тавромахия», трансформировался в более древний образ Дива из иранской, тюркской и индийской мифологии, прообраз сияющего Люцифера, архетип Злого Умысла, Ахримана.

Бабаев пошёл дальше Пикассо в идентификации тёмной стороны: если у Пикассо бык или минотавр рядом с девушкой – олицетворение страшной звериной силы, войны, агрессивной сексуальной энергии, то у Бабаева див – это теневая сторона эго, одна из наших субличностей, олицетворение мусульманского нафса, то есть Бабаев продвигается в исследованиях ближе к человеку, внутрь психики, ищет дива внутри себя – распознать, чтобы приручить.

Поразительные чувства овладевают находящимися в мастерской у художника. Его студия была непохожа на другие: очень уж много в ней было (и сейчас есть!) энергии, много, очень много картин, которые он одну за другой выдвигал и ставил веером, и ты оказывался в эпицентре творения, настоящей сказочной жизни, которая сотрясала тебя, проникала вглубь, в живое, в душу, и ты сам уже становился то лошастью, то дивом, то Адамом и Евой сразу, ты становился жителем Страны Расима Бабаева.

Перед входом к себе в мастерскую художник расписал всю стену вокруг двери своим изображением – это не автопортрет в известном смысле, а, скорее, манифестация души, «я – как другой». Он себя изображает

чуть отстранённо, он просто один из жителей страны Расима Бабаева, и рядом с ним на равных, на общих основаниях живут стихи любимых им суфийских поэтов, птицы, дивы, девы и очень возбужденное витальное пространство Красоты, энергии, чувства, цвета. Это и есть Живопись.

Однако более общие и философские проблемы решает художник в серии картин, посвященных вечным библейским и кораническим сюжетам – «Адам и Ева». Эта излюбленная в веках тема поднимается азербайджанским художником на исходную, первобытную, изначальную высоту. Формообразовательные эксперименты мастера здесь находят новое эстетическое воплощение, ведь работа авангардного художника, ищущего новые средства выразительности, суть пластические эксперименты с формой и цветом. XX век покончил с реализмом в академическом смысле, реализм здесь сущностный, формообразовательный, мифический, выражающий идею вещей. Предмет здесь не таков, каким видит его человек, а таков, каковым он является по сути.

Большой художник, исследуя интересующее его явление, смотрит всегда в корень, видит все взаимосвязи, приподнимает это явление, ставит проблему, исследует её философское значение – это мы видим в картинах «Беженцы» и «Беженцы у себя дома». Это не просто беженцы с родных карабахских земель, это метафора гуманитарной катастрофы. Фантастическая форма, воплощённая здесь художником, некие многоглазые, многоногие коконы символизируют бег, движение, это аллегория бегущего человека без корня, без дома и родины, это метафора антигуманного отношения общества к человеку ниоткуда. И потому удивительно и прекрасно, что Расим Бабаев в холстах, посвящённых беженцам, показывает нам, несмотря ни на что, образы совершенные, гармоничные и прекрасные, здесь нежнейшая палитра и изысканная, охраняющая, любовная форма, это квинтэссенция веры в конечное Добро, в Аллаха. Наперекор всем пропастям. И так будет.

В холстах Расима Бабаева – краски нашей южной земли, замешанные на этнических кодах, живущих в коврах, мугамах, миниатюрах, суфийской философии и поэзии, в изысканной и мощной пластике каллиграфических письмен.

Кажется, Ницше писал, что войти в последнюю комнату можно двумя путями: свободно и несвободно. Есть люди, которые об этом даже и не задумываются: они не знают о свободе. У Расима Бабаева этот во-



прос был насущный, он знал, что быть свободным необходимо, но живя в обществе, свобода эта даётся огромным трудом: легко быть свободным в келье отшельника, но безмерно трудно в людском иерархическом обществе, где есть один путь к свободе – путь совести, чести и поиска истины. Для него этот путь был путем именно Ислама. Он не терпел никоим образом фальши, тщеславия, нескромности, неестественности, наигранности, нечестности, лести, пустых и праздных слов. Честность для него была единственно необходимой, жизненно важной средой обитания. Ментальное пространство художника было кристально чистым, светлым, живым и здоровым, ровно как его картины. А эта чистота всегда является результатом огромного труда, работы с подсознанием, войны, которую человек объявляет темной стороне своей души. Ведь как сказал наш пророк Магомет, самый главный джихад – это джихад с самим собой. О Расим-беке нельзя писать в ином стиле, ему подходят только самые высокие слова, и они не кажутся высокопарными и выспренними, потому что сфера обитания его духа – самая высокая. Это можно почувствовать из его картин, это чувствовалось при общении – наиценнейшая смесь духовного аристократизма с глубокой простотой и демократичностью. Он мог бы сказать о себе словами Эдгара Дега: «Я хотел бы быть знаменитым, но неизвестным». Ему нравились различные личности: Борхес и Шамиль, Пикассо и Матисс, ибн-Туфейль и Физули. Эти стихи Вазеха он любил цитировать:

«Одни из нас твердят, что бытие нетленно,  
Другие говорят, что все земное бrenно,  
А ты выслушивай все это неизменно  
И знай, что каждый прав, но прав не совершенно»

После 1988 года, когда появляется на свет первая внучка Ширин, палитра его полотен светлеет, происходит очищение от темных сил, а через полтора года, во время операции с наркозом, в подсознание к нему приходят посланцы Света и появляется серия картин «Ангелы».

Ещё 17 лет после благовестия он будет жить и радоваться, увидит внуков и будет писать наполненные чудесами картины.

В 2001 году он посетит с выставкой Китай, и это оставит в его душе радостный след, он там почувствует связь с общей, древней культурой

Евразии, и это его вернёт на круги своя - он снова будет заниматься черно-белой графикой, рисунком, но на этот раз на изумительной японской рисовой бумаге. Он пройдёт все круги жизни и творчества. Это и есть наивысшая цельность художественной, творческой жизни. И если в ранних черно-белых линогравюрах (сам материал располагает к этому) есть скрытая борьба и тяжесть Земли, то к концу жизни в черно-белых японских бумагах есть лёгкость, юмор и приятие жизни. Автопортреты здесь жизнерадостные, рисунок изысканный, сильный, блестящий, сама рисовая бумага дышит чистотой и свежестью чувств. К концу жизни палитра стала молодой, ведающей не умом, а духом. Росписи на стенах его дачного дома, изразцы, которыми увлекался в последнее время, камни, из которых высекал лица, верблюды, которых обожал с тех пор, как изобразил паломничество своей матери в 12-летнем возрасте в Мекку, и продолжал изображать всегда как метафору Пути – всё это неповторимый и единственный в своём роде азербайджанский художник Расим Бабаев.

Он был человек очень эрудированный, многознающий, рефлексирующий, и к тому же духовный, ищущий и исследующий свой путь, задающий себе экзистенциальные вопросы и ищущий ответы в самых тяжелых и болезненных слоях психики. Но главным орудием в его поисках всегда была Совесть, а пространством – Свобода. Недаром вся его внутренняя духовная работа над собой делала его внешность все более светлой, глаза – сияющими, а палитру – звенящей. Он был очень красив и гармоничен, особенно к концу жизни: стал похож на суфийского дервиша или тибетского монаха, многознающего и проводящего дни свои в трудах и молениях. Это тот редкий случай, когда старость не ослабляет и ухудшает, как обычно, а обнажает красоту души, очищает и освещает облик духовным сиянием.

Когда я в начале 2000-х писала о его творчестве, я заметила, что в «последнее время мастер почти не рисует дивов – он пишет ангелов. Палитра его посветлела. И если творчество художника в идеале – путь духовного совершенствования, то Расим Бабаев, по видимому, берет сейчас ещё более высокую, исламскую, планку» [6].

23 апреля 2008 года Расим Бабаев взял новую высоту – взлетел вслед своим ангелам. Пусть полет его будет красивым...

**Ключевые слова:** Ислам, Расим Бабаев, живопись, суфизм, психология.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Р.Бабаев. Каталог выставки. Баку, 1976
2. Р.Бабаев. Земля Абшерона. Журнал «Творчество» Москва, №6, 1978
3. Р.Бабаев. Размышления. Альбом. Вст.статья С.Бестужевой. Москва, «Сов.художник».1979
4. Г.Анисимов. Художественный мир Расима Бабаева. Журнал «Искусство». Москва, №8/1988
5. Jean Patterson. Challenging the Monsters //Azerbaijan International // 9.3. Autumn.2001
6. Gülrəna Qacar. Rasim Babayev. Bakı, Sərvət, 2013. 104 s.
7. Rasim Babayev. Rəngkarlıq. Bakı, 2005

### *Gülrəna Mirzə (Azərbaycan)*

#### **Rasim Babayev sənətində islam dünyası**

Çıxışda İslam mədəniyyəti və İslam dəyərləri kontekstində Rasim Babayevin yaradıcılığı araşdırılır. Şəkillərdə təzahürünü tapan sufilik psixologiyası sahəsində rəssamın mənəvi axtarışları təhlil edilir.

*Açar sözlər:* İslam, Rasim Babayev, rəngkarlıq, sufizm, psixologiya.

### *GulrenaMirza (Azerbaijan)*

#### **Islamic world in creativity of Rasim Babayev**

The paper reviews creativity of Rasim Babayev in the context of islamic culture and islamic values. Mental searchers of the painter in the field of Sufi psychology revealing in his creativity are studied as well.

*Key words:* Islam, Rasim Babayev, painting, sufism, psychology.

*Фарида Мир-Багирзаде*  
*доктор философии по искусствоведению, доцент*  
*faridamb2013@gmail.com*  
*(Азербайджан)*

---

## **СИМВОЛЫ В РЕЛИГИОЗНОЙ АРХИТЕКТУРЕ, КАЛЛИГРАФИИ И МИНИАТЮРЕ**

Исследуя символы в исламском изобразительном искусстве, прежде всего, хотелось бы начать с монументальной, религиозной архитектуры, потому что она и по сей день покоряет нас своей могущественностью и величием. Монументальная и религиозная архитектура арабских стран оставила большое наследие в виде уникальных памятников зодчества, оказав большое влияние и на архитектуру Ирана, Турции, Кавказа, Средней Азии и Индии.

Сама композиция и идея архитектуры мечети с минаретами напоминает символический и сакральный смыслы, ассоциируясь с силуэтом молящегося человека, опустившего голову во время молитвы (купол) и поднятыми руками (минареты мечети). Мечети оформлялись с большим вкусом. В них преобладали и арабская каллиграфическая вязь и цвет, присущий исламскому изобразительному искусству, которые тоже являются символами.

«Молитвенное здание мусульман именуется мечетью (от арабского «масджид» - место, где совершают земные поклоны»). В нём лишь не должно быть идолов или изображений живых существ – возможных объектов поклонения. Внутри мечети в одной из стен делают михраб – нишу, обозначающую направление в сторону Мекки. Лицо молящегося должно быть обращено именно туда. Стоять перед михрабом – всё равно, что стоять перед лицом Бога. Справа от михраба ставится минбар – кафедра для проповедника» [3, стр. 468-469]. Как мы знаем, в исламе преобладал зелёный цвет, который напоминал о его приближённости к пророку Мухаммеду. Его можно увидеть в одном из составляющих цветов флага Азербайджана. Красный цвет у арабов относили к жизне-радостному – женщинам и детям. Белый и чёрный цвета относились к траурным цветам.

Пересчитывать памятники религиозной мусульманской архитектуры можно множество, но хотелось бы остановиться на главных из них в истории исламского изобразительного искусства. Среди них: Кусейр Амра и Мушатта в Иордании, мечеть Омейядов в Дамаске и многие другие.

В исламской архитектуре имеются и свои символы. К ним можно отнести и мавританский стиль, искусство, которое зародилось в Северной Африке и Андалузии в XI-XV веках. Термин «мавританский» происходил от названия народов, пришельцев из Северной Африки – берберов и арабов. Это был стиль в архитектуре средневекового искусства арабского Запада, который распространился в Алжире, Марокко и Южной Испании. Пути зарождения мавританского стиля ведут к искусству и культуре Кордовского халифата (VIII-X вв.), когда заметно ощущался переход арабо-испанской культуры в африканскую. Отличительным же признаком мавританского стиля или архитектуры является ордер в греческой интерпретации. Колонна, служившая вертикальной подпоркой и основой архитектурному памятнику, была похожа на греческую колонну, но и имела свои отличия. Она применялась для ощущения пространства в восприятии глаза зрителя.

Искусство исламской каллиграфии – это удивительный синтез внутреннего мира художника, отражающего сложные, вычурные и красивые узоры, выражающие божественные изречения с сакральным и символическим смыслом. Ведь они отражают мысли Бога и его слова о мире. Поэтому и исламская каллиграфия передаёт те знания, которые интерпретированы толщиной красок, изгибов и форм, проецирующего слова Бога. Это своего рода сакральное, символическое, духовное послание Бога к человеку, которое осуществляется в процессе молитвы. Смотря на созданные творения художников исламской каллиграфии, ощущается важная информация, код, посланные нам Аллахом через буквы, цвета и слова. Каллиграф словно задумывается обо всём этом, о главных ценностях Вселенной и мира, так и не постигнув их до глубины.

Ведь исламские художники-каллиграфы оставили нам в наследие свои творения в рукописных изложениях – каллиграфическим шрифтом (почерком) к миниатюрным книгам и её листам, обрамляли купола и внутренние интерьеры мечетей и минаретов.

Рассматривая арабскую каллиграфию, мы раскрываем для себя шесть важных её почерков (шрифтов).

К первому относят *куфический* почерк, напоминающий сочетание крупных букв в геометрических формах. В куфическом почерке есть и свои разновидности: восточный куфи с диагональным письмом; квадратный куфи, в котором преобладают прямые углы. Этот почерк напоминает рисунок, включённый как бы в квадратную сетку.

Ко второму относят *сульс*, означающий на арабском – треть. Он пришёл на смену первому письму, т.е. куфическому почерку в XI веке и оставил его в забвении. Этот стиль наиболее приемлем в каллиграфическом оформлении мечетей.

К третьему письму относят *наسخ*, который преобладает в современном арабском изложении алфавита с помощью вязи. При изучении арабского языка именно его используют в качестве лучшего образца. Арабы также используют и другое быстрое письмо, называющееся «рук 'аи». В нём допускаются и присутствуют такие формы в виде зубцов, точек над буквами – харфами, которые плавно перетекают в письме в чёрточки или формы-подковы. Для обучения письменного арабского языка и владения графикой каллиграфии больше используется этот почерк.

Почерк *наста'лик* был создан азербайджанским каллиграфом и художником Мир Али Тебризи. В сочетании букв он сложен и его выполняют в рамках определённого угла. Этот почерк применяют и в настоящем времени.

Стиль *дивани* дошёл до нас с периода Османской империи, напоминающий плотное сочетание букв – харфов с округлыми и изгибающимися формами. Его больше используют в канцелярском оформлении. Стиль *дивани* означал Государственный Совет, и поэтому его в те времена использовали при написании документов, которые были изданы Османским Государственным Советом.

В исламской каллиграфии существует и такой шрифт, созданный турками, как *тугра*, в котором в сочетании букв даны имена императорских султанов, издающие указы. Впоследствии этот почерк стал применяться правителями Турции и арабских стран в оформлении королевской эмблемы, а также на монетах и в печатях.

Существует и такой вид каллиграфического почерка под названием *мусанна*, что означает по-арабски «двойной». В нём присутствуют сами тексты со шрифтом *наسخ* в такой форме, когда одна половина текста является зеркальным отражением другой.

Искусство исламской каллиграфии было широко распространено в средние века в Азербайджане. Наибольший расцвет приходится к концу XIV- началу XV веков. Как пишет доктор философии в области филологии Мир-Багирзаде С.А. в своей монографии «Культура исламской цивилизации»: «Мир Али Тебризи, Азхор Тебризи, Шах Махмуд Заррингалам Хафинафис, Ибрагим Тебризи, Шах Махмуд Нишапури, Мир Имад Газвини, Низамеддин Али (ардебильский), Мехраб Тебризи, Али Рза Аббаси Тебризи, Мухаммед Рза Тебризи (XVI-XVII) – были известными каллиграфами своего времени.

В Азербайджане искусство каллиграфии достигло высокого расцвета в XVI веке. Этим искусством даже занимались правители (Шах Исмаил I, Шах Тахмасиб I). Всесторонне развитые азербайджанские каллиграфы (они были одновременно и поэтами, и художниками, и резчиками) сами оформляли миниатюры (Садиг бек Афшари, Али Рза Тебризи и др.) создавали различные прекрасные работы по металлу, оформляли книги, работали над декоративным каллиграфическим оформлением зданий» [2, стр. 115].

В каллиграфическом письме и при создании миниатюр использовалось перо из тростника, называемое кала'м. Заострённость и очинка пера указывала на определённый стиль каллиграфического письма и традиционность школы. В письме использовался папирус, пергамент и бумага, производимая в Самарканде в 60-е годы VIII века. Сами листы обрабатывались сложной технологией, что давало им долгую жизнь и долговечность, в которой ярко отражались каллиграфические шрифты, насыщенные цветными чернилами.

Заслужено отведено почетное место одному из ярких представителей в истории миниатюрной живописи Ближнего Востока, азербайджанскому художнику-миниатюристу Султану Мухаммеду, инициатору и создателю тебризской школы или стиля миниатюры в период XVI века, возглавляемый правлениями шахов Исмаила I и шаха Тахмасиба I. Эти правители сконцентрировали в шахской библиотеке одарённых художников и каллиграфов, приехавших с различных стран. Неизменна и роль Султана Мухаммеда, возглавившего эту шахскую библиотеку, создав для неё бесценное книжное наследие тебризской миниатюры и её листов, собрав вокруг неё больших творцов миниатюры.

Одной из самых известных работ Султана Мухаммеда является «Вознесение Мухаммеда». Это редкая миниатюра, которая посвящена

религиозному сюжету из жизни пророка Мухаммеда, отправившегося на седьмое небо со своим конём-Бураком, Джабраилом и другими персонажами – крылатыми гениями с дарами в руках. Сама миниатюра относится к совершенному творению художника Султана Мухаммеда и к ряду миниатюр, созданных тебризской школой. Здесь каждый элемент в композиции миниатюры символичен и сакрален. Вот что писал о ней в своей книге член-корреспондент Академии Наук Азербайджана, доктор искусствоведения, профессор Керим Керимов: «Голубое небо, усеянное звёздами и вычурными белыми облаками, освещённое золотым сиянием вокруг Пророка светом каминов и факелов, создают удивительное космическое пространство, в котором Пророк в сопровождении Джабраила и 18-ти крылатых гениев, несущих светильники и различные подношения, изображены удивительным мастерством. Они переданы в каком-то головокружительном вихре, в непринуждённых, порою неожиданно сложных позах, поворотах и ракурсах.

Они описывают концентрическое движение в виде спирали, что усиливает динамичность композиции, придаёт небесному перелёту Пророка, статично сидящего на своём Бураке, торжественность, превращает его в триумфальное шествие» [1, стр. 100-101]. Очень интересен и колорит цвета самой миниатюры, напоминающий драгоценные камни самых различных оттенков. Это ощущается и в цвете неба, напоминающего лазурь (лазурит), светящийся и золотой цвет нимба Пророка, яркие костюмы Пророка и крылатых гениев, которые в единстве создают эмоциональное ликование души самого художника. Созданные прежними художниками миниатюристами – Шахом Музафаром, Ага Миреком в XVI веке листы на эту тему, не сравнимы ни с композицией, ни с колоритом данной миниатюры Султана Мухаммеда.

Традиции каллиграфического письма находят своё отражение и в искусстве современных художников. Художница Ширин Нешат, родившаяся в Иране и проживающая в Нью-Йорке в марте 2015 года организовала свою персональную выставку в Бакинском Музее Современного Искусства. Она выставила свои работы – фотопортреты, в которые была вписана арабская каллиграфическая вязь – *наста'лиг* с божественными изречениями. В современное время изобразительное искусство и фотоискусство вносит свои новые решения, методы, формы и приёмы. В работах художницы Ширин Нешат были фотопортреты: от малого до преклонного возраста – детей, подростков и пожилых людей, в которых



прочитывался красивый каллиграфический почерк *наста'лиг*, показаны прожитые судьбы людей в одно мгновение и связанные с ними жизненные ситуации, дополненные прекрасными посланиями Бога. Это был символический и сакральный подтекст каллиграфического письма в новом видении художницы Ширин Нешат.

Таким образом, подытоживая вышеизложенное, важно отметить, что традиции и современность в мусульманской мысли остаются неизменными, несмотря на пройденные периоды в истории человечества. Исламское изобразительное искусство – яркий тому показатель, потому что в нём концентрируются все лучшие достижения творческих людей – художников и каллиграфов.

**Ключевые слова:** религиозная архитектура, исламское изобразительное искусство, миниатюра, традиции, колорит, стиль.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Керимов К. Султан Мухаммед и его школа. – Б., Ишыг.
2. Мир-Багирзаде С.А. Культура исламской цивилизации. – Б., Элм.
3. Энциклопедия. Религия мира. Т. 6, Ч.2. Религии Китая и Японии. Христианство. Ислам. Духовные искания человечества в конце XIX – XX веках. – 5-е изд. / Глав. Ред. М.Д. Аксёнова. – М.: Аванта+, 2002.

### *Fəridə Mir-Bağırzadə (Azərbaycan)*

#### **Dini memarlıqda, xəttatlıqda və miniatür sənətində rəmzlər**

Müəllif məqalədə Yaxın və Orta Şərqiın monumental dini memarlığının nümunəsində təsviri incəsənətdə rəmzləri tədqiq etmişdir. Məqalədə müəllif islam xəttatlıq incəsənətində mürəkkəb xəttat yazıların nümunələrində ilahi sözlərdə sakral və rəmzi mahiyyətlərini göstərərək rəssamın daxili dünyasını təhlil etmişdir. Yazıda Sultan Məhəmmədin miniatüründə sakral rəmz ona məxsus olduğu müəyyənləşmişdir.

İslam incəsənətinin müasir dövrünə müraciət edərkən, müəllif rəssam Şirrin Neşatın incəsənətini təhlil edərək, ərəb yazısı ilə onun simvolizmi arasındakı əlaqə olduğu qeyd edilmişdir. Beləliklə, müsəlman fikrində müasirlik və ənənə dəyişməz olaraq qalır.

**Açar sözlər:** dini memarlıq, islam təsviri sənəti, miniatür sənəti, rəng uyğunluğu, üslub.

***Farida Mir-Bagirzadeh (Azerbaijan)*****Symbols in religious architecture, calligraphy and miniature**

In this article author studies symbolic of Islamic painting. The symbols are studied on sample of monumental religious architecture of Middle East. The art of Islamic calligraphy, expressing internal world of artist, beautiful ornaments of calligraphic writings with divine aphorisms and sacral, symbolic sense are studied also.

In the article miniature of Sultan Mohammad, it's sacral symbolic is studied. Addressing to modern Islamic art, author analyzed creativity of painter Shirin Nishat, symbolic ligature. So, traditions and modernity of Moslem stay unchangeable.

***Key words:*** religious architecture, Islamic art, miniature, traditions, color, style.

## MÜASİR XALÇAÇI RƏSSAMLARIN YARADICILIĞINDA NAMAZLIQ XALÇALARI

Bildiyimiz kimi qədim tarixə malik olan Azərbaycan xalçaçılığı özünəməxsus inkişaf yolu keçmişdir. Azərbaycan xalçaçılığının tarixinə nəzər saldıqda müəyyən olunur ki, xalçaların kompozisiyalarını professional rəssamlar deyil, xalq sənətkarları yaratmışlar. Bu kompozisiyaların zaman boyunca şaxələndiyinin və sadədən mürəkkəbə doğru inkişaf etdiyinin şahidi oluruq.

Azərbaycan xalçaçılığı tarixində professional rəssamlar tərəfindən də xalça kompozisiyalarının yaradılması ənənəsi olmuşdur. Bu ənənə əsasən Səfəvilərin saray karxanalarında yaranmış və sonralar bu ənənə itirilmişdir.

Professional rəssamlar tərəfindən yaradılmış xalça eskizlərinin hazırlanmasını və bu eskizlər əsasında xalçaların yaradılmasını müasir dövrdə müşahidə edirik. Klassik ənənələrdən bəhrələnən müasir xalçaçı-rəssamların yaratdıqları xalça kompozisiyaları özündə tarixi ənənələri və müasirliyi birləşdirirlər.

Bir sıra namazlıq xalçaları da vardır ki, onlar ənənvi kompozisiyalar əsasında yaradılmışlar. Belə xalçaları bir sıra müasir xalçaçı-rəssamların yaradıcılığında müşahidə etmək olar.

Bu cür xalçalarda ənənəvi üslub, yenilik, sintez özünəməxsus şəkildə əks olunmuşdur. Sovet dövründə namazlıq kompozisiyalı xalçalar xalçaçı rəssamlar tərəfindən çox az yaradılsa da Azərbaycan İstehsalat Birliyi belə namazlıq xalçaları da istehsal etmişdir. Şübhəsiz ki, burada istehsal olunan xalçaların kompozisiyaları və eskizləri peşəkar rəssamlar tərəfindən yaradılmışdır.

Sonrakı dövrdə də geniş istehsal olunmayan namazlıq xalçaları həm toxucular, həm həvəskarlar, həm də rəssamlar tərəfindən yaradılmışlar. Professional rəssamların yaradıcılıq əsəri olan belə namazlıq xalçalarına diqqət yetirdikdə onların da arxaik ənənələrdən bəhrələndiyi müşahidə olunur.

Bir müasir namazlıq xalçası Şirvan regional xalçalarına məxsus kompozisiya əsasında yaradılmışdır. Xalçanın ölçüsü 90x110 sm-ə bərabərdir. Xalçanın ensiz, ağ yerlikli ara sahəsinin yuxarı hissəsində tağvari element

təsvir olunmuşdur. Mehrabı əmələ gətirən tünd-qəhvəyi rəngli tağ haşiyəsi ağ və oxra rəngli S–vari elementlərlə bəzədilmişdir. Tağın əmələ gətirdiyi mehrabdaxili məkanda üfqi xətt üzrə sıralarla yerləşdirilmiş müxtəlif zoomorf və nəbati təsvirlər verilmişdir. Burada it, dəvə, tovuzquşu və s. realistik təsvirlərlə yanaşı mifoloji təsvirlərdə nəzərə çarpır. Xalçanın mərkəzi hissəsində yerləşdirilən ikinci dəvə sırasının önündə sxematik insan təsviri verilmişdir ki, bu da saribana işrə edir. Dəvə sıralarının arasında “küsülü buta” elementləri sıra ilə yerləşdirilmişdir. Mehrabdaxili hissənin əsas, aparıcı elementləri kimi çıxış edən bu təsvirlərin arasında “Z”-vari, “S”-vari elementlər və müxtəlif zoomorf təsvirlər doldurucu elementlər kimi verilmişdir. Ara sahəni bəzəyən bu təsvirlər xardalı, oxra, qəhvəyi, açıq-palıdı, çəhrayı rənglərdə təsvir olunmuşdurlar.

Tağın içərisində aşağıda xardalı rənglə qapı obrazını yaradan daraq, üst hissədə tünd-oxra rənglə Quran qabı, tünd-qəhvəyi rənglə təsbəh təsvirləri verilmişdir. Mehrabxarici məkanda isə əl təsvirləri açıq-palıdı rənglə verilmişdir.

Xalça dörd hissəli haşiyə sisteminə malikdir. Biri ana, üçü isə bala haşiyə zolağından ibarətdir. Ana haşiyənin naxış elementi kimi çıxış edən dəvə təsvirləri çəhrayı, xardalı, ağ, qırmızı rənglərlə təsvir olunmuşdur. Dəvə təsvirlərinin arasında üç yerdə it təsviri verilmişdir. Haşiyənin yerliyi tünd-palıdı rəngdədir. İçəri hissədə yerləşən ara sahəni əhatələyən birinci bala haşiyə mehrab tağını əmələ gətirən haşiyə ilə eynilik təşkil edir. Bu haşiyədə də ağ, açıq-palıdı, çəhrayı, oxra rəngli “S”-vari elementlər tünd-qəhvəyi rəngli yerlik üzərində verilmişdir. Ondan sonra yerləşən tünd-oxra rəngli bala haşiyəni bəzəyən səkkizguşəli ulduz təsvirləri ağ, açıq-palıdı, ağ, qırmızı, çəhrayı, qəhvəyi rənglərlə verilmişdir. Xalçanın kənarında yerləşən açıq-palıdı yerlikli bala haşiyədə isə oxra, çəhrayı, qəhvəyi rəngli “S”-vari və “Z”-vari elementlər təsvir olunmuşdur.

Təsvir etdiyimiz bu xalçanın müasir dövrdə toxunulmasına baxmayaraq onun kompozisiyası arxaik təsvirlərlə zənginləşdirilmişdir. Burada ara sahə İslamı xarakterizə edən mehrabla, kənarlar isə əjdahanı simvolizə edən “S”-vari elementlə mühafizə olunur. Beləliklə, biz bu kompozisiyada bir sıra namazlıq xalçalarında olduğu kimi əski büt-pərəst inamlarla yeni İslam təfəkkürünün vəhdət şəklində birləşməsini müşahidə edirik.

Başqa bir namazlıq xalçası isə Təbriz xalçaçılıq ənənələrinə xarakterikdir və xalçanın ölçüsü 60x90 sm-ə bərabərdir. Xalça ensiz ara sahədən və üç hissəli haşiyə zolağından ibarətdir. Açıq-püstəyi rəngli ara sahənin kə-

narlarında sütün təsviri verilmişdir. Bu sütunların bazası siçandişi, zəncirə, dolanqac, gövdəsi siçandişi, kapiteli isə dolanqac motivləri ilə bəzədilmişdir. Xardalı, innabı, qara, ağ, püstəyi, oxra rənglərdə olan təsvirlər konstruktiv sütün obrazını yaradır. Sütunların üstündə yerləşdirilən islimi təsvirləri sxematik tağ yaradır. Beləliklə də xalçanın ara sahəsi iki hissəyə ayrılır. Ayrılmış bu hissələr isə mehrabdaxili və mehrabxarici məkanları əmələ gətirir. Mehrabdaxili hissə sadə, saya fondan ibarətdir. Mehrabxarici hissədə isə qara, xardalı rəngli islimilər yaşıl, şəkəri, qəhvəyi, qırmızı rəngli nəbati motivlərlə zənginləşdirilmişdir. Burada əllərin qoyulması üçün işarələnmiş yer ilk baxışdan diqqəti cəlb edir.

Xalçanın haşiyə sistemi siçandişilər vasitəsi ilə üç hissəyə ayrılmışdır. Ana haşiyəsinin yerliyi sürməyi, iki bala haşiyənin yerliyi isə xardalı rənglə verilmişdir. Haşiyə zolaqlarını yaşıl, qara, qırmızı, şəkəri, mavi, tünd-qırmızı rəngli nəbati motivlər bəzəyir.

Xalça semantik mənada məscidlərdə mövcud olan mehrab formalarını əks etdirir. Belə ki, adətən məscidlərin mehrablarının kənarları bu cür üslubda bəzədilir, içərisi isə sadə – naxışsız olur. Ümumiyyətlə, belə təsvirlər cənnətin xoş, gözəl bir məkan olmasını ifadə etməklə yanaşı, onun bu dünya üçün məlum olmayan sirlərini ifadə edir.

Tədqiq etdiyimiz başqa bir xalçanın eni 105 sm, uzunluğu isə 157 sm-ə bərabərdir. Qeyd etməliyik ki, xalçaçı rəssam bu xalçada Azərbaycan xalçaçılığının hər bir növünə xarakterik xüsusiyyətlərdən istifadə etmişdir. Bu namazlıq xalça Qazax regional namazlıqları üçün xarakterik olan sxematik quruluşa malikdir. Lakin belə sxematik quruluşa malik olan arxaik xalçalarından fərqli olaraq daha incə – Quba, Şirvan və Təbriz xalçalarına məxsus naxış tərtibatına malikdir.

Xalça dörd hissəli haşiyə sisteminə və nisbətən enli olan ara sahəyə malikdir. Mehrabı əmələ gətirən maili zolaqlarla bəzədilmiş haşiyə zolağı ara sahənin yuxarı hissəsini əhatələyən haşiyə ilə eyniyyət təşkil edir. Ara sahədə yerləşən “rəmzi məscid” quruluşlu mehrabın içərisi şaquli zolaqlara ayrılmışdır. Şəkəri rəngli sularla ayrılmış zolaqların üzəri qəhvəyi, innabı, göy, ağ, qırmızı rəngli mədaxillər ilə bəzədilmişdir. Aşağı hissədə mərkəzi xətt üzərində “rəmzi məscid” quruluşlu mehrablar üçün xarakterik olan kiril əlifbası ilə “И” (rus hərfi) şəkilli düzbucaqlı yeləşdirilmişdir. Oxra rəngli bu düzbucaqlının içərisində verilmiş ağ, qırmızı, göy rəngli “kətəbə” stilizə olunmuş nəbati elementlərlə bəzədilmişdir. Dolğun tərtibata malik olan meh-

rabdaxili hissədən fərqli olan mehrabxarici hissə tünd–göy rəngdə verilmişdir. Mehrabxarici hissə içəri bala haşiyə ilə eyni tərtibatlı haşiyə zolağı ilə əhatələnmişdir.

Xalçanın ara sahəsi bir ana və iki bala haşiyə ilə əhatələnmişdir. Oxra yerlikli ana haşiyədə kətəbələr və onları biri–biri ilə birləşdirən quppalar təsvir olunmuşdur. Ağ, qırmızı, göy rəngli kətəbə və quppaların içərisindəki stilizə olunmuş nəbati elementlər qırmızı, ağ, mavi rənglərdə verilmişdir.

Tədqiq etdiyimiz müasir namazlıq xalçalarının təsvir və təhlili belə bir nəticəyə gəlmək imkanı verir: müasir dövrdə namazlıq xalçaları həm klassik ənənəni itirmədən, ona əsaslanaraq, həm də müasir rəssamın sırf bədii təfəkkürü əsasında yaradılmışlar.

Belə ki, klassik ənənlərə əsaslanaraq yaradılmış müasir namazlıq xalçaları aid olduqları xalçaçılıq mərkəzlərini əks etdirirlər. Çünki, klassik namazlıq xalçaları Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində olan regional ənənvi kompozisiyalarına əsaslanaraq bir qədər də sadələşdirilmiş şəkildə yaradılırdı.

Müasir xalçaçı rəssamların yaratdığı namazlıq xalçalarının daha çox hissəsini isə Azərbaycanın hansı regionuna, hansı xalçaçılıq mərkəznə - Quba, Qazax və s. aid olduğunu müəyyənləşdirmək çətindir. Çünki, arxaik kompozisiyalarda, klassik namazlıq xalçalarda olan oxunaqlıq bu cür müasir namazlıq xalçalarında itirilib.

Müasir rəssamların yaratdıqları namazlıq xalçaları funksional deyil, onlar ilk növbədə bəzək əşyası, dekorativ sənət əsəri kimi yaradılmışlar. Belə xalçalarda olan həddindən artıq estetikləşdirmə, bəzəkləşdirmə, bədiləşdirmə və s. kompozisiyaların həddindən artıq yüklənməsinə, namazlıq xalçaları üçün xas olmayan təsvirlərin çoxalmasına gətirib çıxarır. Bu da ondan irəli gəlir ki, müasir xalçaçı rəssam ona namazlıq xalçası kimi deyil, bəzək, sənət əsəri kimi münasibət bəsləyirlər və bu da müasir namazlıq xalçalarını klassik namazlıq xalçalarından fərqləndirən əsas səbəblərdən biridir. Başqa bir fərqləndirici səbəb isə müasir namazlıq xalçalarının regional ənənələr əsasında deyil, rəssamın bütün regionlara əsaslanaraq topladığı bədii təfəkkürü əsasında yaradılmasıdır.

**Açar sözlər:** namazlıq xalça, ənənə, kompozisiya, yaradıcılıq, müasir rəssamlar.

*Дурдана Гадирова (Азербайджан)*

**Молитвенные ковры в творчестве современных художников по ковру**

Статья посвящена современным молитвенным коврам в творчестве художников Азербайджана. Ранние традиции профессионального творчества молитвенных ковров относятся к эпохе Сефевидов и датируются XVI-XVII веками. Позже, эти традиции были утрачены. Возрождение этих традиций приходится на XX век. Современные художники по ковру создают дизайн молитвенных ковров, основываясь на традиционных композициях.

**Ключевые слова:** молитвенный ковер, традиция, композиция, творчество, современные художники.

*Durdana Gadirova (Azerbaijan)*

**Prayingmats in the creative works of contemporary artists on the carpet**

The article is devoted to modern prayingmats in the creative work of artists on the carpet. Early traditions of the professional creativity of prayingmats date back to the Safavids era and date back to the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries. Later, these traditions were lost. The revival of these traditions falls on the 20th century. Modern carpetartists create designs of prayingmats based on traditional compositions.

**Key words:** prayingmat, tradition, composition, creativity, contemporary artists.

## **AZƏRBAYCAN RƏSSAMLARININ YARADICILIĞINDA İSLAM ÖLKƏLƏRİ**

Müasir Azərbaycan cəmiyyəti multikultural dəyərlərə dərin hörmət və ehtiramı, tolerantlığı ilə seçilir. Artıq çoxdan bəridir ki, multikulturalizm Azərbaycanda həyat tərzinə çevrilmişdir. Ölkə başçısı İlham Əliyevin təbircə desək, multikulturalizmin alternativini yoxdur. Təsadüfi deyil ki, 2016-cı il ölkəmizdə multikulturalizm ili elan olunmuşdu.

Azərbaycan Qərb ilə Şərq dünyasının qovşağında yerləşən dünyəvi dövlətdir. Tarixən Qərblə Şərqi arasında yerləşən ölkəmiz istər Avropa, istərsə də İslam dünyası dəyərlərindən bəhrələnmişdir. 2017-ci il ölkəmizdə İslam həmrəyliyi ili elan edilmişdir. Bu, həm də IV İslam Həmrəyliyi oyunlarının ölkəmizin paytaxtı Bakıda keçirilməsi ilə əlaqədardır. Əslində multikulturalizmin davamı olan İslam həmrəyliyi Azərbaycanın milli və dünyəvi dəyərlərə ehtiramının bir nişanəsidir.

İslam dəyərlərinə hörmətlə yanaşılması eyni zamanda milli-mənəvi dəyərlərimizə verilən qiymətdir. Çünki Azərbaycan islam dünyasının bir parçasıdır. Xalqımız yüz illər boyu islam dininin maddi və mənəvi dəyərlərindən faydalanmış, milli mədəniyyətin formalaşmasında bu dəyərlərə istinad etmişdir. İslam mövzusu təsviri sənətdə də geniş təmsil olunub. Maraqlı olan budur ki, rəssamlarımız bu mövzuya təkə müasir mərhələdə - dinimizin, milli adət və ənənələrimizin dövlət tərəfindən qorunduğu, təbliğ edildiyi bir dövrdə müraciət etməyiblər. Hələ ötən əsrin 60-70-ci illərində, əgər belə demək mümkünsə, sovet ideologiyasının tüğyan etdiyi bir zamanda bir çox Azərbaycan rəssamı öz yaradıcılığında islam ölkələrini əks etdirmiş, müsəlman xalqlarının məişətini, adət və ənənələrini kətan üzərində canlandırırmışdır.

Əlbəttə, o illərdə multikulturalizm, islam dəyərləri kimi ifadələr heç də geniş yayılmamışdı. Müsəlman dünyasına - ərəb ölkələrinə, Türkiyəyə yaradıcılıq ezamiyyətlərinə gedən rəssamlarımız öz yaradıcılıq nümunələrini Şərq xalqlarının həyatından lövhələr kimi təqdim edirdilər. Lakin dövrən dəyişmiş, ölkəmiz öz müstəqilliyinə qovuşmuşdur. Cəmiyyətimiz bir çox dəyərlərinə ye-



nidən sahib çıxmaq əzmindədir. Vaxtilə unudulmuş kimi görünən, hətta qeyri-rəsmi olaraq yasaqlanan milli adət və ənənələrimiz bu gün yenidən inkişaf etməkdədir. Bu dəyərlərin mühüm bir qolu olan dini dəyərlərimiz dövlətimiz və xalqımız tərəfindən daim qorunur və inkişaf etdirilir. Təbii ki, belə bir şəraitdə vaxtilə fəaliyyət göstərmiş müxtəlif rəssamların yaradıcılığında islam motivlərinə bir daha üz tutmaq, onları yenidən dəyərləndirməyin vaxtı çatmışdır. Salam Salamzadə, İsmayıl Axundov, Kazım Kazımzadə, Davud Kazımov, Elbəy Rzaquliyev, Əbdülxalıq, Nəcəfqulu, Rasim Babayev və bir çox başqalarının yaradıcılığında özünü büruzə verən islam dünyası motivləri XX əsr mədəniyyətinin qiymətli nümunələri kimi gözlərimiz önündə yenidən canlanmalıdır. Həmin qiymətli rəssamlıq nümunələri bu gün cəmiyyətdə özünə möhkəm yer tutmuş multikulturalizm və onun davamı olan islam həmrəyliyi ideyalarını bədii müstəvidə olduqca kamil və dolğun surətdə əks etdirirlər.

Ötən əsrin 60-70-ci illərində yaradıcılığında müsəlman ölkələrinin həyatını əks etdirən rəssamlardan biri Tağı Tağıyev olmuşdur [1, 259]. Rəssamın miras qoyub getdiyi zəngin bədii irsin xeyli hissəsini xarici ölkələr seriyası təşkil edir. Bu seriyanın müəyyən qismi müsəlman ölkələrinə aiddir. Maraqlıdır ki, Tağı Tağıyevin yaradıcılığında islam dünyası mövzusu əsasən Afrika ölkələri timsalında öz əksini tapır. Tağı Tağıyev həm Şimali Afrikanın ərəb ölkələrində, həm də ekvatorial Afrikada yaradıcılıq ezamiyyətlərində olmuş azsaylı rəssamlarımızdandır. “1961-ci ildə Tağı Tağıyev Qərbi Afrika ölkələrinə yaradıcılıq ezamiyyətinə gedir. O, Mərakeş, Qvineya, Seneqal, Fil Dişi Sahilinə səfər edir” [2, 38]. Bu ezamiyyətlərin təsiri altında rəssam yağlı boya ilə bir sıra tablolar yaratmışdır ki, onlar bu gün XX əsr Azərbaycan təsviri sənətinin layiqli nümunələri kimi dəyərləndirilir.

T. Tağıyevin islam ölkələri mövzusunda işlədiyi tablolar daha çox mənzərə, portret və tematik janrlara aiddir. Bu əsərlərdə yerli mənzərələrin rəngarəngliyi, Afrika məişətinin əlvanlığı realist səpkidə əks olunub. Rəssamın fırçasına məxsus “Tanjer limanı” (1962) adlı əsər onun Şimali Afrikaya səyahətinin təəssüratı altında yaradılıb [2, 40]. Əsərdə Mərakeşin şimalında, Aralıq dənizi sahilində yerləşən Tanjer şəhərinin yüksək baxış nöqtəsindən işlənmiş sahil-boyu hissəsi əks olunub. Kompozisiyanın mərkəzində geniş və uzun damba təsvir edilmişdir. Yarımdayrə şəklində dənizin içərilərinə doğru uzanan bu damba limanı dağıdıcı dalğalardan qoruyur. Dambanın dənizə baxan tərəfində rəssam ağ köpüklü dalğalar təsvir etmişdir. Dambanın içəri tərəfində isə sular sakit, göm-göydür. Əsərdə bu qədim şəhərin orta əsr müsəlman memarlığı

üslubunda tikilmiş sahilboyu müdafiə qüllələri, onların ətrafında müxtəlif tikililər, yaşıllıqlar, kiçik evlər və s. görünür. Tablo təbii və parlaq rəngləri ilə seçilir. Əsərin kolorit həllində göy, ağ və qırmızı tonlar üstündür ki, bunlar da dənizi, sahilboyu dambanı və evləri əks etdirir.

Tağı Tağıyev Afrika xalqlarının məişətini, sadə insanları təcəssüm etdirən maraqlı tabloların müəllifidir. Rəssamın Afrika seriyası təbiət və məişətin rəngarəng koloriti ilə yadda qalır. Bu baxımdan onun “Ana səadəti” (1961) adlı tablosu daha maraqlıdır. Tabloda gənc ana və onu əhatə edən iki övladının - kiçik qız və oğlan uşağının təsvirləri yer alır. Kompozisiyanın mərkəzində təsvir edilən gənc qadının əynində parlaq sarı rəngli don vardır. Bu don qadının şokolad rəngli dərisi ilə zəngin kolorit ahəngdarlığı yaradır. Gənc ananın başında afrikalı qadınların istifadə etdiyi qırmızı rəngli dolama sarğı – başlıq vardır. Onun gülümsər siması bir qədər yana istiqamətlənmişdir. Qadının tünd rəngli dərisinin fonunda dişlərinin ağılığı daha aydın nəzərə çarpır. Uzunsov formalı kompozisiyanın alt hissəsində rəssam gənc ananın iki övladını təsvir edib. Ön plandakı nisbətən böyük qızın gülümsər baxışları anasının baxışları ilə eyni istiqamətə yönəlmişdir. Əks tərəfdə əynində sarı rəngli qısaqol köynək olan kiçik qardaş görünür; o da uşaq səmimiyyəti əks olunan simasını sanki qeyri-iradi olaraq anasının və böyük bacısının baxdığı tərəfə yönəldib.

Rəssamın Afrika seriyasından olan başqa bir mənzərəsinə diqqət yetirək. “Afrika mənzərəsi” (1971) adlanan bu tablo bir-biri ilə bağlı olmayan kompozisiya elementlərinə görə daha çox simvolik məna daşıyır. Əgər “Tanjer limanı”nda rəssam şəhər mənzərəsini əks etdirmişsə, bu tabloda gözlərimiz önündə rəngarəng Afrika təbiətinin xarakterik mənzərəsi canlanır. Zəngin koloriti ilə seçilən əsərin mərkəzində yelpikvari palma ağacları təsvir olunub. Arxa plandakı tünd yaşıl və göy tonlarla işlənmiş sıx meşəliyin fonunda palmalar daha aydın nəzərə çarpır. Kompozisiyanın alt hissəsində xarakterik bir detal kimi rəssam afrikalı kişinin təsvirini yerləşdirib. Başında qırmızı çalma olan kişinin aydın, səmimi, bir qədər sanki gülümsər baxışları tamaşaçıya yönəlib.

Əgər Tağı Tağıyevin müsəlman ölkələri seriyasında Afrika təsvirləri üstündürsə, digər bir görkəmli rəssamın – Kazım Kazımzadənin xarici tematikasında ərəb ölkələri üstünlük təşkil edir. Bu baxımdan onun İraq seriyasına daxil olan rəsmləri maraqlı, çoxfıqurlu kompozisiyası ilə diqqəti daha çox cəlb edir. Rəssam əsasən şəhər görüntülərinin, memarlıq həcmələrinin sxematik təsvirlərini yaratmışdır. Əsasən sulu boya ilə işlənmiş bu kompozisiyalar müəyyən qədər teatr-dekorasiya rəssamlığını xatırladır. Belə ki, əsərlərin

əksəriyyəti yaxın baxış məsafəsindən, aşağı nöqtədən işlənmişdir; buradakı şərtlik, sərbəst rəng tonları, dağınıq, bir-biri ilə əlaqəsi olmayan insan surətləri sanki dekorasiya təəssüratı yaradır. Əslində bu, təbii görünməlidir, çünki K.Kazımsadə həm də teatr rəssamlığı sahəsində fəaliyyət göstərmişdir. Onun kitab illüstrasiyalarında klassik poeziyanın lirik motivləri yüksək sənətkarlıqla işlənmişdir. Bu cəhətlər rəssamın “İraq lövhələri”ndə də özünü büruzə verir.

Kazım Kazımsadənin bu mövzudakı yaddaqalan rəsmlərindən biri “Məhəmməd Füzulinin qəbri” adlanır (1973). Əsərdə Kərbəla şəhərinin sxematik görünüşü, ilk baxışda ərəb memarlığına bənzəməyən binaları, küçələr, küçə ilə hərəkət edən insanlar və s. əks olunur [3, 69]. Sulu boya ilə işlənmiş bu tablo zəngin kolorit effektinə malikdir. Binaların gün tutmayan kölgəli fasadlarının tünd göy silüetləri cənub günəşinin başdan-başa parlaq sarı rəngə boyadığı səma fonunda daha aydın nəzərə çarpır. Əsər kompozisiya baxımından qənaətbəxş sayıla bilsə də, onun ideya-bədii məzmunu, daşdığı ad ilə bağlılığı sonadək öz ifadəsini tapa bilməmişdir. Kompozisiyada böyük Azərbaycan şairinin qəbri əvəzinə bir qədər süst təsir bağışlayan şəhər həyatı əks olunub. Ön planda verilən çoxüzlü köşk-rotunda məqbərə effektinə malik deyil.

K.Kazımsadənin “İraq lövhələri”nə daxil olan sulu boya ilə işlənmiş başqa bir rəsm əsəri “Antik abidə” adlanır (1973). İstər kompozisiya, istərsə də kolorit effektləri baxımından bu əsər “Məhəmməd Füzulinin qəbri” əsəri ilə oxşar cəhətlərə malikdir. Əsərdə antik memarlıq abidəsinin qalıqları – baştağ, sütunlar və s. görünür. Rəsm əsərinin sarı və göy rənglərdən ibarət təzadlı koloriti onu daha effektiv göstərir. Ön planda milli ərəb geyimində olan iki nəfərin təsviri görüntülərin məhz ərəb dünyasına aid olduğunu tamaşaçıya xatırladır. Kompozisiyanın ümumi quruluşunda özünü büruzə verən teatr-dekorasiya effektləri onu daha maraqlı göstərir.

Ərəb seriyası istedadlı fırça ustası Salam Salamzadənin yaradıcılığında daha geniş təmsil olunmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, o, 1974-cü ildə Nasir adına Beynəlxalq mükafat laureatı adına layiq görülmüşdü [4]. Ötən əsrin 60-70-ci illərində Azərbaycan təsviri sənətində ərəb tematikasının ideya-bədii, məzmun və kolorit etibarlı ən parlaq nümunələrinin yaradılmasında S.Salamzadə yaxından iştirak etmişdir [5]. Onun Misir, İraq və başqa ərəb ölkələrinə etdiyi səfərlər çoxsaylı tablolarla təcəssüm olunan ərəb seriyasının yaranmasına səbəb olmuşdur. Yağlı boya ilə işlənmiş bu əsərlər içərisində mənzərə, tematik və portret janrları üstündür.

S.Salamzadənin ərəb seriyasına daxil olan maraqlı əsərlərindən biri “Sfinks” adlanır. Rəssamın Misirə səyahətinin təsiri ilə yaradılmış bu tablo tematik-

mənzərə xarakterlidir. Kompozisiyanın mərkəzində, bir qədər sağda Qahirə yaxınlığındakı məşhur abidənin – Sfinks heykəlinin təsviri yer alır. Arxa planda – qızılı-sarı səhranın və göyün fonunda ehramlar diqqəti cəlb edir. Ön planda isə rəssam sadə insanların gündəlik həyatını əks etdirmişdir. Yerli əhalini təmsil edən insanların bir qismi isti qumların üstündə oturmuş, bir qismi isə dəvəsi ilə yanaşı duraraq sanki zəngin xarici turistlərin dəvə üstündə gəzmək, yadigar fotosəkil çəkdirmək xahişi ilə onlara yaxınlaşacağını gözləyir [5].

Əsərin kolorit həllində sarı və göy rəng tonları üstündür. Bunlar müvafiq olaraq səhranı və səmanı təcəssüm etdirir. Ərəb landşaftı üçün xarakterik olan bu iki rəngi digər rəssamların, misal üçün K.Kazımzadənin yaradıcılığında da müşahidə etmək mümkündür.

S.Salamzadənin Misir seriyasına daxil olan “Asuan. Fasilə” əsəri Nil çayı üzərində məşhur Asuan bəndinin çəkilməsi ilə əlaqədar yaranmışdır. Tematik xarakter daşıyan bu tabloda əməkçi insanların nahar fasiləsinə çıxması təsvir olunur. Kompozisiyanın sol hissəsində kölgədə əyləşən işçilərin bir qrupu nəzərə çarpır. Əks tərəfdə ayaq üstə duran orta yaşlı kişi yanındakı fəhlə qıza nə isə deyir. Bu coxfiqurlu, eyni zamanda sadə kompozisiya maraqlı kolorit həllinə malikdir. Ön plan nisbətən kölgəli olduğundan rəssam burada daha çox tünd rənglərdən istifadə etmişdir. Arxa planda isə qızılı-sarı, səhra tipli ərəb landşaftı özünü bürüzə verir. Burada tikinti ilə bağlı xarakterik detallar – yük maşını, müxtəlif avadanlıqlar və s. görünür.

S.Salamzadənin İraq seriyası da xarakterik detallarla zəngindir. Buraya şəhər mənzərələri ilə yanaşı, həm də sadə xalqın həyat və məişətindən bəhs edən tablolar, portretlər daxildir. “Su dalınca”, “İraqlı kişi”, “İraq uşaqları” və başqa tablolar bu qəbildəndir. Sonuncu əsərdə yan-yana duraraq əl-ələ verən, tamaşaçıya baxan üç balaca uşaq təsvir olunub. Uşaqların köhnə, rəngi solmuş geyimləri, məsum simalarındakı ehtiyac nişanələri onların qayğısız uşaqlıq çağlarına yaraşmayan çətin həyat şəraitindən xəbər verir.

Ümumiyyətlə ərəb seriyası ötən əsrin 60-70-ci illərində və daha sonra Azərbaycan rəssamlarının xarici tematikasında üstün yer tutmuşdur. O illərdə rəssamlarımız xarici ölkələrə yaradıcılıq ezamiyyətlərinə gedir, oradan etüd və eskizlərlə, zəngin səfər təəssüratları ilə geri döndürdülər ki, bu da maraqlı, koloritli əsərlərin meydana çıxmasına səbəb olurdu. Lakin yaşadığımız dövrdə vəziyyət xeyli fərqlidir. Hazırda ənənəvi yaradıcılıq ezamiyyətləri demək olar ki, yox dərəcəsindədir, rəssamların tematikasında xarici süjetlər get-gedə daha çox abstrakt əhvali-ruhiyyəli kompozisiyalarla əvəzlənməyə başlamışdır.

Digər tərəfdən xaricə səfər etməyin asanlaşdığı, informasiya texnologiyalarının, internetin geniş yayıldığı müasir dövrdə xarici tematika rəssamları əvvəllərdə olduğu qədər cəlb etmir. Nəhayət, bu gün azərbaycanlı rəssamların xeyli qismi, xüsusən gənclər xarici ölkələrdə - Türkiyə, Almaniya, ABŞ, Rusiya və başqa yerlərdə yaşayaraq çox zaman kommersiya xarakterli, modernist əhvali-ruhiyyəli yaradıcılıqla məşğul olurlar. Onlar üçün xarici tematika bir qədər anlaşılmaz, qeyri-müəyyən məna kəsb edir.

Lakin xarici tematika, o cümlədən müsəlman ölkələrinin həyat və məişətinin təsviri bu gün də müəyyən qədər öz əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır. İstər yaşlı, istərsə də orta və gənc nəsil Azərbaycan rəssamları bu mövzuya müraciət edirlər. Hazırda xarici tematikaya aid tablolar həm müxtəlif ölkələrə bilavasitə edilən səfərlərin, həm vaxtilə gerçəkləşdirilmiş səfərlərin xatirələrinin, həm də internet görüntülərinin təsiri ilə yaranır.

Müasir dövrdə xarici tematikanın uğurlu nümunələrini yaranan rəssamlar içərisində qocaman sənətkar Cəmil Müfidzadənin yaradıcılığı xüsusilə seçilir [6]. O, dünyanın bir çox ölkələrində, o cümlədən müsəlman ölkələrində olmuş, yaradıcılığı üçün olduqca zəngin materiallar toplamışdır.

Rəssamın Misir qrafik seriyası xüsusilə böyük maraq doğurur. “Cəmil Müfidzadənin 2006-cı ildə Bakıda sənətsevərlərə təqdim etdiyi “Misir təəssüratları” silsiləsi onun bu vaxta qədər də dünyanın memarlıq möcüzəsi hesab olunan ehramların vətəninə yaradıcılıq səfərinin nəticəsi idi. İki il əvvəl Misirdə olan rəssam geri dönəndən sonra topladığı zəngin təsvir materialını yaddaqalan lövhələrə çevirməyə nail olmuşdu” [7, 159]. Bu seriyada rəssamın özünəməxsus qrafik üslubu aydın şəkildə təzahür edir. C.Müfidzadənin yaradıcılıq üslubu üçün neytral ağ fon, rənglərdən az istifadə olunması, kompozisiyaların ağ-qara əsər təəssüratı yaratması xarakterikdir. Rəssamın bədii üslubunun digər xarakterik xüsusiyyətləri kimi bəzi tablolarda özünü büruzə verən simmetrikliliyi (misal üçün, iki dəvənin eyni pozada üzbəüz dayanması), həmçinin ağ neytral fonda iri ölçüdə verilmiş qırmızı günəşi qeyd etmək olar. Rəssamın bir çox rəsmlərində ağ fonda yer alan iri ölçülü qırmızı günəş təsvir olunub ki, bu da istər-istəməz Yaponiyanın bayrağını (ağ fonda qırmızı günəş) yada salır.

C.Müfidzadənin Misir seriyası özünəməxsus tematikliyi ilə seçilir. Rəssamın əsərlərində şəhər mənzərələrinə, əmək motivlərinə rast gəlinmir. O, daha çox gündəlik səhnələr, rəmzi xarakterli tematik lövhələr yaradır.

Rəssamın “Gəzinti” (2005) adlı əsərində gənc ailənin dəvə belində gəzintiyə çıxması təsvir edilmişdir. Bu sadə kompozisiya maraqlı məişət detalları ilə

zəngindir. Dəvənin belində qabaqda ağ geyimli kişi, onun arxasında isə qara çadralı, qucağında uşaq tutmuş gənc qadın əyləşmişdir. Dəvənin belinə müxtəlif tikmələr, kiçik xalçalar salınmışdır. Ailə gəzinti üçün lazım olan əşyaları – xurcunu, su səhəngini, çantanı, həmçinin maqnitofonu dəvənin belindən asmışdır. Tələsmədən irəliləyən dəvə əsərə sakit əhvali-ruhiyyə verir.

Ümumiyyətlə C.Müfidzadənin kompozisiyalarında dinamika zəif, simvolla isə əksinə, güclü ifadə edilmişdir.

Sakit əhvali-ruhiyyə rəssamın “Qısa istirahət” (2005) əsəri üçün də xarakterikdir. Burada səhra ilə hərəkət edən bədəvilərin yolüstü istirahət etmələri əks olunub. Əsərdə diz çökərək qızmar qumun üstündə oturmuş dəvələr, onların yanında isə əyləşərək dincələn bir neçə bədəvi ərəb təsvir edilmişdir. Dəvələrdən biri ayaq üstündədir. Uzaqda bir nəfər bədəvi də ayaq üstə dayanaraq sanki bu kiçik karvanın keşiyini çəkir.

Mövzu və kompozisiya baxımından rəssamın “Gənc bədəvilər” (2005) əsəri “Qısa istirahət” kompozisiyasına yaxındır. Oxşar kompozisiya elementləri bu rəsmdə də təkrarlanır. Misir ehramlarının fonunda təsvir edilmiş dəvələr və onların yanında oturmuş ağ libaslı bədəvilər istirahət səhnəsini yada salır.

Kompozisiya və məna baxımından C.Müfidzadənin Misir lövhələri bir-birinə bənzəyərək eyni bir kompozisiya təəssüratı yaradır. Bu əsərlərin əksəriyyətində ciddi özünəməxsusluq, fərdilik xüsusiyyətləri yoxdur. Kifayət qədər diqqətlə, kamil işlənməsinə baxmayaraq həmin rəsmlər eskiz xarakteri daşıyır. Yalnız rəmzi motivlərin əks olunduğu bəzi rəsmlər kompozisiya tamlığı, fərqli keyfiyyətləri, ideya-bədii məzmunu ilə yadda qalır.

Rəssamın “Namaz vaxtı” (2004) əsəri həm kompozisiya, həm də rəmzi mahiyyət daşıması baxımından daha maraqlı və məzmunludur. Əsərin sadə kompozisiyası dörd əsas elementdən – namaz qılan şəxsədən, onun dəvəsindən, tənha palma ağacından və qırmızı günəşdən ibarətdir. Bir sıra kompozisiyalarında zahiri simmetriya nümayiş etdirən rəssam bu əsərdə dörd müxtəlif elementi kompozisiyanın müxtəlif yerlərində, eyni zamanda bir-birinə yaxın yerləşdirməklə maraqlı mütənəsblik əldə etmişdir.

C.Müfidzadə özünəməxsus qrafik texnika ilə yanaşı yağlı boya ilə də tablolar yaradır. Maraqlıdır ki, rəssam qrafikada rənglərdən demək olar ki, istifadə etmədiyi halda, onun yağlı boya əsərlərində zəngin kolorit mövcuddur. Bu xüsusiyyət rəssamın Türkiyə seriyasına aid tablolarında aydın görünməkdədir. Rəssamın bəzi əsərləri qardaş ölkənin nüfuzlu kolleksiyalarında saxlanılır [8].

Bu baxımdan C.Müfidzadənin ən yaddaqalan əsərlərindən biri “Atatürkün portreti”dir (1998). Nisbətən kiçik və sadə kompozisiyalı bu portretdə rəssam türk xalqının böyük oğlunun olduqca dolğun, realist cizgilərlə zəngin, həyatı surətini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Atatürkün aydın siması, tamaşaçıya zillənmiş mətin, sirayətə baxışları onun qətiyyətli, eyni zamanda tədbirli dövlət başçısı olduğunu aşkara çıxarır.

Rəssamın qardaş Türkiyə mövzusunda yağlı boya ilə işlədiyi başqa bir əsəri “İstanbul. Gün batarkən” (1997) adlanır. Şəhər mənzərəsi janrında işlənmiş bu tabloda İstanbulun qədim qala divarları təsvir edilmişdir. Kompozisiyanın sağ tərəfində Bosfor üzərindən salınmış körpünün uca tağı diqqəti cəlb edir. Batan günəş tablону qızılı rənglərə boyamışdır. Əsər zəngin kolorit effektinə malikdir.

Müsəlman ölkələrinin həyat və məişətini əks etdirən əsərlər Azərbaycan təsviri sənətinin mühüm bir istiqamətini özündə əks etdirir. Onilliklər ərzində yaradılmış bu əsərlər Azərbaycan mədəniyyətinin rəngarəngliyinin, xalqımızın islam dəyərlərinə, digər xalqların adət-ənənəsinə hörmət və rəğbətlə yanaşmasının nümunəsidir. Multikultural dəyərlərin böyük əhəmiyyət daşıdığı müstəqil Azərbaycan respublikasında klassik bədii irsimizin mühüm sahəsini əks etdirən bu əsərlər dövrün tələblərinə uyğun şəkildə yenidən dəyərləndirilərək öz həqiqi qiymətini alır.

*Açar sözlər:* Azərbaycan təsviri sənəti, müsəlman ölkələri, Tağı Tağıyev, Kazım Kazımzadə, Salam Salamzadə.

## ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev T.İ. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. Bakı, “Təhsil”, 2011.
2. Tağı Tağıyev (Mətnin müəllifi Gülnaz Quliyeva). Bakı, “Şərq-Qərb”, 2013.
3. Sadıq Şərifzadə, Kazım Kazımzadə (Mətnin müəllifləri Toğrul Əfəndiyev, Gülnaz Quliyeva). Bakı, “Şərq-Qərb”, 2013.
4. <http://shamakhi-encyclopedia.az/salamzad%C9%99-salam-%C9%99bdulqasim-oglu/>
5. <https://ochagsamara.wordpress.com/tag/salam-salamzad%C9%99/>
6. <http://sia.az/az/news/culture/398380-cemil-mufidzadenin-80-illik-yubiley-sergisi-kecirilib>
7. Əliyev Z. Cəmil Müfidzadə. Cizgilərə hopan ömür. Bakı, “Oskar”, 2011.
8. Əliyev Z. <http://www.kaspi.az/az/cizgilere-hopan-mr/>

***Севиндж Велиева (Азербайджан)*****Исламские страны в творчестве азербайджанских художников**

В статье говорится о творчестве азербайджанских художников, посвятивших, в рамках зарубежной тематики, немало ярких и колоритных полотен жизни мусульманских народов. Весьма интересны и по сей день актуальны многочисленные композиции Таги Тагиева, Казима Казимзаде, Салама Саламзаде, созданные в 60-80-х годах прошлого века и посвященные теме арабских стран. Вызывают интерес также графические работы Джамиля Муфидзаде, написанные на египетскую тему. Заслуживают внимания и масляные картины художника, посвященные турецкой тематике. В наше время, когда в стране проводится политика мультикультурализма, возрождаются национальные традиции и духовные ценности, эти работы заново приобретают актуальность, рассматриваются в контексте солидарности исламских стран и народов.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Азербайджана, мусульманские страны, Таги Тагиев, Казим Казимзаде, Салам Саламзаде.

***Sevinj Valiyeva (Azerbaijan)*****Islamic countries in the works of Azerbaijani artists**

The paper highlights the works of Azerbaijani painters, who devoted a lot of bright and colorful paintings of the life of Muslim peoples within the framework of foreign subjects. Very interesting to this day are the numerous compositions of Taghi Taghiyev, Kazim Kazymzade, Salam Salamzade, created in the 60-80s of the last century and dedicated to the theme of the Arab countries. Graphic works by Jamil Moufidzade, written on the Egyptian theme cause also of interest. Deserves attention as well, oil paintings of the painter, dedicated to the Turkish theme. Nowadays, when the policy of multiculturalism is being carried out in the country, national traditions and spiritual values are being revived, these works becoming more relevant are considered in the context of the solidarity of Islamic countries and peoples.

**Key words:** fine art of Azerbaijan, muslim countries, Taghi Taghiyev, Kazim Kazimzadeh, Salam Salamzadeh.



## ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ВОКРУГ ДЕВИЧЬЕЙ БАШНИ

Архитектурный объект, о котором пойдет речь, вызывает неподдельный интерес как у бакинцев, так и у жителей других регионов Евразии. Не утихают споры вокруг «Гыз Галасы» или «Девичьей башни» среди ученых. Давуд Ахундов считал его храмом Ахура Мазде и его Амеша-Спента (2). Недавно Гасан Гасанов выдвинул гипотезу о том, что храм посвящен скифо-киммерийской Богине Табити и другим божествам скифского пантеона (по этажам каждому) [4].

Можно согласиться с Г.Гасановым в том, что объект относится к туранской, а не к арабской цивилизации, как считалось в советский период. Можно согласиться и с Д.Ахундовым как в том, что изначально была не одна, а две башни, на что указывают наскальные рисунки (Гобустан), так и в том, что одна из башен имела отношение и Ахура-Мазде, точнее Хормуста-Тенгри, как называют его и поныне тюрки Бурятии, Тувы и Сибири. Можно предположить, что другая башня была посвящена Ахриману-Махадево-Кара-хану-Тенгри. То есть, башни были построены до отмены ахриманического культа (см. Кузнецов; «Древний Иран и Тибет»).

На наш взгляд, башни с двух сторон фланировали священные ворота, которые не сохранились. Совершенно верно замечает Г.Гасанов, что через ворота мог пройти в туранской традиции только шаман или готовящийся стать шаманом [4].

В эзотерике традиционно принято делить мистиков на адептов «правой руки», «левой руки» и «Серединного Пути». То есть Ворота есть там, где есть Путь! Ворота вели к храму Верховного Тенгри (Хан-Мунхэ-Тенгри или Гуджар-Тенгри), тогда как башни предназначены были для посвящения в культи правой руки (Хормуста-Тенгри) [5] и левой руки (Кара-хан-Тенгри) [5].

Возможно, что Ворота Гыз Галасы вели к пиру «Беш Бармаг» или «Дири Хыдырзын Баба» близ Баку или к какому-то несохранившемуся святилищу внутри Ичеришехер. Однако возможно, что весь башенный комплекс был точкой завершения Пути, и это наиболее вероятно.

Мы считаем, что башни были расположены не параллельно контрфорсами друг другу (так считал Д.Ахундов), а перпендикулярно. Контрфорсы двух башен соединялись, а между ними были сделаны Ворота.

Интересна и версия проф. Э.А.Саламзаде, который также считает, что башен было две [7]. По его мнению, они образовывали своей конфигурацией цифру 69, которая подобно известному символу «тай-цзи», символизировала вечное движение, календарь с его узловыми точками, и, кроме того, взаимодополнительность противоположностей.

Интересно, что по мнению Т.Р.Байрамова, взаимодополнительность противоположностей характерна для тюркского художественного мышления, на что указывается и в работах Сиявуша Дадаша, а также Мурсалиева.

Взаимодополнительность противоположностей и наличие середины, Серединного Пути, к ним не относящегося – это не только даосская идея (она была заимствована китайцами у тюрков), а собственно одна из основ древнетюркской ментальности. Именно эта идея и легла в основу композиции комплекса «Гыз Галасы».

Мы видим, что здесь органично синтезируются зороастризм и тенгрианство. Позже тенгрианство также сольется с христианством и исламом, особенно в Азербайджане.

Первые христиане, о чем пишет Мурад Аджи, (и чем уникальны его взгляды на этот вопрос) вообще не верили в Отца Небесного, Творца мира. По его мнению они были атеистами. Хотя конечно атеистами они не были, Единобожию как вере в единого творца они научились у тюрков в Кавказской Албании. Именно там возник синтез тенгрианства и христианства, распространившийся позже почти по всей Евразии.

Кем же были христиане до знакомства с тенгрианским Единобожием? Они были гностиками, о чем явно свидетельствует Евангелие от Фомы [6], где Иисус сам говорит: «Там, где три бога – там боги: там где два или один – я с ними». Это чисто гностическая идея двух «богов» - Демииурга и Абсолюта. Вселенную по учению гностиков создал не подлинный Бог, а «злой» демииург. И действительно, в Евангелии от Фомы Иисус говорит: «Виноградная лоза была посажена без Отца и ее выкорчуют».

Мир – царство печали и скорби, он мертв, созданный «мертвым» (по учению гностиков) богом. О чем говорит Иисус: «Кто познал мир, тот познал труп и мир недостойн его» [6].

На такой базе вообще не могло возникнуть развитой религии как культа хотя бы потому, что Христос отговаривал своих учеников молиться, поститься и подавать милостыню («Если вы молитесь – вы будете осуждены, и если поститесь, то зародите в себе грех» и т.д.) [6].

Монотеизму, строительству храмов и монастырей, религиозному культу христиане научились как верно пишет М.Аджи, у тенгриан [1]. И все это происходило на территории Кавказской Албании, потому что только здесь, на нашей земле, расположены самые древние храмы тенгриано-христианства, относящиеся к I веку от Р.Х.

Быть может, ворота Гыз Галасы были переосмыслены и вели уже к тенгриано-христианским храмам Кавказской Албании? И «оглашенные» проходили через эти ворота в качестве первичной инициации.

Что же такое тенгрианство – язычество, шаманизм и или монотеизм? Конечно, монотеизм, хотя камы и были шаманами. Хормуста и Карахан – это только персонификация функций Единого, Верховного Тенгри. Отсюда и происходят мистические специализации. Поэтому башни вторичны, и первичны Ворота... Ворота к «потерянному раю...»

Затем тенгрианство на территории Азербайджана соединилось с исламом. Ислам рассматривает тенгрианского Гэсера-Хызра как ханифа – пророка изначального Единобожия. И хотя ислам запрещает завязывание узлов, азербайджанцы до сих пор посещают пиры и завязывают узелки счастья на Дереве Желаний.

Что же касается равноконечного креста, то это, как пишет М.Аджи, древнейший символ Тенгри и Умай, их соединения. Знак «T» означает «аТа», знак «L» - «Ана» - Небесный Отец и Небесная мать, супруга Тенгри-хана. Затем, в период албанского христианства этот знак стал обозначать непорочное зачатие девы Марии от Отца Небесного. И уже в другом тюркском орнаментальном знаке «+», образованном из тех же элементов, «T» и «L», прослеживается рождение Исы, по крайней мере вертикаль, руна «Ise», связанная с Христом (А.Дугин). Этот элемент повсеместно встречается а тюркском орнаменте, в особенности в медаль онах ковров казахской группы и является эмблемой Министерства культуры и туризма Азербайджанской Республики.

Возвращаясь к теме «Гыз Галасы», следует сказать, что этот устойчивый тип архитектурной композиции ворот, фланкированных двумя башнями наблюдается отпочти идентичных строений Луксора и римского Ватикана до городища Мары в Туркестане. Позже он переходит

в христианскую и мусульманскую архитектуру, в частности в строения АджериНахчывани. Но об этом в отдельной работе.

Итак, мы учли бесценный опыт Давуда Ахундова, сохранив за одной из башен значение культа Мазды (Хормуста). Имеет смысл привлечь и не менее ценную концепцию Гасана Гасанова. По-видимому, все же в эпоху скифов храмовый комплекс был посвящен не только деве Табити, а в большей степени Папею – верховному божеству (от которого происходят русское «па́па» и европейское «рара́»), которое у потомков скифов - тюрков развилось в Тенгри, созвучное китайскому «Тянь» («Небо»), тибетскому «Дингир» и даже полинезийскому «Тангароа».

Мы не затронули вопросов точной хронологии строительства и хронологии функционирования. Но не исключаем возможности постройки «Гыз Галасы» в период скифо-киммерийского царства в Азербайджане.

**Ключевые слова:** Кавказская Албания, христианство, Девичья Башня, культ, ворота.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аджи М. Европа, тюрки, Великая Степь. – М., 1998.
2. Ахундов Д.А. Архитектура Древнего и раннесредневекового Азербайджана. – Б., 1986.
3. Байрамов Т.Р. Типология искусства и диалог культур в контексте проблемы традиции. – Б.: Элм, 2010.
4. Гасанов Г. Девичья Башня. Языческий комплекс. – Баку, 2014.
5. Мифологический словарь под ред. Мелетинского. – М, 1991.
6. Евангелие от Фомы. Комментарии Д.Бурбы. – Киев, 2004.
7. Саламзаде Э.А. Девичья Башни: семь, восемь или девять? // Проблемы искусства и культуры, № 4(22), 2007, с. 5-14

## *Novruz Novruzov (Azərbaycan)*

### **Qız Qalası ətrafında minilliklər**

Tədqiqatda Qız Qalasının iki tərəfdən qüllələrlə cinahları müdafiə edilən sakral qapılarından ibarət türk tanrılığını dini kompleksi kimi təyinatı və fəaliyyət göstərməsi orijinal konsepsiyası irəli sürülür. Abidənin zərdüştilik (D.A.Axundovun konsepsiyası kontekstində) və sonralar Qafqaz Albaniyasında xristianlıqla əlaqələri nəzərdən keçirilir.

**Açar sözlər:** Qafqaz Albaniyası, xristianlıq, Qız Qalası, kult, darvaza.

***Novruz Novruzov (Azerbaijan)*****Thousands years around Maiden Tower**

In the research is given the original conception of function of “Maiden Tower” as a tengristical cultic complex, including a sacred gate with two towers on both sides. In the research is considered the connection with zoroastrism (in the context of the D.A.Akhundov’s) and later with Christianity in Caucasian Albania.

***Key words:*** Caucasian Albania, Christianity, “Maiden Tower”, cult, gate.

# MÜNDƏRİCAT

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)</b> .....  | <b>3</b>  |
| İslam mədəniyyəti kontekstində türk incəsənətinin dövrləşdirilməsi                       |           |
| <b>Məmmədova Rəna (Azərbaycan)</b> .....   | <b>11</b> |
| Musiqi türkologiyasının mental modelləri   |           |
| <b>Abdullayeva Rəna (Azərbaycan)</b> .....   | <b>20</b> |
| İslam mədəniyyətində bədii üslublar  |           |
| <b>Qalimjanova Asiya (Qazaxıstan)</b> .....  | <b>26</b> |
| Qloballaşma şəraitində Qazaxıstan məscidlərinin memarlığı<br>və dekorunda bədii ənənələr |           |
| <b>Əmənizadə Rayihə (Azərbaycan)</b> .....   | <b>34</b> |
| Orta əsrlər Azərbaycan şəhərlərinin məhəllələri  |           |
| <b>Kərimli Vüqar (Azərbaycan)</b> .....  | <b>41</b> |
| Azərbaycanda islam mədəniyyəti: kulturoloji yanaşma                                      |           |
| <b>Əliyeva Rəhibə (Azərbaycan)</b> .....   | <b>47</b> |
| İslam həmrəyliyi Azərbaycan memarlığında təcəssümü                                       |           |
| <b>Zeynalov Xəzər (Azərbaycan)</b> .....   | <b>54</b> |
| Azərbaycan incəsənətində milli idman növlərinin təcəssümü                                |           |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Tavakkoli Arman (İran)</b> .....   | <b>64</b>  |
| İslam ölkələrinin memarlıq ənənələrini və həmrəyliyini təmsil<br>edən karvansaralar |            |
| <b>Bayramov Tahir (Azərbaycan)</b> .....  | <b>70</b>  |
| İslam mədəniyyəti kontekstində türk-Azərbaycan təsviri sənəti                       |            |
| <b>Mirzə Gülrəna (Azərbaycan)</b> .....   | <b>77</b>  |
| Rasim Babayevin sənətində islam dünyası   |            |
| <b>Mir-Bağırzadə Fəridə (Azərbaycan)</b> .....                                      | <b>84</b>  |
| Dini memarlıqda, xəttatlıqda və miniatürlərdə rəmzlər                               |            |
| <b>Qədirova Dürdanə (Azərbaycan)</b> .....  | <b>91</b>  |
| Müasir xalçaçı rəssamların yaradıcılığında namazlıq xalçaları                       |            |
| <b>Vəliyeva Sevinc (Azərbaycan)</b> .....   | <b>96</b>  |
| Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında islam ölkələri                             |            |
| <b>Novruzov Novruz (Azərbaycan)</b> .....   | <b>105</b> |
| Qız Qalası ətrafında minilliklər  |            |

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Саламзаде Эртегин (Азербайджан)</b> .....  | <b>3</b>  |
| Периодизация тюркского искусства в контексте исламской культуры                           |           |
| <b>Мамедова Рена (Азербайджан)</b> .....  | <b>11</b> |
| Ментальные модели музыкальной тюркологии  |           |
| <b>Абдуллаева Рена (Азербайджан)</b> .....  | <b>20</b> |
| Художественные стили в исламской культуре   |           |
| <b>Галимжанова Асия (Казахстан)</b> .....   | <b>26</b> |
| Художественные традиции в архитектуре и декоре мечетей Казахстана в условиях глобализации |           |
| <b>Амензаде Райха (Азербайджан)</b> .....   | <b>34</b> |
| Махалля средневековых городов Азербайджана  |           |
| <b>Керимли Вугар (Азербайджан)</b> .....  | <b>41</b> |
| Исламская культура в Азербайджане: культурологический подход                              |           |
| <b>Алиева Рахиба (Азербайджан)</b> .....  | <b>47</b> |
| Воплощение исламской солидарности в архитектуре Азербайджана                              |           |
| <b>Зейналов Хазар (Азербайджан)</b> .....   | <b>54</b> |
| Воплощение национальных видов спорта в искусстве Азербайджана                             |           |



|  |            |
|--|------------|
| <b>Тавакколи Арман (Иран)</b> .....  | <b>64</b>  |
| Каравансарай, представляющие архитектурные традиции и солидарность исламских стран |            |
| <b>Байрамов Таир (Азербайджан)</b> .....   | <b>70</b>  |
| Тюркско-азербайджанское изобразительное искусство в контексте исламской культуры   |            |
| <b>Мирза Гюльрена (Азербайджан)</b> .....  | <b>77</b>  |
| Мир ислама в искусстве Расима Бабаева  |            |
| <b>Мир-Багирзаде Фарида (Азербайджан)</b> .....                                    | <b>84</b>  |
| Символы в религиозной архитектуре, каллиграфии и миниатюре                         |            |
| <b>Гадирова Дурдана (Азербайджан)</b> .....  | <b>91</b>  |
| Молитвенные ковры в творчестве современных художников                              |            |
| <b>Велиева Севиндж (Азербайджан)</b> .....   | <b>96</b>  |
| Исламские страны в творчестве художников Азербайджана.....                         |            |
| <b>Новрузов Новруз (Азербайджан)</b> .....   | <b>105</b> |
| Тысячелетия вокруг Девичьей Башни.....   |            |

## CONTENTS

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Salamzade Artegin (Azerbaijan)</b> .....  | <b>3</b>  |
| Division into periods of the Turkic art in the context of Islamic culture                                  |           |
| <b>Mammadova Rana (Azerbaijan)</b> .....   | <b>11</b> |
| Mental models of music turkology   |           |
| <b>Abdullayeva Rana (Azerbaijan)</b> .....   | <b>20</b> |
| Artistic styles in Islamic culture   |           |
| <b>Galimzhanova Asiya (Kazakhstan)</b> .....   | <b>26</b> |
| Artistic traditions in architecture and decoration of Kazakhstan mosques<br>in conditions of globalization |           |
| <b>Amanzadeh Rayiha (Azerbaijan)</b> .....   | <b>34</b> |
| Neighborhoods of medieval Azerbaijani cities   |           |
| <b>Kerimli Vugar (Azerbaijan)</b> .....  | <b>41</b> |
| Islamic culture in Azerbaijan: cultural approach   |           |
| <b>Aliyeva Rahiba (Azerbaijan)</b> .....   | <b>47</b> |
| Reflection of Islamic solidarity in the Azerbaijani architecture   |           |
| <b>Zeynalov Khazar (Azerbaijan)</b> .....  | <b>54</b> |
| Reflecting kind of national sports in the Art of Azerbaijan  |           |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Tavakkul Arman (Iran)</b> .....   | <b>64</b>  |
| Caravanserai representing traditions and commonality<br>of the architecture of the Islamic countries |            |
| <b>Bayramov Tair (Azerbaijan)</b> .....  | <b>70</b>  |
| Turkic-Azerbaijan fine arts in the context of Islamic culture  |            |
| <b>Mirza Gulrena (Azerbaijan)</b> .....  | <b>77</b>  |
| Islamic world in creativity of Rasim Babayev   |            |
| <b>Mir-Bagirzadeh Farida (Azerbaijan)</b> .....  | <b>84</b>  |
| Symbols in religious architecture, calligraphy and miniature   |            |
| <b>Gadirova Durdana (Azerbaijan)</b> .....   | <b>91</b>  |
| Prayingmats in the creative works of contemporary artists on the carpet                              |            |
| <b>Valiyeva Sevinj (Azerbaijan)</b> .....  | <b>96</b>  |
| Islamic countries in the works of Azerbaijani artists  |            |
| <b>Noruzov Novruz (Azerbaijan)</b> .....   | <b>105</b> |
| Thousands years around “Maiden Tower”  |            |

**Məqalə müəlliflərinin nəzərinə!****Nəşrə dair tələblər:**

1. Beynəlxalq “İncəsənət və mədəniyyət problemləri” jurnalında çap üçün məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində dərc olunur.
2. Məqalələr elektron daşıyıcısı və e-mail vasitəsilə (mii\_inter@yahoo.com) qəbul edilir.
3. Məqalələrin həcmi 10 vərəqdən (A4) artıq (şrift: Times New Roman – 13, interval: 1,5, sol kənar 3 sm, sağ kənar 1,5 sm, yuxarı hissə 2 sm, aşağı hissə 2 sm) olmamalıdır.
4. Məqalədə müəllif(lər)in adı-soyadı, elmi dərəcəsi, elmi adı və elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilməlidir.
5. Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. aydın şəkildə verilməlidir.
6. Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə nömrələnmişdir (məsələn, [1] və ya [1, s.119] kimi işarə olunmalı). Eyni ədəbiyyata məndə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.
7. Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisnin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri verilərkən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının «Dissertasiyaların tərtibi qaydaları» barədə qüvvədə olan təlimatının «İstifadə edilmiş ədəbiyyat» bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.
8. Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında son 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.
9. Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni olmalı və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti

- və s. xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilməlidir.
10. Hər bir məqalədə UOT indekslər və üç dildə açar sözlər (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.
  11. Hər bir məqalə redaksiya heyətinin rəyinə əsasən çap olunur.
  12. Plagiatlıq faktı aşkar edilən məqalələr dərc olunmur.

Məqalələrin nəşri pulsuzdur.  
Əlyazmalar geri qaytarılmır.

### **К сведению авторов статей! Требования к публикациям:**

1. Статьи в международном журнале «Проблемы искусства и культуры» печатаются на азербайджанском, английском и русском языках.
2. Статьи принимаются на электронном носителе и по e-mail (mii\_inter@yahoo.com)
3. Объем статьи не должен превышать 10 страниц (А 4; шрифт Times New Roman – 13, интервал: 1,5, левый край – 3 см, правый край 1,5 см, сверху – 2 см, снизу – 2 см.).
4. В статье должны быть указаны имя и фамилия автора (авторов), ученая степень, ученое звание и электронные адреса.
5. В конце научной статьи должно быть четко указано заключение автора (авторов) о научных результатах, научной новизне работы, ее практического значения, экономической выгоды и т.п. исходя из характера научной области и статьи.
6. В статье должны быть сноски на научные источники в соответствии с темой. Список литературы, данный в конце статьи, должен быть пронумерован в алфавитном порядке (например, [1] или [1, с. 119]; сноски должны быть обозначены угловыми скобками). При повторной ссылке на научную литературу в другой части текста ссылаемый источник указывается прежним номером.
7. Информация о любой сноске, размещенной в списке литературы, должна быть полной и точной. Библиографическое описание ссылаемого источника должно быть дано в зависимости от его вида

- (монография, учебник, научная статья и т.д.). При ссылке на научные статьи, материалы или тезисы симпозиумов, конференций и других компетентных научных мероприятий, должно быть указано название статьи, доклада либо тезиса. При библиографическом описании необходимо руководствоваться пунктом 10.2-10.4.6 действующей инструкции «О порядках составления диссертаций» Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики.
8. В списке литературы, помещенной в конце статьи, надо отдать предпочтение научным статьям, монографиям и другим компетентным источникам последних 5-10 лет.
  9. Помимо языка написания, статьи должны иметь резюме на двух языках. Оба резюме должны быть абсолютно идентичными и соответствовать тексту статьи. Научные выводы автора (авторов) в статье, научная новизна работы, практическое значение и т.п. должны вкратце отражаться в резюме. В каждом резюме должны быть указаны название статьи, полное имя автора (авторов).
  10. В каждой статье должны быть указаны УДК индексы и ключевые слова на трех языках (на языках статьи и двух резюме)
  11. Каждая статья печатается решением редколлегии.
  12. При обнаружении факта плагиата статьи не печатаются. Статьи печатаются бесплатно. Рукописи не возвращаются.

### **Attention to the authors of papers!**

#### **The publication requirements:**

1. Papers for the journal of International «Art and culture problems» are published in Azerbaijani, Russian and English languages.
2. Papers are accepted via electron carrier and e-mail (mii\_inter@yahoo.com).
3. The amount of the papers should not be more 10 pages (A4), (font: Times New Roman - 13, interval: 1.5, from the left edge 3 cm, right edge 1.5 cm and 2 cm in the upper part and the lower part 2 cm).
4. In the article should be noted the author's (s') name and surname, scientific degree, scientific title and e-mail address (es).

5. At the end of the scientific article according to the nature of the paper and field of science should be given obviously the author's (s') research results, the scientific innovation of the study, the application importance, economic efficiency and so on.
6. There must be references to scientific sources connected with the subject of the paper. The list of references at the end of the article should be numbered in alphabetical order (for instance, [1] or [1, p.119]). If the reference refers to repeated elsewhere, then the referred literature should be indicated in the same number as previously.
7. Any reference to the literature list must be complete and accurate information. The bibliographic description of a reference should be based on its type (monographs, textbooks, scientific papers, etc.). Referring to materials or theses of scientific papers, symposia, conferences and other prestigious scientific events should be indicated the name of papers, reports or theses. While the bibliographic description of reference should be based on the requirements 10.2-10.4.6 of the section «Used literature» of the instruction which in force to the «Drafting rules of dissertations» of Higher Attestation Commission under President of Azerbaijan Republic.
8. On the list of reference at the end of the paper of the last 5-10 years' scientific papers, monographs and other reliable sources will be prioritized.
9. In addition to the language of publication should be given summary of the paper in two other languages. Summaries of papers in different languages should be consistent with the content of the article and should be equal to each other. In the paper the research results, scientific innovation of the study, the application importance and so on should be reflected briefly by author or authors in summary. A summary of each paper should be given with the author or authors' full name and as well as title of article.
10. Each article should be presented with UDC indexes and keywords in three languages (in languages of papers and summaries).
11. Each paper is published according to the opinion of the editorial board.
12. The papers are not published in plagiarism cases.

The publication of the papers is free of charge.

Manuscripts will not be returned.

