

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 3 (73)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

Baş redaktor: ƏRTEGİN SALAMZADƏ, AMEA-nın müxbir üzvü (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 həqiqi üzvü (Azərbaycan)
RƏNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNA ABDULLAYEVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
RAYİHƏ ƏMƏNZADƏ - memarlıq doktoru, professor (Azərbaycan)
VLADİMİR PETROV – fəlsəfə elmləri doktoru, professor (Rusiya)
KAMOLA AKİLOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)
MEYSER KAYA – fəlsəfə doktoru (Türkiyə)
VİDADİ QAFAROV – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent (Azərbaycan)

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

Members to editorial board:

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

Главный редактор: ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
Зам. главного редактора: ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казхстан)
Ответственный секретарь: ФАРИДА ГУЛИЕВА, доктор философии по искусствоведению (Азербайджан)

Члены редакционной коллегии:

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

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, 115
Tel.: +99412/539 35 39
E-mail:mii_inter@yahoo.com
www.pac.az

UOT 745/749

Эртегин САЛАМЗАДЕ
член-корреспондент НАН Азербайджана
Институт архитектуры и искусства НАН
(Азербайджан)
ertegin.salamzade@mail.ru

ИСКУССТВО ШЕБЕКЕ В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ

Аннотация. Искусство шебеке в годы независимости переживает время возрождения и новый виток развития. Шебеке исторически развивалось в различных регионах Азербайджана, однако главным центром этого вида искусства был и продолжает оставаться город Шеки. Именно в Шеки складывается династия мастеров шебеке Расуловых, основателем которой был уста Ашраф. Период независимости в развитии шебеке проходит род знаком творчества его сына Тофика Расулова, а начиная с 2010-х гг. и его внука Ильгара Расулзаде. Все Расуловы, а также Джабир Джаббаров (Ордубад) и Гусейн Гаджимустафазаде (Шеки) приобрели опыт работы с традиционными композициями и технологией шебеке в ходе реставрации исторических памятников, широко развернувшейся в годы независимости. Наряду с элементами архитектуры, такими как оконные и дверные проемы, мастера этого вида искусства осваивают мир бытовых предметов и создают в технике шебеке ширмы, сундуки, шкатулки, светильники и даже музыкальные инструменты. В статье рассматривается поиск новых форм в творчестве ведущих мастеров шебеке, анализируются их наиболее интересные произведения.

Ключевые слова: шебеке, композиция, традиция, поиск новых форм, объемные предметы.

Введение. Искусство шебеке в годы независимости переживает время возрождения и новый виток развития. Шебеке является городским видом художественного ремесла и исторически развивалось в таких городах, как Шуша, Нахчыван, Гянджа, Дербент, а в XX столетии еще и

в Баку. Однако главным центром искусства шебеке был и продолжает оставаться город Шеки.

Именно в Шеки складывается династия мастеров шебеке, основателем которой является Ашраф Расулов (1928–1997), широко известный как уста Ашраф. Период независимости в развитии искусства шебеке проходит под знаком творчества его сына, Тофика Расулова (род. в 1961). Но уже в 2010-е гг. на небосклоне этого вида народного творчества восходит звезда молодого мастера шебеке, внука усты Ашрафа Ильгара Расулзаде (род. в 1990).

Шебеке – вид искусства, тесно связанный с архитектурой. Формы композиций шебеке продиктованы самой структурой архитектурных сооружений. Это оконные и дверные проемы, перегородки, ограждения лестничных маршей. Однако с течением времени мастера этого вида искусства осваивают мир бытовых предметов, и в технике шебеке создаются ширмы, сундуки, шкатулки и даже светильники.

Изложение основного материала. Эта специфика шебеке, сложившаяся на протяжении столетий, продолжает определять основные тренды данного вида народного искусства и в период независимости. Поэтому в деятельности почти каждого современного мастера присутствуют три сферы: реставрация произведений шебеке, входящих в структуру исторических архитектурных сооружений, создание композиций для новых зданий по государственным и частным заказам, изготовление бытовых и декоративных предметов.

В период независимости проводятся широкомасштабные работы по реставрации памятников архитектуры во всех регионах Азербайджана, в том числе тех, в оформлении которых в свое время использовались композиции шебеке. В этом ряду Дворец Шекинских ханов (1762) и дом Шекихановых в Шеки, мечеть шаха Аббаса (1606) в Гяндже, Джума мечеть (XVIII в.) в Нахчыване и др. Еще на рубеже 1950–1960-х годов реставрационные работы Дворца Шекинских ханов в Шеки впервые были выполнены устой Ашрафом. А вот в 2002–2004 гг. шебеке Дворца Шекинских ханов вновь реставрируются, но теперь уже эти работы проводит Тофик Расулов. Здесь им выполнены свыше десятка композиций самой высокой сложности, в которых количество сборных элементов из дерева и цветного стекла составляет от 5 до 14 тысяч на один квадратный метр. Все они в точности воспроизводят оригинал – пропускающие радужный свет оконные шебеке, созданные азербайджанскими народными мастерами более двух с половиной веков назад.

Основу композиционного решения узоров шебеке Дворца Шекинских ханов составляют многоугольные звезды правильной геометрической формы. Наиболее распространенные типы композиций соответствуют названиям цифр 6, 8, 10, 12, 16 на азербайджанском языке: «алты», «секкиз», «он», «он ики», «он алты». Но, пожалуй, самым излюбленным узором мастеров шебеке является восьмиконечная звезда, изображение которой в XX веке стало Государственным гербом Азербайджанской Республики. А вот основой художественного образа в шебеке является солнечный свет, проникающий сквозь цветное стекло и сетку контуров геометрических фигур. Без света узоры шебеке молчат, они немые. Вместе взятые, эти особенности и есть традиция искусства шебеке, передаваемая от поколения к поколению. Кроме того, художник шебеке обязан соблюдать и традиционную цветовую палитру: в его распоряжении имеются только красный, желтый, синий и зеленый цвета. Существует мнение, что они символизируют времена года [1] или, возможно, стороны света.

Опыт реставрации Дворца Шекинских ханов дал Тофику Расулову мощный творческий импульс. Он и раньше виртуозно владел техникой шебеке, но теперь у него стала чувствоваться непоколебимость. Эта непоколебимая уверенность проявляет себя в том, что создаваемые им композиции могут вращаться в любую плоскость – и это получается как-то само собой. А могут быть совершенно отдельны, автономны. Мастер словно не задумывается о том, какой предмет создает.

На протяжении 1990-х – 2000-х гг. Т.Расулов исполняет многочисленные композиции шебеке в традиционных плоскостных формах. Для мастера этот период был насыщен активным участием в международных выставках декоративно-прикладного и народного искусства в России, Иордании, Саудовской Аравии, Тунисе, Германии, Турции, Франции и Италии. В 1996 году состоялась его первая персональная выставка в Баку.

Поиск новых форм в творчестве Тофика Расулова начинается именно с идеи отразить государственные символы Азербайджана в искусстве шебеке. Традиционная композиция шебеке – это всегда четырехугольная плоскость. Поэтому первым шагом становится изменение формы контура, очерчивающего традиционную плоскость шебеке. Так возникает созданный в технике шебеке круглый по форме Государственный флаг Азербайджанской Республики для бывшего здания Отдела виз и регистраций МВД, размещенный в круглом окне этого офиса. Очень важен содержательный аспект круглой композиции, изображающей государ-

ственный флаг. Впервые флаг Азербайджана изображается в искусстве шебеке, тем самым в традиционное искусство вносится актуальное содержание. И внимание: в искусстве шебеке вообще что-либо изображается впервые. Напомним, шебеке – это не изобразительное, а декоративно-прикладное искусство, и принятые здесь орнаменты изображениями не являются. Тогда как, наоборот, флаг хотя и является государственным символом, но создается по законам фигуративного изображения.

Среди работ, отличающихся принципиально новыми для искусства шебеке формами, есть и целые серии, и отдельные произведения. 42-й Международной Олимпиаде по шахматам посвящена серия из плоских фигур высотой 130 см, имеющих деревянный контур, воспроизводящий очертания короля, ферзя, коня и др. персонажей интеллектуальной спортивной игры. Автором идеи этого проекта является сын Т.Расулова Ильгар. Плоскость внутри деревянного контура заполнена сплошным орнаментом шебеке. Причем в каждом конкретном случае внутри контура размещены разные композиции шебеке. Так, фигура шахматного короля выполнена Т.Расуловым на основе орнамента с гёлями «секкиз». Мотив восьмиугольной звезды поддержан расположенным над изголовьем фигуры Государственным гербом Азербайджана, который, как известно, представляет собой вписанную в геральдический круг восьмиконечную звезду. Возникает удивительный эффект: различные композиции шебеке «экспонируются» в серии шахматных фигур, контуры которых выполняют роль картинной рамы. То есть шахматная серия – это выставка шебеке.

В годы независимости в Баку начинается самый настоящий строительный бум и возводятся многочисленные сооружения, по внешнему облику и технологии создания не уступающие характеру застройки мировых столиц. Одним из таких сооружений является многофункциональный комплекс «Башни огня» (2014), возведенный на участке с повышенным рельефом и являющийся сегодня узнаваемой архитектурной доминантой города. Этому способствует высокая этажность комплекса, состоящего из трех зданий в форме языков пламени. В основе пластического решения комплекса лежат формы современного герба столицы Азербайджана, представляющего собой геральдическую композицию из трех стилизованных языков пламени.

Именно эту символическую и пластическую идею передает Т.Расулов в формах композиции «Башни огня» (2016). Три стилизованных языка пламени расположены на специальной деревянной подставке. В про-

екции сверху подставка представляет собой три орнамента «бута», соединенные в одной точке широкими основаниями. Надо признать, что в этой композиции Т.Расулов нарушает цветовые закономерности искусства шебеке. Синий, красный и зеленый цвета вписаны не в границы восьмигранных элементов орнамента, а разделены прямыми линиями, так же, как на Государственном флаге Азербайджана. Но без нарушения канонов, как известно, в искусстве не возникает ничего нового. В результате композиция наделяется двойным геральдическим смыслом, символизируя флаг Азербайджана и герб его столицы.

Вершиной поисков новых форм в творчестве Т.Расулова последних лет можно назвать композицию «Гранат» (2015). Напомним, что шебеке – это декоративная плоскость и никаких объемных предметов (за исключением простых по формам шкатулок или сундуков) или пространственных фигур в истории шебеке не известно. Впервые Т.Расулов создает в технике шебеке объемно-пространственную фигуру на основе композиции «алты». Гранат – это многогранник, собранный из шестиугольных элементов. Гранат не декоративный, а функциональный предмет, это светильник. За счет этой функции композиция «Гранат» в полной мере раскрывает специфику художественного образа в шебеке, возникающего благодаря свету, проникающему сквозь цветное стекло. Только здесь свет электрический. Сама логика творчества, поиск новых форм подтолкнули мастера к синтезу традиционного символа азербайджанской культуры с функцией современного светильника.

Опытным художником-реставратором шебеке является мастер из Ордубада Джабир Джаббаров. Он начинал с обычной резьбы по дереву, изготавливая различные бытовые предметы и музыкальные инструменты. В годы независимости, когда в Азербайджане повсеместно восстанавливаются исторические памятники, эти навыки Дж.Джаббаров применяет в области шебеке. В 2000-е годы его привлекают к реставрации композиций шебеке, украшающих мечети Джума и Саршехир в Ордубаде.

Один из мастеров шебеке, получивших широкую известность в годы независимости – это Гусейн Гаджимустафазаде (род. в 1973). В детские и юношеские годы он проходил обучение у усты Ашрафа. Как и его коллеги, он также приобрел опыт работы с традиционными композициями и технологией шебеке в ходе реставрации исторических памятников. Ему довелось участвовать в восстановлении узоров шебеке мечети шаха Аббаса в Гяндже (2007) и мечети Имамзаде в Барде (2008).

Характерной особенностью творчества Г.Гаджимустафазаде можно назвать стремление к преодолению плоскости и созданию объемных предметов в технике шебеке. Разумеется, достаточно долгое время мастер работает в классическом стиле шебеке, исполняя декоративные поверхности оконных и дверных проемов, ширм и т.д. В 1995 году он впервые участвует в Республиканском смотре-конкурсе мастеров народного искусства с традиционными по своей структуре произведениями шебеке. Вершиной этой линии творчества Г.Гаджимустафазаде становится композиция «Коввер-шебеке», которая, собственно, и приносит ему широкую известность. Эта работа была представлена на выставке «Азербайджан – жемчужина Кавказа», проводившейся в 2012 году в Ватикане Фондом Гейдара Алиева. Мастер участвовал также в выставках и конкурсах в Эфиопии, Мадагаскаре, Болгарии, ОАЭ, Южной Корее, Турции, Австрии и Франции.

Переломным моментом в деятельности Г.Гаджимустафазаде становится создание композиции шебеке в форме шара (2009), что воплощает в материале его мечту «расширить художественно-технические возможности шебеке» [2]. За этим следуют такие объемные композиции, как «Гранат-шебеке», «Лунная ночь», «Клетка» и др. Несомненный интерес вызывает работа «Лунная ночь». Композиция представляет собой шестигранную призму, увенчанную девяти ступенчатой пирамидой со сдвинутыми в шахматном порядке ступенями-слоями, что придает всему объему дополнительную пластическую выразительность. Пирамида завершается изображением полумесяца. Возникает несколько вольно интерпретированный, собирательный образ башенного купольного мавзолея, распространенного в средневековой архитектуре Азербайджана.

Однако самым экстравагантным произведением шекинского мастера является музыкальный инструмент кяманча (2017), выполненный в технике шебеке. Важно отметить, что это не просто макет, а реально звучащий музыкальный инструмент. Он изготовлен из примерно 600 деталей – деревянных элементов и кусочков цветного стекла. По словам самого мастера, идея создания этого произведения возникла у него после включения искусства мугама в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Ведь кяманча – неотъемлемая составная часть классического мугамного трио, в которое входят также музыкальные инструменты тар и бубен. То есть кяманча только первая работа в рамках проекта «Мугамное трио», намеченного Г.Гаджимустафазаде. Автор проекта считает, что таким образом он «соз-

дал новый стиль в шебеке» [3], исполнив композиции не плоскостного, а объемного профиля. Здесь, однако, важна точность терминологии. Произведения Г.Гаджимустафазаде знаменуют собой не новый стиль, а новые формы в шебеке, что происходит в общем русле творческих поисков мастеров этого вида народного искусства.

В феврале 2019 года в Музейном Центре в Баку состоялась персональная выставка молодого мастера шебеке Ильгара Расулзаде. Выставка внука усты Ашрафа проходила под символическим названием «Искусство, передаваемое от поколения к поколению». В свои годы молодой художник шебеке уже добился значительных успехов. Он, как и его старшие коллеги, уже имеет опыт реставрации шебеке, полученный в ходе работ по восстановлению Дома Шекихановых (1765), проводившихся согласно поручению Президента Ильхама Алиева в 2012–2013 гг. Первоначально работая под руководством своего отца, Ильгар на определенном этапе привносит инновационный метод в подготовку эскизов для композиций шебеке, охватывающих большие поверхности в интерьерах общественных и жилых зданий. Шебеке – рассудочный тип художественного творчества, которому свойственно «использование научных методов и технических средств в творчестве; многоступенчатая структура, многофазность творческого процесса, связанная с работой над многочисленными подготовительными рисунками, эскизами, этюдами к произведению» [4, с. 126]. И здесь Ильгар первым внедрил метод компьютерного моделирования геометрических узоров шебеке.

Однако новаторство, внесенное И.Расулзаде в традицию народного искусства шебеке, не ограничивается современными компьютерными методами. В 2016 году в Баку проводится 42-я Мировая шахматная Олимпиада. Молодой художник выступает автором идеи и исполнителем большинства работ из серии «Шахматные фигуры», презентация которой была приурочена к этому событию. Одной из самых интересных композиции этой серии является фигура шахматного коня, представленная на экспозиции в Музейном Центре. Традиционные узоры шебеке оказались включены в контур, описывающий очертания коня. Тем самым художник внес в абстрактный, геометрический язык шебеке фигуративность, изобразительность.

В композиции «Гранат (плоский)» (2015) Ильгар продолжает тему, начатую Т.Расуловым в работах «Государственный флаг Азербайджана» и «Башни огня». Круглая, с характерным трехлепестковым завершением форма граната расположена на передвижной деревянной подставке. Плод показан

частично вскрытым в центральной части, поэтому организующие плоскость восьмиугольные элементы воспринимаются как зерна граната. Как и его отец в композиции «Башни огня», Ильгар сознательно нарушает цветовые закономерности шебеке, обозначая локальные цвета тремя подковообразными зонами. Но в отличие от «Башен огня», красный, зеленый и синий цвета расположены не в той последовательности, как на государственном флаге. Эти тактичным художественным приемом автор намекает на связь государственных и культурных символов, но не навязывает свою позицию.

В годы независимости узоры шебеке широко используется в художественном оформлении различных общественных зданий и интерьеров жилых домов. Среди них музей Гейдара Алиева в Евлахе, мечеть Биби-Эйбат и цветочный павильон на Аллее Шехидов в Баку, отели «Шеки Сарай» и «Yaffle Inn» в Шеки, здание Отдела виз и регистраций МВД и даже баня «Тезе бей» в Баку. Азербайджанские мастера создают композиции шебеке для архитектурных сооружений, возведенных не только на территории нашей страны, но и за рубежом. Так, залы ресторана «Баку» в Санкт-Петербурге (2005, арх. Б.Шамилов) декорированы оконными шебеке, исполненными мастером Ровшаном из Сальян. Кроме того, отечественные мастера выполняют многочисленные частные заказы для интерьеров жилых домов в Италии, США, Турции, России и др. странах.

Кризис изобразительности, происходящий на протяжении всего XX века, а также упадок форм монументального искусства на исходе столетия, в Азербайджане привел к небывалой популярности искусства шебеке. Однако рост популярности шебеке в современном Азербайджане объясняется не только интересом к историческому наследию. Как вид искусства, шебеке всегда было связано с архитектурой и дизайном интерьера. Сегодня дизайн стал ведущим видом проектного творчества, он претендует на универсальность, широкое распространение получила концепция «тотального дизайна». Все дело в том, что в условиях глобальной постмодернистской культуры оказалось востребованным свойство дизайна как границы, контура, очерчивающего все происходящее вокруг. Дизайнер очерчивает место, где должно произойти событие. Поэтому дизайн, если можно так выразиться, «потасил» за собой шебеке, ведь основными функциональными формами шебеке являются оконные и дверные проемы, а это границы, описывающие то самое место события.

Общая «дизайнизация» культуры приводит к дизайнизации искусства шебеке. Это выражается, прежде всего, в подмене традиционного

способа сборки шебеке современными технологиями. Нередко в различных СМИ можно встретить положительную оценку этого явления. «Изготовленные фирмой Дизайн ММС в новом стиле, то есть соединенные между собой без использования дерева, цветные стекла шебеке вносят свое многоцветие в облик общественных и исторических зданий нашего города» [5]. Подобная позиция, к сожалению, ведет к упрощению и утрате многовековой традиции шебеке.

Закключение. Шебеке – сложное и многогранное явление, известное сегодня лишь на уровне банального описания. Подлинно глубокие исследования этого феномена традиционного народного искусства только начинаются. Но уже сейчас можно сказать, что художественный язык шебеке содержит не только универсальные символы, но и хранит в себе архетипы, свойственные менталитету азербайджанского народа [6, с. 8]. Язык шебеке выступает матрицей национальной идентичности, а созданные на его основе композиции – многочисленными формами выражения этой идентичности. Художественная традиция шебеке – бесценное культурное наследие, нуждающееся в бережном сохранении.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Şəkidə yerləşən saray-evin özündə 251 illik tarixi yaşadır.
<https://sputnik.az/life/20160911/407026457/ev-saray-sheki-tarix-xan.html>
2. Əliyev Z. El sənətini yaşatmaq yığışı.
<https://www.artkaspi.az/az/el-senetini-yasatmaq-yanisi/#.W-P5mdIzbcc>
3. Şəkili sənətkar şəbəkə üsulu ilə kamança hazırlayıb.
<http://www.xezerxeber.az/news/151297.html>
4. Байрамов Т.Р. Традиция: типология искусства и диалог культур. – Б., 2019.
5. Kamal M. Ənənədən müasirliyə - şəbəkə sənəti.
<https://nuhcixan.az/news/cemiyet/17573-eneneden-muasirliye-sebeke-seneti>
6. Саламзаде Э.А. Государственные символы Азербайджанской Республики в искусстве шебеке. // Проблемы искусства и культуры, № 3 (65).

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)

MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ ŞƏBƏKƏ SƏNƏTİ

Şəbəkə sənəti müstəqillik illərində yüksəliş və inkişafın yeni dövrünü yaşayır. Şəbəkə tarixən Azərbaycanın müxtəlif regionlarında inkişaf edirdi, ancaq bu sənət növünün əsas mərkəzi Şəki şəhəri olaraq qalır. Məhz Şəkidə

şəbəkə ustalar olan Rəsulovlar sülaləsi təşəkkül tapmış, onun əsasını isə usta Əşrəf qoymuşdur. Şəbəkənin inkişafında müstəqillik dövrü onun oğlu Tofiq Rəsulovun, 2010-cu ildən başlayaraq isə nəvəsi İlqar Rəsulzadənin yaradıcılıq şüarı altından keçir. Bütün Rəsulovlar və onlarla yanaşı Cabir Cabbarov (Ordubad) və Hüseyn Hacımustafazadə (Şəki) ənənəvi kompozisiyalar və şəbəkə texnologiyası ilə müstəqillik illərində geniş vüsət almış tarixi abidələrin bərpası gedişində təcrübə qazanmışlar. Pəncərə və qapı açırımları kimi memarlıq elementləri ilə yanaşı, bu incəsənət növünün ustaları məişət əşyaları dünyasını da mənimsəyir və şəbəkə texnikasında arakəsmələr, sandıqlar, mücrülər, çiraqlar və hətta musiqi alətləri yaradırlar. Məqalədə aparıcı şəbəkə ustalarının yaradıcılığında yeni formalar axtarışları nəzərdən keçirilir, onların ən maraqlı əsərləri təhlil edilir.

Açar sözlər: şəbəkə, kompozisiya, ənənə, yeni forma axtarışları, həcmli əşyalar.

Artegin Salamzade (Azerbaijan)

SHEBEKE ART IN THE YEARS OF SOVEREIGNTY

Shebeke art in the years of sovereignty experiences the time of revival and a new turn of development. Historically shebeke was developing in various regions of Azerbaijan, but the main centre of this kind of art was and continues to remain the town Shaki. Just in Shaki there is made the dynasty of Rasulov's master of shebeke the founder of which was usta Ashraf. The period of independence in the development of shebeke passes under the badge of the creation of his son Tofiq Rasulov, then beginning since 2010-es his grandson Ilgar Rasulzade. All Rasulovs, as well as Jabir Jabbarov (Ordubad) and Huseyn Hajymustafazade (Shaki) gained the experience of work with traditional compositions and the technology of shebeke in the course of restoration of historical monuments widely spread in the years of sovereignty. At the same time with elements of architecture, such as doorways and window openings, masters of this kind of art assimilate the word of everyday objects and create screens, chests, cases, lamps and even musical instruments in the technique of shebeke. The search of new forms in the creation of leading masters of shebeke is considered in the article, the most interesting works of them are analysed.

Key words: shebeke, composition, tradition, the search of new forms, volumetric objects.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Тофик Расулов.
Композиция шебеке на фасаде
бани «Тезе бей» в Баку.



Рис. 2. Ильгар Расулзаде.
Фигура коня из серии
«Шахматные фигуры».

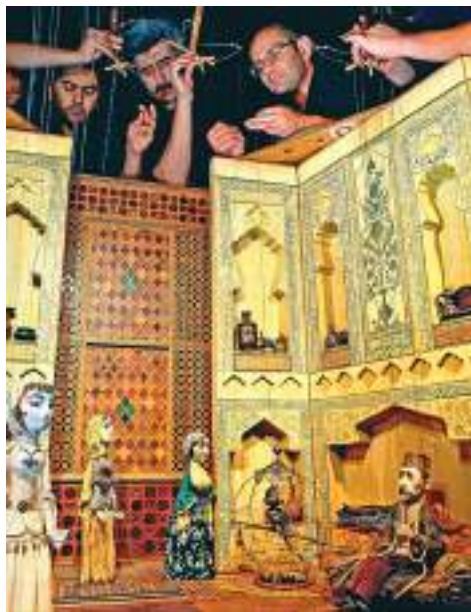


Рис. 4. Гусейн Гаджимустафазаде.
Музыкальный инструмент кяманча.

Рис. 3. Шебеке в декорации
кукольного театра.

UOT 7.01

Tahir BAYRAMOV
PhD (Art Study), Assistant Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
b.tahir@mail.ru

A NEW LOOK AT TRADITIONS AND INNOVATION IN ART

Abstract. The author agrees with the accepted opinion that the main function of the art tradition is the realization of continuity in translation of the art experience. But I principally disagree with “dialectics of traditions and innovation” (Hegel – Marxist).

The history of art refutes this dialectics. Certainly, in art always appears something new. But this new one can be the result of intentionally innovation. So is not the intentionally novelty in the middle ages art. On the other hand, the innovation can be the rejection of traditions as it was in avant-garde of XX century.

Key words: traditions, innovation, art, contemporaneity, dialectics.

Introduction. Even the most superficial consideration of the problem of artistic tradition makes it possible to see the variety of its aspects. Perhaps problems of terminology are the most complicated ones. The notion tradition itself is interpreted by various authors differently. Simplifying A.A.Kamensky’s wording it is possible to determine the artistic tradition as a process of sharing and developing of artistic experience [4, p.206]. No wonder that having various opinions for determining the notion “artistic tradition”, the problem of interrelations between tradition, canon and style is not clear. One more subject is necessary to be worked out thoroughly: artistic tradition and transmission of traditional culture.

The other not a less complicated question: traditions and innovation in art. A lot of publications of soviet art critics were dedicated to this theme in the 60-es. In 1965 there was published V.M.Zimenko’s “Tradition, innovation,

contemporaneity” [3]. Later, in the 80-es soviet theorists of art took notice of the problem of traditions and innovation. Here we can name V.V.Vanslov’s article where the author pays attention to the main function of artistic tradition – realization of relations between previous and following phenomena in historical development of the art [1, p.52].

The interpretation of the main material. General for works of soviet authors dedicated to this theme is the fact that marxist theorists of art solved the problem of traditions and innovation from the point of view of dialectical materialism. In their conclusions marxists advance not from private to general but from general to private, not from the analysis of concrete artistic phenomena to generalizations of theoretical character, but from tough dogmatic principles of marxist – leninist philosophy and aesthetics to concrete material of art. Hence is tendentious character of the choice of concrete examples which must illustrate some theoretical postulates: “masterpieces” of socialist realism, classic art and “progressive” modern art of the West (Renato Guttuso, Henri Fuzheron). The art of West-European Middle Ages and oriental art, as a rule, were not in the field of vision of marxist-theorists. Separate artistic phenomena can not always be brought to conformity with abstract theoretical constructions. The less scientific abstractions are connected with the reality, the more the range of phenomena not being in the field of vision of the scientist- theorist is expanded.

Among these abstractions there can be regarded such a conviction that afore-thought innovation in art has a universal character, any significant phenomenon in the world of art to one or another degree contains the element of deliberate innovation. To affirm the reverse is to doubt in the truth of the law of struggle and unity of opposites. From the point of view of marxism the art is the struggle, the struggle of the new with the old, the struggle of progressive tendencies in the creative reactionary routine of dogmata of canons, traditional ways and means of expressiveness of themes and ideas out of date. The art theorist has at his disposal the artist-innovator and artistic tradition at various sides of barricade. To his opinion it must symbolize the struggle of opposites. If there exist traditions, the innovation must be contrasted with it. Dialectics demands it. From the point of view of marxism it is impossible to imagine the development of the world artistic process. But materialistic dialectics speaks not only about the struggle but also about the unity of opposites. Therefore genuine innovator has to preserve and develop “all the best” that there is in the tradition, unite in a single whole that is

borrowed from classic heritage and absolutely new ones. In this connection V.M.Zimenko writes: “marxism-leninism in the problem of mastering cultural heritage adhere to absolutely certain principle: mastering heritage is an electoral process, from the heritage we take only viable, only progressive, only able to enrich the newly created great culture of communism” [3, p.III]. Here the law of the struggle and unity of opposites crosses with the law of negation. Artists – innovators create something unprecedented, “open a new page in the history of art”, coming to it through the negation of traditional aesthetic and artistic values, stylistic ways of obsolete descriptive language. But all useful, “progressive” in artistic heritage the innovators try to preserve and pass to descendants. Soon innovations introduced into the practice by the past generation of artists become a part of tradition.

The following generation of innovators repeats the procedure of selection: “dirty linen is washed in public”, there remains all the necessary, useful. And so infinitely. According to marxist aesthetics and theory of art, thus is realized a living connection of times, succession in art.

Which counter-arguments can modern researcher of art propose? Objective scientific criticism of marxist dogmata in humanitarian branch of sciences can't be based only on discourses about the political situation undergoing changes. There is no need to cite classics of marxism-leninism everywhere, but up to present it is not clear: is it possible following the advice of these classics, “laughing” once for all “to say good-bye to our past”.

Let's try to cast a glance at the problem of traditions and innovation in the light of the theory of artistic creation. The art is developing and each new work differs from previous ones. The innovation in art is inevitable. Even the same artist can't paint two absolutely the same portrait or still life: the one which is painted later i.e. comparatively new work will to some extent differ from the earliest one. But the new in art can appear against the artist's will and in this case it will be the result of the inner immanent logics of the art's development. Here the question about traditions and innovation close up with the question about the premeditated and the unpremeditated in art. To all appearance, the innovation is always connected with premeditation as it supposes the presence of the subjects of creative activity consciously orientated towards the reaching of a certain purpose, namely creating of something new which “there has never been”.

Long ago there was firmly established the notion “Muslim Renaissance” in the aesthetics of art and art science. In this connection there appears a

question: is it possible that the idea of innovation can appear owing to Islam and Muslim culture?

The innovation in art begins with critical look at tradition, with ascertainment of a distance between the tradition and the artist. Leonardo da Vinci's creative work can be an example of treatment to tradition. The great artist writes about his predecessors: "The artist's picture will be of little perfection if he takes pictures of others as an inspirer; we see it in artists after Romans who all the time imitated each other and pushed this art into the decay. After them Giotto, Florentine came... After him the art fall into decay again and so from century to century it inclined to decay [5, v.2, p. 116].

It is interesting that Leonardo da Vinci thinks in medieval Christian traditions in accordance with which "any development was considered as "decrease" of the truth, as removal from initial cause, as descending...". Fundamental nature of medieval Christian culture – comprehension of the process of historical development as the change for the worse, as "defection of the work from Creator" - it brought this culture to self-denial.

If to speak about the flourishing of Muslim miniature in the 15-16th centuries, this period was marked by the appearance of new tendencies in the development of the art. But these tendencies have never been the denial of tradition, the oblivion of medieval art. I.Danilova writes about European Renaissance: "creative impulse of time consists in the joy of the breach, breaking, in the declaration of possibility of such a breach..." [2, p.9]. This joy of destruction isn't absolutely visible in oriental art of that time. In Dust Muhammad's "Treatise about calligraphers and artists there is "A chapter about former artists and masters close to them" [5, v.2]. The author of the treatise points out the divine nature of fine arts: "creator of things sent Adam a casket with several thousands of sections and with a piece of silk in each of them, on the silk – a portrait of one of prophets". Then Mani" having a claim on the title prophet" was engaged in the art of representation. "The other ancient was Shapur who with his miraculous brush painted Khosrow's portrait..." Then there was master Shamsaddin who painted illustrations in "Shahname"..."

Further Dust Muhammad narrates the history of formations of Herat school. He calls Mlrek- nakkash "irreplaceable" and "inimitable" in miniature art, Kamaladdin Behzad "the best of contemporaries" and "remarkable of the century". And there is nothing about periods of decadence, about decadent schools or tendencies. Dust Muhammad does not try to depreciate the

importance of creative work of medieval artists or make an object of critics the mastership of ancient ones. In the hierarchy of artistic values Behzad's and legendary Mani's masterpieces are put on the same high level by the author. Dust Muhammad doesn't accentuate and mark epochs of "decay" because he doesn't simply see them.

So in European art of Renaissance we have to do with a partial denial of tradition, in the art of Muslim East of that time – the absence of denial of any stages of development of tradition.

Philosophy and aesthetics, theory and history of art refute the position of marxism in the question about traditions and innovation in art which comes to tough sketch: tradition can't develop without innovation but authentic innovation is not possible without support upon tradition ("support upon tradition" doesn't mean "a blind imitation", it is" a selection of all valuable, useful"). It has always been so, in the art of all times and peoples. Hence it doesn't follow the other, wrong conclusion that there is nothing new in the art, that "all the new is a well forgotten old". Sultan Muhammad opened a new page in the history of Azerbaijan-Persian art. The authors of the book "Azerbaijan art" K.Karimov, R.Efendiyev, N.Rzayev and N.Habibov note that "great mastery of this artist lies in the fact that depicting traditional subjects he didn't keep to the beaten track, he enriched them with new plots, found new means of expressiveness" [6, p. 121-122]. To the first sight it seems that here we have to do with innovation in miniature art. But considering the question more attentively it turns out that Sultan Muhammad's creative work doesn't bear any relation to premeditated innovation. We determined the innovation as a purposeful action where the creation of the new in art is the aim towards which the artist quite consciously and deliberately orientates his creative activity; a partial negation of artistic tradition and creative search are means for attaining this object. We come across examples of critical treatment of the tradition only in European art of Renaissance, New and the Newest times, in soviet art.

Really beauty, harmony are those values which are expressed in the creative work of medieval oriental miniaturists. They are those aims towards which masters of Tabriz school deliberately and purposefully moved forward. But the innovation (innovation of the form and innovation of the content – both of them) didn't enter into the system of values of medieval oriental culture. Therefore it is dialectics of traditions and innovation in Azerbaijan art up to the middle of the 19th century. In the Middle Ages the criteria of innovation

was not the criteria of aesthetic appreciation of the work of art. If to speak about Islam, about Muslim culture, owing to the idea of timelessness and original comprehension of causality, the brink between the old and the new in the culture and art wasn't felt enough clear and distinct. The innovation realized through deliberate denial from demands of artistic tradition couldn't develop in traditional Azerbaijan art. Examples of innovation in Azerbaijan art should be looked for in modern artistic process. "Artist! Bum yourself in this dark room without draughts, pour with solvent and bum! At this site of fire there will be bom a new culture!", - the authors of the I manifesto of the group "Tasdig" are calling. It is absolutely European look at the development of the art: the new in artistic culture must appear on the mins of the old. Such a comprehension of the development of the art has found its reflection in artistic practice in Amirbay Narimanbayov's, Teymur Taghiyev's (Daimi) and Samir Gafarov's creative work. Young artists, students of Az.SIA named after M.A.Aliyev in 1989 taught by M.Abdullayev abandoned traditional technique of painting and appealed to assemblages, objects and installations popular in the 80-es. Here takes place a critical regard for tradition - denial of traditions of Azerbaijan soviet school of painting and continuation of traditions of European modernism. There is an innovation here too: for the first time Azerbaijan artists appealed to the art of the object developing innovatorily this new kind of art. However at the beginning of the 1990-es Amirbay Narimanbayov's and Teymur Daimi's creative activity there was outlined the process of gradual return to traditional materials and techniques. Changes in the world outlook also paralleling took place. Artists realized the necessity of recreation of oriental world outlook and oriental aesthetic sense.

Conclusion. So we come to the conclusion that if the innovation was possible in the Middle Ages, it was of unpremeditated character. Premeditated innovation appeared in the art in the epoch of Renaissance and held out up to the epoch of postmodernism when philosophers and artists abandoned the cult of innovation in art.

Certainly the new always took place in artistic culture. But till the period of Renaissance it was either of unpremeditated character, or was connected with the renewal of the religious cult, the appearance of new religions... These phenomena were also explained by "revelations" but not the desire to change "the old-fashioned". It is absolutely evident that the criteria of artistic innovation was not the criteria of artistic appreciation of works in the Middle Ages and in ancient times.

REFERENCES:

1. Ванслов В.В. О традициях и новаторстве в искусстве. // Проблема наследия в теории искусства. – М., 1984.
2. Данилова Л.Ю. От средних веков до Ренессанса. – М., 1975.
3. Зименко В.М. Традиции. Инновации. Современность. – М., 1965.
4. Каменский А.А. О значении художественной традиции. // Советское искусствознание. 82. – М., 1983.
5. Мастера искусства об искусстве. Т. I -М., 1965; Т. II -М., 1966.
6. Kərimov R.C., Əfəndiyev R.S., Rzayev N.İ., Həbibov N.D. Azərbaycan incəsənəti. – Bakı, 1992.

Tahir Bayramov (Azərbaycan)**İNCƏSƏNƏTDƏ ƏNƏNƏ VƏ NOVATORLUĞA YENİ BAXIŞ**

Müəllif bədiə ənənənin əsas funksiyasının bədiə təcrübənin ötürülməsində davamlılığı haqqında ümumi qəbul olunmuş fikir ilə razıdır. Ancaq “ənənə və yenilik dialektikası” (hegelian-marksist) ilə tamamilə razı deyil. İncəsənət tarixi bu dialektikanı təkzib edir. Əlbəttə incəsəntdə həmişə yeniliklər yaranır. Ancaq bu yenilik əvvəlcədən düşünülmüş novatorluğun nəticəsi olmaya bilər. Orta əsr incəsənətində gözlənilməyən yenilik də belədir. Digər tərəfdən XX əsr avanqard incəsənətdə olduğu kimi, novatorluq ənənəni inkar da edə bilər.

Açar sözlər: ənənələr, novasiyalar, incəsənət, müasirlik, dialektika.

Таир Байрамов (Азербайджан)**НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО
В ИСКУССТВЕ**

Автор согласен с общепринятой точкой зрения о том, что основная функция художественной традиции – осуществление преемственности в трансляции художественного опыта. Но принципиально не согласен с т.н. «диалектикой традиций и новаторства» (гегелевско – марксистской). История искусства опровергает эту диалектику. Конечно в искусстве всегда возникает что-то новое. Но это новое может не быть результатом преднамеренного новаторства. Такова непреднамеренная новизна в средневековом искусстве. С другой стороны, новаторство может быть отрицанием традиций, как в авангарде XX века.

Ключевые слова: традиции, новаторство, искусство, современность, диалектика.

UOT 008:39;008:351.858

Fargana HUSEYNOVA
PhD (Culturology)
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
farqana.huseynova68@gmail.com

MULTICULTURALISM IN AZERBAIJAN IN THE CONTEXT OF MODERN GLOBALIZATION

Abstract. Multiculturalism is a necessary means for the dialogue of cultures and civilizations. It is impossible to establish a dialogue of cultures without studying the essence, characteristics, history and achievements of other cultures. Recently, Azerbaijan has become one of the traditional venues for international intercultural events. The article deals with the role of Azerbaijan in the dialogue of cultures and civilizations in the context of modern globalization, the importance of the International Humanitarian Forums, which laid the foundation of the Baku process. At the same time, it is noted that tourism is one of the most effective areas uniting different cultures and peoples in modern times.

Key words: multiculturalism, civilizations, forum, religious diversity, tourism.

Introduction. Multiculturalism is classified as “multiculturalism” in the scientific literature, i.e. a society that embraces many different cultures. It is aimed at the protection, development and harmonization of the cultural diversity of people of different nationalities and religions in a certain country and the world as a whole and their integration into the national culture of minorities and states. Multiculturalism is the embodiment of tolerance as a humanist and democratic theory or ideology. Humanism, a high culture of individual and international relations, mutual understanding, mutual enrichment, friendship and cooperation between people are impossible without a multicultural society. Multiculturalism is a necessary means for the dialogue of cultures and civilizations. It is impossible to establish a dialogue of cultures and civilizations without

studying the essence, characteristics, history and achievements of other cultures and without tolerant attitude and mutual understanding to them. In fact, renouncing multiculturalism is a way of leading misunderstanding, confrontation, national and religious conflicts. In general, the active discussions held in the international arena on the topic of dialogue among civilizations, international conferences and symposiums held in different countries in recent years inform how important the idea of dialogue among civilizations is in the 21st century. Undoubtedly, the opposite circumstance of this is a war between civilizations, which would mean the end of our world. Therefore, this issue has been repeatedly raised by the UNO, UNESCO and other international organizations, as well as many heads of state, the need to solve global problems through the joint efforts of all world peoples has been emphasized, the necessity for such a dialogue for peace and tranquility, mutual enrichment of cultures has been shown.

The interpretation of the main material. Today the most important issue of humanity is to create an environment of dialogue between East and West and in other cases between Islamic and Christian civilizations, to ensure the mutual exchange of progressive values related to them. Development of international cultural and humanitarian cooperation and achievement of mutual understanding between the peoples are one of the main priorities of Azerbaijan's foreign policy [1, p. 172].

The UNO's declaration of 2010 as the "Year of the Rapprochement of International Cultures" showed increasing aware of the role of culture in the modern world by the international community. Harmonious cultural dialogue is not only an important means in resolving interstate conflicts, but also one of the main conditions for national development, state security and prosperity [2].

Recently, Azerbaijan has become one of the traditional venues for international intercultural forums. The holding of the 1st and 2nd World Intercultural Forums in Baku in 2010 and 2012 with the support of UNESCO, ISESCO, the UNO Alliance of Civilizations, the Council of Europe and its North-South Center is a clear example of this. The organization of the 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th Baku International Humanitarian Forums and other prestigious meetings during 2011–2018 laid the foundation of the Baku process and proved once again that Azerbaijan has made a concrete contribution to the development of global intercultural dialogue and cooperation. Conceptual, ideological and practical aspects of intercultural dialogue were discussed and obstacles in dialogue were considered in these forums. President of

the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev said in his speech at the 6th Baku International Humanitarian Forum: “Representatives of different religions and peoples have lived in Azerbaijan as a family in peace, tranquility and kindness for centuries and this policy continues today. The state policy of Azerbaijan in this direction is very effective and leads to good results. Our historical past and culture show that representatives of different religions have always lived very comfortably in Azerbaijan as a family. Our historical and religious monuments show our ancient history and at the same time show that Azerbaijan has become a native land, a native place for the representatives of different religions” [5].

The role and importance of Azerbaijan in the dialogue of cultures and civilizations can be understood and defined through taking into account the peculiarities of its historical development. First of all, the formation and development of our country as a cultural areal is closely related with its geographical and geopolitical conditions and its system of values. Azerbaijan has interacted with different cultures and civilizations for centuries due to its location at the junction of Eastern and Western civilizations and it is no coincidence that the territory of our country is one of the rare places where major world religions (Islam, Christianity, fire-worship) coexist peacefully. This common position of Azerbaijan, which organically unites Eastern and Western civilizations, has led to its constant tendency to synthesis of the values of both civilizations in its system of values. As a result of such a unique interaction, our people have gained a rich experience of communication with different ethnic groups and cultures. It is the result of this unique interaction that besides Azerbaijan takes an active part in the dialogue of cultures in the international arena, it continues successfully this dialogue within it. As academician R.Mehdiyev noted that although there are certain standard requirements of the democratization process in the modern world, each country’s unique national mentality, historical, socio-economic, political and cultural development peculiarities, unequal starting opportunities are taken into account [4, p. 296].

The formation and development of a multicultural society is determined by the peculiarities of historical evolution, specifically by social factors. It should be noted that democracy plays an important role in the formation and development of a multicultural society, to be more precise, democracy creates favorable conditions for the evolution of a multicultural society. Multicultural society has existed primarily in the democratic countries of Western Europe

and North America. The high level of tolerance, morality and democracy in these countries has created favorable conditions for the spread of ideas of multiculturalism.

Peculiarities of the historical development, geographical position and ethnic composition of the population of Azerbaijan have created conditions for the existence of different religions here. Paganism, Zoroastrianism, Judaism, Christianity, Islam and many other religious beliefs have been able to spread to a certain extent in the country and interacted with each other at different times. In addition, tolerance, religious, national and racial tolerance are inseparable peculiarities of our national mentality. As a result, the nations have lived as a united and friendly family, tolerant relations have been formed between ethnic and religious communities, national, racial and religious discrimination hasn't been allowed and people of different religions have worked in peace and tranquility for centuries and even today in Azerbaijan.

Also the role of tourism in intercultural dialogue should be emphasized. Tourism is one of the most effective ways to unite different cultures and peoples in modern times. Today, tourism is one of the fastest growing industries on a global scale. Mass tourism is also becoming one of the main factors of intercultural relations and dialogue between peoples. Modern political and socio-economic relations have created more favorable conditions for the development of tourism in comparison with previous periods. The uniqueness of the historical, cultural, national and religious traditions of different peoples and historical and cultural monuments remain an important attractive factor for the representatives of other nations. Azerbaijan with a rich historical and cultural heritage and favorable conditions has great prospects for development in the field of tourism. The growing attractiveness of Azerbaijan as a tourist country also has a positive influence on increasing its prestige in the international arena besides creating conditions for the development of the tourism industry, the expansion of infrastructure and information and communication systems in the country [6].

Today, Azerbaijan is a country distinguished by its ethnographic diversity. Besides the representatives of different nationalities, ethnic groups such as Tats, Talysh, Molokans, Avars, Lezgins, Mountain Jews and Sahurs live in its territory. Although the representatives of these ethnic groups consider themselves as Azerbaijani, each group has preserved its own elements of different cultures. This culture is reflected in everyday life, handicrafts,

cuisine and various ceremonies. If we organize tourist trips to ethnic regions, visitors to our country will have an opportunity to get acquainted with the ethnographic peculiarities and rich culture of Azerbaijan. Today, tourist trips to ethnic regions are one of the most applied fields in the world [7, p. 73].

President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev has considered the development of tourism in the country as a priority area and signed very important documents in this direction. Today, Azerbaijan is already recognized as a country of tourism in the international arena. It is no coincidence that international tourism exhibitions are organized in Azerbaijan every year and countries with experience in the tourism field participate in these exhibitions. Special permits (licenses) were given for more than 80 hotels and hotel-type objects only in 2015. Today, the ideas of multiculturalism can be implemented in a positive direction in the development of regional tourism in Azerbaijan. The development policy of tourism that has been pursued in our country in recent years gives confidence that this sector will become one of the leading sectors of the country's economy. At the same time, it promotes the role of tourism in intercultural dialogue and the wider promotion of Azerbaijan's national and cultural achievements around the world [3].

Azerbaijan is a country with a rich history and ancient culture. There are more than 6 thousand historical and architectural monuments in our country. Most of them are located on the ancient caravan roads along the Great Silk Road passing through the territory of Azerbaijan and are still amazing today. The rock paintings of primitive people in the caves of Gobustan (60 km west of Baku), pre-Islamic ceremonial buildings – fire-worship temples, towers, Albanian churches and temples at the top of the mountains, magnificent castle walls and castles, as well as a large caravanserais, magnificent palaces, memorial rites and other buildings of the period of Islamic culture can be shown as an example of these monuments. Medieval memorial buildings are represented by mausoleums along the Silk Road.

Conclusion. Azerbaijan supports all international initiatives that promote rapprochement between civilizations and acts as an initiator and participant in this dialogue in some cases. In this regard, our country is making a worthy contribution to international dialogue within the UNO, UNESCO, ISESCO, OSCE, the Council of Europe, the CIS and other special international structures and forums. At the same time, the initiatives put forward by our country, which is a supporter of cooperation, peace and

security in the region and around the world, increase its prestige more in the international arena. Holding these events in Azerbaijan, where there is national and religious patience and tolerance, is also a clear proof that our country is an example to the world. Azerbaijan's rapid development, domestic and foreign policies that serve the interests of all mankind and its growing prestige in the world have a positive influence on the frequent holding of international events in our country that serve progress, peace and security. In its turn, these are factors that contribute to dialogue and mutual understanding in a globalizing world.

REFERENCES:

1. Aslanova R. Qloballaşma və mədəni müxtəliflik. – Bakı, 2004.
2. Azərbaycan qəzeti, 14 aprel, 2011-ci il.
3. Azərbaycan qəzeti, 15 oktyabr, 2011-ci il.
4. Əhədova S. Müasir dünyada mədəniyyətlərarası münasibətlər. – Bakı, 2014.
5. Xalq qəzeti, 25 oktyabr, 2018-ci il.
6. Mədəniyyət qəzeti, 28 sentyabr, 2012-ci il.
7. Sultanova H. Azərbaycan Respublikasında turizm və onun inkişafı. – Bakı, 2015.

Fərqanə Hüseynova (Azərbaycan)

MÜASİR QLOBALLAŞMA ŞƏRAİTİNDƏ AZƏRBAYCANDA MULTİKULTURALİZM

Multikulturalizm mədəniyyətlərin və sivilizasiyaların dialoqunun zəruri alətidir. Digər mədəniyyətlərin mahiyyətini, xüsusiyyətlərini, tarixini və nailiyyətlərini öyrənmədən mədəniyyətlərin dialoqunu qurmaq qeyri-mümkündür. Son dövrlərdə Azərbaycan beynəlxalq mədəniyyətlərarası tədbirlərin keçirildiyi ənənəvi məkanlardan birinə çevrilmişdir. Məqalədə müasir qloballaşma şəraitində Azərbaycanın mədəniyyətlərin və sivilizasiyaların dialoqunda rolundan, Bakı prosesinin əsasını qoymuş Beynəlxalq Humanitar Forumların əhəmiyyətindən bəhs olunur. Eyni zamanda müasir dövrdə turizmin müxtəlif mədəniyyətləri və xalqları birləşdirən səmərəli sahələrdən biri olduğu qeyd olunur.

Açar sözlər: multikulturalizm, sivilizasiyalar, forum, dini müxtəliflik, turizm.

Фергана Гусейнова (Азербайджан)

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Мультикультурализм является необходимым инструментом диалога культур и цивилизаций. Не изучив сущности, особенностей, истории и достижений других культур, диалог культур построить невозможно. В последний период Азербайджан превратился в одно из традиционных мест проведения международных межкультурных мероприятий. В статье говорится о роли Азербайджана в диалоге культур и цивилизаций в условиях современной глобализации, о значении международных Гуманитарных Форумов, заложивших основы Бакинского процесса. Вместе с тем, отмечается, что туризм на современном этапе является одной из эффективных отраслей, объединяющих различные культуры и народы.

Ключевые слова: мультикультурализм, цивилизации, форум, религиозное разнообразие, туризм.

UOT 745/749

Людмила ШКЛЯЕВА
кандидат искусствоведения
Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН Татарстана
(Россия)
luda-next@yandex.ru

РОЛЬ ЭКСПЕДИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИЯЛИ им. Г. ИБРАГИМОВА В ИЗУЧЕНИИ И СОХРАНЕНИИ ИСКУССТВА ТАТАРСКОЙ ВЫШИВКИ

Аннотация. В статье рассматривается опыт сохранения культурного наследия на примере изучения и введения в научный оборот данных о золотном шитье татарских мастериц Ульяновской области по материалам экспедиции Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, состоявшейся в июле 2018 года.

Ключевые слова: золотное шитье, татарское, народное искусство, особенности стиля, сохранение культурных традиций

Введение. Татары Ульяновской области, находясь в окружении неоднородного по этническому составу населения, включающего чувашей, мордву, марийцев, удмуртов и русских сохранили мировоззренческие и эстетические предпочтения предков [9, с. 39]. До 1920-х годов передавались из поколения в поколение секреты народного декоративно-прикладного творчества. Устойчиво воспроизводились стилеобразующие элементы золотной отделки компонентов национального костюма, что позволяет сделать предположение о городском происхождении далеких предков современной этнографической группы сельских татар Ульяновской области. По причине существования обычая сжигать старые вещи умерших, сохранились лишь единичные образцы, созданные местными сельскими золотошвейками в начале XX века. Декор на изделиях отличался локальными стилевыми особенностями, отражающими каноны оформления, присущие татарскому прикладному искусству.

Исследования народного искусства татарской вышивки приходятся на XX столетие (П.М. Дульский [8], Ф.Х. Валеев [2], Г.Ф. Валеева-

Сулейманова [3], Ф.Ф. Гулова [6] и др.) Следует отметить, что внимание ученых привлекало в основном творчество казанских татар. Вышивка мастериц-татарок, проживающих в Ульяновской области оставалась малоизученной до настоящего времени. Этот вид женских домашних занятий развивался у них неравномерно и угас в первой половине XX века. Изучить и сохранить данные о самобытном золотном шитье у татар Ульяновской области, как о части общенационального культурного наследия стало одной из задач научной экспедиции ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ в указанную область.

Изложение основного материала. Первый этап работы в полевых исследованиях включал сбор образцов декоративно-прикладного творчества на изучаемой территории и опрос респондентов. Важной источниковой базой для этого послужили местные краеведческие музеи. В четырех районах Ульяновской области (Павловском, Николаевском, Новомалыклинском и Чердаклинском), которые ученые посетили в ходе экспедиции, научный интерес для изысканий о традиционной культуре татар представляли коллекции не районных, а школьных, клубных и библиотечных музеев татарских деревень, жители которых являются потомственными мусульманами [11, с. 126]. «Не пожелавшие креститься по указу Петра I от 3 ноября 1713 г., они были низведены до положения податного населения (государственные крестьяне)» [5, с. 226]. Это произошло с потомками некогда состоятельных городских татарских родов. У их этнических предков как золотое, так и золотное шитье получило распространение в Средние века. В этот период оно развивалось в форме профессионального ремесла, продукция которого была востребована у аристократии в крупных городах Улуса Джучи, а затем Казанского ханства [4, с.490]. После его завоевания войсками Ивана Грозного, часть татарского городского населения вынужденно переселялась в сельскую местность, но продолжала сохранять элементы городской этнической культуры, образцы которой устойчиво воспроизводились в сельских условиях проживания [10, с. 22]. Таким образом, золотошвейное искусство «восходит и к крестьянской среде, и к творчеству ремесленников города» [3, с. 9]. Оно применялось в отделке традиционных элементов классического татарского костюма, который как целостный художественный ансамбль формировался с середины XVIII до середины XIX века [13, с. 114]. Золотным шитьем у татар декорировались

головные уборы, камзолы, нагрудники и обувь. Аналогии наблюдаются у крымских и астраханских татар, что специалисты связывают со златошвейным искусством постзолотоордынских ханств [14, с. 85]. Оно неравномерно, но устойчиво эволюционировало на протяжении нескольких столетий, о чем свидетельствуют изыскания Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой [4, с. 490]. Опираясь на этот факт, можно сделать вывод, что продукция пользовалась спросом, т.е. существовала традиция ношения изделий, оформленных золотным шитьем. Искусные образцы XIX – начала XX вв. данного вида ремесла демонстрируются в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан.

Результаты экспедиции показали, что во многих современных татарских деревнях Ульяновской области развивались в основном те направления декоративно-прикладного творчества, которые были характерны для крестьян: ткачество, вязание, лоскутная мозаика и вышивальное дело х/б нитями. Из двадцати исследуемых селений лишь в трех – Татарский Шмалак, Евлейка (Павловский район) и Татарский Сайман (Николаевский район) были представлены, украшенные золотным шитьем, элементы женского народного костюма. Изделия демонстрировались в сельских музеях. Опрошенные нами краеведы и хранители коллекций сообщили о местном происхождении образцов. Данный факт нашел подтверждение и в текстах здешнего песенного фольклора: «Я плясала, пристегнувши златошвейный кукрекче» [13, с. 222]. Респондент – потомственная вышивальщица З. И. Ямаева (1923 г.р.) рассказала, что кукрекче (нагрудники) надевали поверх платья под камзол, который также декорировали вышивкой: «Кукрекче украшали золотными нитями, это умели делать не все женщины. Моя мама Бадиян была известной рукодельницей и сама расшивала, как нагрудники, так и калфаки».

Развитие золотного шитья требовало таких условий как относительная финансовая состоятельность, наличие мастериц-носителей технологий и соблюдение традиции применения данного вида отделки в национальной праздничной одежде. Золотная вышивка в указанных селениях в XIX веке была бытующим потомственным женским занятием, техника исполнения, как и орнаментальные мотивы, передавались от матери к дочери. Музейные образцы рукоделия мастеров прошлого свидетельствуют как о самобытности узорной отделки, так и об общей тенденции ее развития. Приемы оформления включали крупные цветочно-раститель-

ные элементы, расположенные в определенном композиционном порядке. В его художественной структуре использовался принцип симметрии, как отражение равновесия и устойчивости мироздания. Повторяемость образов символизировала цикличность бытия и процессов воспроизводства. К стилевым особенностям золотной вышивки ульяновских татар относится применение однотипной техники вприкреп и рельефность элементов отделки, узоры отражают общую для татар систему духовных ценностей, питавших художественные формы декоративного искусства, первоисточником которого послужила болгарская городская культура периода Золотой Орды, а затем – Казанского ханства. На протяжении долгих столетий лучшие образцы отбирались и шлифовались временем. Возможность сохранения данного вида ремесла была обусловлена принципом преемственности в оформлении народного женского костюма.

Распространение ранее элитарного занятия среди жителей, выявленных нами селений, можно объяснить появлением доступных по цене металлических нитей. Как свидетельствуют респонденты, для их изготовления использовались испорченные самовары, монеты, ложки и даже боевые награды. Умельцы-кустари применяли старинный способ получения волоочильных нитей. Мастерицы вручную обвивали ее вокруг другой прочной нити (часто шелковой), окраска которой подбиралась в соответствии с цветом металлической. Такие золотные нити использовались вышивальщицами изученных нами сел. На расшитых ими изделиях цветочно-растительный декор производил впечатление рельефности, благодаря подложке, поверх которой сначала нашивались льняные или шелковые, желтые или белые нити, а затем – золотные, укладываемые по ним ровными рядами без пробелов.

Длительный путь эволюции этого вида декоративного творчества в данном случае прервался в связи с трагическими событиями Гражданской войны (1918-1921) и сплошной коллективизации. Искусные изделия, созданные руками потомственных сельских вышивальщиц прошлого, хранились в семьях и передавались из поколения в поколение. Часть из них ныне вошла в коллекции школьных, клубных и библиотечных музеев.

Шесть экспонатов демонстрируются в школьном музее села Татарский Шмалак, основанном в конце XVII века. Музейная коллекция сформировалась в 1982 году и постоянно пополнялась благодаря дарениям местных жителей. Указанные изделия шились из голубого,

зеленого или черного бархата и атласа. Дорогая ткань нашивалась на домотканый холст и декорировалась рядами симметричного узора, составленного из стилизованных растений. Своеобразие работы заключается в особой изящности запечатленных стебельков с раздвоенными листочками на концах. Благодаря завиткам тонких и плавных линий, букетики производят впечатление мягкой нежности, этим качеством обычно наделяется притягательный женский образ. Бутоны и соцветия в виде розеток символизируют жизнеутверждающее начало, обещающее созревание плодов и продолжение рода, чему придавалось огромное значение в мировоззрении прошлого [7, с. 26]. Сходными узорами, исполненными техникой вприкреп, татарские мастерицы Ульяновской области расшивали нагрудники, мешочки для подарков от жениха и калфаки.

Локальные стилевые особенности характерные для золотного шитья Павловского района, наблюдаемые в художественном решении изделий с. Татарский Шмалак, проявились также в отделке экспонатов, хранящихся в школьном музее с. Евлейка, которое было основано в начале XVIII века. Музейная выставка открылась в 1970-ом году. На поле изделий выделяются узоры из золотных нитей. Искусно выполненная плотными ровными стежками вприкреп вышивка, производит впечатление ювелирной работы. Изящные стебли растений, расположенных в традиционной композиции, напоминают завихренные розетки. Затеяливые элементы декора даны в асимметричном преобразовании. Стилизованные соцветия распускаются в виде трилистников. Этот образ, связанный с эстетикой древнего мира ранних кочевников, является устойчивым элементом декоративной системы национального искусства татар. Трилистники (тюльпаны), символизирующие возрождение жизни наблюдаются в орнаментальных мотивах, используемых народными мастерами-татарами разных поколений, в декоре образцов всех видов самобытных ремесел [15, с. 661].

Следующие образцы золотного шитья были обнаружены в сформированной в 1994 году коллекции школьного музея с. Татарский Сайман. Изящные изгибы декоративных линий придают изысканность золотному оформлению изделий.

Изучение аутентичных вышивок деревенских музеев включало проведение искусствоведческого анализа, позволившего сделать вывод, что стилевые особенности золотного шитья ульяновских татар разви-

вались как самобытная образная система, связанная с традиционной культурой. По данным материалам были написаны и опубликованы научные труды, способствующие популяризации татарской культуры и норм народного творчества, сформированных в конкретных условиях жизни, определяемых природно-климатическими, ресурсными и другими факторами.

Введение в научный оборот вышеуказанных данных является основой для достоверной реконструкции золотного шитья татарских мастериц ульяновской области. Следующие задачи предполагают реализацию процессов, направленных на возрождение этого «забытого» ремесла.

Опыт восстановления прерванного развития национального искусства принадлежит современным крымским татарам [1, с. 9], которым в настоящее время удалось возродить традиционное золотное шитье, угасшее в условиях депортации в сороковые годы минувшего столетия. Процесс возвращения утраченных ценностей и традиций начался в 90-х годах XX века. В Бахчисарае открылся центр «Орнек», где женщины обучались искусству золотного шитья, были организованы аналогичные курсы в Симферополе, на которых секретами мастерства делилась художница З. Бекирова (единственная, в то время, хранительница техники традиционного двустороннего шитья) [12, с. 14].

Заключение. Для возрождения данного вида художественного творчества у татар Ульяновской области необходимо не только ввести в научный оборот имеющиеся самобытные образцы, но и провести их реконструкцию, а также организовать обучающие мастер-классы, с приглашением специалистов. Следует открыть центры «Золотного шитья» при мечетях или клубах, без ограничения по возрасту. Созданные мастерицами изделия будут востребованы и как необходимые элементы современных интерпретаций сценического костюма, и как сувениры, и как компоненты национальной культуры желанные в каждой татарской семье: декоративные полотенца, коранницы, калфаки, тубетейки и др.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акчурина-Муфтиева Н.М. О декоративно-прикладном искусстве крымских татар XV–первой половины XX вв. Симферополь: симф-я гор-я тип-я, 2008. 392 с.
2. Валеев Ф.Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань: Тат. кн. изд-во, 1984. 188 с.: ил.

3. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е–начало 1990-х годов). Казань: ФЭН, 1995. 191 с.: ил.
4. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Золотое шитье // Татарская энциклопедия. Казань: Ин. Тат. энц-и, 2005. с. 490–492.
5. Габдуллин И.Р. К вопросу об этносословной эволюции тюркского населения Уфимского уезда (губернии) в XVII–XIX вв. // Единство татарской нации. Материалы научной конференции АН РТ «Цивилизационные, этнокультурные и политические аспекты единства татарской нации» (Казань, 7–8 июня 2002 г.). Казань: ФЭН, 2002. с.214–237.
6. Гулова Ф.Ф. Татарская народная вышивка. Казань: Тат. кн. изд-во, 1980. 80 с.
7. Гюль Э. Сады небесные и сады земные. Вышивка Узбекистана. Скрытый смысл сакральных текстов. М.: Марджани, 2013. 208 с.
8. Дульский П.М. Искусство казанских татар, Москва: Центр. изд-во нар-в С.С.С.Р., 1925. 58 с.: ил.Гулова Ф.Ф. Татарская народная вышивка. Казань: Тат. кн. изд-во, 1980. 80 с.
9. Закиров Р.З. Ульяновские татары чтят традиции и обычаи своего народа. Самара, 2005. 87 с.
10. Исхаков Д.М. О традиционно-народной и национальной стратах культуры татар // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения педагога-просветителя художника Ш.А. Тагирова (Казань, 17-18 апреля 2008 г.). Казань, 2009. с. 21-27.
11. Кадыров Р.В. «Понятие «служилые татары в Русском государстве XVI начала XVIII вв. Теоретико-методологические подходы» // Исторические судьбы народов Поволжья и Приуралья. Вып. 1. Казань. 2010. с. 130–132.
12. Соболева Е.Л. Искусство Крыма: история и возрождение // Искусство крымских татар. Каталог выставки. Октябрь-ноябрь 2013. Казань: Заман, 2013. с. 11–15.
13. Сулова С.В., Мухамедова Р.Г. Народный костюм татар Поволжья и Приуралья (середина XIX–начало XX вв.). Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: Фэн, 2000. 312 с.
14. Сулова С.В. Костюм крымских татар: к вопросу об этнокультурных параллелях с Волго-Уральскими татарами // Истоки и эволюция

- художественной культуры тюркских народов. Серия «Искусство тюркского мира». Вып. 1. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения педагога-просветителя, художника Ш.А. Тагирова (Казань, 17-18 апреля 2008 г.). Казань, 2009.
15. Шкляева Л.М. Искусство вышивки татар Самарской области (по результатам экспедиции в июне-июле 2014 года) // Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Традиционная культура народов Поволжья» (10-12 февраля 2015). Казань: Ихлас, 2015. с. 659–666.

Lyudmila Şklyayeva (Rusiya)

**Q.İBRAHİMOV ADINA DƏİİ-nin EKSPEDİSİYA
FƏALİYYƏTİNİN TATAR NAXIŞI SƏNƏTİNİN TƏDQIQI VƏ
QORUNMASINDA ROLU**

Məqalədə 2018-ci ilin iyul ayında baş tutmuş Tatarstan Respublikası Elmlər Akademiyasının Q.İbrahimov adına Dil, ədəbiyyat və incəsənət institutunun Ulyanov vilayəti ekspedisiyasının materialları üzrə tatar ustalarının qızılı tikmələri barədə məlumatların elmi işə buraxılması və tədqiqi nümunəsində mədəni irsin qorunması təcrübəsi nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: qızılı tikmə, tatar, xalq sənəti, üslub xüsusiyyətləri, mədəni ənənələrin qorunması.

Lyudmila Shklyayeva (Russia)

**ROLE OF EXPEDITIONS OF THE ILLA AFTER G. IBRAGIMOV
IN THE PRESERVATION OF EMBROIDERY OF THE TATARS**

The article reveals the origins of the appearance and stylistic features of gold embroidery used by the Tatar of the Ulyanovsk region by results of expeditions of the Institute of language literature and art. G. Ibragimov of the Academy of sciences of Tatarstan in July 2018. Gold embroidery was hereditary female occupation. Visual originality of decorative elements was stipulated by distinctive traditions.

Key words: gold embroidery, Tatar, folk art, style features, preservation of cultural traditions.

UOT 069(4/9)

Наталья ГЕРАСИМОВА
кандидат искусствоведения
Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН Татарстана
(Россия)
natal-040183@mail.ru

ВОСТОЧНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЕВ КАЗАНИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЕ И ПЕРВЫЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. В статье раскрывается история формирования коллекций восточного искусства в Казанской губернии и первых лет существования Татарской АССР. Особое внимание уделяется вопросу создания в столице ТАССР – Казани уникального Музея Востока, демонстрирующего культурные связи татар с многочисленными народами Востока, проживающими от Средней Азии до Китая.

Ключевые слова: Татарская Автономная Советская социалистическая республика, музей, коллекция, миниатюра, Казань.

Введение. Казанский край традиционно воспринимался в России, как место встречи культур Востока и Запада, а потому неудивительно, что формирование коллекций искусства стран Востока началось в музеях Казани еще в XIX веке.

Первые коллекции сложились в стенах созданного в 1815 году Кабинета редкостей Казанского императорского университета. Как отмечают исследователи, первоначально комплектование фондов происходило за счет случайных, «диких» для Поволжья предметов [16, с. 37]. Однако уже в 1835 году в университете был создан «Восточный разряд» – факультет по изучению языков и культуры народов Востока [3]. Его преподаватели и студенты изучали культуру и быт нерусских народов Поволжья, Сибири, Кавказа, а также народов граничащих с Российской империей восточных государств – Китая, Персии, Турции. После откры-

тия факультета коллекционирование в университете стало носить практический характер – профессура стремилась собрать уникальные коллекции произведений китайского, монгольского, иранского и местного – болгарского и татарского искусства [13, с. 101-105], дабы «подкрепить знания живым восприятием памятников человеческой культуры» [17, с. 14]. Университет финансировал проведение целого ряда этнографических экспедиций, из которых привозили различные предметы, в том числе и произведения искусства.

Изложение основного материала. Крупнейшая коллекция, поступившая в университетский музей, была собрана в 1830-е годы профессором О.М. Ковалевским¹, во время его экспедиций в Сибирь, Забайкалье и Китай. Её составляли китайские, манчжурские, монгольские костюмы (мужские и женские рубахи, воротники, кафтаны, верхние платья, пояса и юбки), изображения буддийских божеств и богослужебные вещи – разнообразные медные статуи, статуэтки с позолотой, колокольчики, бубенчики и различные живописные изображения [8, с. 25]. Вторая по значимости коллекция представляла собой культовые вещи, привезенные из Монголии профессором Н.Ф. Катановым² [17, с. 16].

Исследователи отмечают и единичные дары в университетские музеи, производившиеся не относящимися к университету людьми – так в 1840–1841 гг. в дар Кабинету редкостей были переданы от Бачухая Очарова две позолоченные статуи буддийских божеств, а от ламы Ринчена Донова была получена индийская раковина, в дар от генерала главного штаба графа Сиверса была получена японская резная роговая чашка, привезенная мореплавателем О.Е.Коцебу [16, с. 38]. При этом исследователи подчеркивают, что восточные коллекции и предметы «поступавшие в Казанский Императорский университет во второй четверти XIX в. – доставлялись не просто в целях показа «редкостей», а уже для их дальнейшего научного исследования» [16, с. 38].

В 1854 году «Восточный разряд» был переведен в Санкт-Петербург, однако коллекции не покинули университетские стены, а продолжали собираться и храниться в стенах университетских музеев – Древностей

1 О.М. Ковалевский (1801–1878) – российский востоковед, основатель научного монголоведения, профессор Казанского университета, Почётный член Азиатского общества в Париже.

2 Николай Фёдорович Катанов (1862–1922) – российский тюрколог, профессор Казанского университета и Казанской духовной академии, доктор сравнительного языкознания, этнограф, фольклорист, общественный деятель.

и изящных искусств (бывший Кабинета редкостей), Этнографическом, а также Отечествоведения. Однако во второй половине XIX века упор делался на собирание краеведческого материала – предметов культуры и искусства народов, населявших Казанскую губернию – преимущественно костюмы, украшения, посуда и культовые предметы татар, мордвы и др. [14, с. 140].

Схожие коллекции собирались в музее еще одного учебного заведения Казани – Духовной академии. В ее стенах под руководством Н.Ф. Катанова в 1912 году открылся историко-этнографический музей, основу собрания которого составляли предметы «инородческого быта», т.е. бытовые предметы и костюмные комплексы нерусских народов, являвшихся подданными Российской империи – татар, башкир, калмыков, монгол, самоедов, тунгусов и др. Они собирались студентами и преподавателями академии в этнографических экспедициях с 1840-х годов, с теми же целями, что и в университете – обеспечения наглядным материалом учебного процесса.

Крупная коллекция декоративно-прикладного искусства стран Востока, сформировалась в открытом в 1895 году казанском Городском научно-промышленном музее, ядром которого стала коллекция известного в Казанской губернии собирателя – А.Ф. Лихачева. Из его собрания в музей было передано 628 предметов татарских украшений (хасите, каптырма, браслеты, серьги, подвески, перстни, накосницы) и костюмов, а также 425 китайских и японских вещей [15, с. 127].

Подобным образом коллекции пополнялись до революционных событий 1917 года. При этом, отметим, что собираемые на данном этапе коллекции рассматривались исключительно как этнографический материал, их художественная ценность не привлекала внимание исследователей.

Совершенно новый этап в формировании восточных коллекций казанских музеев начался в 1920-е годы. Создание Татарской Автономной Советской Социалистической Республики дало новый импульс развитию музейного дела. При этом музейная политика полностью определялась государством, которое разрабатывало задачи и правовые установки музейного строительства и осуществляло непосредственное руководство деятельностью музеев. Решением поставленных государством задач в республике стал заниматься Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы при Татарском народном комиссариате просвещения (ТНКП) [12, с. 167]. Под его руководством в республике

проводилась реорганизация существующих и создание новых музеев. Среди них выделяется Музей культуры народов Востока, созданный 1 сентября 1920 года.

Его открытие вызвала необходимость решения возникшей на новом историческом этапе, в связи с поддержкой национального самоопределения, важнейшей задачи – создания музея местной, национальной культуры. Решающую роль в организации музея сыграли Б.Ф. Адлер – директор Центрального музея Татарии, М.Г. Худяков – научный сотрудник музея и музейного отдела НКП Татарской АССР, А.М. Миرونнов – заведующий кафедрой истории и теории искусств Казанского университета и директор университетского музея изящных искусств и древностей, Н.Ф. Катанов – профессор Казанского университета, Северо-восточного археологического и этнографического института, председатель университетского общества истории, археологии и этнографии и этнограф М.С. Губайдуллина. Концепция музея, разработанная Б.Ф. Адлером, базировалась на идее создания национального музея, в котором татарская культура была бы представлена «в связи с культурой русской и восточными исламистскими культурами» [2, с. 9] с целью «представить жизнь в постепенном развитии всей тюркско-татарской семьи» [2, с. 9]. В соответствии с концепцией, в музее планировалось создание четырех отделов: археолого-исторического, этнографического, экономического и отдела искусств Востока.

Основу музейного собрания составили экспонаты предварившей открытие музея «Выставки культуры народов Востока», проводившейся в стенах Казанского университета с 28 сентября 1920 до середины января 1921 года. Для ее организации были привлечены восточные коллекции не только университетских музеев, но и Центрального музея ТАССР, Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, Центральной Восточной библиотеки³, Духовной академии⁴. Большую ценность имели произведения из частных коллекций – М.Е. Евсева⁵,

3 Центральная Восточная библиотека – лавное книгохранилище ТАССР для национальных, республиканских, русских и зарубежных изданий.

4 В стенах Казанской духовной академии с 1912 года располагался историко-этнографический основу собрания которого составляли предметы «инородческого быта», т.е. бытовые предметы и костюмные комплексы нерусских народов, являвшихся подданными Российской империи, собиравшиеся с 1840-х годов.

5 Макар Евсеевич Евсеев (1864–1931) – учёный, просветитель, педагог, профессор Казанского университета.

С.М⁶. и Г.М⁷. Галеевых, Г.М. Залкинда⁸, Ф. Аитовой⁹, А.М. Миронова¹⁰, Р.И. Лихачевой¹¹ и др. Особо ценными являлись коллекции китайского фарфора и восточных монет профессора Н.Ф. Высоцкого¹², болгарские вещи В.Ф. Смолина¹³, золотоордынские и болгарские монеты из коллекции проф. Н.Ф. Катанова, произведения китайского искусства профессора С.Е. Малова¹⁴. Немало предметов было пожертвовано и рядовыми казанцами, откликнувшимися на призыв музейной комиссии нести экспонаты в музей Востока.

Выставка [4, с. 653] состояла из восьми отделов – татарского, болгарского, восточной нумизматики, восточных рукописей и книги, среднеазиатского, народностей Поволжья, сибирских народностей, китайского. Столь широкая география объясняется трактовкой термина «народы Востока», данной Б.Ф. Адлером в предисловии к путеводителю по выставке: «сюда мы относим все народы, живущие на Восток от Урала, а также те из европейских народов, которые находятся [...] или находились [...] под влиянием восточных культур и имеющие родственные связи по крови и языку с народами Азиатского востока» [1, с. 4].

Каталог выставки содержал ряд статей, в которых представленные предметы впервые оценивались искусствоведами – Б.П. Денике¹⁵ и П.М.

6 Салих Мухаммеджанович Галеев – коллекционер, библиофил, этнограф.

7 Галимжан Мухаммеджанович Галеев (Псевдоним: Галимджан аль-Баруди) (1857-1921)— видный общественно-политический деятель, богослов, выдающийся педагог-реформатор, просветитель.

8 Георгий Моисеевич Залкинд (1893–1958) – историк литературы, библиограф, музейный деятель, коллекционер восточных рукописей

9 Фатиха Аитова (1866–1942) – меценат, общественный деятель. Создательница первой женской татарской гимназии.

10 Алексей Максимович Мионов (1866–1929?) – историк искусства, педагог, профессор Казанского университета, организатор художественных выставок, музейный деятель, коллекционер.

11 Раиса Ивановна Лихачёва (Трофимова) (1860–1929) – вдова одного из крупнейших казанских коллекционеров Андрея Федоровича Лихачева, чье собрание послужило основой первого общедоступного музея в Казани – Городского научно-промышленного музея.

12 Николай Фёдорович Высоцкий (1843–1922) – врач, профессор хирургии, патологии и терапии Казанского университета, коллекционер.

13 Виктор Фёдорович Смолин (1890–1932) – профессор Казанского университета, археолог и музейный работник, исследователь культур народов Поволжья, Сибири, Крыма.

14 Сергей Ефимович Малов (1880–1957) – русский, советский лингвист, востоковед-тюрколог, член-корреспондент АН СССР. Специалист по тюркским языкам

15 Борис Петрович Денике (1885, –1941) – историк искусства, специалист по искусству стран мусульманского мира. В 1911 году окончил историко-филологический факультет Казанского императорского университета, после чего был принят ассистентом при Музее искусств и древностей Казанского университета. В начале 1920-х годов переехал в Москву. Магистр (1914), доктор искусствоведения (1925). Профессор Московского университета (1925). Директор Музея восточных культур в Москве.

Дульским¹⁶. Так среди представленных зрителю произведений искусства как наиболее интересные Б.П. Денике выделял болгарские изразцы, поливные керамические сосуды и ювелирные украшения, татарские ювелирные украшения и костюмы, мордовские, черемисские и чувашские вышивки. В сибирском отделе исследователя привлекли орнаменты гольдгов, созданных под влиянием китайских образцов, в дальневосточном – китайского фарфора [9, с. 128-129, 10, с. 108-126]. Интерес, по мнению исследователя, представляли также персидские рукописи, в том числе, так называемые «Хамсэ» персидского поэта Эмира Хосрова Дехлеви, переписанные в конце XVI века и украшенные двумя заставками и 9 миниатюрами – «Мирадж» – восхождение на небо пророка Мухаммеда, эпизодом из «Зеркала Александра», и иллюстрациями к поэме «Восемь раев» [10, с. 109-117]. П.М. Дульский отметил переписанную в XVI веке рукопись Хорезмского автора начала XII века – «Тафсир-Кашшаф-Замахшари» с толкованиями Корана, главными украшениями которой являлись «прекрасно выполненные заставки в форме прямоугольника, середина которого заполнена золотой розеткой на темно-голубом фоне. У краев прямоугольника тоже выполненный золотом орнамент. По всему фону заставки расположен рисунок цветов, стебли которых стилизованы спиралеобразными линиями» [11, с. 134-135].

После закрытия выставки работы по формированию коллекций музея были продолжены. Так преподаватель университета Н.И. Масленников получил разрешение на научную поездку в г. Алатырь и с. Кученяево для сбора этнографических предметов [5, л. 116]. Готовились и научные кадры – Б.П. Денике был командирован в Москву и Петроград «для научной работы в музеях по восточному искусству в связи с созданием в Казани Музея Народов Востока» [6, л. 350]. Однако, к концу 1921 года остро встал вопрос о возможности дальнейшего финансирования музея. К тому же до 1922 года ему так и не было выделено помещение. В этих условиях Академцентр ТНКП принимает решение о слиянии Музея народов востока с Центральным музеем и распределением коллекций по отделам последнего [7, л. 81], что и было реализовано в начале 1922 года.

16 Петр Максимилианович Дульский (1879–1956) – российский и советский искусствовед, музейный работник, издатель, педагог. В 1917–1920 годах принимал активное участие в музейном строительстве, организации учета, регистрации и охране памятников Татарской АССР.

Несмотря на краткий срок существования музея, создателям удалось собрать интересный материал и пробудить у жителей республики интерес к культуре Востока. Научная же работа по изучению истории и культуры стран Востока продолжилась в рамках деятельности научного Общества Татарской республики по изучению Востока России при Восточной Академии, а затем Общества татароведения при Академическом центре Татнаркомпроса. К сожалению, в современную эпоху в Татарстане не проводится такое широкомасштабное изучение и коллекционирование предметов восточного искусства. Акцент в изучении перенесен на влияние восточной культуры на быт и культуру татарского народа. Примером этого являются проведенные в 2019-2020 годах Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан комплексные научные экспедиции по изучению языка, культуры и искусства татар, компактно проживающих в Тюменской области. Однако, при проведении данных исследований, к сожалению, правительством республики не выделяется финансирование на закупку для музейных коллекций, обнаруженных в ходе подобных исследований уникальных предметов декоративно-прикладного искусства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Адлер Б.Ф. Введение // Выставка культуры народов Востока. Казань: Первая государственная типография, 1920. – с. 4.
2. Адлер Б.Ф. Национальный музей // Казанский музейный вестник. 1921. №1 – 2 – с. 3-12.
3. Восточный разряд Казанского университета. [Электронный ресурс] <http://www.briefeducation.ru/brieds-471-1.html> (дата обращения: 01.06.2020).
4. Выставка культуры народов востока // Татарская энциклопедия: В 5 т. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2002. – Т. 1: А-В. – с. 653-654.
5. Государственный архив Республики Татарстан (ГА РТ). Ф. Р-3682. Оп.1. Е.х. 5.
6. ГА РТ. Ф. 271. Оп.1. Е.х. 163.
7. ГА РТ. Ф. Р-3682. Оп.1. Е.х. 948.
8. Гущина Е.Г. Этнографический музей Казанского университета: история формирования и основные этапы развития. – Казань: Отечество, 2013 – 108 с.

9. Денике Б.П. Заметки по искусству Востока // Казанский музейный вестник. 1921. №1 – 2 – с.108 – 126.
10. Денике Б.П. Искусство на выставке культуры народов Востока // Выставка культуры народов Востока. с. 128 – 129.
11. Дульский П.М. Миниатюра на Выставке культуры народов Востока // Выставка культуры народов Востока. с. 134 - 135.
12. Корнилов П.Е. Охрана памятников ТССР (1917 – 1927) // Вестник научного общества татароведения – Казань, 1928. – № 8. – с. 163-173.
13. Ключевская Е.П. Концепция создания восточного музея: история развития // Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань: Изд-во «Дом печати». 2002. – с. 99-108.
14. Назипова Г.Р. Университет и музей: исторический опыт губернской Казани. – Казань: РИЦ «Школа», 2004. – 396 с.
15. Назипова Г.Р., Измайлова С.Ю. «Казанский антиквариум». – Казань: Фолиантъ, 2006. –200 с.
16. Столярова Г.Р., Гущина Е.Г., Титова Т.А. Восточные коллекции кабинета редкостей Казанского императорского университета // Вестник КАЗГУКИ № 4, ч.2, 2015 с. 37-40.
17. Сыченкова Л.А. «Музей древностей и изящных искусств»: традиция, требующая возрождения // Казанский социально-гуманитарный вестник. 2010. № 2 (2). с. 14-22.

Natalya Qerasimova (Rusiya)

**KAZAN MUZEYLƏRİNİN İNQİLƏBİNDƏN ƏVVƏLKİ VƏ
SONRAKİ İLK İLLƏRİN ŞƏRQ KOLLEKSİYƏLƏRİ:
TƏŞƏKKÜL TARİXİ VƏ XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

Məqələdə Kazan quberniyası və Tatrstan MSSR yaranmasının ilk illərində şərq incəsənəti kolleksiyalarının təşəkkül tarixi açılır. Xüsusi diqqət TMSSR-nin paytaxtı Kazanda tatarların Orta Asiyadan Çinə qədər ərazidə yaşayan çoxsaylı Şərq xalqlarının mədəni əlaqələrini nümayiş etdirən yaranma tarixinə xüsusi diqqət yetirilir.

Açar sözlər: Tatarıstan Muxtar Sovet sosialist respublikası, muzey, sərgi, kolleksiya, miniatür, Kazan.

Natalya Gerasimova (Russia)

**ORIENTAL COLLECTIONS OF THE KAZAN MUSEUMS
IN THE PRE-REVOLUTIONARY AND FIRST
POST-REVOLUTIONARY YEARS: THE HISTORY
OF ESTABLISHMENT AND FEATURES**

The article reveals the history of the creation of collections of oriental art in the Kazan Governorate and the first years of the Tatar ASSR. Particular attention is paid to the establishment in Kazan, capital of TASSR, of a unique museum, which demonstrates the cultural relations of the Tatars with the numerous peoples of the East, living from Central Asia to China.

Key words: Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic, museum, exhibition, collection, miniature, Kazan.

UOT 069:001.12

Lamiya ALIYEVA
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
lamiye.aliyeva.1983@mail.ru

ACTIVITY OF THE AZERBAIJAN NATIONAL CARPET MUSEUM DURING THE PANDEMIC

Abstract. The cultural activity of the planet has significantly decreased in the context of the Covid-19 pandemic, which began last December in the Chinese city of Wuhan and soon spread around the world. Millions of people all over the world are forced to live in special isolation and social isolation. All mass cultural events, concerts and theatrical performances, exhibitions postponed their activities indefinitely. At the same time, international electronic networks and many Internet platforms help cultural institutions conduct cultural events for people. Since the announcement of the pandemic in March, the Carpet Museum has been working on virtually many online resources. In this article, we will provide information on the activities of the National Carpet Museum during a pandemic.

Key words: National Carpet Museum, pandemic, exhibition, carpet weaving, cultural events.

Introduction. The art of carpet weaving has a special significance and meaning for the people of Azerbaijan since ancient times. Carpet isn't just a house item, but a kind of mythical character with a deep philosophical and mental value, which plays an irreplaceable role in our history and culture. From this point of view, the art of carpet weaving has always been protected and guarded by both ordinary Azerbaijanis and official state bodies. Several state programs on protection and development of Azerbaijani art of carpet weaving were approved, various orders were signed. Generally, a number of serious measures have been taken for the successful development of carpet weaving in Azerbaijan in recent years. Thanks to the President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev's

efforts, a legislative base for the development of carpet weaving was created. The Law “On protection and development of Azerbaijani carpet art” was adopted on December 7, 2004 and an order was issued to approve this law on February 7, 2005. Then, a decree on the establishment of “Azerkhalcha” Open Joint Stock Company was signed on May 5, 2016 [1]. The President Ilham Aliyev’s order on the approval of the “State Program for the Protection and Development of Carpet Art in the Republic of Azerbaijan for 2018-2022” is also of special importance for the art of carpet weaving.

It should be noted that the First Vice-President of the Republic of Azerbaijan, President of the Heydar Aliyev Foundation Mehriban Aliyeva’s activity is very valuable in the development of the art of carpet weaving.

The interpretation of the main material. Undoubtedly, the activity of the Azerbaijan National Carpet Museum that plays an important role in preserving the art of carpet weaving, which is a kind of passport of our national culture, should be especially appreciated. The Azerbaijan National Carpet Museum organizes regularly exhibitions in the museum building, which is considered a pearl of world architecture, and acquaints visitors with the mysterious carpet samples.

Exhibitions organized by the Carpet Museum aren’t limited to the interior of the country and the museum building, but are exhibited abroad. Of course, it is impossible to cover completely exhibition activities of the museum in one article. In this regard, we will provide information about the activities of the National Carpet Museum during the pandemic in the article. It is clear that the cultural activity of the planet has significantly decreased during the period of the Covid-19 pandemic, which swept the world since December last year. Millions of people around the world have been forced to live in special quarantine and social isolation. Almost all mass cultural events, concerts and theater spectacles, exhibitions have postponed their activities indefinitely. Of course, millions of people forced to stay in their homes under the rules of a special quarantine regime couldn’t be kept out of cultural events. At the same time, international electronic networks and many Internet platforms help cultural institutions to deliver cultural events to people.

It should be noted that almost at the same time, the Carpet Museum continues to work virtually on many Internet resources since the announcement of the pandemic in March.

So, as we have already mentioned, we will investigate the exhibition activities of the Carpet Museum in 2020 and especially during the pandemic in this article.

The State Museum of Oriental Art and the Azerbaijan National Carpet Museum presented a joint exhibition “Echo of Soviet Azerbaijan. Carpet. Embroidery. Poster” with the support of the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan, the Ministry of Culture of the Russian Federation, the Embassy of the Republic of Azerbaijan in the Russian Federation and the Marjani Foundation in the mentioned museum in Moscow on February 4 of this year. The exposition spoke about the influence of historical cataclysms on decorative-applied art, a total of 40 exhibits, including woven carpets during 1920–1970 from the collection of the Azerbaijan National Carpet Museum, carpets of 1920–1930 from the collection of the State Museum of Oriental Art, embroidery and sketches on the revolution, posters from the collection of “Marjani” Foundation were exhibited in the exhibition. For the first time, the collection of campaign textiles of the State Museum of Oriental Art was completely exhibited during the exhibition [2]. All the exhibited works were an effective means of political propaganda in their time, but now these works of art have lost their meaning at that time, became an ideological precedent and are embodied in the samples of ancient art - carpet weaving and embroidery. The director of the museum Shirin Malikova emphasized at the opening ceremony of the event that the exhibition is dedicated to the 10th anniversary of the inclusion of Azerbaijani art of carpet weaving in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity [3]. The exhibition roused great interest in the media, creative and intellectual people.

It is already known that all public events in museums have been suspended due to the threat of a coronavirus pandemic. But, the Azerbaijan National Carpet Museum didn't postpone the planned exhibition “Our Rich Treasure” and brought the exhibition virtually to the audience and online visitors through various Internet resources. For the first time in Azerbaijan, the opening was held online on March 5 at 12:00 and everyone had the opportunity to visit the exhibition in real time from anywhere in the world without leaving their homes or offices. As we mentioned, they had a chance to watch the online opening on the Facebook page and youtube channel of the Azerbaijan National Carpet Museum. As the museums continued to work normally in early March, it was possible to visit the museum to see the exhibition.

Let's noted that pile and non-pile carpets, carpet samples, jewelry samples and clothes of historical, artistic, scientific significance obtained for the purpose of enriching the collections since 2017 to present were presented at the exhibition "Our enriching treasure". These new items were donated to the museum by various organizations and individuals or purchased from private collections and famous auction houses on the expense of the state budget [4].

An exhibition "Azerbaijani carpets from the collection of the Museum of Turkish and Islamic Works" and a presentation of a book-catalog of the same name were held in Istanbul on March 13. The exhibition was organized at the Museum of Turkish and Islamic Works and the project was held in initiative of the Azerbaijan National Carpet Museum. The organizers of the project were the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey, the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan, the Embassy of the Republic of Azerbaijan in the Republic of Turkey, the Museum of Turkish and Islamic Works, the Azerbaijan National Carpet Museum and the State Oil Company of the Republic of Azerbaijan (SOCAR).

The event was dedicated to the 53rd anniversary of the Azerbaijan National Carpet Museum and the 10th anniversary of the inclusion of Azerbaijani art of carpet weaving in the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity. It should be noted that the project "Azerbaijani carpets from the collection of the Museum of Turkish and Islamic Works" was implemented within the "State Program for the Protection and Development of Carpet Art in the Republic of Azerbaijan for 2018–2022" of the Azerbaijan National Carpet Museum [5]. The main purpose of the project, which has been held since 2018, was to carry out researches in the field of scientific attribution of Azerbaijani carpets preserved in the collection of the Museum of Turkish and Islamic Works, to prepare a catalog based on them and to organize an exhibition of rare carpet samples.

Conclusion. It should be noted that detailed information about all the above-mentioned exhibitions and events is published on the official website of the museum. All the above-mentioned events and exhibitions are important for the history and present of the art of Azerbaijani carpet weaving and are considered an important means of propaganda. We think that the activity of the National Carpet Museum during the pandemic can be considered satisfactory. The museum acquaints audience and visitors with the exhibits

preserved in the museum's collections with the help of Internet resources and various electronic platforms, social networks and shares various information. In this regard, the museum has tried to continue its activities faultlessly and succeeded in it during the pandemic.

REFERENCE:

1. Садыгова А. О роли государственных структур в развития ковроткачества. // Azərbaycan Xalça Muzeyinin “Təsviri və dekorativ-təbiiqi sənət məsələləri” elmi toplusu, № 21. – Bakı, 2018. – s. 6.
2. https://www.orientmuseum.ru/events/2020/vistavka_eho_sovetskogo_azerbaydzhana/index.php
3. В Москве открылась выставка «Эхо Советского Азербайджана. Ковер. Вышивка». // Бакинский рабочий. 6 февраля 2020 года, № 21 (28689). с. 4.
4. <https://azcarpetmuseum.az/front/az/moreExhibitions/824>
5. https://azertag.az/xeber/Azerbaijan_xalchalari_Istanbulda_sergilenir

Lamiyyə Əliyeva (Azərbaycan)

PANDEMIYA DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN MİLLİ XALÇA MUZEYİNİN FƏALİYYƏTİ

Ötən ilin dekabr ayından etibarən Çinin Uhan şəhərində başlayan və tezliklə bütün dünyanı bürümüş Covid-19 pandemiyası şəraitində planetin mədəni aktivliyi əhəmiyyətli dərəcədə azalmışdır. Dünyada milyonlarla insan xüsusi karantin və sosial təcrid rejimində yaşamağa məcbur olmuşdur. Bütün kütləvi mədəni tədbirlər, konsert və teatr tamaşaları, sərgilər öz fəaliyyətlərini naməlum zamana qədər təxirə salmışlar. Belə bir zamanda mədəni tədbirlərin insanlara çatdırılmasında beynəlxalq elektron şəbəkə və bir çox internet platformalar mədəniyyət qurumlarına kömək olurlar. Mart ayından etibarən pandemiya elan olunmaqla demək olar ki, eyni zamanda Xalça muzeyi bir çox internet resurslarda fəaliyyətini virtual olaraq davam etdirir. Təqdim etdiyimiz məqalədə Milli Xalça Muzeyinin pandemiya dövründəki fəaliyyəti haqqında məlumat verəcəyik.

Açar sözlər: Milli Xalça muzeyi, pandemiya, sərgi, xalçaçılıq, mədəni tədbirlər.

Ламия Алиева (Азербайджан)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ КОВРОВ АЗЕРБАЙДЖАНА В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ

Культурная активность планеты значительно снизилась в контексте пандемии Covid-19, которая началась в декабре прошлого года в китайском городе Ухань и вскоре распространилась по всему миру. Миллионы людей во всем мире вынуждены жить в особой изоляции и социальной изоляции. Все массовые культурные мероприятия, концерты и театральные представления, выставки отложили их деятельность на неопределенное время. В то же время международные электронные сети и многие интернет-платформы помогают учреждениям культуры проводить культурные мероприятия для людей. Со времени объявления о пандемии в марте Музей ковров работает практически на многих интернет-ресурсах. В этой статье мы предоставим информацию о деятельности Национального музея ковров во время пандемии.

Ключевые слова: Национальный Музей Ковра, пандемия, выставка, ковроткачество, культурные мероприятия.

UOT 76

Ольга УЛЕМНОВА
кандидат искусствоведения,
Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН Татарстана
(Россия)
oulemnova@mail.ru

КОНСТРУКТИВИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ ТАТАРСКОЙ КНИГИ 1920–1930-Х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена одному из наиболее ярких явлений татарского изобразительного искусства XX века – искусству книги 1920–1930-х годов и проявлению в нем конструктивистских идей и принципов. Явление рассматривается на примере произведений ведущих художников татарской книги, сотрудничавших с национальными книжными издательствами Казани и Москвы.

Ключевые слова: национальный авангард, искусство книги, конструктивизм, фотомонтаж, акцидентный набор.

Введение. Характерной чертой татарского книжного искусства 1920-х годов было активное развитие конструктивистского направления. С одной стороны, это было связано с кардинальными изменениями в татарской культуре, произошедшими после революции 1917 года и образования Татарской АССР в 1920, что привело к радикальным переменам в содержании и во внешнем облике татарской книги, которая на протяжении веков была основой татарской ментальности. Отделение церкви от государства в Советской России (Декретом СНК РСФСР от 23 января (5 февраля) 1918 г.) снимало вековые запреты на изображение человека и животных, которые у татар соблюдались очень строго. Это дало новый мощный импульс развитию изобразительного искусства у татар и появлению профессиональных живописцев, графиков, скульпторов, которых ранее почти не было. Книга из преимущественно религиозной превратилась в светскую, коммунистическая идеология выдвинула новые темы,

что требовало и соответствующих изменений в художественном оформлении книги. Конструктивистское направление, активно развивавшееся в русском искусстве в первой половине 1920-х годов, нашло в Казани своих апологетов.

Изложение основного материала. Открытая новым веяниям татарская творческая молодежь – писатели, поэты, художники, – собралась в литературно-художественном объединении СУЛФ (Левый фронт искусств), «работавшем на национальном материале и языке, ориентированном на Казань как на культурную столицу». [15, с. 120] Одним из лидеров объединения был художник Фаик (1906–1978), активно реализовывавший авангардные идеи на практике – в оформлении книг молодых татарских поэтов, прозаиков, публицистов, научных работников. Сегодня Ф. Тагиров воспринимается как классик татарского изобразительного искусств. Его творчеству посвящены ряд статей и изданий [14; 4; 8; 13], а произведения неизменно включаются в музейные экспозиции и альбомы, посвященные авангардному искусству [3, с. 48–55, 60–65].

В 1920-е Ф. Тагиров активно сотрудничал с казанскими и московскими издательствами, оформил более 20 изданий [8, С. 22–24], работал над оформлением татарских периодических изданий, издававшихся в Москве (газет: «Эшче», «Игенчелэр», журнала «Кечкенэ иптэшлэр»). Уже в ранних работах Ф. Тагиров предстает вполне сложившимся художником, сумевшим создать свой стиль, представляющий своеобразный восточный вариант конструктивизма, органично соединивший авангардные поиски европейской культуры с древними национальными истоками, с традиционной для татар арабской графикой. Ф. Тагиров модернизирует арабский шрифт, придает ему геометрическую четкость и лаконичность. Чаще всего он опирается на один из древнейших почерков – «куфи», квадратные, угловатые, основательные формы которого как нельзя лучше отвечают задачам, выдвигаемым конструктивизмом: простота, лаконичность, функциональность и демократичность. Также экспериментирует и с «округлением» букв, что придает его композициям большую декоративность. В построении обложек Ф. Тагиров использует как традиционную для восточной книги симметричность композиции, так и любимую конструктивизмом асимметричность. В его работах основную композиционную и смысловую нагрузку несет соподчинение строк арабской вязи, выявление ритмических соотношений, а дополнительные элементы играют не

столько декоративную роль, сколько подчеркивают и усиливают конструкцию обложки, выявляя ее логическое построение, придают ей динамику или статику, в зависимости от содержания [10, с. 100–101].

Одной из первых работ Ф. Тагирова по оформлению татарских книг стал сборник стихов Аделя Кутуя «В беге дней», изданный Мастерской СУЛФ (Левый фронт искусств) в 1924 г. в Казани. В 1925 г. эта книга, написанная 21-летним поэтом, увлеченным футуристическими идеями, и оформленная 18-летним художником-конструктивистом, экспонировалась (в числе других татарских изданий первой половины 1920-х) на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже [12, с. 138], и ее оформление было отмечено ведущим советским искусствоведом той поры Я. Тугендхольдом [16, с. 30]. Обложку книги художник строит на асимметричном сочетании горизонтальных и вертикальных полос черного и красного цветов и строго геометризованных букв названия, создающих единую композицию, динамичность которой придают диагональные, подчеркнуто вытянутые буквенные элементы. Здесь, как и в других первых работах Ф. Тагирова (Нигмати Г. В литературном мире. М.: Центральное изд-во народов СССР, 1925 (на тат.яз.); Тагирова С. Классификация. (Эскиз обложки). 1925 (на тат.яз.); Бухарин Н. Путь к социализму и рабоче-крестьянский союз. М.: Центральное изд-во народов СССР, 1927 (на тат.яз.)) практически нет изобразительных элементов, в чем, с одной стороны, проявляется авангардистская установка на абстракцию, с другой, воплощается «генетическое» неизобразительное мышление татар.

С 1925 г. Ф. Тагиров стал активно применять фотомонтаж, который стал важнейшей составляющей художественного языка конструктивизма, как средство «строго-документального, острого и точного запечатления фактов многообразного советского «сегодня» [6, с. 19]. с другой, вырванные из контекста фотографий фрагменты реальности, волевым усилием автора сопоставленные друг с другом в неожиданных, острых ракурсах, создавали иное художественное пространство, в котором исходный материал приобретал новые качества, рождая подчас непредвиденные смысловые оттенки.

Ф. Тагиров удачно применяет фотомонтаж в обложках большинства книг второй половины 1920-х, например: А. Мазитов, А. Агеев. Сборник материалов для драматических газетных кружков в деревенских и рабочих районах. 1925 (Эскиз в Собрании ГМИИ РТ); В. Уразай. В

желудке годов. М.: Центральное изд-во народов СССР, 1925; В.Уразай. Секретный шалаш. Казань: Комбинат изд-ва и печати ТССР, 1925; и др. Фигурки людей, машин и механизмов, вырезанные из газет и включенные в конструкцию обложек, играют не столько изобразительную роль, сколько выполняют функцию знаков, органично продолжающих и дополняющих шрифтовую надпись, в то же время выявляя и подчеркивая содержательные стороны названий книг.

В большинстве случаев новаторство в оформлении татарских книг 1920-х годов касалось только обложки. Но Ф. Тагиров и на этом первом этапе своего творчества старается подойти к книге как к единому организму. Например, в упомянутой книге А. Кутуя «В беге дней» художник организует текст, применяя разбивку, ступенчатое построение, используя в то же время готовые инициалы, выдержанные в стилистике модерна (Эти инициалы применялись до революции казанской типографией «Миллят»). В книге Г. Нигмати «На литературном фронте» художник использует широкие линейки при компоновке разворотов, создании титула, придавая книге цельность оформления.

Сотрудничая в Москве с татарским издательством «Нашрият», с татарской секцией «Центрального изд-ва народов СССР», Ф. дополняет арсенал своих художественных средств новыми приемами: акцидентный набор, выворот и др. Так, в книге Ф. Гладкова «Цемент» (М.: Кооперативное изд-во «Нашрият», 1928) из квадратных плашек красного цвета он собирает «мозаичным набором» широкие полосы, ограничивающие с двух сторон фотографию заводских установок, а изъятием части плашек на нижней полосе, т.е. применяя технику выворота, создает название книги. Технику выворота он применяет в обложке книги Г. Мансурова «Татарские провокаторы» (М.: Центральное изд-во народов СССР, 1927), сочетая его с шахматным принципом чередования желтого и черного цветов (уже в литографской технике).

В 1927–1928 гг. Ф. Тагиров работал над книгой вместе с А.Н. Коробковой, которая стала не только соавтором Ф. Тагирова, но и верной спутницей жизни, хранителем наследия художника. В совместных работах Ф. Тагирова и А. Коробковой появились новые качества: изобразительная составляющая, порождённая рисовальным талантом последней, мягкость и лиричность образных решений, свойственных женскому восприятию, например, обложка книги А. Кравченко «Как Хасан стал красноармейцем» (М.: Кооперативное изд-во «Нашрият», 1927). В

книге К. Залеева «С улицы в коммуну» (М.: Центральное изд-во народов СССР, 1928) художниками выполнены не только обложка, но и иллюстрации, сочетающие фотомонтаж и рисунок.

В собственных работах Ф. Тагирова этих лет также встречаются образительные мотивы, которые предельно стилизованы, обобщены до простейших геометрических форм. В эскизе обложки книги «Из театра в клуб» (1927; собрание ГМИИ РТ) центральное место занимает двухфигурная композиция, в которой формы человеческих тел сведены до уровня знаков, строки арабских надписей органично дополняют рисунок, следуя диагоналям композиционного построения.

Живя в Москве, Ф. Тагиров продолжал сотрудничать и с казанскими издательствами, в том числе с издательством «Яналиф», с энтузиазмом восприняв переход татарского языка на латиницу: вместе со своей сестрой Суфией Тагировой он выпустил азбуку-раскраску «Наша азбука» (Безнен элиф) (Казань: Яналиф, 1929), создал эскиз плаката «Читать умеешь?» (Казань, 1929), пропагандирующего латиницу и журнал «Яналиф».

Конструктивистские тенденции проявлялись и в работах других молодых художников татарской книги 1920-х, хотя и не так последовательно, как у Ф. Тагирова. Так, Дмитрий Красильников, один из лучших рисовальщиков в татарском искусстве 1920-х, талантливый портретист, применявший в книжном оформлении разнообразные стили, отражавшие поиски молодым художником своего художественного языка, в казанский период творчества выполнил несколько обложек в конструктивистском стиле. Например, для книги А. Кутуя «Наш курай» (1926) Д. Красильников подготовил два варианта обложки. Они имеют одну композиционную схему, в основе которой – сочетание круга в центре листа и диагонально расположенного названия, выполненного арабицей из геометризованных скошенных по диагонали букв. Вариант из собрания ГМИИ РТ выполнен строго и лаконично, в сдержанных черном и бледно-голубом тонах [1, с. 34]. В варианте из собрания НМ РТ художник применил яркие зеленый и красный цвет, ввел больше мелких деталей, что сделало композицию более активной и динамичной. В конструктивистском стиле выполнена обложка книги Н. Исанбета «Маленькие техники» (Казань: Яналиф, 1928), в которой он сочетает шрифты разных форм, геометрические элементы и фотомонтаж.

К центрам, в которых в определенной мере развивалось конструктивистское направление, можно причислить Полиграфическую школу

им. А.В. Луначарского, которая не только готовила профессиональные кадры для полиграфического производства республики, но была издательским центром, выпускавшим продукцию, отличающуюся высоким художественным уровнем и культурой печати [11, с. 217]. Художественное оформление изданий Полиграфшколы строилось преимущественно на акцидентном наборе, который применялся при оформлении обложек, продукции малых форм (пригласительные билеты, программы, этикетки, фирменные бланки и др.). Например, обложка сборника «Полиграфическая школа ФЗУ имени А.В. Луначарского ТССР» (Казань, 1929) очень лаконична, построена на сочетании красной и черной краски и белого цвета картона: на красном прямоугольнике в верхней части листа расположены внахлест 3 «этикетки» с названием книги на русском и татарском языках – латиницей и арабицей; основной красный цвет поддержан тонкими типографскими линейками в этикетках. Вариант, выполненный учениками 3 класса Полиграфшколы Калимуллиным и Мухамадеевым [9, вкл. ил.], основан только на акцидентном наборе – из тонких линеек черного и красного цвета набраны восемь рамок, вложенных одна в другую, создающие эффект уходящего вглубь пространства, сверху наложены этикетки с названием латиницей и арабицей, размещенные со сдвигом по отношению друг к другу, причем верхняя этикетка как бы отбрасывает тень, набранную из мелких штрихов. Из элементов типографского набора строились не только декоративное убранство обложек, декоративные линейки и заставки, но и конструировались изобразительные мотивы, что было новым для Казани. К числу особенно интересных образцов такого фигурного акцидентного набора относятся книжные знаки Полиграфшколы, исполненные учениками школы. В этих знаках авторы набирали из простейших типографских элементов сложные, в то же время конструктивные, изображения, связанные с полиграфическим производством: станки, матрицы и пр. [11, с. 219].

В начале 1930-х конструктивистские тенденции проявлялись и в оформлении ряда обложек книг, издававшихся Татгосиздатом. Эти обложки отличаются лаконичностью и использованием разнообразных художественных и технических приемов, например, фотомонтаж в книге А. Ахмата, А. Алиша «Йолдыз» (1935), выворотный набор в книге «Покоренный Кабан» (1932) и др. К сожалению, в большинстве татарских книг этого периода, выпущенных Татиздатом, имя художника не указано. Вероятно, их автором был Шакир Мухамеджанов. С 1931 г. он рабо-

тал в Татгосиздате штатным художником, оформляя в первой половине 1930-х большинство книг (при этом его имя в большинстве случаев не указывалось в выходных данных в отличие от художников, работавших по договорам, в которых юридически закреплялось обязательное указание авторства) [7, с. 16].

В начале 1930-х годов особенно активно новые методы акциденции, основанные на конструктивистских и функционалистских принципах, стали применяться на комбинате «Татполиграф», где в 1930-м появился новый «конструктор книги» (в те годы именно так назывался художник книги в документах Татполиграфа и в выходных данных изданий), выпускник полиграфического отделения московского ВХУТЕМСаа И.Я. Иванов (1904–?). И. Иванову «пришлось проделать большую работу по перевоспитанию рабочей массы, преимущественно среди наборщиков, которые в первое время, еще не привыкшие к конструктивному стилю, к обложке без рисунка, к наборному шрифту дубового гарнитура, к композиции строк, переключенных на технику выворота – белые буквы на черном фоне, были очень консервативны. Все это сравнительно с прежней сухой, академической обложкой явилось для Казани большой новацией и произвело целую революцию в местном полиграфическом мире» [2, с. 43].

К наиболее интересным работам И. Иванова в технике акциденции относятся обложки книг «Библиография Татарстана. Вып. 1. 1917–1927» (Казань: Татиздат, 1930), «К использованию мездры в качестве удобрения» С. Ильина (Казань: Татполиграф, 1930), «Прейскурант на кожевенное сырье» (Казань: Татполиграф, 1931). В этих обложках элементы типографского набора играют не только конструктивную и декоративную роли, но и приобретают функцию образительности, как в «Библиографии», где художник скомпоновал из типографских линеек и плашек книжную полку. В книге «Проблемы производственной специализации сельского хозяйства Татарии» И. Иванов применил технику выворота, используя три тона краски на ярко-красной бумаге [2, с. 44]. В книге «От большевистской весны к большевистской осени» (Казань: Татиздат, 1931) И. Иванов оформил не только обложку, но и весь текст книги, используя метод акцентировки в духе Ф. Тагирова.

Особой заслугой И. Иванова является то, что он увлек своей работой других и оставил в Казани последователей, активно работавших до середины 1930-х годов. Учеником, «превзошедшим своего

учителя», П. Дульский называет Рахима Мухутдиновича Мухутдинова (1902–?), наборщика по профессии. Не имевший специального художественного образования, Р. Мухутдинов настолько усвоил принципы оформления книги новыми методами, что легко справлялся с труднейшими проблемами компоновки [2, с. 44]. Например, в книге «10 лет 1-й Казанской стрелковой дивизии имени ЦИК ТССР» (Казань: Татиздат, 1932), он применил широкий спектр приемов – акциденцию, фотомонтаж, акцентировку, создав остросовременное, цельное и гармоничное произведение.

Сам Петр Максимилианович Дульский (1879–1956), искусствовед и художник, тоже отдал дань акциденции. Из его работ в этой области как яркий пример конструктивизма выделяется обложка его собственной книги «Актуальная графика» (Казань, 1935). Крупный современный исследователь искусства книги В.Г. Кричевский включил ее в свой двухтомный труд «Типографика в терминах и образах» (2000), написав о ней: «обложка выполнена сбитым шрифтом грубовато, что только украшает ее, усиливая ощущение технической сути. Название книги – результат авторского поиска термина для того, что ныне называют графическим дизайном. Удивительно, но факт: это первая, последняя и, наверное, самая неизвестная русская книга на столь широкую (без жанровых сужений) тему. В 1935 году такая вещь могла появиться только на правах рукописи, в ничтожно малом тираже (книга была издана тиражом 200 экземпляров, на правах рукописи – О.У.) и в провинции» [5, с. 84.].

Заключение. К середине 1930-х годов конструктивистские принципы оформления книги (так же как конструктивизм в других видах искусства) были практически изжиты из художественной практики. Повсеместно внедрялся метод социалистического реализма, реанимировавший нормы академического искусства, тяготевшего к большим художественным формам. Советское искусство становилось все более идеологизированным и унифицированным, чему способствовало известное постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года, утверждавшее на месте противоборствующих группировок единые союзы писателей, композиторов и художников, что, в конце концов, лишало творческой свободы художников и делало их более управляемыми. Но книжная графика молодых татарских художников, оригинально и самобытно применявших конструктивистские идеи, органично соединенные с древними традициями татарской арабской письменности, преобразила облик национальной

книги и стала одним из наиболее значимых явлений татарского изобразительного искусства XX века, самобытным вариантом национального авангарда.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дмитрий Красильников (1903–1951). Живопись, графика. 3-я выставка проекта «Московские казанцы». Каталог / Авт. ст. Л.Д. Красильникова, О.Л. Улемнова, авт. кат. О.Л. Улемнова. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2019. 48 с.: ил.;
2. Дульский П.М. Актуальная графика. Казань: Изд-е Татполиграфшколы, 1935, 48 с. : ил.;
3. Казанский авангард 1910–1930-х. Из серии «Художественные сокровища Татарстана» / Авт. вст. ст. О.Л. Улемнова, сост. кат. С.Е. Новикова, О.Л. Улемнова. Казань: Заман, 2014. 112 с. : ил.;
4. Ключевская Е.П. Фаик Тагиров – архитектор книги // ДИНА. Дизайн и новая архитектура. 2002. № 9, С. 57–61;
5. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. В 2 т. Т. 2, 158 образов. Москва, 2000. 158 с. : ил.;
6. Лазаревский И. Оформление книги // Наши достижения. 1930. № 5, с. 19;
7. Лобашева И.Ф. Шакир Мухамеджанов. Казань: Татар. кн. изд-во, 2007. 163 с. : ил.;
8. Пионеры конструктивизма: Фаик Тагиров, Александра Коробкова в Казани и Москве. Каталог выставки / Авт.-сост. О.Л. Улемнова, авт. вст. ст. В.Г. Кричевский, О.Л. Улемнова. Казань: Заман, 2006. 64 с. : ил.;
9. Полиграфическая школа ФЗУ имени А.В. Луначарского ТССР. Очерки организации и работы. Казань: Полиграфшкола ФЗУ им. А.В. Луначарского, 1929. 71 с., ил., вкл.ил.;
10. Улемнова О.Л. Казанская графика 1920–1930-х годов. Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2018. 279 с. : ил.;
11. Улемнова О.Л. Роль Полиграфшколы им. А.В. Луначарского в развитии полиграфии Татарстана 1920–30-х годов // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: Сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф. Казань: Заман, 2009. с. 217–222;
12. Улемнова О.Л. Татарская книга в Париже. Реконструкция выставок 1925 и 1931 годов // 3-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник». Каталог. Казань: Заман, 2017. с. 137–153;

13. Улемнова О.Л. Художественная династия Тагириных / Шакирджан Тагиров (1858–1918) и его потомки в науке и культуре: Мат-лы науч.-практ. конф. Казань: Отечество, 2013. с. 47–55;
14. Шагеева Р.Г. СУЛФ как литературно-художественная организация Татарии 1920-х годов // Советское искусство 20–30-х годов: Сб. мат-лов науч.-практ. конф. Казань: Изд-во Казан. Ун-та, 1992. с. 122–134;
15. Шаһиева Р.Г.=Шагеева Р.Г. Мәңгелек гөлләре=Розы вечности: Сб. ст. Казань: Заман, 2015. 464 с. : ил.;
16. Tugendhold J. L'élément national dans l'art de l'U.R.S.S. // L'art decoratif et industriel de l'U.R.S.S. Paris-Moscou: Edition de comité de la section de l'U.R.S.S. à l'exposition international des arts decoratifs, 1925. pp. 27–33.

Olqa Ulemnova (Rusiya)

1920-1930-cu İLLƏRDƏ TATAR KİTABLARININ BƏDİİ TƏRTİBATINDA KONSTRUKTİVİZM

Məqalədə XX əsr tatar təsviri sənətinin parlaq hadisələrindən biri – 1920–1930-cu illərdə kitab sənəti və orada konstruktivist ideya və prinsiplərin təzahürünə həsr olunmuşdur. Hadisə tatar kitabının Kazan və Moskvanın milli nəşriyyatları ilə əməkdaşlıq edən qabaqcıl rəssamlarının əsərləri nümunəsində nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: milli avanqard, kitab sənəti, konstruktivizm, fotomontaj, aksident yığımı.

Olga Ulemnova (Russia)

CONSTRUCTIVISM IN ARTISTIC DESIGN OF TATAR BOOK IN 1920-1930-es

The article is dedicated to one of the most striking phenomenon of Tatar fine art of the XX century – art of book of 1920–1930-es and the display of constructivist idea and principles in it. The phenomenon is considered as an example of leading artists of Tatar book collaborating with the national publishing houses of Kazan and Moscow.

Key words: national vanguard, art of book, constructivism, photomontage, type-setting.

UOT 7.04

Olga SOSIK

*Borys Grinchenko Kyiv University**(Ukraine)**olhasosik@gmail.com***ICONOGRAPHY OF FEMALE IMAGES
IN THE ART OF DECADENCE**

Abstract. In the decadence painting of the second half of the XIX – early XX centuries, there is an entrenched iconography of female images, which combined the work of artists from different countries. It should be noted that the source of these images was English Pre-Raphaelites art, which had significant impact not only on European art but also on the works of some American artists. The mentioned artists laid the foundation for a new iconographic tradition of depicting female images that the Pre-Raphaelites began to impart to masculinity to emphasize their power and break the stereotype that existed in Victorian society. It implied the existence of only two types of female hypostasis – the pure and innocent guardian of the hearth or temptress, *Femme Fatale*, which was the epitome of sin and vice. The article reviews two foundational motives: a female androgyne, embodying the ambivalence of decadence concerning beauty, and the cult of a dead or immersed in a state of an occult trance female body, which was a concentration of eschatological fears of the unknowability of death.

Key words: decadence, *fin de siècle*, occultism, Pre-Raphaelite artists, Ophelia.

Introduction. When apocalyptic sentiments and sensations of the inevitable death of the familiar world began to grow among the artists of the second half of the 19th century, some of them rejected the romantic mythologema. It implied that “our world is only a faint reflection of that ideal world, which is beyond perception and which we can only dream of in our imperfection” (Maiorova, Skokov 2009, 59). Thus, the idea of Art for art’s sake, or “l’art pour l’art,” generated by romanticism, was transformed

by the decadents into a cult of artificial forms that personified beauty not only in virtues but also sang out the most hard-hitting personal aspects of human nature. This decadent opposition to nature was especially evident in the image of an androgynous woman who “becomes an absolutely artificial, barren and icy-erotic” creature that causes not sexual attraction, but “painfully contemplative adoration” (Kabanov 2009, 171).

Also, decadent art was characterized by “a close look at the psychology of a person, his unconscious desire to put an experiment on the human soul” (Kabanov 2009, 169). It served to raise the theme of death into an act of getting rid of imperfections in the real world.

Main research material

The emergence of a new iconographic canon of the image of a woman, which later became an integral component of fin de siècle art, is marked by the work of Dante Gabriel Rossetti, such as *Venus Verticordia* (Fig. 1) and *Astarte Syriaca* (Fig. 2). Female figures in the mentioned paintings represented a new type of woman, both sensual and indifferent. The features of androgyny, an absent gaze directed inwardly, and not at the viewer, deprived them of frank eroticism and signs of absolute virtue and innocence. Another characteristic feature of these works was the syncretism of pagan and Christian mythology, blurring the boundaries between sin and righteousness. It created an atmosphere of distinct mysticism that filled the gap that had arisen when the development of the natural sciences shook the position of religion but did not become a steady point of support. The heroines of Dante Gabriel Ros, full of inner grotesque, embodied the dichotomy and nihilism inherent in the worldview of people in the second half of the 19th century. So, in the painting “*Venus Verticordia*”, the artist skilfully beat the symbolism, creating a connecting thread between the image of the antique goddess and the biblical Eve. One of the elements that emphasize the dualism of the canvas is an apple - a fruit that seduced Eve, and at the same time was a matter of contention in ancient Greek mythology. The halo above the head of a half-naked woman eliminates the concept of holiness, and the arrow in her hand, considered a traditionally male symbol with phallic meaning, demonstrates the duality of her nature and superiority over the opposite sex.



Fig. 1. Venus Verticordia by Dante Gabriel Rossetti. 1864–1868.

Another classic example of the decadent art of Dante Gabriel Rossetti, “Astarte Syriaca”, depicts a goddess who, in Phoenician mythology, was identified with her husband Baal as a single whole, as a result of which she personified both feminine and masculine. Besides, in the pre-Christian period, this goddess appeared in the image of the Mother Goddess, who, with the advent of monotheism, gradually transformed into a demonic entity D.G. Rossetti emphasized the ambivalence of nature of his heroine not only by her androgynous appearance but also by the image of two pagan priestesses accompanying her in the form of angels and a precious embellishment encircling Astarte in the form of a snake. It has two diametrically opposite characteristics - the embodiment of Devil in Christianity and a symbol of wisdom and fertility in antiquity.



Fig. 2. Astarte Syriaca by Dante Gabriel Rossetti. 1877.

The continuity of this iconographic exodus can be traced in the 1893 painting by German artist Franz von Stuck “The Sin” (Fig. 3). The artist portrays Eve, who had committed a lapse from virtue, succumbing to the temptation of the tempting snake which wraps around her body, merging together. Like Astarte, in the work of D. G. Rossetti, Eve’s opinionated, almost repulsive look indicates the absence of remorse. Franz von Stuck rethought the traditional biblical storyline in a manner typical of the art of decadence and presented Eve not in the role of the victim, but from the standpoint of the winner. The acquired knowledge made her free and omnipotent.



Fig. 3. “The Sin” by Franz von Stuck. 1893.

This image of the “new woman” not only violated the existing boundaries of gender stereotypes but challenged accepted moral and social norms. According to the American scholar Camille Paglia, the dominant decadent art was “the reproduction of forms of female power. <...> response to the moral reappraisal of women in the culture of the 19th century <...>” (Paglia2006, 635).

As for the enthusiasm of decadent artists for depicting a dead female body, it was another attempt to resist wildlife, subject to inevitable withering and decay, and therefore not able to embody the ideal of eternal beauty. Thus,

the beauty in their paintings reached its climax precisely in death. Also, the icon of a beautiful dead woman was directed at the suppressing the fear of the finiteness of being, turning the death into the way of liberation from the shackles of the imperfect world. According to American researcher Professor Jonathan Stone, the unhealthy tendency of decadents to make bodies of the dead as their fetish was due to the desire to root death in the sensual reality of this world, to present it not as a frightening secret, but only as a subtle shift in being. “What is terrible in and attractive in <...> the living dead is precisely his physical presence in the world of the living” (Stone2018, 75).

This motif of the art of the fin de siècle era also originates in the work of the Pre-Raphaelite artists, who were the forerunners of decadence in painting. Thus, the images of three literary heroines – Ophelia, the Lady of Shalott and Elaine from Astolat were the main iconographic versions of women the deceased.

One of the first works that laid the foundation for a decadent obsession with the theme of death and nonexistence was Ophelia (Fig. 4), written by pre-Raphaelite artist John Everett Millet in 1851–1852. Ophelia’s motionless, pale body contrasts with the bright, scrupulously written landscape, creating an atmosphere of the antinomy of life and death. An expression of ecstatic peace imprinted on her face creates an elevated, almost solemn atmosphere.



Fig. 4. “Ophelia” by Sir John Everett Millais. 1851–1852.

The same serenity and tranquillity are present on the canvas of the same name by the Dutch artist Antoon van Welie. In his work, Ophelia depicted in a

moment before death, but she is not frightened of her near demise. She seems to enjoy the moment and is looking forward to an immersion in non-existence.

The Belgian artists Albert Ciamberlani (Fig. 5) and Constantine Meunier (Fig. 6) approached the interpretation of the death of the mentioned heroine in another way. In their highly decadent paintings, they elevated to the cult not only death itself but also the suffering that preceded it. However, these works differ in composition and colour.

Albert Ciamberlani depicted a close-up of Ophelia's head with an unnaturally arched neck and a twisted suffering face, which indicates her dying agony. Fiery red strands of hair resemble flames that symbolize eternity, and a wilted flower on the chest illustrates the fragility of the beauty of all life.

Constantine Meunier, on the contrary, used a dark colour scheme, representing Ophelia's body cast ashore in a black mourning dress. Her deathly pale colour of skin almost merges with the grey-green shades of the sky reflected in the water, and fingers of the right hand deformed by the last cramp hint at a painful death. There are no flowers and plants traditional for this plot in the picture, which creates a feeling of emptiness and doom.



Fig. 5. "Ophelia" by Albert Ciamberlani, 1900. Fig. 6. "Ophelia" by Constantine Meunier, 1878.

Besides Ophelia, among the artists who stood at the origins of decadence, the images of two more deceased people floating on water – the Lady of Shalott from the eponymous ballad of Alfred Tennyson and her prototype, the heroine of Thomas Malory's novel "Le Morte d'Arthur", Elaine from Astolat. The stories of these heroines are mostly similar and tell of unrequited love for the knight Lancelot, for the sake of which they neglected their duty. Both heroines embodied the idea of "a modern man <...> experiencing the triumph of passions over spiritual nature" (Sokolova 2011, 28).

Besides, the fates of Elaine and the Lady of Shalott for artists of that time were a symbol of protest against the existing norms of public morality which

defined the role of a woman as the guardian of the hearth, depriving her of the right to self-determination. Death, which in the literary plots of Alfred Tennyson and Sir Thomas Malory is a punishment for trying to go beyond the prescribed limits, has acquired a different context in painting - an award that gives freedom. It should be noted that almost identical finals, in which the boat carries the lifeless bodies of the heroines through the water in Camelot, are distinguished by only one detail - a male figure is always present in the image next to Elaine's body. These images are found in the works of the English Pre-Raphaelites John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Arthur Hughes, Walter Crane, their followers John Atkinson Grimshaw, John La Farge, Peter Macnab, Sophie Gengembre Anderson, as well as artists from other countries and continents such as Paul Gustave Louis Christophe Doré (France), Toby Edward Rosenthal (USA), Homer Ransford Watson (Canada).

So, in the works of John Everett Millais (Fig. 7) and Arthur Hughes, the symbiosis of ancient and Christian mythopoetics is seen. Over the boat with the body of a dead woman, there are branches of willow, which according to Hellenic mythology is considered the tree of Death, because its fruits "fall off before they ripen" (Impelluso 2009, 58). It was a hint of prematurely torn life. The loose hair, an attribute of remorse in Christianity, immersed in water symbolized the rite of ablution and spiritual purification.



Fig. 7. The Lady of Shalott by John Everett Millais, 1857.

The more mysterious atmosphere is inherent in the works of John Atkinson Grimshaw (Fig. 8), John La Farge and Peter Macnab depicting the dead Lady of Shalott. The figure of a woman as if dissolved in a cloudy haze against the background of

blurry contours of the coastal landscape. The dim rays of light illuminating her already pale body create an oppressive impression of the nearness of death.



Fig. 8. “The Lady of Shalott” by John Atkinson Grimshaw, 1877.

Reproducing the last path of Elaine from Astolat, artists often turned to chthonic motifs. In Sophie Anderson and John Atkinson Grimshaw (Fig. 10) works, the sterns of the boats are decorated with the head of a dragon, who is believed to be the guardian of the underworld. The figure of the boatman personifies the mythical Charon transporting the souls of the dead to the kingdom of Hades. At the same time, artists Homer Watson and Toby Edward Rosenthal depicted Elaine, a barque with a motionless body, among the gathering twilight, decorated with garlands of white flowers, which created an eerie and at the same time solemn atmosphere cultivating the beauty of death.



Fig. 10. “Elaine” by John Atkinson Grimshaw, 1877.

In addition to depicting a dead female body, the scope of this iconographic tradition, includes characters surrendered in a state of trance or somnambulism. In Europe of the latter half of the 19th century, the popularity of meditative and spiritualistic practices was associated with the loss of the church's leading positions in understanding the essence of human nature, giving way to metaphysics and psychoanalysis. In his book "Madame Blavatsky and her "Theosophy", 1895, Arthur Lilly wrote: "Spiritism is a science. It has a fundamental character. This distinguishes him <...> from current religions based on authority <...>" (Lilly 1895, 201). Thus, occultism opened up the possibility of a change in social paradigms, "proposed a "new" religiosity" (Owen, 2004, 87), which, unlike the patriarchal culture of Christianity, did not devalue the status of women. Spiritual sessions were a kind of freedom territory where a woman, along with men, could "radically violate social norms by drinking alcohol" (Tromp, 2006, 5) while avoiding condemnation, as she was in a trance state. Also, at that time, the occult sciences were closely intertwined with the new methods of psychological research based on phenomena that "were on the verge of norm and pathology" (Wolffarm 2009, 35).

Images of somnambulist women immersed in a trance were represented in the works of Dante Gabriel Rossetti, Fernand Khnopff (1891), Albert von Keller (1887), John Everett Millais and Gabriel von Max.

So, in "Beata Beatrix" by Dante Gabriel Rossetti (Fig. 11), the heroine of the book by Dante Alighieri is depicted in the lethargic dream, between real and afterlife. This ambivalence is emphasized by the poppy flower, which is a symbol of sleep and death, as well as two figures - the angel and Dante himself, who personified the other world and the earthly world. The colour scheme of the picture is quite limited. A muted tan palette creates a sublime mystical atmosphere, and the dove and angel figure painted in red - the colour of blood and suffering, form a diagonal line contrasting with Beatrice's green robe, as green colour symbolizes appeasement and rebirth.



Fig. 11. Beata Beatrix by Dante Gabriel Rossetti. 1870.

The same meditative motive is present in the picture of the Belgian artist Fernand Edmond Khnopff “I will close the door for myself” (Fig. 12) of 1891. Like his predecessor, the master, creating his work, relied on poetry, using as a title a line from the poem of D. G. Rossetti’s sister, Christina. In the centre of the canvas, there is a motionless female figure, with an absent, cold gaze plunged into itself.

The fact that she is in a state of altered consciousness is indicated by a sculptural portrait of the sleeping god Hypnos in the background, as well as a barely noticeable silver chain hanging in the centre of the picture, on the end of which a shiny pendant is attached.

The last element resembles a pendulum used in hypnotherapy, “with the help of which a person is brought into a state of trance”, and the viewer is thus invited to “take the place of an invisible hypnotist” (Kliushina2016, 526-527). Unlike D. G. Rossetti, whose work is dominated by green, giving hope for a new life, decadence-typical combinations of violet and orange dominated in F. Khnopff’s works, symbolizing gloom, wilting, painful condition and decline.



Fig. 12. “I will close the door behind myself” by Fernand Edmond Khnopff, 1891.

Another example of the cataleptic women is represented on the canvases of Albert von Keller’s “Spiritualist Telekinesis of a Bracelet” (Fig. 13) and Gabriel von Max’s “The White Woman”. These are occult images of seers who protrude from the darkness, dressed in white robes, staying in a borderline state between the world of spirits and matter. Endowed with the opportunity to know the truth beyond reality, they embody power and strength, defying patriarchal views on the secondary and subordinate position of women in society.



Fig. 13. Spiritualist Telekinesis of a Bracelet by Albert von Keller. 1887.

Conclusion. Summing up, it should be noted that the iconography of female images in the painting of the second half of the 19th – the early 20th centuries originates in the work of the English Pre-Raphaelites. They created a new, ambivalent type of female beauty, which culminated in the hypertrophied aestheticism of decadence. The image of the female androgyne corresponded to the decadents' desire to suppress the vital force of nature. They combined sexual pleasure and aesthetic contemplation as the highest form of hedonism with an element of exhibitionism.

Besides, the image of a dead female body was assigned the role of a kind of mediator in the process of understanding and overcoming the fear of the unknown death. It should be noted that many works depicting female death in the fin de siècle art were based on three major iconographic versions: the images of Ophelia, the Lady of Shalott and Elaine from Astolat, which were the primary source of inspiration for the Pre-Raphaelite artists.

Along with dead women, the images of insomnia and mediums immersed in a cataleptic trance dominated in the paintings of decadence. A woman in such a borderline state created a feeling of inaccessibility and involvement in the specific sacraments, inaccessible to the world of average men. Thus, giving a privileged position for women in their art, the decadents defied gender attitudes of a patriarchal society.

REFERENCES:

1. Impelluzo, L. (2009). Nature and its symbols. Plants. Flowers Animals. Moscow: Omega. 238 p.
2. Kabanov, A. A. (2009). Female Icon in the Decadence Art // Knowledge. Understanding. Skill. Vol. 3, pp. 246–250.
3. Klyushina, E. (2016). Fernand Khnopff's Logographic Method: a Case Study of "I Lock my Door upon Myself" // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 6, pp. 523-531.
4. Maiorova, N. and Skokov, G. (2009). The history of world painting. XIX century. New styles. Moscow: Belyi Gorod. 128 p.
5. Paglia, Camille (2006). Sexual Personae. Ekaterinburg: U-Faktoriia. 870 p.
6. Sokolova, N. (2011). Tennyson's Lady of Shalott in Pre-Raphaelite Art:// Philological Regional Studies. No. 2, pp. 23–28.
7. Lillie, A. (1895). Madame Blavatsky and her "Theosophy:" A Study. London: Swan Sonnenschein & Co. 228 p.
8. Owen, A. (2004). The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern. Chicago: University of Chicago Press. 384 p.
9. Stone, J. (2019). Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture: Aesthetics and Anxiety in the 1890s. 219 p.
10. Tromp, M. (2006). Altered States: Sex, Nation, Drugs, and Self-Transformation in Victorian Spiritualism. Albany: SUNY Press, 260 p.
11. Wolfram, H. (2009). The Stepchildren of Science: Physical research and parapsychology in Germany. Amsterdam; New York: Rodopi. 342 p.

Olqa Sosik (Ukrayna)**TƏNƏZZÜL İNCƏSƏNƏTİNDƏ QADIN OBRAZLARININ İKONOQRAFİYASI**

XIX əsrin ikinci yarısı – XX əsrin əvvəlinin tənəzzül rəssamlığında müxtəlif ölkə rəssamlarının əsərlərini birləşdirən qadın obrazlarının ikonoqrafiyası tədqiq edilir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu bədiiliyin mənbələri öz başlanğıcını ingilis prerafaelitlərinin yaradıcılığından götürmüşdür, bu isə yalnız Avropa incəsənətinin böyük təsir etməmişdir, həm də bəzi Amerika rəssamlarının əsərlərində öz əksini tapmışdır.

Adı çəkilən rəssamlar qadın obrazları təsvirinin yeni ikonoqrafik ənənələrinin əsasını qoydular, beləliklə prerafaelitlər onların əzəmətini qeyd edərək, cəmiyyətdəki iki tip qadın rolu – təmiz və məsum ev qadını və ya

insanı yoldan çıxaran əxlaqsızlıq təcəssümü olan afətin – mövcud olduğunu nəzərdə tuturdu.

Bu məqalədə iki əsas motiv nəzərdən keçirilmişdir: gözəlliyə münasibətdə tənəzzülün ambivalentliyini özündə təcəssüm etdirən qadın-androgin həmçinin ölümün dərkedilməzliyi qarşısında esxatoloji qorxunun cəmləşdiyi qadın bədəninin fəvqəltəbii trans vəziyyətinə düşməsi.

Açar sözlər: tənəzzül, findesiècle, okkultizm, prerafaelitlər, Ofeliya.

Ольга Сосик (Украина)

ИКОНОГРАФИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ИСКУССТВЕ ДЕКАДАНСА

В живописи декаданса второй половины XIX – начала XX веков прослеживается устоявшаяся иконография женских образов, которая объединяла работы художников разных стран. Следует отметить, что истоки этой образности берут свое начало в творчестве английских прерафаэлитов, которое оказало огромное влияние не только на европейское искусство, но и отразилось в работах некоторых американских художников.

Упомянутые художники положили начало новой иконографической традиции изображения женских образов, которым прерафаэлиты стали придавать черты маскулинности, чтобы подчеркнуть их могущество и сломать, бытующий в викторианском обществе стереотип, который подразумевал существование всего двух типов женской ипостаси – чистой и невинной хранительницы домашнего очага или искусительницы, *Feme Fatale*, которая была воплощением греха и порока.

В данной статье рассмотрены два основополагающих мотива: женщина-андрогин, воплощающая собой амбивалентность декаданса по отношению к красоте, а также культ мертвого или погруженного в состояние оккультного транса женского тела, которое выступало сосредоточением эсхатологических страхов перед непознанностью смерти.

Ключевые слова: декаданс, findesiècle, оккультизм, прерафаэлиты, Офелия.

UOT 72.03

Rahiba ALIYEVA

*Ph.D. (Architecture), Assistant Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)
rahibe_eliyeva@mail.ru*

CULTURAL AND HISTORICAL RESERVE “ILISU” AND IT’S ROLE IN THE DEVELOPMENT OF TOURISM INDUSTRY

Abstract. Ilisu village has its own clean ecological condition located away 12 km from the town of Gakh of Azerbaijan, in a trench on the left bank of the Kurmuk river that surrounded by mountains on all sides, always attracted tourists with its beautiful nature and rich architectural heritage. The territory of Ilisu village from the point of view of architecture and history, shows the importance of declaring it as a reserve village. The reserve has been implemented since June 1, 2005. Ilisu village became the center of Ilisu sultanate in the last Middle ages, in the beginning of XVII–XIX centuries, which played an important role in the history of the region. Ilisu Nature and Historical and Cultural Reserve is a clear proof that it will play a positive role in the development of tourism in Azerbaijan with its Came or neighborhood mosques that located in Ilisu’sBucag, Tovlatala, Sangar neighborhoods and study of civil and memorial buildings as examples of cultural heritage. At the end of the Middle Ages, depending on the military situation, special attention was paid to defensive architecture in the territory of the Sultanate. Such military defenses include the fortress of Sumu, Hassan Khan, Ruslar.

Along with the defensive and religious monuments of the village of Ilisu, its residential buildings of the “mansion” type also attract attention with its architectural interpretation. Residential areas in the old part of Ilisu attract attention with their unique architectural solutions. Today, Ilisu Reserve is of great importance for the development of the tourism industry in Azerbaijan with its clean ecology, healing properties, mineral waters, beautiful nature, as well as rich cultural monuments.

Key words: cultural and historical monuments, religious, protective, civil buildings, tourism.

Introduction. Located at a distance of 12 km from the city of Gakh, in the lowlands on the left bank of the Kurmuk River, surrounded by mountains on four sides with its history, cultural heritage, clean ecological condition, beautiful nature has always attracted tourists to itself. In recent years, along with local tourists, tourists from foreign countries have also become acquainted with the Ilisu nature and cultural reserve. The purpose of the study, presenting the cultural and historical heritage of Ilisu, to explore the development of tourism here.

According to the Decree of the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan dated March 26, 2002 under the number 100 in the village of Ilisu and in the adjacent territories, the State Cultural and Historical Reserve Ilisu was created. The importance of the territory of Ilisu village from the point of view of architecture and history indicates the importance of declaring it a city-reserve. Monuments on the territory of the Ilisu cultural and historical reserve are protected by the state, studied from the scientific side, control over the use of immovable cultural and historical monuments, their preservation. The reserve has been operating since June 1, 2005 [9]. The combination of Ilisu, Sarybash, Agchay and Gorug villages included in the unified urban development structure of Ilisu, along with the creation of the unity of historical urban development in the reserve, can be perceived as a single space in the protection of cultural heritage, cultural and ecological tourism. [2]

The interpretation of the main material. The natural beauty of Ilisu, rich flora and fauna, contributed along with the announcement of the village of the Cultural and Historical Reserve, as well as its registration as a nature reserve. The Ilisu State Nature Reserve was created with the aim of protecting and enhancing the natural complex of the southern slopes of the Caucasus, rare fauna and flora, which is threatened with extinction, restoration of the former state of forests and prevention of erosion and flooding of soils by the decision of the Government of Azerbaijan No. 57 dated February 20, 1987 at the territory of 9345 hectares. The nature reserve is located on the southern slope of the Greater Caucasus (Gakh district), between Zaqatala and Ismayilli reserves at an altitude of 700–2100 meters. In 2003, by the Decision of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan dated March 31, the territory of the reserve was expanded. At the moment, the territory of the reserve is 17,381.6 hectares. It is likely that Ilisu, with its rich flora and fauna, streams and waterfalls, will become a tourist center [8].

Favorable from the point of view of defense, the location and proximity to the flat villages determine a special place in the village of Ilisu in the region. The

road, combining the inaccessible mountain villages of Azerbaijan and Dagestan with the region's plain, trading centers of the and finally with the entire South.

Caucasus, passes through the center of the Ilisu village. It is no accident that the village of Ilisu in the late Mid Ages, at the beginning of the XVII–XIX centuries, played an important role in the history of the region, became the center of the Ilisu Sultanate. It was the location on the border with Dagestan that also influenced the architecture of Ilisu.

During the Ilisu Sultanate, the brightest period of the Ilisu Sultanate, during its 300-year existence, sometimes accepting the vassalism of Iran, and sometimes the Ottoman Empire, it almost always maintained its independence [4]. In the middle of the 18th century, the influence of the sultanate grew so much that the Ottoman Empire, giving the sultan the rank of pasha with two flags considered to be a high rank at that time, recognized it as Sheki Beylerbey.

Since the beginning of the XIX century, the village of Ilisu has become a center of resistance against the Russian army. In 1803, the Sultanate of Ilisu was included in the Russian Empire. However, despite this, she was able to maintain her independent form of government. Danial Sultan, who was appointed ruler of Ilisu in 1830 after dissatisfaction with the Russian ruling circles in 1844, having raised an uprising, raised the people of the Sultanate against the Russians, however, after the defeat, he sided with the head of the national liberation movement of the Highlanders Sheikh Shamil. The Russians burned the village of Ilisu, which is the center of the sultanate. The territory of the sultanate was divided into makhals and subordinated to the Dzhaz-Belokan district [7].

All these historical facts influenced the development, as well as the decline of the village, and this, in turn, on the structure of urban development of a re-residential settlement. The main central axis, which makes up the Ilisu city-planning artery, is a continuation of the road leading from Gakh to Ilisu and continues from the Sangyar quarter at the entrance to the village to the very end. This street, being also the community center of the village, concentrated 3 blocks around itself, the Juma mosque, the tombs of the Ilisu sultans on the side of the mosque, several springs, residential buildings, which are the architectural and historical buildings of Ilisu

The secondary streets of the village, which has a straightforward planning form, having joined like capillaries to the main artery – the shopping street on the side, formed the town-planning structure of the village (fig.1). Such ribbon-like shopping streets were characteristic of some medieval streets of Azerbaijan in the 16th–18th centuries. (Icherisheher Baku, Shusha, Sheki, Lahij, Gakh).



Figure 1. Ilisu shopping street.



Figure 2. Sumu castle



Figure 3. The Great Mosque



Figure 4. Albanian monument



Figure 5. Ilisu neighborhood mosques. Tavatala Mosque



Figure 6. Corner neighborhood mosque



Figure 7. Sangar neighborhood mosque



Figure 8. Remains of a 19th century neighborhood mosque



Figure 9. Tombs of sultans



Figure 10. Great Bridge



Figure 11. Ilisu residential buildings



Figure 12. Ilisu residential buildings and entrance portal



Figure 13. Interior of the house

At the end of the Mid Ages, depending on the martial law in the territory of the Sultanate, special attention was paid to defensive and fortification architecture. Fortresses Sumu, Hasan Khan, Ruslar can be included in such military defenses.

Sumu Gala is located on the side of the mountains, on the outskirts of Ilisu village (fig. 2). Sumu-gala consists of a five-tier, square-shaped layout of the building (6x6). In the villages of the northwestern region of Azerbaijan (Chenghis Gala, Part in the village of Kabaloba, the Yunaukh tower, the tower in the village of Masekh) there are its close analogues. Although the date of construction of the tower is not accurate, by analogy we can say that it dates from the 17th century. The building is an excellent example of housing and fortresses common in the Caucasus. The monument is built of limestone and river boulders. The wall thickness is 70–80 cm at the bottom and 60–65 cm at the top. On the walls of the second and third floors are arched window spaces. The fortress was restored in 2003 and is now used as a museum [7].

To the north of the city of Gakh, on the right bank of the Kurmuk River, in the territory of the village of Gakhbash, there is a small fortress called Hassan Khan Castle. The castle consists of towers and walls. On the towers are two rows of loopholes and arched window openings, and on the walls are embrasures. During the construction of the tower, river boulders and lime mortar were used. The history of the construction of the fortress dates back to the second half of the 19th century [6].

Ruslar Fortress. Most of the buildings and structures were destroyed after Russian troops occupied the Ilisu Sultanate. To protect themselves from the attacks of freedom-loving highlanders, new castles were erected by Russian troops. Only two of them have survived to our time. Built of uncouth stone, a two-story circular-shaped fortress near the Ulu mosque in the center of Ilisu village is one of them. The thickness of the walls at the bottom is 150 cm and 130 cm at the top. On the second floor there are six large square windows for cannons and two narrow loopholes between them. On the ground floor there are only loopholes. The part of Ilisu village adjacent to the castle is called “Gala-Mehellesi” (“Fortress quarter”).

Being the central mosque, The Jame Mosque, built on the central street of Ilisu, is called the Ulu Masjid (Great Mosque - Old Mosque). The epigraphic stone found in the attic of the mosque during restoration work shows that the mosque existed in 1027 hijri / 1617-1618. The second inscription to the right of the door, with a complex composition of floral

ornaments with a beautiful handwriting of suls, says that the mosque was thoroughly renovated, enlarged in 1112 / 1700–1701 by Sultan Sahur-İlisu, known for his generosity, wisdom and honesty [1]. Ulu mosque is one of the rare monuments that survived the destructions of Russian troops and today showing the glorious history of the İlisu Sultanate. The mosque was built in the traditional style inherent in the region. Its characteristic element is a three-arch balcony on the main facade. The use of river boulder and brick during masonry gives a pleasant color to the exterior of the mosque (fig.3). The mosque found a solution being with three naves in the interior and with three-span porticoes in the exterior.

Quarter mosques located in the İlisu's quarters of Bujag, Tovlegala, Sangyar, despite their small size in terms of spatial, volumetric and in-depth solutions, nevertheless formed the quarter nodes of the village around the square. The mosques, being built with one lobby and a balcony, are based on a beam-post system. (fig.5,6,7,8)

The graves of Ali-Sultan-Bey, Muhammad-Bey, Khalil-Sultan-Bey, Ahmad Khan, originating from the Sultan clan and resting behind Ulu Jame in the İlisu cemetery, were turned into a place of pilgrimage by the locals. The architectural solution of tombs being regional in nature can be considered as an analogue of Dagestan tombs (fig.9) [4].

The Bridge of Ulu of the İlisu reserve is the bridge constructed on a Kur-muk river on the road leads from İlisu to Gakh (fig.10). The single-span bridge construction is constructed from a solution of limestone and a river boulder.

Residential buildings of the village also cause special attention. Besides with the civil, defensive and religious monuments of İlisu village, its residential buildings of the "imarat" type attract attention due to its architectural interpretation. Residential quarters in the old part of causes attention with its specific architectural solution. They consist mainly of houses built of uncouth stone using bricks, of houses of the "imarat" type with head facades facing the courtyard. Window spaces highlight the exterior with arched or rectangular shapes. Ground floors of street facades are windowless. Here, only the entrance of the building deserves attention. The abundance of timber in this area has contributed to the decision of houses with wooden columns and beam-rack systems. All historical and architectural heritage, with the exception of some residential buildings in İlisu, is included in the state register, inventoried and protected by the Republic of Azerbaijan.

Conclusion. Today, İlisu Reserve plays an important role in the development of the tourism industry in Azerbaijan with its clean ecology, healing properties, mineral waters, beautiful nature and rich cultural monuments. Cold summers and snowy winters contribute to summer and winter tourism. The lack of hotels in the countryside necessitates the construction of recreation centers and hotels outside the reserve. It is considered advisable to use residential buildings in the village as hostels, a teahouse, restaurants, cafes, as well as displaying exhibits reflecting the history of the sultanate and local ethnography in unused monuments as museums. The central public street of İlisu can be transformed into a trading space where handicraft works of national holidays, festivals, and fairs are sold. In addition, the organization of the hunting season in the protected area, the creation of sports tourism (mountaineering, Chovgan national games, horse riding, skiing, etc.) can help attract tourists to İlisu, which, in turn, will ensure employment of the population in the service sector, the flow of investment in the country's economy and the popularization of the history and culture of Azerbaijan throughout the world.

REFERENCES:

1. Muradov V. İlisu bölgəsinin memarlıq abidələri. – B., 2001.
2. Murtuzayev S. İlisu. – B., 2012.
3. Яишников Т.Н. Описание Илисуйского султаната. – М., 1958.
4. Lətifova E.M. Şimali-Qərbi Azərbaýcan: İlisu Sultanatı. – B., 1999.
5. Əzimov H., Əhmədov Ş. Qax abidələri. – B., 1998.
6. Abbasov N. Qədim Azəri torpağı – Qax. – B., 2000.
7. Wikipedia. [electronic resource]-URL:<http://www.azculture.az/ilisu-dovl-t-tarix-m-d-niyy-t-qorugu/> (müraciət tarixi 03.03.2020)
8. HSE.AZ.[electronic resource] URL: <https://hse.az/topics/envr/40-azerbaycan-qoruqlari-ilisu-dovlet-tebiet-qorugu.html> (müraciət tarixi 20.02.2020)
9. AZERBAIJAN STATE INFORMATION AGENCY.AZER. TAC. [electronic resource] URL:https://azertag.az/xeber/İlisu_kendi_ozunemexsus_memarliq_xususiyetlerine_malikdir_VIDEO-1174353(müraciət tarixi 02.03.2020)

Əliyeva Rəhibə (Azərbaycan)

“İLİSU” TARİX-MƏDƏNİYYƏT QORUĞU

VƏ ONUN TURİZM SƏNAYESİNİN İNKİŞAFINDA ROLU

Azərbaycanın Qax şəhərindən 12 km məsafədə, Kürmük çayının sol sahilində çökəklikdə, dörd tərəfdən dağlarla əhatə olunmuş İlisu kəndi özünün təmiz ekoloji durumu, gözəl təbiəti və zəngin memarlıq irsi ilə daima turistləri cəlb etmişdir. İlisu kəndi ərazisinin memarlıq və tarix nöqtəyi-nəzərindən mühüm əhəmiyyət kəsb etməsi, onun qoruq şəhəri elan olunmasının vacibliyini göstərir. Qoruq 1 iyun 2005-ci ildən fəaliyyət göstərir. İlisu kəndi son orta əsrlərdə, XVII–XIX əsrin əvvəllərində regionun tarixində mühüm rol oynamış İlisu sultanlığının mərkəzinə çevrilmişdir. İlisunun Bucaq, Tövlətala, Səngər məhəllələrində yerləşən Came, məhəllə məscidləri, mülki və xatirə tikililəri mədəni irs nümunələri kimi diqqət çəkir. Orta əsrlərin sonlarında hərbi vəziyyətdən asılı olaraq, Sultanlıq ərazisində müdafiə memarlığına xüsusi diqqət yetirildi. Bu cür hərbi müdafiə tikililərinə Sumu qala, Həsən xan, Ruslar qalaları daxildir. İlisu kəndinin müdafiə və dini abidələri ilə yanaşı, “malikanə” tipli yaşayış binaları da memarlıq təfsiri ilə diqqəti cəlb edir. Bu gün İlisu qoruğu təmiz ekologiyası, müalicəvi xüsusiyyətləri, mineral suları, gözəl təbiəti, eləcə də zəngin mədəniyyət abidələri ilə Azərbaycanda turizm sənayesinin inkişafı üçün böyük əhəmiyyətə malikdir.

Açar sözlər: mədəniyyət və tarixi abidələr, dini, müdafiə, mülki tikililər, turizm

Рахиба Алиева (Азербайджан)

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ЗАПОВЕДНИК «ИЛИСУ»

И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ИНДУСТРИИ

Село Илису имеющее чистое экологическое состояние, расположено в 12 км от Гахского района Азербайджана, в траншее на левом берегу реки Курмук, окруженное горами со всех сторон, всегда привлекало туристов своей красивой природой и богатым архитектурным наследием. Территория поселка Илису с точки зрения архитектуры и истории свидетельствует о важности объявления его заповедной деревней. Заповедник был введен в действие с 1 июня 2005 года. Деревня Илису стала центром султаната Илису в последнее средневековье, в начале XVII–XIX веков, что сыграло важную роль в истории края. Природно-исторический и культурный заповедник Илису является ярким доказательством

того, что он будет играть положительную роль в развитии туризма в Азербайджане с его мечетями, которые расположены в кварталах Илису Бучаг, Товлатала, Сангар, и примерами изучения гражданских и мемориальных сооружений культурного наследия. В конце средневековья, в зависимости от военной обстановки, особое внимание уделялось оборонительной архитектуре на территории султаната. К таким военно-оборонительным сооружениям можно отнести крепости Суму, Хасан-хан, Руслар.

Наряду с оборонительными и культовыми памятниками села Илису, его жилые здания типа “особняк” также привлекают внимание своей архитектурной интерпретацией. Жилые районы в старой части Илису привлекают внимание своими уникальными архитектурными решениями. Сегодня заповедник Илису имеет большое значение для развития туристической индустрии в Азербайджане с его чистой экологией, целебными свойствами, минеральными водами, красивой природой, а также богатыми культурными памятниками.

Ключевые слова: культурно-исторические памятники, культовые, защитные, гражданские здания, туризм.

UOT 72.01

Salina ASLANXANOVA
AMEA Memarlıq və İncəsənət institutu
(Azərbaycan)
salina.mamedguseynova@rambler.ru

QUSAR RAYONUNDA APARILAN ARXEOLÖJİ TƏDQIQATLARIN XRONOLOGİYASI

Xülasə. Hər bir xalqın milli sərvəti olan abidələr eyni zamanda həmin xalqın tarixini və mədəniyyətini öyrənmək üçün əvəzsiz mənbədir. Müasir dövrdə mədəni irsin qorunması müxtəlif səviyyələrdə müzakirə olunan aktual problemlərdən biridir.

Azərbaycanın şimal sərhədlərində yerləşən Qusar rayonu nisbətən kiçik bir ərazidə çoxsaylı qədim tarixi, mədəniyyət və memarlıq abidələrinin cəmləşdiyi mədəni irslə zəngin bir diyardır. Burada arxeoloji tədqiqatlar görkəmli tədqiqatçı arxeoloqlar Cabbar Xəlilov, Tarix Dostiyev, A. Ələkbərov, Qəhrəman Əliyev və başqaları tərəfindən aparılmışdır.

İlk dəfə bölgədə arxeoloji qazıntılar 1932-ci ildə arxeoloq A. Ələkbərov tərəfindən aparılıb. Sonrakı dövrlərdə burada kəşfiyyat xarakterli arxeoloji qazıntılar aparılsa da, bölgənin tarixi abidələrini arxeologiya baxımından yaxşı öyrənilməmişdir. Burada qeydə alınmış orta əsr yaşayış yerlərinin böyük əksəriyyətini kənd tipli yaşayış məskənlərinin qalıqları təşkil edir. Bəzi tədqiqatçılar Qusar rayonunun bir çox yaşayış məntəqəsinin IX–XII əsrlərdə inşa edildiyini iddia edirlər. Bu fikir səhvdir, çünki burada aşkar edilmiş qədim yaşayış yerlərinin xarabalıqları e.ə. III–II minilliklərə aiddir.

1975-ci ildə arxeoloji tədqiqatlar Azərbaycan Elmlər Akademiyası Tarix İnstitutunun Arxeologiya və Etnoqrafiya şöbəsinin əməkdaşları tərəfindən aparılmış, tunc və dəmir dövrünə aid 50-yə yaxın qədim yaşayış məskəninin, eləcə də orta əsr tikililərinin qalıqları aşkar edilmişdir.

Açar sözləri: arxeoloji irs, qədim qəbirlər, yaşayış məskənləri, şimal bölgəsi, Qusar, tarixi dövr.

Giriş. Hər bir xalqın milli sərvəti olan abidələr eyni zamanda həmin xalqın tarixini və mədəniyyətini öyrənmək üçün əvəzsiz mənbədir. Müasir

dövrədə mədəni irsin qorunması müxtəlif səviyyələrdə müzakirə olunan aktual problemlərdən biridir.

İlk dəfə “Arxeoloji irs” anlayışına tərif “Arxeoloji irsin qorunması haqqında” Avropa Konvensiyasında (1992) verilmişdir [1]. Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında AR Qanununda (10 aprel 1998-ci il) arxeoloji abidələrə aşağıdakı tərif verilir: “Arxeoloji abidələr insanın fəaliyyəti ilə əlaqədar yer altında olan maddi mədəniyyət nümunələri, o cümlədən ibtidai insan düşərgələri və yaşayış məskənləri, qədim qəbiristanlıqlar, müdafiə sistemləri və istehkamlar, ziyarətgahlar və s.”dir [2].

Arxeoloji abidələrin əsasında tarixi dövrü, etnosun mədəniyyətinin formalaşmasının mərhələlərini müəyyən etmək olar. İnsan keçmişindəki qalıqların hamısı tarixi irs kimi qəbul edilə bilməz. Belə hesab edilmək üçün qədim abidə:

- 1) bu mədəniyyətin formalaşmasında mühüm töhfə verən etnik və ya milli əcdadlarla əlaqəni vurğulamalı;
- 2) mədəni orijinallığın bariz nümunəsi kimi xidmət etməlidir;
- 3) abidə insanların aktual tələbatlara cavab verməli, onlarda tarixi yaddaş oyatmalı, dərin duyğular oyatmalıdır.

Azərbaycanın şimal sərhədlərində yerləşən Qusar bölgəsi nisbətən kiçik bir ərazidə çoxsaylı qədim tarixi, mədəniyyət və memarlıq abidələrinin cəmləşdiyi mədəni irslə zəngin bir diyardır. Əlverişli relyefi və iqlim şəraitinə malik olan bu rayonun qədim zamanlardan yaşayış məskənlərdən olmuşdur. Bu faktı burada yerləşən çoxsaylı mağara, düşərgə, paleolit, mezolit və neolit dövrlərinə aid rəsm əsərləri, qədim və orta əsrlərə aid yaşayış yerlərinin qalıqları, siklopik tikililər, istehkamlar, qəbiristanlıqlar sübut edir. Qusarda arxeoloji qazıntılar bir neçə mərhələdə aparılmışdır:

I mərhələ. 1932–1950-ci illər. 1932-ci ildə bölgədə ilk dəfə arxeoloji qazıntılar 1932-ci ildə arxeoloq A.K. Ələkbərov tərəfindən aparılıb. Sonrakı dövrlərdə burada kəşfiyyət xarakterli arxeoloji qazıntılar aparılırsa da, bölgənin tarixi abidələrini arxeologiya baxımından yaxşı öyrənilməmişdir.

1953-cü ildə Qusar-Həzrə yolu təmir edilərkən Hil və Əvəcuq kəndləri arasındakı Rudbar adlı yerdə qədim qəbiristanlıq tapılmışdır. Arxeoloqlar onun eramızdan əvvəl I əsrə aid olduğunu göstərmişlər. Qusar da bürünc dövrünə aid (eramızdan əvvəl IV–I minilliklər) bir çox arxeoloji abidələr aşkar edilmişdir. Onlardan tarixi əhəmiyyət kəsb edən bir neçəsini misal göstərmək olar.

II mərhələ. 1970–1987-ci illər. 1975-ci ildə arxeoloji tədqiqatlar Azərbaycan Elmlər Akademiyası Tarix İnstitutunun Arxeologiya və

Etnoqrafiya şöbəsinin əməkdaşları tərəfindən aparılmış və tunc dəmir dövrünə aid yaşayış yerlərinin, eləcə də orta əsrlərin qalıqları aşkar edilmişdir. Dəniz səviyyəsindən 500–3200 metr yüksəklikdə yerləşən bölgə müxtəlif tarix dövrlərinə aid mədəniyyət abidələri ilə zəngindir. Rayonda 50-yə yaxın qədim yaşayış məskəninin qalıqları aşkar edilmişdir. Qusar rayonunun ən qədim yaşayış məntəqələrinə, Qafqa, Gavdişan, Lukar, Langu, Minsar, Rutar və s.

Azərbaycanda orta əsrlərə aid qala Xarabalığı Əniğ kəndindədir. XX əsrin 60-cı illərinin əvvəlində qeydə alınmış və burada ilkin tədqiqatlar aparılmışdır. Qusar rayonunun sağ sahilində, strateji baxımdan əhəmiyyətli sahədə tikilmişdir. Nəhəng təpənin üzərində yerləşən bu qala vaxtı ilə böyük bir yaşayış məskəninə narınqalası olmuşdur. C.Ə.Xəlilov bu abidənin orta əsr mənbələrində adı çəkilən Abxaz şəhərinin qalıqları olması ehtimalını irəli sürmüşdür. Əniğ qalası vaxtilə indiki kəndin cənubunda olmuşdur. Süni istehkamlar və qoşa darvazası da burada yerləşmişdir. Müdafiə divarları çay daşlarından tikilmişdir. Divarların yalnız iki hissəsi qalmışdır; hündürlüyü 9,3 m, eni 2 m. Darvazanın yanında divarların eni 5,8 m. Qala ərazisində IX–XIV əsrlərə aid şirli qab qırıqları tapılmışdır. Əniğ qalasının IX əsrdən mövcud olması ehtimal edilir. Ehtimala görə qalanın iki darvazası olmuşdur. Əniğ qalısından hara isə gedən gizli yeraltı yol və su kəməri mövcud olmuşdur. Qalanın adı Enix adlı bir hökmdarın adından götürüldüyü ehtimal olunur [4]. Hal-hazırda respublika əhəmiyyətli abidə kimi № 303 inventar nömrəsi qeydiyyatdadır və dövlət tərəfindən qorunur.

Azərbaycan Respublikasında XX əsrin son rübündə aparılmış geniş miqyaslı çöl arxeoloji tədqiqatları da yazılı qaynaqların məlumatını təsdiqləyərək orta çağda ölkəmizdə kənd məskənlərinin sıx yerləşdiyini göstərir. Bunu arxeoloji baxımdan məqsədyönlü və sistemli tədqiqatlara cəlb olunmuş Quba-Xaçmaz bölgəsinin timsalında aydın müşahidə etmək mümkündür [3]. Burada qeydə alınmış orta əsr yaşayış yerlərinin böyük əksəriyyətini kənd tipli yaşayış məskənlərinin qalıqları təşkil edir. Bəzi tədqiqatçılar Qusar rayonunun bir çox yaşayış məntəqəsinin IX–XII -ci əsrlərdə inşa edildiyini iddia edirlər. Bu fikir səhvdir, çünki burada aşkar edilmiş qədim yaşayış yerlərinin xarabalıqları e.ə. III–II min illərə aiddir.

Məşhur alim, tarix elmləri doktoru, professor Abdullah Orucovun əsərlərində indiki Qusar bölgəsində də dəmir dövrünə aid bir sıra yaşayış məntəqələrinin yerləşdiyi qeyd edilir. Burada 20-yə yaxın qədim şəhər və yaşayış məntəqəsinin qalıqlarını aşkar etdi. Arxeoloji qazıntılar nəticəsində onlarla qab və qəbiristanlıq, mis və dəmir alətlər, qablar, çuxurlar və digər

məişət əşyaları tapılmışdır. Tarixi və arxeoloji məlumatlara əsaslanaraq alim kəndlərin IV–VI əsrlərdə Şamilanpeldə, IV–VII əsrlərdə Şoranpeldə qurulduğunu sübut etdi [4].

I Böyüktepə Kiçanoba kəndinin yaxınlığında yerdən 15 m hündürlükdə 1800 metr ərazidə ilk tunc dövründən xəbər verən qədim yaşayış yerinin qalıqları aşkar edilmişdir. Buradan daş və sümükdən düzəldilmiş alətlər, bəzək əşyaları, gil qablar, səhəng və dolçalar tapılmışdır. Yaşayış yeri yerli əhəmiyyətli abidə kimi № 1437 inventar nömrəsi qeydiyyatdadır və dövlət tərəfindən qorunur [5].

Ağaxantəpə erkən orta əsrlərə aid yaşayış yerinin qalıqları. Aşağı Ləyər kəndindən 1 km. şimal-şərq istiqamətdə yerləşir. Abidə 1963-cü ildə qeydə alınıb, 1976-cı ildə isə arxeoloji tədqiqat işi aparılıb. Ağaxantəpə – uzunsov formaya malik təpədir. Ümumi sahəsi 1250 kv.m olub, hündürlüyü 7.5 m-dən 12 m dəyişir. Mədəni qatın qalınlığı 2 m-dir. 0.3 m dərinlikdə çay daşında inşa edilmiş 65–70 sm. enlikdə, 2 m. uzunluqda divar qalıqları aşkar olunub. Abidədə çoxlu gil qab nümunələri tapılmışdır. Abidəyə yaxın digər yaşayış təpəsi bu yaxınlara kimi mövcud olub. Sonralar dağıdılıb. Bu ərazi yerüstü arxeoloji materiallarla zəngindir. Bu iri yaşayış məntəqəsi ərəb işğalı zamanı dağıdılıb. Yaşayış yeri yerli əhəmiyyətli abidə kimi № 1411 inventar nömrəsi qeydiyyatdadır və dövlət tərəfindən qorunur.

Qurupel – kənd evlərinin hazırda tutduğu “Qurupel” adlı böyük bir sahədə ilk orta əsrlərə aid yaşayış yeri və qəbiristanlıq qeydə alınmışdır. Qəbirdən tapılmış skeletin boğazında müxtəlif formalı muncuqlar, qollarında tunc bilərziklər və yanında gildən hazırlanmış kiçik bardaq vardı. Muncuqların bir neçəsi göstərir ki, “Quru pel” sakinləri 1500 il qabaq qonşu dövlətlərlə ticarət əlaqələrində olmuşlar. Ərazidən eləcə də iri təsərrüfat günlərinin, müxtəlif formalı bardaqların, badya və nimçələrin, xeyrələrin və s. qırıqları da vardı. Ən maraqlı tapıntılardan biri iki başlı at həkk edilmiş sırğa olmuşdur. Quru pel abidəsi III–VIII əsrlərə aid edilir. Yaşayış yeri yerli əhəmiyyətli abidə kimi № 1444 inventar nömrəsi qeydiyyatdadır və dövlət tərəfindən qorunur [5].

Qursanpel Cağar kəndində şimal-qərbində yerləşir. 1976-cı ildə qeydə alınıb. Mədəni qatın qalınlığı 1.2 m-dir. kəşfiyyət xarakterli qazıntı zamanı buradan 1.1 m dərinlikdən ilk orta əsrə aid çay daşından hörülmüş 60 sm hündürlüyündə yaşayış yerinin qalıqları və onunla həmdövr qəbir abidələri aşkar edilmişdir. Divarın uzunluğu 3 m eni isə 30-35 sm olub 6 cərgədən ibarət idi. Yaşayış yerindən kömür, kül, qara rəngli orta həcmli bardağın ağız

hissəsi, bardaq qulpları və s. aşkar edilmişdir. 1.6 m dərinlikdə 2 daş qutu qəbirlərdən gil qablar tunc bilərziklər, sırğalar, dəmirdən hazırlanmış çarx və s. əşyalar tapılmışdır. Aşkar olunmuş gil qabların əksəriyyəti üzərində qazıma, yanma, basma və möhürləmə naxışların şilənmə üsullarına rast gəlinir. Qursanpeldə tapılmış qabın üzərində ay şəkili həkk edilmişdir. Bu kompozisiya uzaq keçmişdə insanların göy və yeri nə cür təsəvvür etdikləri haqqında mühakimə yürütməyə əsas verir. Abidə III–VII əsrlərə aid edilir. Yaşayış yeri yerli əhəmiyyətli abidə kimi № 1442 inventar nömrəsi qeydiyyatdadır və dövlət tərəfindən qorunur [5].

Şamiltəpə – erkən orta əsrlərə aid yaşayış yerinin qalıqları. Gədəzeyxur kəndinin şimal-qərbində yerləşir. Ellips formalı abidənin sahəsi 2000 kv.m, hündürlüyü 8–15 m-dir. Şamiltəpə yaşayış yerinin üstündə son orta əsrlərə aid çay daşlarından inşa olunmuş bina qalıqları vardır. Mədəni qatın qalınlığı 1.5 m-dir. Buradan müxtəlif ölçülü təsərrüfat quyusu, adi çay daşının tikilmiş divar qalıqları, dulus kürəsi, məişət və təsərrüfatda işlənən müxtəlif həcmli gil qab qırıqları, daş alətlər, xüsusilə uzunsov qayıqvarı dən daşları, sümük, kül və kömür qalıqları əldə edilmişdir. Şamiltəpə yaşayış yerindən təsərrüfat küpləri və bardaqlarla yanaşı, əhalinin məişət qabları, küplər, xeyrələr, bədyalar və sərniclər də tapılmışdır. Qabların üstü qazıma, basma, yanma və kənyur üsullarla vurulmuş naxışlarla bəzədilmişdir. Abidə IV–VI əsrlərə aiddir. Yerli əhəmiyyətli abidə kimi № 1405 inventar nömrəsi qeydiyyatdadır və dövlət tərəfindən qorunur.

III mərhələ 2002-2018-ci illər. Azərbaycanın, demək olar ki, bütün bölgələrində zamanla arxeoloji qazıntılar aparılıb və müxtəlif tapıntılara rast gəlinib. Şimal bölgəsində isə, bu sahəyə, nədənsə az diqqət ayrılıb. Məsələn, Qusar rayonunda 70-ci illərdən bu yana geniş şəkildə heç bir arxeoloji qazıntılar aparılmayıb. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının (AMEA) Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun aparıcı mütəxəssisi, arxeoloq alim Qəhrəman Ağayev qeyd edir ki, Qusar rayonu ərazisində davamlı olaraq arxeoloji qazıntılar davam edəcək.

2007-ci ildə “Azərse” Qusar rayonunun Əcəxür kəndində qədim qəbiristanlığın ərazisi olan “Keçi təpəsi” adlı yerdə 4 qəbir tapmışdır. Qəbirlərdən başları şərqə tərəf basdırılmış insanların sümükləri tapılmışdır. Onlar günəşə sitayiş olaraq əlləri göyə qaldırılmış halda basdırılmışlar. Həm tarixçilərin, həm də arxeoloqların təsdiq etdikləri kimi, bu cür qəbirlər islam dinindən əvvəlki dövrə aiddir. Qəbirlərdən tam əridilməmiş şüşədən hazırlanmış iki qolbaq tapılmışdır.

2018-ci ildə Qəhrəman Ağayev Qusarın dağlıq Zindanmuruq kəndinin ərazisində tədqiqatlar aparıb. Qusar-Şahdağ yolunun 25–28-ci kilometrində yerləşən Yuxarı Ləyər ərazisində yerləşən nekropolda arxeoloji qazıntılar zamanı 2 qəbir açılıb. Hər bir qəbir 2 metrə qədər qazıldı. Birinci qəbirdən keramika qırıqları, ikincidən isə insan sümükləri aşkar edildi. Keramika qırıqları tapılan qəbir orta əsrlər dövrünə, insan sümükləri tapılan qəbir isə son tunc ilk dəmir dövrünə aid olduğu və eramızdan əvvəl I-ci minilliyin sonu, II minilliyin əvvəlinə gedib çıxdığı məlum oldu. Birinci qəbirdən tapılan insan sümüyünün 4–7 yaş arası uşağa aid olması aşkarlandı [5].

Nəticə. Qusarda arxeoloji qazıntılar qarşdakı illərdə də davam etdirilməlidir. Tədqiqat işləri təkcə qədim qəbiristanlıqlarda nekropollarda deyil, tarixi yaşayış yerlərində də aparılmalıdır. Çünki aparıldığı tədqiqatlar sübut etdi ki, Qusarın çox qədim tarixi var və bu keçmiş indiyəcən lazımcına öyrənilməyib.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Respublikasının qoşulduğu beynəlxalq konvensiyalar.
2. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət fəaliyyətinə aid qanunlar toplusu. – Bakı, 2003.
3. Göyüşov R. Azərbaycan arxeologiyası. – Bakı, 1985.
4. Халилов М.Дж. Уточнение даты взятия и разрушения крепости Аниг. // Тезисы докладов Первой научной конференции «История лезгин». – Баку, 1993.
5. Кərimова S. Qusar və qusarlılar – Bakı, 2011.
6. <https://sputnik.az/life/20190928/421857558/qusarda-vacib-arxeoloji-qazinti-ishleri.html3>.

Salin Aslankhanova (Azerbaijan)

CHRONOLOGY OF ARCHAEOLOGICAL RESEARCHES CARRIED OUT IN GUSAR REGION

The monuments, which are the property of any country, are also an invaluable study of the history and culture of this country. Nowadays, the protection of cultural heritage is one of the most pressing issues discussed at different levels.

The Gusar region, located on the northern borders of Azerbaijan, in a relatively small territory, is an area rich in cultural heritage, with a large number of ancient historical, cultural and architectural monuments. Archaeological

research here was carried out by famous archaeologists Jabbar Khalilov, Tarih Dostiev, A. Alekperov, Gahraman Aliyev and others.

Archaeological excavations in the Gusar district were first carried out in 1932 by archaeologist A. Alekperov. Although archaeological excavations of a reconnaissance nature were carried out here in subsequent periods, the historical monuments of the region were not well studied from an archaeological point of view. The vast majority of medieval settlements registered here are the remains of rural settlements. This version is erroneous, since the ruins of ancient settlements found here date back to the III–II millennia BC.

In 1975, as a result of archaeological excavations conducted by employees of the Department of Archeology and Ethnography of the Institute of History of the Academy of Sciences of Azerbaijan, the remains of about 50 ancient settlements of the Bronze and Iron era, as well as the Middle Ages, were discovered.

Key words: archaeological heritage, ancient graves, settlements, northern region, Gusar, historical period.

Салина Асланханова (Азербайджан)

ХРОНОЛОГИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ, ПРОВОДИВШИХСЯ В ГУСАРСКОМ РАЙОНЕ

Памятники, которые являются национальным достоянием любой нации, также являются бесценным источником для изучения истории и культуры этой нации. В наше время охрана культурного наследия является одним из наиболее актуальных вопросов, обсуждаемых на разных уровнях.

Гусарский район, расположенный на северных границах Азербайджана на сравнительно небольшой территории, представляет собой местность, богатую культурным наследием, с большим количеством древних исторических, культурных и архитектурных памятников. Археологические исследования здесь проводили известные археологи Джаббар Халилов, Тарих Достиев, А. Алекперов, Гахраман Алиев и др.

Археологические раскопки в Гусарском районе впервые были проведены в 1932 году археологом А. Алекперовым. Хотя в последующие периоды здесь проводились археологические раскопки разведывательного характера, исторические памятники региона не были хорошо изучены с археологической точки зрения. Подавляющее большинство зарегистри-

рованных здесь средневековых поселений - это остатки сельских поселений. Некоторые исследователи утверждают, что многие поселения Гусарского района были построены в IX-XII веках. Эта версия ошибочна, поскольку найденные здесь руины древних поселений датируются III-II тыс. до н.э.

В 1975 году в результате археологических раскопок, проведёнными сотрудниками Отдела археологии и этнографии Института истории Академии наук Азербайджана, были обнаружены останки около 50 древних поселений эпохи бронзы и железа, а также средневековья.

Ключевые слова: археологическое наследие, древние могилы, поселения, северный регион, Гусар, исторический период.

UOT 782/785

Ləman RÜSTƏMLİ
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
(Azərbaycan)
leman_rustemli@inbox.ru

XXI ƏSR MUĞAM VƏ ALİM QASIMOV SƏNƏTİNİN ZAMANI KİMİ

Xülasə. Təqdim edilən məqalədə muğamın mahiyyəti və onun sirləri Şərq konseptuallığı mövqeyindən dərk edilərək Alim Qasimov yaradıcılığına şamil olunur. Şərqin mövqeyi, dünyagörüşü və onun konseptuallığı əsas başlıca məqsəd kimi götürülür və milli səs təfəkkürünün özünəməxsusluğunu qoruyaraq milli ənənəvi muğam ifaçılığı mədəniyyətinin öyrənilməsində əsas rol oynadığı barədə fikir vurğulanır. Eyni zamanda şifahi ənənəli professional musiqi irsinin inkişafında və təbliğində, muğam ənənəsinə yeni nəfəs gətirən müasirliyin dili ilə onun dərin sirli mənalərini üzə çıxardan Alim Qasimovun yaradıcılıq fenomeninə nəzər yetirilir.

Açar sözlər: Muğam ənənəsi, elmi fikir, xanəndə ifaçılıq təcrübəsi, Alim Qasimov.

Giriş. Hər bir xalqın bir əsrlik inkişaf prosesinə aid olmayan bir birindən fərqləndirən amillər vardır ki, bunlar onun milli özünüdərk etmə və özünüifadə etməsini təyin edir. İnsan həyatının hər bir sahəsində qeyd etdiyimiz amillərə rast gəlmək mümkündür. Lakin bütün bu zəngin dəyərlər arasında texnogen hadisələrinə qədər “birincilik” çox vaxt musiqiyə məxsus olub. Dilindən, dinindən, irqindən asılı olmayaraq, əsrlər boyu baş vermiş bütün dəyişikliklərə rəğmən hazırda da insanları bir-birinə birləşdirən yeganə dəyər – musiqidir. İnsanı mənəvi paklığa çağıran dini buna misal göstərmək olar. Din əsrlərlə göstərilən çabalara rəğmən insanları dini cəmiyyət şəklində birləşdirə bilməmişdir və əks proses olaraq hazırda dünyada yenə də dini pərəkəndəlik hökm etməkdədir. Lakin hər kəsə məlumdur ki, musiqi əsrlər boyu xalqın geniş sinəsində və zəkasında bəslənmiş, cilalanmış, gerçəkliyin gözəl tərənnümçüsü olmuşdur. Məhz musiqi yaradıcılığı insanlığın bütün mənəvi dəyərlərindən fərqli olaraq əsrlər boyu insanın mənəvi dünyasının

güzgüsü olmuşdur və xalqın genetik kodunun əsas daşıyıcılarından biri kimi çıxış etmişdir və hazırda da bu ənənə davam etməkdədir.

Əsas materialın şərh. Keçmişimizə nəzər saldıqda görürük ki, XIX əsrdən başlayaraq Avropa klassik musiqisi Şərqlə üz tutduğu kimi, Şərqlə musiqisi də Avropa kütlələrini heyran etmiş və musiqidə yeni mövqelərin formalaşmasında təkan olmuşdur. Bu məlumatlara söykənərək qeyd edə bilərik ki, musiqi bir ölçü vahididir ki, insanın yuxarıda sadaladığımız dəyərlərindən və əqidəsindən asılı olmayaraq, beşikdən qəbir evinə kimi müşayiət edib və hazırda da edir. Musiqi ayrı-ayrı xalqların məişətinə sirayət etmiş düşüncə tərzinin bir elementidir. Eyni zamanda musiqi Şərqlə xalqlarının mədəni həyatında, onların mənəvi dünyalarının formalaşmasında və zənginləşməsində əsas həlledici rol oynadığı üçün həmin xalqların salnamələrində “söz”-lə birlikdə dərin izlər buraxmışdır. Bu öz əksini ifaçılıq mədəniyyətimizdə də tapır. Belə ki, əvvəllər eyni mərasim prinsiplərinə xidmət edən xalq musiqimiz tədricən ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə iki müstəqil qola bölünməyə başlayır – kənd əhalisi üçün daha çox aşıq, şəhər əhalisi üçün xanəndəlik ifaçılığı üstünlük təşkil edir. Xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır ki, əsrlər boyu kəndlə şəhər yaşayış tərzlərindəki fərqlərə baxmayaraq, hər iki qol müstəqil inkişaf etmişdir, nə aşıq, nə də xanəndəlik ifaçılığı heç vaxt bir-birinə ziddiyyət təşkil etməmiş, əksinə öz fəlsəfi mahiyyətini qoruyaraq tarixin peşəkar sənət irsinə çevrilmişdir. Lakin bütün bu səbəblərə baxmayaraq istər aşıq, istərsə də xanəndə, bəzən özləri də bilmədən əvvəlki bir çox elementləri itirərək, əsrlər boyu bir ənənə kimi yenə də “maq/kahin” missiyasını icra etmişlər. Qeyd etmək lazımdır ki, qlobalizm şəraitində dünyanın aparıcı dövlətləri Azərbaycan uğrunda mübarizə apardıqlarına rəğmən Azərbaycanın döyünən ürəyi, genetik yaddaşı olan muğamı dünyanı fəth etməyi bacardı. İndi də muğam Azərbaycanı, onun xalqını və musiqi aləmini birləşdirən yeganə bir amildir ki, bu, Azərbaycan mədəniyyətini, tarixini bütövlükdə əhatə edir.

Muğam Şərqlin məhsuludur, buna görə də şərqlə dünyagörüşü mövqeyindən yanaşmadıqda nəticə əldə etmək mümkün deyildir. Bildiyimiz kimi muğamlar ustad-şagird ənənələrinə əsaslanır və bu üsulla qədim dövrlərdən çağdaş zamanımıza qədər gənc xanəndələrimizə ötürülür. Hazırda minilliklərlə formalaşan, ölkə hüdudlarını aşmış Azərbaycan mədəniyyəti bir çox xalqların dərin rəğbətini qazana bilmişdir. Xalqın musiqi ifaçılarının bir çox ölkələrin musiqi mədəniyyəti ocaqlarında Azərbaycan muğamlarının, el mahnılarının, simfonik əsərlərinin sevilə-sevilə qarşılınması buna parlaq nümunədir. Son iyirmi il ərzində məşhur xanəndəmiz Alim Qasimovun dünya musiqi salon-

larının bir çoxunu fəth etməsi artıq buna bariz misaldır. Xanəndənin səhnəyə gəlişi adi bir hal kimi də dəyərləndirilə bilməz, çünki son 200 il ərzində cəmiyyətdə baş verən hadisələr istər istəməz milli musiqinin və onun ifaçılıq prinsiplərinə toxunmamış ötürməmişdi. Muğamlarımıza xüsusi nəfəs verən, özünəməxsus rəng çalarları əlavə edən xanəndələr, məhz muğam ifaçılığının təbliğində xüsusi rol oynayırlar. Hər bir xanəndənin özünəməxsus ifa üslubu, muğamları təfsir etmə üsulu, muğam sənətinin inkişafına təsir edən ifaçılıq ənənələri vardır. Lakin xanəndə ifaçılığında öz ifası, muğamlara verdiyi özünəməxsus fərqli nəfəsi ilə nəinki Azərbaycan xalqı tərəfindən, həmçinin dünyanın müxtəlif ölkələrdə ifaları ilə sevilən Alim Qasımovu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Onun muğamlarımızın dünya səviyyəsində tanınmasında əməyi, əlbəttə ki, danılmazdır. Sənətə gəlişi ilə muğama yeni nəfəs, yeni təfsir gətirib. Muğamın bu vaxta qədər eşidilməyən səs, intonasiya üslublarını, naxışlarını açıqlaya bilib və onun sənətində bizi cəlb edən və ovsunlayan əsas amil klassik ənənənin və üslubun davam etdirilməsidir. Onun oxuma üslubu məhz klassik Azərbaycan muğam ənənəsinə söykənir, eyni zamanda müasir muğam ifaçılığını tərənnüm edir. Müasir muğam oxuma sənətində əsas qayə varisliyə xələl gətirmədən onu davam etdirərək gələcək nəsillərə ötürməkdir ki, bu da Alim Qasımov sənətinin özəyini təşkil edir.

Bildiyimiz kimi musiqinin dili, irqi yoxdur. Məhz Alim Qasımovun ifalarını dilindən, dinindən, irqindən, yaşından asılı olmayaraq hər kəs sevərək dinləyir. Muğam dərin və mürəkkəb musiqi sənətidir, lakin Alim Qasımovun ifasını dinləmək, anlamaq üçün musiqiçi olmağa ehtiyac yoxdur. O, muğamı təkcə ifa etməklə kifayətlənmir, eyni zamanda semantik hərəkətlərlə, jestlərlə, o ruhu, yaşadığı hissi dinləyiciyə ötürməyi bacarır. Alim Qasımovun ifası zamanı ilk nəfəsindən doğulan səslər canlı səsdir, sanki hər şey açıq aydın ifadə olunur. Əgər biz nurun bir mərkəzdən doğduğunu nəzərə alsaq, musiqinin də həmin mənbə ilə bağlılığını və onun bütün qanunlarına, yəni dalğalı dövrü inkişaf proseslərinə bağlı olduğunu görə bilərik. Beləliklə də, XIX əsrin ortalarından, yəni Azərbaycan muğamının formalaşmasından Alim Qasımovun tarixi səhnəyə gəlməsinə qədər bu janr yeni fəlsəfi yük topladığı mərhələ idi. Artıq Alim Qasımovun dilimizi bilmədən müxtəlif dilli salonlarda rəğbətlə qarşılanması zərurətdən meydana gələn bir amildir. Onu dinləyərkən daxilə baş verən prosesin fəlsəfəsini dərk etmək üçün məhz şərq paradigmasından yanaşmaq lazımdır. Hər bir xanəndə muğamı ənənə çərçivəsində ifa edir, lakin, Alim Qasımovun bu xanəndələrdən fərqi ənənəni yaşadaraq, eyni zamanda o muğamı daxilən hiss edərək müəyyən çərçivəyə salmayaraq ifa edir. O,

oxuyarkən hər bir zəngüləni belə səsə qənaət etmədən yaşadığı hisləri ifasında göstərərək səsləndirir. Eyni zamanda böyüyüb yaşadığı mühit onun yaradıcılığına da təsirsiz ötürməmişdir. Yaşadığı çətinliklərə baxmayaraq heç vaxt sənətdən imtina etməmiş, zamanla daha da yaradıcılığını inkişaf etdirmişdir.

Muğam ifaçılığında səsle söz vəhdət təşkil edir və ifaçılar xalqın mənəvi dəyərlərinin formalaşmasında bu vəhdətdən məharətlə istifadə edirdilər. “Musiqi var baş yellədən, musiqi var – ayaq yellədən”. Xalq arasında deyilən bu misralarda həqiqət vardır. Yəni musiqi var insanın mənəvi dünyasına xidmət edir, insanı düşündürür, musiqi də vardır ki, yalnız duyğular formalaşdırır. Təbii ki, burada sözlə səsin vəhdəti birbaşa dinləyici şüuruna təsir edir. Alim Qasimovun fikirləri də bütün bu deyilənləri təsdiqləyir: “Muğam vasitəsilə mən gerçək dünyanı hiss edirəm. Hər muğam quruluşu – bu təbiətlə, transsendental və spiritik mühitlə əlaqənin dərkini vasitəsidir. Muğam ruhi, sonsuz və tükənməz güclə doludur. Poeziya da muğamda vacib rol oynayır. Qəzəllərin əsasən məhəbbət haqqında olmasına baxmayaraq, onlar da musiqi kimi konkret interpretasiyaları ehtimal etmir. Əsas odur ki, dinləyicilərin ürəklərinə çatması ilə bağlıdır. Bəziləri üçün şeirlər məhəbbətə ithafı, digərləri üçün isə fəlsəfi düşüncələr ola bilər”

Güclü hafizəsinin olması bütün dəstgahları əzbərləməsinə və ən qəliz qəzəlləri belə yaddaşında saxlaması, sözlə musiqinin vəhdətinə zəmin yaradır. Alim Qasimovun ifası heç kəsi təqlid etmədən, özünəməxsus ifa tərzilə muğamın fenomenallığını göstərir və onun görünməyən tərəfdən öyrənilməsinə zəmin yaradır. Özündən əvvəl yaşamış qocaman xanəndələrin, ustaların ifasını çox dinləməsinə baxmayaraq, o, sənətdə öz fərqli üslubunu yarada bilmişdir. Onun ifalarının əsas fərdi cəhəti odur ki, əksər dəstgahların mayəsində qəzəlin vəznini qabarıq tərzdə verə bilir və zərbi muğamların ifa xüsusiyyətini genişləndirərək, tərkibinə müxtəlif təsnif, mahnı, instrumental musiqi epizodları əlavə edir. Fəxr hissi ilə deyə bilərik ki, o, tanınan bütün zərbi muğamların və şikəstələrin hamısını ifa edən yeganə ifaçıdır. Məhz bu ifaları dinləyən zaman onun dəfde mükəmməl və dəqiq ritmlərlə ifa etməsinin şahidi oluruq. Alim Qasimov qavalın ən mahir və qeyri-adi ifaçısıdır. Onun qaval çalmağında sanki musiqinin ritmi ilə insan ruhunun, düşüncəsinin, hissiyyatının ritmi və təbiətin ritmi birləşir. Alimin pərəstişkarları onu dinlədikləri ilk gündən deyirdilər ki, onun qavalından başqa bir səs çıxır. Həqiqətən də qaval ifası Alimin oxumağının ayrılmaz hissəsidir. Hər bir xanəndə əruz vəzninin bütün qayda-qanunlarını yaxşı bilməli və oxuduğu qəzəllərdə məharətlə istifadə etməyi bacarmalıdır. Bu baxımdan da Alim Qa-

sımov xoşbəxt sənətkarlardandır. Ümumiyyətlə, Alim Qasımovun səsi və ritmi hətta kadrarxası səslənəndə belə dərhal dinləyicini ovsunlayır və onunla interaktiv ünsiyyətə girir. O, hər bir dinləyicinin hissələrini, emosiyalarını öz səsinə təcəssüm etdirə bilir, gözəgörünməzliyə aparır.

Müasir gənc xanəndələrimiz də Alim Qasımov kimi xanəndələrimizdən nümunə götürməlidirlər. Çünki, gənc xanəndələrdə olan ritm problemləri və yaxud da qavalda ifa etmə bacarıqlarının olmaması nəticəsində çox zaman üçlüklərlə bircə ifa zamanı nağara alətinin əlavə edilməsi ilə nəticələnir, bu da qədim sazəndə dəstəsinin ənənəsini pozan bir amildir. Bundan başqa müasir dövrümüzdə gənc xanəndələrin ifası zamanı muğam dəstgahlarının qısaltmaları, qəzəl seçimində, tələffüzündə səhvlərə yol vermələri və yaxud muğamın xarakterini verməkdə çətinlik çəkirlər. Yuxarıda qeyd edilənləri nəzərə alsaq belə nəticəyə gəlirik ki, sözlə ustad xanəndə olmaq üçün yalnız gözəl səsin olması kifayət etmir.

Nəticə. Alim Qasımovu dövrünün tanınmış ifaçıları Hacı Məmmədov, Bəhram Mansurov, Möhlət Müslimov, Fəxrəddin Dadaşov, Elman Bədəlov, Malik Mansurov, Elşən Mansurov və başqaları müşayiət etmişdir. Alim müəllimin özünəməxsus geniş diapazonlu səsi, aydın nitqi, dəqiq musiqi duyumu, mükəmməl qavalda ifa etmə bacarığı ona Allah tərəfindən verilmiş bir istedadır. Səs diapazonu geniş olduğu üçün Alim müəllim bütün muğamları sərbəst və asanlıqla ifa etməyi bacarır, bundan başqa fikrimcə sənətkarın saz və tarda ifa etmə bacarığının olması musiqi duyumunun dəqiq olmasına və istədiyi səsi düzgün səsləndirməsinə kömək edən amillərdəndir. Sonda qeyd etmək lazımdır ki, muğam dünyasında çox adlar unudulub, amma elə adlar da yaşayır ki, bu gün də, sabah da, gələcək əsrdə də onlar xalqın milli sərvəti kimi anılacaq. Əminliklə deyə bilərik ki, Alim Qasımov da bu xanəndələrimiz sırasındadır. Onun sənəti gələcək üçün yararlıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. – B., 2015.
2. Əzimli F. Muğam dünyasının sultanı. – B., 1997.
3. Vəli K. Səs. – B., 2011.
4. Fərhadova S. Azərbaycan muğam dəstgahının tarixi kökləri. – B., 2018.

Leman Rustamli (Azerbaijan)**XXI CENTURY AS A TIME OF MUGHAM AND
THE CREATION OF ALIM GASIMOV**

The presented article is about mugham and its secrets are perceived in terms of East Concepts and dedicated to the performance of Alim Gasimov. The view of the East, their knowledge and concepts are thought to be the major targets and it is also emphasized that it has a tremendous role in learning the art of national-traditional mugham keeping the authentic style of national voice contemplation. At the same time, we gave heed to the phenomenon of Alim Gasimov's productivity that is used in teaching and improving the heritage of the professional music within the folk music, brings new touches to the tradition of mugham, taking deep meanings of mugham by the language of modernism.

Key words: mugam tradition, scientific thought, performing practice of hanende, Alim Gasimov.

Ляман Рустемли (Азербайджан)**XXI ВЕК КАК ВРЕМЯ МУГАМА И ТВОРЧЕСТВА
АЛИМА ГАСЫМОВА**

В настоящей статье значимость мугама, его тайные смыслы освещаются с позиции восточной концептуальности и проецируются на творчество Алима Гасымова. Изначальной целью рассматривается позиция, мировоззрение, концептуальность Востока и подчеркивается обусловленность ею развития мугамной традиции при существующей особенности национального звукового мышления. Одновременно рассматривается вклад Алима Гасымова, привнесшего новое дыхание в сохранение, распространение, и постижение скрытых возможностей современного мугамного исполнительства.

Ключевые слова: мугамная традиция, научная мысль, исполнительская практика ханенде, Алим Гасымов.

MÜNDƏRİCAT

| | |
|---|----|
| Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan) | 3 |
| Şəbəkə sənəti müstəqillik illərində | |
| Bayramov Tahir (Azərbaycan) | 14 |
| İncəsənətdə ənənə və novatorluğa yeni baxış | |
| Hüseynova Fərqanə (Azərbaycan) | 21 |
| Müasir qloballaşma şəraitində Azərbaycanda multikulturalizm | |
| Şklyayeva Lyudmila (Rusiya) | 28 |
| Q.İbrahimov adına DƏİI-nin ekspedisiya fəaliyyətinin tatar naxışı sənətinin tədqiqi və qorunmasında rolu | |
| Qerasimova Natalya (Rusiya) | 36 |
| Kazan muzeylərinin inqilabından əvvəlki və sonrakı ilk illərin şərq kolleksiyaları: təşəkkül tarixi və xüsusiyyətləri | |
| Əliyeva Lamiyə (Azərbaycan) | 45 |
| Pandemiya dövründə Azərbaycan Milli Xalça Muzeyinin fəaliyyəti | |
| Ulemnova Olga (Rusiya) | 51 |
| 1920–1930-cu illərdə tatar kitablarının bədii tərtibatında konstruktivizm | |
| Sosik Olga (Ukrayna) | 61 |
| Tənəzzül incəsənətində qadın obrazlarının ikonoqrafiyası | |
| Əliyeva Rahibə (Azərbaycan) | 74 |
| “İlisu” tarix-mədəniyyət qoruğu və onun turizm sənayesinin inkişafında rolu | |
| Aslanxanova Salina (Azərbaycan) | 84 |
| Qusar rayonunda aparılan arxeoloji tədqiqatların xronologiyası | |
| Rüstəmli Ləman (Azərbaycan) | 92 |
| XXI əsr muğam və Alim Qasımov sənətinin zamanı kimi | |

CONTENCE

| | |
|---|----|
| Salamzade Artegin (Azerbaijan) | 3 |
| The art of shebeke in the period of independence | |
| Bayramov Tahir (Azerbaijan) | 14 |
| A new look at traditions and innovation in art | |
| Huseynova Fargana (Azerbaijan) | 21 |
| Multiculturalism in Azerbaijan in the context of modern globalization | |
| Shklyayeva Lyudmila (Russia) | 28 |
| Role of expeditions of the ILLA after G.Ibragimov in the preservation of embroidery of the Tatars | |
| Gerasimova Natalya (Russia) | 36 |
| Oriental collections of the Kazan museums in the pre-revolutionary and first post-revolutionary years | |
| Aliyeva Lamiya (Azerbaijan) | 45 |
| Activity of the Azerbaijan National carpet museum during the pandemic | |
| Ulemnova Olga (Russia) | 51 |
| Constructivism in artistic design of Tatar book in 1920–1930-es | |
| Sosik Olga (Ukraine) | 61 |
| Iconography of female images in the art of decadence | |
| Aliyeva Rahiba (Azerbaijan) | 74 |
| Cultural and historical reserve “Ilisu” and it’s role in the development of tourism industry | |
| Aslankhanova Salin (Azerbaijan) | 84 |
| Chronology of archaeological researches carried out in Gusar region | |
| Rustamli Leman (Azerbaijan) | 92 |
| XXI century as a time of mugham and the creation of Alim Gasimov | |

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Саламзаде Эртегин (Азербайджан) | 3 |
| Искусство шебеке в годы независимости | |
| Байрамов Таир (Азербайджан) | 14 |
| Новый взгляд на традиции и новаторство в искусстве | |
| Гусейнова Фергана (Азербайджан) | 21 |
| Мультикультурализм в Азербайджане в условиях современной глобализации | |
| Шкляева Людмила (Россия) | 28 |
| Роль экспедиционной деятельности ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова в изучении и сохранении искусства татарской вышивки | |
| Герасимова Наталья (Россия) | 36 |
| Восточные коллекции музеев Казани в дореволюционные и первые послереволюционные годы: история формирования и особенности | |
| Алиева Ламия (Азербайджан) | 45 |
| Деятельность Национального музея ковра Азербайджана в период пандемии | |
| Улемнова Ольга (Россия) | 51 |
| Конструктивизм в художественном оформлении татарской книги 1920–1930-х годов | |
| Сосик Ольга (Украина) | 61 |
| Иконография женских образов в искусстве декаданса | |
| Алиева Рахиба (Азербайджан) | 74 |
| Историко-культурный заповедник «Илису» и его роль в развитии туристической индустрии | |
| Асланханова Салина (Азербайджан) | 84 |
| Хронология археологических исследований, проводившихся в Гусарском районе | |
| Рустемли Ляман (Азербайджан) | 92 |
| XXI век как время мугама и творчества Алима Гасымова | |

Məqalə müəlliflərinin nəzərinə!

Nəşrə dair tələblər:

1. Beynəlxalq “İncəsənət və mədəniyyəət 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.

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.

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.

