

# **İncəsənət və mədəniyyət problemləri**

*Beynəlxalq Elmi Jurnal N 4 (54)*

**Problems of Arts and Culture**

*International scientific journal*

**Проблемы искусства и культуры**

*Международный научный журнал*

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

**Redaksiya heyətinin üzvləri:**

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

---

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

**Members to editorial board:**

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

---

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

**Члены редакционной коллегии:**

**ŞHAMİL FƏTULLAYEV** – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
**ZEMFIRA SAFAROVA** – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
**RANA MAMEDOVA** – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
**RANA ABDULLAYEVA** – доктор искусствоведения (Азербайджан)  
**SEVIL FARHADOVA** – доктор искусствоведения (Азербайджан)  
**VLADIMIR PETROV** – доктор философских наук, профессор (Россия)  
**KAMOLA AKILOVA** – доктор искусствоведения (Узбекистан)  
**MEYSER KAYA** – кандидат искусствоведения (Турция)

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

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

## **AKADEMİK M.HÜSEYNOV VƏ AZƏRBAYCANDA SƏNƏTŞÜNASLIQ MƏKTƏBİ**

AMEA-nın təsisçilərdən biri olan akademik M.Ə. Hüseynovun həyatı və yaradıcılığına çoxlu sayda əsərlər həsr edilmişdir. Bu əsərlərdə onun – müasir Azərbaycan memarlığının böyük ustadı və tədqiqatçısının, görkəmli elm təşkilatçısı və ictimai xadiminin bütün fəaliyyəti hərtərəfli öz əksini tapmışdır. Lakin, burada bir istisna var ki, o da zaman ötdükcə özünü daha aydın göstərir. Söhbət akademik M. Hüseynovun banisi və dəyişməz lideri olduğu milli sənətşünaslıq məktəbindən gedir.

M. Hüseynov memarlıq məktəbinin başçısı adlandırılarkən bu adın yanında həmişə «o özünün fərdi qıvraq yaradıcılıq konsepsiyasını yaratmış» və bununla da «Azərbaycan memarlığının yaradıcılıq konsepsiyasına aparan yolu açılmışdır» [2, s. 4, 39] kimi fikirlər söylənilir ki, bu zaman da Hüseynovun layihələndirmə məktəbi, həmin məktəbin həyata keçirdiyi layihələndirmə təfəkkürünün prinsipləri nəzərdə «Azərbaycan memarlarının geniş dairəsini elmi-tədqiqat işlərinə cəlb etməsi» [4, s. 45] faktı belə, bu görkəmli elm təşkilatçısının milli sənətşünaslıq məktəbinin yaradılması və inkişafındakı rolunu tam ifadə edə bilmir.

«Sənətşünaslıq» termini indiyədək bəzən sözün dar mənasında – yalnız təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlər araşdıran elm sahəsi kimi başa düşülür. Əslində isə sənətşünaslıq daha geniş elmi fəaliyyət sahəsidir və memarlıq, şəhərsalma, dizayn, təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət, musiqi, teatr və kino tədqiqatlarını da özündə birləşdirir. Bu mənada memarlıq tarixinin öyrənilməsi tarixi sənətşünaslığın ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edir. Məhz belə metodoloji yanaşma M. Hüseynov şəxsiyyətinin miqyasını bütövlükdə dərk etməyə, onun predmeti Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsi olan elmlərin kompleks inkişafındakı böyük xidmətlərini layiqincə qiymətləndirməyə imkan verir.

Formalaşmış elmi məktəbin əsas göstəricisi bənzərsiz elmi fəaliyyət proqramını işləyib hazırlamış və onun həyata keçirməsinə başçılıq edən nüfuzlu liderin mövcud olmasıdır. Milli sənətşünaslığın inkişafında peşəkar mərhələnin başlanması 1940-cı illərin sonu 1990-cı illər ərzində çap olunan

bir çox əsərlərlə bağlıdır ki, onların da arasında M. Hüseynovun işləri xüsusi yer tutur. Bu, ilk növbədə M. Hüseynov və S. Dadaşovun birgə işlədikləri «Bakının Şirvanşahlar sarayı kompleksi» (1956) uvrajıdır. Bu, həmin nəfis kitabdır ki, uzun müddət materialın qrafik çatdırılması nümunəsi olmuş və ayrıca memarlıq abidəsinin tarixinin öyrənilməsi üçün peşəkar üslubları və metodları müəyyən etmişdir. Ondan daha əvvəl – 1952-ci ildə isə bənzərsiz elmi sənəd olan «Azərbaycanın memarlıq tarixinin» plan-prospekti nəşr edilmişdir ki, bunun da əsasında milli tarixi sənətsünaslıq məktəbi formalaşmışdır. Proqram, ardınca da «Azərbaycanın memarlıq tarixi» fundamental əsərinin öz nəşri Azərbaycan memarlıq tarixinin quruluşunun əsas prinsiplərini müəyyən etdi və eyni zamanda incəsənətin bütün növlərində yeni hadisə və təzahürlərin əmələ gəlməsi üçün özünəməxsus «skelet», onurğa sütunu yaratdı. Onlar ilk dəfə olaraq tam aydın şəkildə milli sənətsünaslıq paradigmasının ideal və məqsədlərini əks etdirdilər və Azərbaycanın incəsənət tarixinin mərhələlərə bölünməsinin elmi əsaslarını qoydular. Bu əsərlər ilk dəfə olaraq Azərbaycanın plastik sənətlərinin tam kompleksinin tarixi təşəkkül konsepsiyasını ümumi müzakirəyə çıxardı. Tədqiqatlar Azərbaycan memarlığının, təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin tarixi araşdırılmalarında problem birliyinin və ümumi dərkətmənin təməlini qoydu. 1963-cü ildə fundamental kollektiv əməyin məhsulu olan «Azərbaycan memarlıq tarixi»nin nəşr edilməsi əslində milli tarixi sənətsünaslıq məktəbinin doğulması demək idi.

Lakin, M. Hüseynovun ətrafında tarixi sənətsünaslığın paradigmasını formalaşdıran elmi yaradıcılığının ideya və prinsiplərinin özəyini bütün ömrü boyu memarlıqsünaslıq təşkil etmişdir. Düzdür, bu prosesdə Əbdülvahab Salamzadə və Leonid Bretanitski də böyük rol oynamışlar. Lakin M. Hüseynov bir neçə on illiklər məktəbin başçısı olaraq qalmışdır. Onun bir lider kimi mövqeyi bu elmi məktəbin digər xüsusiyyətlərini təhlil edərkən də aydın görünür.

M. Hüseynov irsində onun milli şəhərsalma elminin təməlini qoymuş çap əsərləri xüsusi yer tutur. Burada heç də şəhərsalmanın tarixindən deyil, onun nəzəriyyəsi və müasir təcrübəsindən söhbət gedir. Akademikin əsərləri xronoloji baxımdan bir qayda olaraq 1920-ci ildən sonrakı dövrü əhatə edir. Onların arasında məzmunca daha əhatəli əsərlərdən biri 1970-ci ildə nəşr olunmuş «Azərbaycan SSR-in şəhərsalması» məqaləsidir. M. Hüseynov burada şəhərsalma təcrübəsinin yarıməsrlik dövrünün ümumi icmalını vermiş və onun əsas mərhələlərini müəyyən etmişdir. İcmalda «Bakı üçün Sovet İttifaqında birincilərdən biri olaraq şəhərin baş inkişaf planı işlənib hazırlandı»ğın [7,

s. 15] vurğulayan akademik, baş planın müxtəlif mərhələlərdə: 1924-1927-ci illərdə, 1930-cu illərin əvvəllərində və 1950-ci illərdə qarşıya qoyduğu bir çox vəzifələri təhlil edir. M. Hüseynov dəfələrlə Bakı tikililərinin mərtəbəliyi məsələsinə toxunur və bu məsələni şəhərin siluetinin həlli probleminə ən vacib biri sayır.

Onun SSRİ Memarlıq İttifaqı İdarə Heyətinin, müasir şəhərdə memarlıq ansambllarının formalaşdırılmasına həsr olunmuş VII Plenumundakı çıxışının mərkəzində də elə həmin məsələ dururdu. Akademik çıxışında qeyd edirdi ki, Bakı relyefi amfiteatr şəraitində olduğundan «tikililərin mərtəbəliliyi onların buxtadan olan uzaqlığına uyğun şəkildə, həm də bütün ərazi boyu deyil, müəyyən ara məsafəsi saxlamaqla» [8, s. 132] artmalıdır. Onun fikrinə görə şəhərin həm şaquli, həm də üfiqi səthləri üzrə harmonik inkişafı o zaman mümkündür ki, peşəkar insanların birliyi «həyata keçirilmə müddətindən asılı olmayaraq ümumi şəhərsalma və memarlıq ideyasına» [8, s. 132] malik olsunlar.

Bu mənada, M. Hüseynovun uzaqgörənliyinə və elmi proqnozlaşdırma qabiliyyətinə yalnız heyrətlənmək olar. Qırx il ötməsinə baxmayaraq onun əsərlərində qoyduğu məsələlər həmişəkindən daha aktualdır. Tikililərin xaozluqluğu, binaların mərtəbəliyinin əraziyə görə müəyyənləşdirilməsi sahəsində nəzarətsizlik ona aparır ki, beş il ərzində Bakı öz səciyyəvi siluetini itirə bilər. İctimaiyyət gözlənilmədən bütün səviyyələrdə şəhərsalma tədbirlərinin təhlükəsizliyi problemi ilə üzləşib. 2000-ci ildə baş verən zəlzələ, torpaq sürüşmələri tikintinin keyfiyyət və təhlükəsizliyini hər bir bəşəriyyətin şəxsi probleminə çevirib. Bu yerdə necə akademik M. Hüseynovun, şəhərin inkişaf strategiyasını müəyyənləşdirən və onun icrasına nəzarət edən Bakı şəhərsalma şurasının sədri olarkən göstərdiyi xidmətləri xatırlamayasan? Həmin şəhərsalma şurasının fəaliyyətinin bərpası böyük ustadın xatirəsinə ən yaxşı hədiyyə olardı. AMEA-nın 70 illiyinə həsr edilmiş 9 noyabr tarixli təntənəli iclasında Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyev qeyd etmişdir ki, ölkəmizin demoqrafik inkişafı şəhərsalma qarşısında yeni çağırışlar qoyur. Ölkə başçısı tərəfindən alimlər qarşısında qoyduğu vəzifələr akademik M. Hüseynovun elmi və layihə irsinin bu gün də aktuallığını bir daha sübut edir.

Məlum olduğu kimi, elmi məktəbin yaranmasının ən vacib göstəricilərindən biri biliyin əldə edilməsi və ötürülməsi üçün məxsus üslubun, eləcə də həmin məktəbin əhəmiyyətli saydığı ideyaları inkar edən opponentlərin mövcud olmasıdır [3, s. 324]. Azərbaycan tarixi sənətsünaslıq məktəbi 1960-cı

illərdə, ən azı iki elmi proqramın rəqabəti əsasında yarandı. Bu rəqabət tarixi sənətsünaslıq fikrinin əbədi münaqişəsini ayırlıqda bir sənət əsərinin yoxsa bədii prosesin tədqiq olunmasının vacibliyindəki tərəddüdü əks etdirirdi. Dekorativ-tətbiqi sənətin tədqiqi sahəsində yaranan birinci proqramı ayrı-ayrı incəsənət nümunələrinin öyrənilməsinə istiqamətlənmişdi ki, onun da əsasında tipoloji metod dururdu. İkinci, M. Hüseynov, L. Bretanitski və Ə. Salamzadənin təklif etdiyi proqramın məqsədi isə çoxsaylı hadisələri sistemli şəkildə əks etdirən Azərbaycan incəsənət tarixini yaratmaq idi. Tarixi-müqayisəli metod bu proqram çərçivəsində bilik əldə etmənin məxsusi üslubuna çevrildi ki, o da tədqiqatların coğrafi və xronoloji sərhədlərini genişləndirmək hesabına və abidələrin üslubi təhlilinin köməyi ilə «Azərbaycan memarlığının çoxəsrlik və mürəkkəb inkişaf yolunun tarixi ardıcılığını qurmağa, onun özünəməxsus bədii keyfiyyətlərini üzə çıxarmağa» [5, s. 226] imkan verdi. Məhz bu, memarlıqsünaslıq sahəsində meydana gələn həmin elmi proqramına şərait yaratdı ki, o dominantlıq etsin və inkişaf edərək bütün sənətsünaslıq elmi ictimaiyyətinin qəbul etdiyi paradıqmal biliyə çevrilsin.

Bir daha vurğulayıram: «Azərbaycanın memarlıq tarixi» indiyədək nəinki, dəyişməz fundamental əsərdir. Eyni zamanda əslində memarlıq tarixi üzrə yeganə dərs vəsaitidir. Bu elmi əsər bir neçə tədqiqatçılar nəslinin – həm də təkcə memarların deyil, bütün ixtisaslardan olan sənətsünasların peşəkar tərbiyəsində çox böyük rol oynamışdır. M. Hüseynovun elmi məktəbin lideri kimi daha qabarıq təqdim edən bu göstərici onun birbaşa pedaqoji fəaliyyətidən heç də az əhəmiyyət daşımır.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, elmi məktəbin yaranması – yalnız yeni paradıqmaların, nümunəvi prinsiplərin və tədqiqat metodlarının əmələ gəlməsi demək deyil, həmçinin onların yayılmasının effektiv sistemi deməkdir. M. Hüseynovun bir maarifçi, təbliğatçı kimi fəaliyyətinə, onun müxtəlif auditoriyalarda etdiyi çoxsaylı çıxışlarına məhz bu baxımdan qiymət vermək lazımdır. Akademik M. Hüseynov fenomeni, bir də onunla fərqlənir ki, parlamentin deputatı olduğu uzun illər ərzində o, həmkarlarının peşəkar maraqlarını hakimiyyət orqanlarında təmsil etmiş və onların müdafiəsində durmuşdur. Lakin, hakimiyyət dairələrində olmaq M. Hüseynovu gündəlik işlərindən – Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun direktoru kimi, dissertasiyaların müdafiəsi üzrə müdafiə şurasının sədri kimi gördüyü işlərdən ayırmamış, o, elmi prosesi əlaqələndirməkdə davam etmişdir. Onun üçün heç nə xırda, əhəmiyyətsiz olmamışdır. M. Hüseynov ömrü boyu bir böyük, vacib işlə məşğul olmuşdur.

Milli sənətsünaslıq məktəbinin inkişafı prosesində tədqiqatla təhsilin vəhdəti birinci paradigmanın ideya, problem və metodlarının varisiliyini və yeni tədqiqatlar dövrəsinə keçdiyini təmin etdi. Elə bu səbəbdən də M. Hüseynov 1987-ci ildə «Azərbaycan memarlıq və incəsənət problemləri» konfransının açılışında Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsindən onun təhlilinə keçməyin vaxtı çatdığını və bunun vacibliyini təkidlə bildirdi. Məktəbin nailiyyətləri milli sərhədləri aşdı: rusiyalı, türkiyəli, özbəkstanlı, gürcüstanlı alimlərlə aparılan fəal dialoqların gedişində onun müzakirə məkanı müəyyənləşdi.

Akademik M. Hüseynov dünyanın yarısını gəzib dolaşmışdı. O, milli sənətsünaslıq məktəbinin nailiyyətlərini XX əsr memarlığının Jorj Kandilis, Kendzo Tanqe, Riçard Bakminster Fuller və başqa bu kimi nəhəng ustaları ilə şəxsi münasibətləri vasitəsilə yayırdı. Bu ünsiyyət onun böyük daxili mədəniyyətinin sayəsində və tədqiqatçılıq mədəniyyətinin, elmi kollektivə rəhbərlik etmək mədəniyyətinin mənbəyi də elə bu idi. O, rəqabət və paxıllıq hissindən tamamilə uzaqdı əvəzində, sağlam yarışmaq ruhuna və Sadiq Daşovla birgə yaradıcılıq illərində qazandığı komandada işləmək bacarığına, bunun da nəticəsi olaraq komanda yaratmaq və ona rəhbərlik etmək bacarığına malik idi.

Nəhayət, bəlkə də ən əsas məsələ. Hər hansı elmi məktəb alimlərin fəaliyyətini istiqamətləndirən və liderin danılmaz avtoriteti ilə qorunan bünövrəyə qoyulmuş ənənə və etik normaların sayəsində yaşayır. Akademik Mikayıl Hüseynovun bu əxlaqi normaların daşıyıcısı və qaranlı olmasında o həyatını dəyişdikdən sonra daha aydın görünür.

## ƏDƏBİYYAT

1. Мамед-заде К.М. Народный архитектор СССР Микаэль Усейнов. – Б.: Элм, 1989.
2. Мамед-заде К.М. Академик Микаэль Усейнов. – Б., 1995.
3. Научно-технический прогресс. Словарь. – М.: Политиздат, 1987.
4. Саламзаде А.В. Краткий очерк творческой, научной, педагогической и общественной деятельности народного архитектора СССР академика М.А. Усейнова. // М.А. Усейнов. Библиография. – Б.: Элм, 1979.
5. Усейнов М.А. Развитие искусствоведческой науки в Азербайджане. // Известия АН Азерб. ССР, 1957, № 10.
6. Усейнов М.А., Бретаницкий Л.С., Саламзаде А.В. История архитектуры Азербайджана. – М.: Госстройиздат, 1963.

7. Усейнов М.А. Градостроительство Азербайджанской ССР. // ИАНА, серия ЛЯИ, 1970, № 2.
8. Усейнов М.А. Выступление на VII пленуме правления СА СССР. // Формирование архитектурных ансамблей в современном городе. – М., 1974.

### *Эртегин Саламзаде (Азербайджан)*

#### **Академик М.Усейнов и школа искусствознания Азербайджана**

В статье рассматривается научное творчество академика М.Усейнова. Отмечается, что М.Усейнов, на протяжении сорока лет возглавлявший Институт архитектуры и искусства НАН Азербайджана и Союз Архитекторов страны, сыграл решающую роль в становлении не только архитектурной науки Азербайджана, но и в целом национальной школы искусствознания. Особое внимание уделено таким работам М.Усейнова, как «Дворец Ширваншахов. Увразж» и «История архитектуры Азербайджана». Анализируются также многочисленные статьи академика, посвященные различным проблемам развития архитектуры и искусства Азербайджана.

**Ключевые слова:** научное творчество, национальная школа искусствознания, М.Усейнов, фундаментальные труды, парадигма.

### *Ertegin Salamzade (Azerbaijan)*

#### **Academician M.Huseynov and school of Art studies of Azerbaijan**

The article deals with academician M.Huseynov's scientific creation. It is noted that, M.Huseynov played a crucial role in formation not only architectural science of Azerbaijan, but also in general the national school of Art Studies during forty years of heading Institute of Architecture and Art of Azerbaijan NAS and Union of Architects of the country. The main attention is paid to M.Huseynov's such works as «Shirvanshakhlar Palace. Uvrazh» and «History of Azerbaijan architecture». Also numerous articles of academician, dedicated to different problems of development of Azerbaijan architecture and art are analysed.

**Keywords:** scientific creativity, national school of Art Studies, M.Huseynov, fundamental works, paradigm.



## **ВЕХИ ТВОРЧЕСТВА АКАДЕМИКА М.А.УСЕЙНОВА**

Могучее зодческое искусство Азербайджана, формировавшееся в русле общевосточной художественной системы имеет богатейшее архитектурное наследие, создававшееся многими поколениями устатов-мастеров архитектурно-строительного цеха. Одним из наиболее ярких представителей этой плеяды был выдающийся зодчий XX века Микаэл Алескеревич Усейнов, переоценить роль которого в формировании архитектурного пространства Баку просто невозможно.

Память об академике Микаэле Алескеревиче Усейнове – народном архитекторе СССР, Герое Социалистического Труда, бессменном руководителе Института архитектуры и искусства Академии Наук Азербайджана и Союза архитекторов Азербайджана на протяжении более чем 40 лет для нас неизменна и в высшей степени дорога.

Судьба и профессиональная деятельность Микаэля Алескеревича – основателя школы азербайджанских архитекторов неразрывно связана с развитием зодчества Азербайджана, о чем он с гордостью говорил на VIII Съезде архитекторов СССР: «Я принадлежу к поколению советских архитекторов, которому едва ли не все этапы становления и развития советского зодчества известны не только по книгам. Мне посчастливилось быть участником этого сложного процесса насыщенного яркими событиями». Число выполненных проектов Усейнова более 200, а подавляющее их количество реализовано, и, «кого во всей мировой архитектуре можно поставить рядом по числу реализаций?» [1].

Его имя было хорошо известно в ближнем и дальнем зарубежье. М.А.Усейнов был почетным членом ряда зарубежных обществ и организаций. После выставки в Лондоне весной 1985 г. «Архитектура Баку» особо была отмечена роль мастера в формировании облика столицы и в создании новой школы азербайджанской архитектуры. Макет здания «Дворца дружбы народов» был оставлен в Лондоне, в экспозиции наряду с произведениями Татлина, Мельникова, Л.В. и А.Весниных, Лео-

нидова, а сам Усейнов был избран почетным членом Королевского Азиатского общества Великобритании и Ирландии под эгидой королевы Елизаветы II.

Годы обучения, творческого формирования и художественных поисков М.А.Усейнова и СадыхаДадашева, с которым он сотрудничал вплоть до кончины последнего в 1946 г. проходило в период создания плана «Большого Баку» Иваницкого, а позднее Семенова и Ильина, под руководством которого была составлена основная редакция генерального плана, где главным было настойчивое внимание к городской среде, предусматривавшей комплекс сложных задач застройки города, в том числе восстановительных работ, переход к индустриализации, использование транспортных коммуникаций, проблемы размещения все увеличивавшегося населения, были созданы основы ансамблевой застройки отдельных районов города.

Вся профессиональная деятельность Усейнова пронизала глубоко национальным складом его творческого мышления. В творческих поисках он неизменно и настойчиво следует традиционным принципам, организованного градостроительства, который был ключевой тенденцией в средневековом зодчестве Азербайджана, а ансамблевая застройка была мощным градоформирующим фактором. Каждое частное решение соотносилось органичной увязкой строений с существовавшим контекстом сложившейся городской системы, природным ландшафтом, здания и сооружения включались или становились композиционным центром определявшим дальнейшее формирование архитектурного облика целого городского района.

Ландшафтный принцип планировки, тонкое искусство организации силуэта строения получил и свое законченное выражение в расстановке и соотношении объектов комплексной застройки проспекта Нефтяников, в формировании сложно-пространственных сочетаний зданий Академгородка, площади Азнефти с реконструкцией в разные годы приморского бульвара, площади Азадлыг. Сложный характер рельефа участка и характер его конфигурации предопределил композиционную разработку фасадов административного здания Совета министров выходящих на 3 улицы, еще один пример оптимального использования рельефа местности и существовавшего контекста прослеживается на примере комплекса музея Низами, с разноуровневой постановкой составных частей

– здания музея, монументальной скульптуры Низами, системы лестниц и партерной зелени.

Строительство кинотеатра Низами и парного с ним ведомственного здания (Наркомат пищевой промышленности) как бы «открывают» улицу 28 мая – одну из основных городских магистралей уже в дореволюционный период, (ул. Телефонная) являясь своего рода «завязкой», определившей масштаб и характер строившихся впоследствии в этом районе сооружений.

Исключительно многообразен и выразителен типологический спектр построенных М.А.Усейновым зданий, органично вписавшихся в общий городской силуэт, «закрепивших» отдельные участки улиц центральной части города, это Высшие учебные заведения, школы, павильоны, кинотеатры, дома отдыха, санатории и дачи, станции метрополитена (надземные и подземные), библиотеки, больницы, общежития, почтамт, музеи, многочисленные отели и жилые дома. Если расположить их в хронологическом порядке, то полностью «прочитывается» творческая биография Усейнова, и, в том числе – с успешной «пробой пера» и строительством нескольких зданий (фабрика-кухня на Баилове, рабочие клубы, дворцы культуры), поселки для нефтяников на Абшероне в духе «бакинского конструктивизма», увлечение ранним итальянским Ренессансом (общежитие студентов Медицинского института, здание Экспедиции подводных работ, здание Гидрометеослужбы). Вместе с тем неизменным остается любовь мастера к неповторимости и своеобразию зодчества Азербайджана, обращение к его истокам, умело используя опыт и знания об его основах, композиционных закономерностях, средствах и приемах композиции как ценнейшему, кристаллизовавшемуся столетиями наследию.

На первый план выступает важность градостроительной ситуации, рациональность планировки, трактовка объемного построения, соответствовавшая ритму и масштабам окружающей застройки. Вместе с тем подчиненность всех строений пространству улиц создавало единый ансамбль целостной застройки. Художественный язык архитектурных форм неизменно обогащается тактичным применением мотивов, элементов и приемов, характерных для жилой застройки азербайджанских городов XVIII – начала XX столетий. Это, в первую очередь лоджии, эркеры, резные кронштейны, монохромные и разноцветные шебеке, сти-

лизованный рисунок переплетов, выносные карнизы, тонкоствольные колонны, порталные композиции - не «процитированных», но переработанных в соответствии с характером и масштабом строения.

Число нереализованных проектов также велико, в том числе – Архивное управление МВД, поликлиники, реконструкция Советской улицы, гостевой дом, проект музея ковра, Дворец дружбы народов СССР, Республиканский Геофизический центр, Археологический центр АН в Баку, павильон защитников мира, мемориальный музей Фуада Абдурахманова в Баку и др.

Внимание целостности художественного образа распространяется на наполнение пространственной основы, которое создают монументальное декоративное искусство и дизайн, как в городских комплексах, так и в интерьерах строений. Невозможно представить произведения М.А.Усейнова без цвета и фактуры облицовочных материалов, декоративной скульптуры со смысловой нагрузкой, рельефных и орнаментальных панно, которые входят в композицию строений на правах одного из средств, подчиняясь общему замыслу. Выпуклым примером тому является, в частности станция метро «Низами» включенная недавно в список самых красивых станций мира – апофеоз творческого тандема народного архитектора СССР М.А.Усейнова и народнохудожника СССР М.Абдуллаева на мотив произведений «Пятерицы» гениального Низами Гянджави.

В заключение мне хочется поделиться высказыванием известного французского искусствоведа Шарля Блана: «... архитектура в высшем ее понимании – это не сооружение, которое украшают, а украшение, которое строят», что напрямую относится к творчеству великого архитектора, гордости азербайджанского народа МикаэлюАлескероглу Усейнову.

**Ключевые слова:** ансамбль, административное здание, музей, жилые дома, градостроительство.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Рябушин А.В. Редакционная статья. // Мамедзаде К.М. Народный архитектор СССР Микаэль Усейнов. – Б., 1989.

***Rayihə Əmən zadə (Azərbaycan)*****Akademik M.Hüseynovun yaradıcılığının əsas mərhələləri**

XX əsr Azərbaycan memarlığı məktəbinin yaradıcısı olan Mikayıl Hüseynovun yaradıcılığına həsr olunan məqalə onun daha görkəmli əsərlərinin nümunələrindən bəhs edir. Burada Neftçilər prospektində kompleks tikinti işləri, Elmlər Akademiyası şəhərçiyinin binaları, Azadlıq meydanının ansamblı, Nizami kinoteatrı, digər ictimai və yaşayış binaları nəzərdən keçirilir. M.Hüseynovun şəhərsalma sənətinin inkişafında xidmətləri xüsusilə vurğulanır.

***Açar sözlər:*** ansambl, inzibati bina, muzey, yaşayış evləri, şəhərsalma.

***Rahiya Amanzadeh (Azerbaijan)*****Main stages of academician M.Huseynov's creative work**

The article, dedicated to the founder of Azerbaijani architectural school in the twentieth century - Mikail Huseynov's creative work, states about examples of his more prominent works. Works of complex construction in Neftchiler avenue, the buildings in the town of Academy of Sciences, ensemble of Azadlig Square, Nizami cinema, other public and residential buildings are considered here. Especially M.Huseynov's merits are emphasized in the development of town-building art.

***Keywords:*** ensemble, nonresidential building, museum, residential houses, town-build.

*Mehriban Mikayılova*  
*memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*  
*(Azərbaycan)*

---

## 1960-1980-Cİ İLLƏRDƏ M.Ə.HÜSEYNOVUN MEMARLIQ YARADICILIĞI

19 aprel 2015-ci ildə Azərbaycanın tanınmış memarı və memarlıq tarixçisi, akademik, SSRİ xalq memarı M. Ə. Hüseynovun anadan olmasının 110 illiyi tamam olmuşdur. Azərbaycanın Sovetlər birliyi memarlıq inkişafının bütöv bir dövrü bu tanınmış memarın yaradıcılığı ilə bağlıdır. 1930-cu illərin ortalarında klassik və milli özünəməxsusluğa müraciətlə başlayan M. Hüseynovun memarlıq yaradıcılığının novator xətti əsasən 1960-1980-ci illərə təsadüf edilir. Məhz bu dövrdə bir sıra adət edilmiş üslublardan imtina edən respublika memarları yeni layihələndirilən bina və qurğularda müasir obraz axtarmağa cəhd edirdilər. Həmin dövr neoklassisim və tarixiçilikdən texnikanın yeni nailiyyətlərinə, müasir materialların tətbiqinə və yeni şəhərsalma həllərinə əsaslanan keçid dövrü idi. Öz layihələndirmə təcrübəsində memar geniş miqyaslı funksional və estetik məsələləri həll edərək, yerli memarlığa öz əvəz olunmaz tövhəsini gətirmişdir. Ölkənin müasir memarlığının inkişafında M. Hüseynovun yaradıcılıq rolu inkaredilməzdir.

1960-1980-ci illərdə M. Ə. Hüseynovun memarlıq fəaliyyəti nəticəsində Bakı şəhəri yeni görkəm əldə etmiş və müasir tikililərlə zənginləşmişdir. Həmin illərdə memarın sadə, qənaətçil, müasir texnikanın imkanlarından istifadə edən yeni yaradıcılıq xətti formalaşmışdır. Məhz M. Hüseynovun yaradıcılığı sayəsində fərdi simaya malik olan iri ictimai binalar Bakının mərkəzi hissəsinin memarlıq ifadəliyini yaratmışdır. Bu binaların memarlığı bir sıra maraqlı memarlıq həlləri ilə səciyyəvidir. İlk növbədə burada milli memarlıqla müasir ifadəlik vasitələrinin vəhdətli uclaşmasını, ictimai binaların sosial əhəmiyyətini, ətraf mühitdə onların funksional rolunu vurğulayan memarlıq prinsiplərini qeyd etmək yerinə düşərdi.

M. Hüseynovun sözü gedən dövr yaradıcılığının ən mühüm ictimai obyektləri metropoliten stansiyaları, Rabitə qovşağı - Baş poçt idarəsinin binası və çox təəsüf ki, hal-hazırda sökülmüş üç mehmanxana ("Moskva", "Azərbaycan" və "Abşeron") binalarıdır.

Bakı şəhərinin dağüstü rayonunda, 80 metr dəniz səviyyəsindən yuxarıda, Nərimanov (hal-hazırkı Parlament) prospekti ilə Mehdi Hüseyn küçəsinin kə-

sişməsində yaranan üçbucaq ərazidə yerləşmiş “Moskva” mehmanxanasının binası (1967-1978) müəyyən dərəcədə yerləşdiyi sahənin relyefini təkrarlayaraq, birmərtəbəli və yuxarıya millənən çoxmərtəbəli həcm-lərdən ibarət iki həcmi təzadı ilə sanki yerləşdiyi tərəni tamamlayırdı (şəkil 1). Baş korpusun həcmi və istiqamətlənməsi onun şəhərin müxtəlif nöqtələrinin maraqlı rakurslarından, xüsusən də sahildən və dənizdən qavranmasına imkan verirdi. Hündür həcmi memarlıq görkəminin əsasını binanın əhatələyən balkon-eyvanlar təşkil edirdi.



Şəkil 1. “Azərbaycan” mehmanxanasının binası

Anodlaşdırılmış metal tətbiq edilən çərçivələr, binada üzlük kimi tətbiq edilən açıq-boz rəngli mərmər və eyvanların naxışlı şəbəkəsi sanki mehmanxana binasının hündür həcminə xüsusi çəkisizlik verirdi. Sahə üzərində yayılmış birmərtəbəli həcm hündürmərtəbəli həcm üçün təməl təşkil edərək, daha möhtəşəm formalarda həll edilmişdir. Bu həcmi yarım dairəvi şəkildə tamamlanması yerin relyefi ilə ahəngdarlıq təşkil edirdi.

Mehmanxananın baş girişi şərq tərəfdən nəzərdə tutulmuş, oradan şəhərə gözəl mənzərə açılırdı. Binanın birmərtəbəli həcmində yay günlərində istirahət məqsədinə xidmət edən kiçik, yaxşı abadlaşdırılmış və yaşıllaşdırılmış daxili həyətin ətrafında qruplaşan ictimai təyinatlı yerləşmələr yerləşmişdir. Mehmanxananın hündür mərtəbəli hissəsində yerləşən nömrələrin hər-birində buxtaya və şəhərə gözəl mənzərə açılan geniş eyvan-balkonlar nəzərdə tutulmuşdur.

Azərbaycanın xalq rəssamı T.Nərimanbəyovun rəngarlıq əsəri ilə bəzədilən və daxili həyətdə açılan rəngarəng foye bura gələnləri sanki restoran və banket salonlarına yönəldirdi. Restoran salonu yarım dairəvi formaya malik idi və başdan-başa şüşələndiyi səbəbdən, ətraf landşaftla üzvü əlaqə yaradırdı. Salonun daxili həyətdə istiqamətlənən başdakı divarı qarşısında estrada yerləşən rəngarəng vitrajla bəzədilmişdir. Zəngin tavan çılçırağı, mərkəzdə saxələnlənən qızılı işıq zənciri bu salonun əsas dekorativ elementlərindən idi.

«Azərbaycan» və «Abşeron» mehmanxana binaları şəhərin baş meydanı olan «Azadlıq» meydanının mühüm komponentlərindən idi. Bu tikililərin həcm həlli böyük meydan məkanının məhdudlaşdırılması və cəmləşməsi ideyasına xidmət edirdi. Hökumət evinin möhtəşəm plastikası ilə təzad təşkil edən





Şəkil 2. «Azərbaycan» mehmanxanasının binası

kompozisiyaları və plastikaları, xeyli hündürlüyə malik olan bu binalara meydanın ahəngdar görünüşünə səbəb olan yüngüllük və zəriflik bəxş etmişdir.

Tikintisi 1975-ci ildə başa çatmış 1200 yerlik nəzərdə tutulan «Azərbaycan» mehmanxanasının binası Neftçilər prospektinin Azadlıq meydanına çıxan bucağını nəzərə çarpdıraraq, iki həcm təzadı vasitəsi ilə həll edilmişdir (şəkil 2).

Mehmanxana binasının 17-mərtəbəli həcmi Azadlıq meydanına, yan 12-mərtəbəli həcmi isə -Neftçilər prospektinə və Dənizkənarı bulvara yönəlirdi. Həyət tərəfdən bu həcmərə ikimərtəbəli mətbəx bloku birləşirdi. Hər iki korpus birinci mərtəbələrin irimiqyaslı həcmələri ilə birləşirdi. Mehmanxana binasının qarşısında fəvvarəli yaşıl bağça salınmışdır. Bütün nömrələr əlverişli təchiz olunmuşdur, onların hər biri üçün geniş yay eyvanları nəzərdə tutulmuşdur. Mehmanxana binasının birinci iki mərtəbəsində ictimai təyinatlı yerləşmələr, sonuncu mərtəbəsində böyük kafe və 300 nəfərlik kinozal yerləşmişirdi. Binanın damında şəhərə və dənizə gözəl mənzərə açılan müşahidə meydançası nəzərdə tutulmuşdur.

Azadlıq meydanının mərkəzində yerləşən Hökumət evinin möhtəşəm plastikası ilə təzad şəklində həll edilən binanın xarici görkəminin formalaşmasında onun bütün mərtəbələrini əhatə edən zərif eyvanlar, eləcə binanın künc hissəsinin eyvanlarla dövrələnməsi onun memarlıq görkəminə xüsusi çəkisizlik və zəriflik verirdi. Yüngüllük və çəkisizlik təəsüratı - eyvanları ayıran alüminium çərçivəyə salınmış arakəsmələrin həlli, binanın mərmərlə üzlüyü vasitəsi ilə daha da güclənmişdir. Eyvanların üfqi bölgülərinin ritmi binanın daha irimiqyaslı həll edilmiş tamamlayıcı hissəsi sahəsində dolğunlaşır. Mehmanxana binasının baş girişini çox irəli çıxan günlük nəzərə çarpdırırdı.

Tərtibatında mərmər, ağac, metal, travertin, sintetik xalçalar və s. tətbiq edilən binanın interyerləri də maraqlı həll edilmişdir. Vestibül dayaqlarının və tavanın üzlənməsində güzgülərin məntiqli istifadəsi ağır çəkili dayaqların vizual baxımdan yüngülləşməsinə və iç məkanın genişlənməsinə səbəb olmuşdur.



Restoran salonunda istifadə edilən həmin üsul bu salonun görkəminə təntənəli təəsürat verirdi.

«Abşeron» mehmanxanasının binası (1985-ci il) Azadlıq meydanının əks tərəfində, Azərbaycan mehmanxanasına qarşı simmetrik yerləşmişdir. Bu binaların həcm və obraz həlləri arasında önəmli fərqlərin olmasına baxmayaraq, onlar kompozisiya baxımından biri-birini xatırladırdı (şəkil 3).



Şəkil 3. «Abşeron» mehmanxanasının binası

«Abşeron» mehmanxanasının tutum həcmi də 1200 nömrəlik nəzərdə tutulmuşdur. İctimai təyinatlı yerləşmə qrupu birinci üç mərtəbədə yerləşmişdir. Birinci mərtəbədə lift holları və yarım dairəvi pilləkənləri olan vestibül qrupu, kafe və inzibati işçilərin yerləşmələri nəzərdə tutulurdu. İkinci və üçüncü mərtəbələrdə iri restoran və banket salonları və kinozal yerləşirdi. Dördüncü mərtəbədə on beşinci mərtəbəyə kimi bütün xidmət növləri ilə təmin edilən yaşayış nömrələri yerləşirdi.

Mehmanxananın Azadlıq meydanına istiqamətlənən baş fasadı şaquli erkerlərlə bölünən zərif eyvanlar şəbəkəsinin vasitəsi ilə formalaşmışdır. Anadlaşdırılmış alüminiumdan düzəldilmiş dörd cüt erkerlərin vasitəsi ilə burada şaquli bölgü ritmi yaranırdı. Birinci üç mərtəbənin ictimai təyinatlı yerləşmələrinə aparən dairəvi, təntənəli pilləkənlərin yarım dairəvi çıxıntıları binanın plastik zənginliyinə səbəb olmuşdur. Mehmanxana binasının fasadı açıq-boz rəngli mərmərlə üzlənmiş, yarım dairəvi çıxıntıları isə mozaika ilə bəzədilmişdir.

Rabitə qovşağı - Baş poçt idarəsinin binası (1980-ci il) «Azadlıq» meydanının tikilişinin komponentlərindən biridir. Bina H-şəkilli formaya malikdir, onun iki əsas korpusu «Azərbaycan» küçəsinə və «Azadlıq» meydanına (doqquz mərtəbəli korpus) və Üzeyir Hacıbəyov küçəsinə (altı mərtəbəli korpus) çıxır. Hər-iki korpus dörd mərtəbəli orta korpusla əlaqələnir. Baş korpusda Bakı Baş poçt idarəsi yerləşir. Baş korpusun Meydana çıxan fasad böyük həcmli şüşələnmiş səthlərlə iri miqyaslar əsasında həll edilmişdir. Onun əsas memarlıq aksenti plastika vasitəsi ilə nəzərə çarpdırılan iri portal şəklində malik baş girişdən ibarətdir. Tünd-qırmızı rəngli qranitdən tikilən bu giriş

şüşələnmiş səthin və açıq-boz rəngli mərmərin fonunda təsirli görünür. Binanın interyerinin kompozisiya mərkəzi - ikinci mərtəbəyə aparən təntənəli, mərkəzi pilləkən yerləşən vestibüldən ibarətdir. Vestibülün bədii-memarlıq tərtibatında memarlıqla monumental dekorativ incəsənətin sintezinə böyük yer verilmişdir. Baş girişin əks tərəfində yerləşən divarın geniş səthi mozaik panno ilə bəzədilmişdir. Birinci mərtəbənin salonunda çox fiqurlu mozaik kompozisiya bütün salon divarını tutan və onun əsas dekorativ elementidir.

Üzeyir Hacıbəyov küçəsinə çıxan fasadın plastikası özünəməxsus işıq-kölgə təəsüratı yaradan çıxıntılı konfigurasiyaya malik şüşə səthlər vasitəsi ilə yaranır. Bu üsul yay yerləşmələri kimi xidmət edən milli şüşəbənd formalarından bəhrələnmişdir. İki əsas korpus arasında lazım olan əlaqəni təmin edən dörd mərtəbəli həcmdə 200 yerlik yeməxana, 300 nəfərlik müşavirə salonu və digər xidmət yerləşmələri nəzərdə tutulmuşdur.

Tikintisi 1983-cü ildə başa çatan Ş.Məmmədova adına Opera studiyasının binası Bakı şəhərinin mərkəzi rayonunun kiçik kvartalında yerləşən mövcud Azdövlət konservatoriyası binasına əlavə tikili kimi birləşmişdir. Bu tikili üçün ərazi imkanları olduqca məhdud idi. Layihənin müəllifi olan M.Hüseynov bu ərazi sahəsini maksimal dərəcədə istifadə etmişdir. Binanın həcmnin böyüdülməsi məqsədi ilə, küçənin səkisi birinci mərtəbənin tağ sırası vasitəsi ilə yaranan passaj şəklində həll edilmişdir.

İkinci mərtəbədə nəzərdə tutulan tamaşa salonu bu passajın üzərində yerləşir. 800 yerlik tamaşa salonunda opera və musiqili-dram tamaşalarının nümayişinə imkan yaradan yarım dairəvi geniş səhnə hissəsi nəzərdə tutulmuşdur. Amfiteatr şəklində həll edilmiş salon əlverişli akustik keyfiyyətlərə və nümayiş qabiliyyətinə malikdir. Binanın fasadlarının memarlığı lakonikdir. Ensiz Ç.Mustafayev küçəsinə çıxan fasad birinci mərtəbəsi passajın tağ sırası kimi həll edilən açıq divar şəklindədir. Tağ sırasının miqyas və şəkli əlverişli nəzərdə tutulmuş, hamar divarları daşıyan tağlar gərgin forma-ya malikdir. Travertinlə üzlənən və xalq musiqiçilərinin tuncdan maskaları ilə bəzədilən divar özü də ifadəli həll edilmişdir.

M. Hüseynovun layihələndirdiyi Bakı metropoliteninin üç stansiyası öz memarlıq tərtibatı baxımından yeraltı sarayları xatırladır. Daha maraqlı memarlıq görkəminə malik stansiyalardan biri - N.Nərimanov metro stansiyasıdır (1967). Metro stansiyasının yeraltı vestibülünün açılmış gül şəklində zərif sütunları və ulduzvari tavanı xüsusi təmtəraq təəsüratını yaradır. Stansiyanın yeraltı vestibülü tirsiz örtüyə malik sütun tiplidir. Yol divarlarına yönələn süni

işiq yeraltı salonun xüsusi genişlik və təmtəraq təəsüratını yaradır. Açılmış gül şəklində zərif sütunlar mərkəzi keçidin «səkisiz» ulduzvari tavanı daşıyır.

Nizami metro stansiyasının binası (1976) şəhərin qədim hissəsində, üç-dörd mərtəbəli, sıx, daş tikinti sahəsinin əhatəsində yerləşmişdir. Stansiyanın yerüstü pavilyonunun yaxınlığında günbəzi sanki stansiya binasının üzərində vizual baxımdan ucalan məscid yerləşir. «Nizami» stansiyasının yerüstü pavilyonunun memarlığında milli memarlıq mövzularından geniş istifadə olunmuş, bu da müasir inşaat materiallarının geniş istifadəsi ilə birgə ifadəli, müasir və ruhən milli memarlıq əsərinin yaranmasına səbəb olmuşdur.



*Şəkil 4. Nizami metro stansiyasının yeraltı vestibülü*

Stansiyanın dərinədə tikilmiş yeraltı vestibülü pylon tiplidir (şəkil 4). Onun memarlığı açıq keçid tağları ilə dekorativ tağlı pylonlar uyğunlaşan tağ sırasından formalaşır. Burada Bakıda ilk dəfə tətbiq edilən dekorativ mozaikadan geniş istifadə olunmuşdur. Azərbaycanın xalq rəssamı M. Abdullayevin rəsmləri əsasında Nizaminin ölməz əsərlərinin mövzularının əsasında işlənən mozaik lövhə mərkəzi salonu bəzəyir. Mütənasib nisbətlər və tağların konfigurasiyası, maraqlı həll edilmiş işıqlanma və rəngarəng mozaika stansiyanın yadda qalan obrazının yaranmasına səbəb olmuşdur.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Riyaziyyat və Mexanika İnstitutunun laboratoriya korpusu və Bakmetrotiikntinin idarəsi ilə birləşmiş Elmlər Akademiyası metro stansiyasının yerüstü pavilyonu M. Hüseynovun 1980-ci illərinin yaradıcılığının daha maraqlı əsərlərdən biridir. Binanın aparıcı memarlıq mövzusu tağ sırasıdır. M. Hüseynov öz yaradıcılığında dəfələrlə müraciət etdiyi tağ mövzusu burada yeni nöqtəyi-nəzərdən şərh edilmişdir.

Birinci mərtəbələrin gözəl konfigurasiyalı çatma tağları yuxarı mərtəbələrin uzun kiçik tağları ilə birgə binanın kompozisiyasının əsasını təşkil edir. Tağın arxasında - baş fasadda metroya girişi vurğulayan geniş lociya yerləşir. Bu binanın memarlığında Azərbaycan xalq memarlığında geniş tətbiq edilən şüşələnmiş eyvan - şüşəbənd üsulu maraqlı şərhl edilmişdir. Binanın yuxarı mərtəbələri nazik alüminium çərçivəli zərif tağ açırmaları ilə bəzədilən sanki örtülü, ikimərtəbəli eyvan yaradan aşağı mərtəbədən xeyli irəli çıxır. Bina travertinlə üzlənmiş, tağların dirək və arxivoltları tünd-boz rəngli travertinlə nəzərə çarpdırılmışdır. Xalq ənənələrin müasir nöqtəyi-nəzərdən istifadəsi, memarlıq kütlələrin ahəngdarlığı, nisbətlərin mütənəsibliyi və miqyaslılıq bu binanın memarlığının klassik tamamlayıcısıdır.

M.Hüseynov yaradıcılığı həm də fərdi memarlıq ansamblının yaradılması kimi iri miqyaslı şəhərsalma həlləri ilə də xarakterikdir. “Azadlıq” meydanı kompleksi (1960-1980) müəllifin layihəsinə əsasən inkişaf etmiş və memarlıq ansamblının zaman və məkan çərçivəsinə inkişafının maraqlı nümunəsidir. “Azadlıq” meydanının arxasındakı və Üzeyir Hacıbəyov küçəsinə çıxan 10 mərtəbəli yaşayış binalarının (1974-1982) rəşional memarlığı da meydanın ansamblı ilə vəhdət təşkil edir. Beləliklə, M.Ə.Hüseynovun 1960-1980-cı illərin yaradıcılıq fəaliyyətinin öyrənilməsi həmin illərin Sovet memarlığının üslub şəraitlərinin və inkişaf yollarının müəyyən edilməsində böyük maraq kəşb edir.

*Açar sözlər:* memarlıq, Bakı şəhəri, yaradıcılıq, M.A.Hüseynov, ictimai binalar.

## ƏDƏBİYYAT

1. Бретаницкий Л., Саламзаде А., Архитектура Советского Азербайджана. М., 1973
2. Касимзаде Э.А. Проблемы развития Азербайджанской Советской архитектуры на современном этапе. Баку, 1967
3. Эфендизаде Р.М. Архитектура Советского Азербайджана. М., 1986.

**Мехрибан Микаилова (Азербайджан)****Архитектурная деятельность М.А.Усейнова в 1960-1980-х годах**

Новаторская линия творчества академика М.А.Усейнова приходится в основном к 1960-1980-м годам. Именно в эти годы в результате плодотворной архитектурной деятельности автора город Баку был обогащен новыми зданиями и приобрел своеобразный облик. В этот период была сформирована простая, эффективная новая творческая линия архитектора, которая использовала возможности современной техники. Именно благодаря творчеству М.А.Усейнова его уникальные общественные здания создали неповторимый своеобразный облик города Баку тех лет. Наиболее важные творения вышеупомянутого периода архитектора - станции метро, здание Главпочтамта и связи и три гостиницы (гостиницы «Москва», «Азербайджан» и «Абшерон») которые к сожалению позже были снесены.

**Ключевые слова:** архитектура, город Баку, творчество, М.А.Усейнов, общественные здания.

**Mehriban Mikayilova (Azerbaijan)****M.A. Huseynov's activities in architecture in 1960-80s.**

Academician M.A.Huseynov's innovative line of creativity mainly falls to 1960 and 1980s. It was during these years that as a result of the author's fruitful activities the architecture in Baku was enriched with new buildings and the city acquired a peculiar appearance. During these years when he created new simple and effective ways in architecture using the latest technology. It is because of Huseynov's unique approach that the public buildings created a unique kind of image of Baku in those years. Among the most important creations of the aforementioned period are the metro, post office and three major hotels including "Moscow", "Azerbaijan" and "Absheron". Unfortunately, those were later demolished.

**Keywords:** architecture, city of Baku, creativity, M.A.Huseynov, public buildings.

## МАСТЕР ВОСТОЧНОГО МОДЕРНА

Бурный XX век со всеми сопровождавшими его политическими катаклизмами, получил непосредственное отражение в архитектуре Азербайджана. Развитие архитектурного процесса в бывшем Советском Союзе перестало быть органичным, оно стало зависеть от постановлений партии и правительства и потому менялось зачастую непредсказуемым образом, выпадая из общего русла развития мирового архитектурного процесса. Жить и работать было очень сложно. Выдающийся азербайджанский зодчий М.А.Усейнов стоял у истоков советской архитектуры и прошел весь сложный путь ее развития. Высокий интеллект и сила таланта позволили ему решать труднейшие архитектурные задачи, подчас меняя стилевую направленность архитектуры, но всегда сохраняя высокое мастерство, позволившее ему каждый раз создавать неординарные и выразительные сооружения, радующие взор, органичные городу и окружающей среде. Теперь в начале XXI века мы с полным правом можем сказать, что его творчеству принадлежат лучшие произведения архитектуры Азербайджана XX века.

Основным стержнем, главным в творчестве мастера было привлечение в архитектуру Азербайджана XX века национального колорита, своеобразия, которое было понято им как новаторское переосмысление национальных форм и деталей, на основе чего создавались всегда выразительные, неизменно оригинальные произведения, отличающиеся собственным ярким почерком и тонким вкусом.

М.А.Усейнов ровесник века. Он родился в апреле 1905 года в семье очень состоятельных родителей. Отец М.А.Усейнова, как потом шепотом говорили, был миллионер, имел свои пароходы на Каспии и огромный особняк на набережной. С детства Микаэль Усейнов занимался французским языком, музыкой и рисованием. Знание французского, особую галантность и изысканность манер он сохранил на всю жизнь. Подчеркивая его особенную интеллигентность, в архитектурной

---



среде его называли «последним из могикан». Его происхождение долгие годы, как «Дамоклов меч» висело над ним, напоминая, что в любое время он может быть арестован и только большие успехи в творчестве и Сталинская премия за павильон Азербайджана на ВСХВ спасли его от репрессий и унижений. Большая дружба связывала М.А.Усейнова с С.А.Дадашевым. Она продолжалась всю жизнь, вплоть до безвременной кончины С.Дадашева в 1946 году. Почти все произведения довоенных лет они проектировали совместно. Уже студентами М.Усейнов и С.Дадашев получили свою первую премию за проект памятника Низами Гянджеви – выдающегося поэта и мыслителя XII века.

Баку 1920-1930-х годов был одним из стратегически важных центров Закавказья и не только потому, что это был крупнейший центр нефтедобычи, но и вследствие того, что этот город должен был демонстрировать преимущества советской политической системы и социалистического строя перед всем Мусульманским Востоком. В Баку были направлены лучшие градостроители и архитекторы России. В 1924-27 гг. под руководством А.П.Иваницкого разрабатывался генеральный план города, строились поселки для рабочих, братья А. и Л.Веснины проектировали и строили в Баку дворцы культуры, фабрики-кухни, профессор Ильин проектировал генеральный план города 1937 года.

Первый этап творчества М.Усейнова совпал с периодом конструктивизма в советской архитектуре. Юный тогда зодчий пытался постичь новый язык архитектуры, его вдохновлял общий порыв к коренному обновлению строя архитектуры. В этот период он создает ряд проектов в новом духе. Из наиболее значительных работ этого периода можно назвать фабрику-кухню на 60 000 блюд (ныне родильный дом) на Баилово. Трехэтажное здание, решенное на контрасте глухих объемов, с большими плоскостями остекления – типичный образец конструктивизма. Плоская крыша-терраса с широким видом на море – дань традиции. Проектов в этот период было сделано гораздо больше, чем построено.

Поворот всей советской архитектуры в 1930-е годы в сторону овладения традициями классического, а затем и национального наследия нашел безусловную поддержку в лице молодого архитектора. Построенный в этот период ансамбль зданий кинотеатра «Низами» и жилого дома не потерял своего художественного значения до наших дней. Симметрично расположенные, они образуют как бы пропилюи, акцентирующие начало улицы 28 Мая.

Настоящая зрелость приходит к архитектору вместе с пониманием места и роли национального наследия в создании современной архитектуры Азербайджана. Здания музыкального училища в Баку, затем павильона Азербайджана на ВСХВ в Москве в 1938 году и, наконец, музея им. Низами в Баку демонстрируют развитие и совершенствование идеи применения форм и мотивов Востока и национальной архитектуры в современных зданиях.

В зданиях музыкального училища и Политехнического института (1936) впервые появилась знаменитая сталактитовая капитель, ставшая затем как бы символом, знаком национальной архитектуры.

В здании музея Низами (1940) по праву считающимся лучшим произведением азербайджанской архитектуры предвоенных лет, поиск национального как в композиционном, так и в архитектурно-художественном выражении получил наиболее полное и яркое воплощение. Авторами было найдено удивительно лаконичное и выразительное решение, главной темой которого стала глубокая лоджия в обрамлении великолепно прорисованных арок. Примененный пластический прием усилен и обогащен постановкой в аркаде лоджии скульптур классиков азербайджанской литературы, фоном для которых стала полихромная сине-зеленоватая майолика, украшающая внутренние стены лоджий и тимпаны арок. Таким образом, не своими габаритами, но точно найденным соотношением с окружающим пространством, активной разработкой объемно-пространственного и пластического решения музей выделен в общем градостроительном ансамбле в качестве его ключевого момента. Ансамбль площади был завершен после установки в его композиционном центре величественного памятника Низами (авторы: ск. Ф.Абдурахманов, арх. С.Дадашев, М.Усейнов).

После окончания Второй Мировой войны уже признанный мастер архитектуры М.Усейнов совместно с С.Дадашевым проектирует жилые здания для нефтяников. Два значительных по объему жилых дома расположены в центре города по ул. Низами, они образуют как бы ансамбль, в центре которого разбит сквер и установлен памятник выдающемуся поэту Азербайджана XIV века Насими.

Богато пластическое решение фасадов зданий. Широкое применение лоджий, эркеров, балконов способствует созданию запоминающегося образа южного жилого дома. Характерная для этих жилых зданий неко-



торая монументализация образа объясняется стремлением увековечить в камне пафос победы во Второй Мировой войне, значительная роль в которой принадлежала нефтяникам Азербайджана.

Близким по образу к этим зданиям является также жилой дом работников науки. Расположенный на набережной города, он участвует в формировании морского фасада города. Тонкое чувство масштаба, пропорций, стиля позволило талантливому мастеру создать неординарные по композиции и образному решению сооружения, которые органично вошли в среду центрального района города, во многом формируя его современный художественный облик.

Найденное в этих зданиях пластическое и композиционное решение, казалось в то время (1950-е годы) несколько перегруженным деталями. Однако, время показало, что разработанный автором пластический язык архитектуры настолько выразителен, что ценность этих зданий со временем только возрастает. Интересно, что под влияние выразительного образа этой архитектуры попадают и современные архитекторы, застраивающие Баку сегодня 16-20 этажными жилыми зданиями.

В начале 1950-х годов по проектам М.Усейнова возводятся комплекс зданий Академии Наук Азербайджана и Республиканская публичная библиотека им. М.Ф.Ахундова. В этих сооружениях автор продолжает поиск средств выразительности, наиболее полно выражающих его стремление отразить дух Востока и национальной азербайджанской архитектуры. Библиотека им. М.Ф.Ахундова, которую успели возвести до известного постановления партии и Правительства 1954 г., одно из лучших произведений автора. А вот здание Академии Наук Азербайджана значительно пострадало, с него были сняты венчающие здание башни и все декоративное убранство. Только чудом сохранившийся портик с колоннами из красного гранита говорит о красоте всего замысла.

В 1960-70-е годы по проекту М.Усейнова застраивается главная площадь Баку «Азадлыг» (бывш. им Ленина). 17-этажные корпуса гостиниц «Азербайджан» и «Абшерон» легкие и изящные, фланкируя здание Дома правительства (арх. Л.Руднев, 1940), способствуют образованию парадной аванплощади, раскрытой к морю. Каскад фонтанов завершает площадь на набережной.

Противоположная сторона площади, являющаяся фоном для Дома правительства, застроена 10-этажными жилыми домами. Особенно эф-

фектна площадь с моря. Крупный масштаб и интересное композиционное построение обеспечивают ее главенствующее положение в панораме города.

В 1970-е годы М.Усейнов строит еще одну гостиницу в нагорной части города. Здание решено на контрасте двух объемов – одноэтажного, вписывающегося в рельеф, и многоэтажного, вздымающегося вверх, оно эффектно завершает холм и воспринимается с разных точек города в интересных ракурсах, особенно с набережной и моря.

По проектам академика М.Усейнова осуществлены три лучшие станции Бакинского метрополитена: станции «Н.Нариманов», «Низами» и «Элмляр Академиясы».

Одним из лучших последних произведений М.Усейнова является объединенное здание Метростроя и станции метро «Элмляр Академиясы». В этом сооружении архитектор вновь возвращается к своей главной теме – использованию традиций Востока и национальной архитектуры Азербайджана, демонстрируя высокое мастерство и изобретательность. Тема сооружения – аркада, многообразно варьированная, ее поддерживает лейтмотив эйванов, с геометризированными узорами-шебеке, создающими вместе гармоническое единство национального и современного.

«Уважение к традиции и ее использование в переосмысленных формах – всегда таких, которые ждало время – в этом главный корень его творчества, то глубинное, что прошло нерушимым сквозь все этапы – при всех поворотах зодческой судьбы и всегда отличало его как мастера неизменно оригинального, с собственным ярким видением и почерком, характерным глубоко национальным складом творческого мышления» [1]. Так удивительно точно определил суть творчества М.Усейнова доктор архитектуры, профессор А.В.Рябушин.

Микаил Усейнов прожил долгую и плодотворную творческую жизнь. Он умер в 1992 году в возрасте 87 лет. За продолжительную творческую жизнь он запроектировал свыше 150 зданий, большинство из которых осуществлены в натуре. По плодотворности его можно сравнить только с великим турецким архитектором Синаном. Такая плодотворность результат не только большого таланта, но и огромной работоспособности и высокой организованности. Ведь он долгие годы сочетал должность директора Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана с постоянной творческой работой. В его рабочем кабинете стоял чертеж-

ный стол, за которым всегда можно было застать мастера с карандашом в руке, склонившимся над чертежом. Все свои проекты он выполнял сам, доверяя помощникам лишь техническую работу.

М.А.Усейнов был зодчим счастливой судьбы, он создал школу азербайджанской архитектуры и архитекторов и увидел большинство зданий, которые ему выпало счастье запроектировать. Его труд был высоко оценен при жизни, он был действительным членом Академии Наук Азербайджана, Академии Строительства и Архитектуры СССР, почетным членом Азиатского общества Великобритании и Ирландии, кавалером Золотой звезды Героя социалистического труда и многих орденов и медалей.

Бесценен дар, оставленный им азербайджанскому народу и мы всегда будем помнить этого замечательного человека и выдающегося зодчего.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рябушин А.В. Редакционная статья к книге Мамедзаде К.М. «Народный архитектор СССР Микаил Усейнов». – Баку, 1989.

#### *Rəna Əfəndizadə (Azərbaycan)*

#### **Şərq moderninin ustadı**

Məqalədə SSRİ Xalq memarı, akademik M.Hüseynovun memarlıq yaradıcılığı nəzərdən keçirilir. Qeyd edilir ki, M.Hüseynovun yaradıcılığının ana xəttini tarixi-mədəni irsin mənimsənilməsi və müasir Azərbaycan memarlığında inşaat sənətinin milli elementlərinin tətbiq edilməsi problemi təşkil edir. Məqalədə XTNS-də (Xalq Təsərrüfatı Nailiyyətləri Sərgisində) Azərbaycan pavilyonu, Nizami adına Ədəbiyyat muzeyi, Politexnik İnstitutunun binası, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası kompleksi, Azadlıq meydanı ansambli, metronun «Elmlər Akademiyası» və «Nizami» stansiyaları, həmçinin bir sıra mehmanxana tikililəri və yaşayış evləri əhatəli surətdə təhlil edilmişdir.

*Açar sözlər:* milli memarlıq, mədəni irs, M.Hüseynov, layihələndirmə, şərq modernini.

***Rena Efendizadeh (Azerbaijan)*****Master of eastern modernity**

The article is concerned with People's Architect of the USSR, academician Mikail Huseynov's architectural works. It is emphasized that, the red thread of M.Huseynov's creation is the problem of development of historical and cultural heritage and application of national elements of architecture in modern architecture of Azerbaijan. Such projects as pavilion of Azerbaijan at EANE (Exhibition of Achievements of National Economy), Museum of Literature named after Nizami, building of Institute of Polytechnic, complex of Azerbaijan Academy of Sciences, ensemble of "Azadlig" Square, metro stations "Elmler Akademiyasi" and "Nizami", also constructions of number of hotels and houses.

**Keywords:** national architecture, cultural heritage, M.Huseynov, projecting, eastern modernity.

---

## TARİXƏ QOVUŞAN MİKAYIL HÜSEYNOV YARADICILIĞI

Avropa və Asiyanın qovşağında yerləşən Azərbaycan, mədəniyyətin digər sahələrində olduğu kimi, dünya memarlıq xəzinəsinə də mühüm töhfələr vermişdir. Görkəmli sənətkarlarımız dünya memarlığının ən yaxşı ənənələri ilə milli xüsusiyyətləri, Şərq və Avropa memarlıq üslubunun sintezindən möhtəşəm əsərlər yaratmışlar. Nəticədə Azərbaycan memarlıq məktəbi təşəkkül tapmışdır. 1930-50-ci illər əsasən iki böyük memarın – Azərbaycan milli memarlığının inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan Sadıq Ələkbər oğlu Dadaşovun (1905-1946) və Mikayıl Ələsgər oğlu Hüseynovun (1905-1992) uğurlu yaradıcılıq axtarışları ilə bağlıdır.

Bu məktəbin parlaq simalarından olan Mikayıl Hüseynov (1905-1992) olmuşdur. M.Hüseynovun layihələndirdiyi əsərlər sırasında klassik memarlıq üslubunda inşa edilmiş yaşayış və ictimai binalar əsas yer tutur. Klassik memarlığı yaradıcılıq kredosuna, dəst-xəttinə çevirən memar, milli memarlığımızda analoqu olmayan yüksək bədii dəyərə malik memarlıq örnəkləri yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Qeyd olunmalıdır ki, memarın yaradıcılığı mürəkkəb və çətin bir dövrə, yəni şəhərlərin və qəsəbələrin bədii-memarlıq simasına mənfi təsir göstərmiş SSRİ Nazirlər Sovetinin “Memarlıq layihələndirilməsində və inşaatda ifratçılığın aradan qaldırılması haqqında” 1955-ci il tarixli Qərarının qəbul olunduğu dövrə təsadüf etmişdir. Memarlığın inkişafına xələl gətirən bu başlıca amil onun da yaradıcılığına öz təsirini göstərmişdir. Bu məhdudiyət memarlıq cəhətdən mühüm ərazilərdə tikintisi nəzərdə tutulan bir sıra ictimai binaların layihələndirilməsində müşahidə etmək olar.

İlk işləri mülki binalarının layihələri olmuş, onun layihələri əsasında Bakıda, Gəncədə, Naxçıvanda, Şəkidə respublikanın digər şəhər və rayonlarında binaların tikintisi həyata keçirilmişdir. Az vaxtda onun layihələri əsasında eləcə də Düşənbədə, Moskvada, Orconikidzedə və s. şəhərlərdə mədəni-məişət binaları tikilmişdir. Öz axtarışları ilə milli memarlığımızın inkişafına nail olmuş Mikayıl Hüseynov əzəmətli yaşayış və ictimai binaların lahiyələri

ilə (Bakıdakı «Alimlər evi» (1946), Ü.Hacıbəyov adına «Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası» (1937-1939), «Nizami adına Ədəbiyyat Muzeyi»nin (1946), “Nizami” kino mərkəzi (1937-1939), Azərb. Politexnik İnstitutu (1931-1933), «Bakı Soveti» işçiləri üçün yaşayış binaları (hazırda Respublika Nazirlər Kabineti binası(1938-1941), AMEA-nın binaları) Azərbaycan memarlığında öz dəsti-xəttini qoymuşdur.

Memarın yaradıcılığında simmetrik kompozisiyadan istifadə özünəməxsus yer tuturdu. Onun simmetrik kompozisiya şəklində həll edilmiş layihələrinə əsasən Hökumət Evinin yanında 10 mərtəbəli 2 yaşayış binası, 16 mərtəbəli evlər ( 1970-ci illər), Azadlıq meydanının qərb tərəfində 16 mərtəbəli “Azərbaycan” (1969); şərq hissəsində isə “Abşeron” (1985) mehmanxanaları, “Nizami” kino mərkəzi və onun simmetrik əksi binaları tikilmişdir. Hüseyinovun 60-80-ci illərdəki yaradıcılıq fəaliyyətində Bakıda Azadlıq meydanı ansamblının tikintisi əhəmiyyətli yer tutur. Memarın çəkdiyi zəhmət yüksək dəyərləndirilərək Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür.

Akademik M. Hüseyinovun yaradıcılığında mehmanxana layihələri xüsusi yer tutmuşdur. 1970-ci ildə, Bakı amfiteatrında, H.Cavid prospektində “Moskva” mehmanxanasının layihələndirilməsi memara tapşırılır və ustad bu işin öhdəsindən də məharətlə gəlir. Relyefdə gözəl oturdulmuş mehmanxananın 1970-ci illərin sonunda tikintisinə başlanmışdır. Memar «Abşeron» və «Azərbaycan» mehmanxanalarının tikintisi zamanı istifadə etdiyi neoklassik və romantik yanaşmanı «Moskva»nın da tikintisinə tətbiq etmişdir. Mehmanxana 1980-ci ildə istismara verilmişdir, ümumi sahəsi 15 min 233 kvadratmetr olmuşdur. Daha bir layihə memar tərəfindən 1973-cü ildə Gəncə şəhərində “Kəpəz” mehmanxanasının inşası ilə həyata keçirilmişdir.

Bakıda tikilmiş hər 3 mehmanxana yerləşdiyi məkanın dominantı olmaqla, şəhərsalma quruluşunun formalaşmasında əsas elementlərə çevrilmişlər. 2001-ci ildə Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 132 nömrəli qərarı ilə təsdiq edilmiş “Azərbaycan Respublikası ərazisində Dövlət mühafizəsinə götürülmüş daşınmaz tarix və mədəniyyət abidələrinin əhəmiyyət dərəcələrinə görə bölgüsü” kataloqunda “Abşeron”(3395 N-li inventar nömrəsi), “Azərbaycan”(3316), “Moskva”(3374) mehmanxanaları yerli əhəmiyyətli abidələr sırasına daxil edilmişdir.

“Azərbaycan” və “Abşeron” mehmanxanaları Azadlıq meydanının vacib komponentlərindən olmaqla, Neftçilər prospektinin Azadlıq meydanına giriş-çixışını möhkəmləndirməklə onu “qapayır”. “Azərbaycan” mehmanxanasının

17 mərtəbəli baş fasadı meydana, 12 mərtəbəli yan fasadı isə Neftçilər prospektinə-Dənizkənarı Bulvara istiqamətlənmişdir. Həyət tərəfdən ikimərtəbəli mətbəx bloku əsas həcmə birləşir. Mehmanxana 1200 nəfər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bütün nömrələr yay verandaları ilə həll olunmuşdur. İlk iki mərtəbə ictimai xarakterli olub, poçt, teleqraf, kafe, bar, ikinci mərtəbədə isə iki restoran yerləşdirilmişdir. 16-cı mərtəbədə böyük kafe və 300 yerlik kinozal turistlərə xidmət göstərmişdir.

Mehmanxananın xarici siması, onu bütün mərtəbələrdə tor kimi əhatələyən yüngül konstruksiyalı eyvanları ilə, Hökumət evinin monumental plastikası ilə kontrastda həll edilmişdir. Eyvanların üfqi bölgü ritmi, iri həcmli binanın kompozisiyasını tamamlayır.

Hökumət evininin sağ tərəfindən meydanı əhatələyən “Abşeron” mehmanxanası 1211 nömrədən ibarət olmaqla, “Azərbaycan” mehmanxanasının güzgü əksi kimi inşa olunmuşdur. İctimai xarakterli otaqlar ilk üç mərtəbədə yerləşdirilmişdir. Birinci mərtəbədə vestibül lift və xollarla, ikinci və üçüncü mərtəbələrdə isə kafe, restoran, banket zalları, kinozal yerləşdirilmişdir. Dördüncü mərtəbədə 15-ci mərtəbəyə kimi yaşayış nömrələri bütün rahatlıqları ilə təmin olunmuşdur. Mehmanxananın baş fasadı yüngül eyvanların toru formalaşdırır, lakin erkerlərin şaquli həlli bu ritmi pozaraq, fasadın həllinə fərqlilik gətirir. Binanın künclərindəki yarım dairəvi çıxıntılar, ilk üç mərtəbədəki təntənəli pilləkən marşını tamamlayır. Bina açıq-boz rəngli marmərlə üzlənmişdir.

Meydandakı hər iki mehmanxana giriş günlüyünün həlli ilə diqqəti cəlb edirdi. Hər iki mehmanxana böyük meydanı qapamaqla onun kompozisiyasını tamamlamışdır.

Azərbaycanda müstəqillik illərində aparılan abadlaşdırma işləri ilə bağlı olaraq, 2000-ci ilin birinci onilliyində, Azərbaycan Respublikasının baş meydanının, eləcə də Dənizkənarı bulvarın abadlaşdırılması ilə əlaqədar böyük ustad, memar M.Useynovun layihələndirdiyi hər iki mehmanxanada bərpa-rekonstruksiya işlərinə başlanmışdır. “Abşeron” və “Azərbaycan” mehmanxanaları beşulduzlu “Hilton” və “Marriott” otelləri ilə əvəz olunmuşlar. Hər iki otel keçmiş mehmanxanaların yerində, karkas saxlanılmaqla, tamamilə yeni “hay-tek” memarlıq üslubunda, yeni plan-kompozisiya həlli ilə inşa olunmuşdur. Oteldə 200 nömrə, biznes-mərkəz, konfrans zalları və bir neçə restoran fəaliyyət göstərir. Layihənin müəllifi britaniyalı memar Teylor Çepmendir. Yeni layihə “Paşa Constraction” şirkəti tərəfindən həyata keçiril-



mişdir. Beləliklə M.Useynov yadigarları olan mehmanxanalar öz simalarını tamamilə itirmiş oldular.



*“Abşeron” mehmanxanası dünən və bu gün*



*“Azərbaycan” mehmanxanası dünən və bu gün*

Mikayıl Hüseynovun layihələndirdiyi daha bir mehmanxana, abidə kimi qeydə alınmasına baxmayaraq “ Moskva” mehmanxanası tamamilə sökülmüşdür. 1977-ci ildə inşa olunmuş bina Bakı amfiteatrının sonuncu pilləsində, dəniz səviyyəsindən 80 m hündürlükdə, keçmiş N.Nərimanov (indiki H.Cavid pr.) və Mehdi Hüseyn küçələrinin kəsişməsində, künc-üçbucaqlı ərazidə inşa olunmuşdur. İki həcmdən- relyefə oturdulmuş və ərazinin konfigurasiyasını özündə əks etdirən birmərtəbəli və şaquli həcmli çoxmərtəbəli mehmanxana binası tərəni tamamlayırdı. Binanın əsas həcmi demək olar ki, şəhərin bütün nöqtələrindən gözəl seyr olunurdu.Mehmanxananın əsas binası bütün fasadlarda eyvanlarla əhatə olunmuşdu. Zərif toxunuşu xatırladan eyvanların açıq-boz rəngli üzlük mərmərlə yaratdığı uyğunluğu, mehmanxananın şaquli həcminə xüsusi bir yüngünlük bəxş edirdi. Mehmanxananın birmərtəbəli həcmində, daxili həyət ətrafında ictimai xarakterli otaqlar yerləşdirilmişdi.Binanın şaquli həcmində şəhər panoramasına açılan eyvanlı otaqlar mehmanxananın nömrələri olmaqla, şaquli həcmdə



yerləşdirilmişdir. Mehmanxananın interyeri də maraqlı həlli ilə diqqəti cəlb edirdi. Belə ki, geniş, rəngarəng foye, səssiz liflər, şüşəli, yarımdairəvi restoran böyük zövqlə həllinin tapmışdı.

“Moskva” mehmanxanasının “Alov qüllələri” kompleksi ilə əvəz olunması, yeniləşən Bakının 2012-ci illərinə təsadüf edir. Kompleks

«Azinko Holding» tərəfindən 157 milyon dollar dəyərində 37 mərtəbəli, “hay-tek” üslubu ilə inşa olunmuşdur. “Alov qüllələri” kompleksi (ing. Flame Towers) — Bakı şəhərində ən hündür bina olmaqla hündürlüyü 190 m-dir. Xarici görünüşü ilə bu tikinti alov dillərini xatırladır və demək olar ki, öz hündür həcmi ilə hətta Abşeronun bəzi kəndlərindən də seyr edilir.

Flame Towers — üç çoxmərtəbəli binalardan ibarətdir. Bura otel, mənzillər və ofislər daxildir. Tikilinin ümumi sahəsi 227 min kv.metrdir. Binanın tikilişi 2007-ci ilin oktyabr ayında başlamışdı və bu işi Azərbaycan-türk kompaniyası «DIA Holding» yerinə yetirib. Binaların tikintisinin başa çatdırılması 2010-cu ilə planlaşdırılsa da əlverişsiz hava şəraitinə görə 2012-ci ildə istifadəyə verilmişdir.

M.Hüseynovun daha bir yadigarı onun bağ evidir. Kiçik həcm-məkan tutumuna malik bu bağ evi böyük sənətkarın öz layihəsi ilə Buzovna kəndində, dəniz sahilində inşa etdirilmiş-



*Moskva mehmanxanası*

di. Kiçik terraslarla həll olunmuş yay evi relyefdə gözəl həll edilmişdi. Kiçik bölgülər, iqlim baxımından binanın mövqeyi, funksiyasına görə planın ideal həlli, evin xırda detallı sayıla biləcək pilləkənin dizayn həlli şübhəsiz 1965 –ci ildə tikilmiş bu evin Azərbaycan memarlığının ən dəyərli incilərindən biri hesab etməyə imkan verir.

1960-70-ci illər üçün hədsiz müasir və yüksək zövqlü dizayna malik pilləkənlər, fasadda gizlənmiş memarlıq inciləri – geometrik ritmlər, üfüqi bölgülərlə memarın dövrünü on illərlə qabaqlamasından xəbər verir. M.Useynovun vəfatından sonra bağ evi baxımsızlıqdan yad əllərə keçmiş və qiymətli sənətkar yadigarı dağıdılaraq, zövqsüz bir tikinti ilə əvəz olunmuşdur.



*M.Useynovun bağ evi*

Beləliklə böyük memar, Azərbaycanın görkəmli memarı, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Dövlət mükafatları laureatı, akademik Mikayıl Useynovun bəzi memarlıq yaradıcılığı keçmişdə qalaraq tarixə qovuşmuş oldu.

**Açar sözlər:** memar, Mikayıl Hüseynov, “Azərbaycan”, “Abşeron”, “Moskva” mehmanxanaları, bağ evi.

## **ƏDƏBİYYAT.**

1. Эфендизаде Р.М. Архитектура Советского Азербайджана. – Москва, 1986.

### ***Рахиба Алиева (Азербайджан)***

#### **Творчество Михаила Усейнова, запечатленное в истории**

В статье уделяется особое внимание проектам гостиниц академика М.Усейнова. В 1970-ом году архитектору поручается проектирование гостиницы «Москва». Архитектор использует в новом проекте неоклассический и романтические стили, которые использовал в гостиницах «Апшерон» и «Азербайджан». В связи с восстановительными работами, проводящимися в Азербайджане в период независимости, гостиницы «Апшерон» и «Азербайджан» были заменены пятизвездочными отелями «Марриотт» и «Хилтон». Замена гостиницы «Москва» комплексом «Огненные башни» приходится на 2012 год. Еще одно наследие Михаила Усейнова – его дача – перешла после его смерти в чужие руки, кем и была разрушена и заменена новой постройкой.

**Ключевые слова:** архитектор, Микаил Усейнов, гостиницы «Азербайджан», «Апшерон» и «Москва», дача.

***Rahiba Aliyeva (Azerbaijan)***

**Mikail Huseynov's creation, impressed on history**

Special focus is on academician M.Huseynov's projects of hotels in the article. The architect was entrusted designing of "Moscow" hotel in 1970. The architect used neoclassical and romantic style on new project, which he used at hotels "Absheron" and "Azerbaijan". Hotels "Absheron" and "Azerbaijan" were replaced with five-star hotels "Marriott" and "Hilton" in connection with reconstructive works, which were carried out in Azerbaijan during period of independence. Replacement of the hotel "Moscow" with complex "Flame towers" fell on 2012. Mikail Huseynov's another heritage – his summer residence – passed into the wrong hands after his death, who destroyed and replaced with new construction.

**Keywords:** architect, Mikail Huseynov, hotels "Azerbaijan", "Absheron", "Moscow", summer residence.

---

## **ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА ДИЗАЙНА В ТВОРЧЕСТВЕ М.УСЕЙНОВА**

Патриарх азербайджанской архитектуры XX века академик Микаил Усейнов является одним из основоположников различных сфер современной отечественной культуры. Большинство из них общеизвестны: он заложил основы современной архитектурной школы, ему принадлежит первенство в становлении отечественного градостроительства как суверенной области профессиональной деятельности, он же по праву считается основоположником и бессменным лидером национальной школы изучения архитектуры и искусства. Но до сих пор остается в тени важная сторона творчества М. Усеинова, все еще не вычлененная из общего массива его архитектурно-проектных работ. Мы имеем в виду такую ветвь проектного мышления выдающегося мастера, которая привела к формированию художественного языка азербайджанского дизайна и стала творческой платформой возникшей в последние десятилетия XX века национальной школы дизайна.

С этой точки зрения известные вехи творческого пути М. Усейнова в ретроспективе выглядят закономерными. Неслучайно именно М. Усейнов (в соавторстве с С. Дадашевым) явился первым азербайджанским проектировщиком, создавшим специальное выставочное сооружение – павильон Азербайджана на ВСХВ в Москве (1937). Решение подобной проектной задачи в свое время оказалось непосильным для традиционной архитектуры. Поэтому история дизайна как профессии, по сути, начинается с выставочного павильона I-ой Всемирной промышленной выставки в Лондоне (1851), спроектированного, как известно, британским садовником Джозефом Пакстоном и получившего название Хрустального дворца.

У истоков каждой новой сферы творчества всегда находились те, кто обладали прерогативой свежего взгляда на вещи, взгляда со стороны. Такими были титаны Возрождения, до них старались дотянуться рефор-

маторы художественной культуры рубежа XIX-XX веков. В предисловии книги, посвященной творчеству М.Усейнова, научный редактор этого издания профессор А.Рябушин писал: «...один из наиболее характерных в новом духе – проект Дворца дружбы народов СССР в Баку – кстати говоря, макет именно этого здания был оставлен в Англии по просьбе британских архитекторов после выставки «Архитектура Баку», которая состоялась в Лондоне в 1985 г. Чести таким образом представлять нашу архитектуру в зарубежных музеях удостоивались пока немногие – Татлин, Веснины, Леонидов, Мельников, а теперь вот - Усейнов» [1, с.5]. Это меткое и точное сравнение не только определяет значение и место творчества М.Усейнова в истории мировой архитектуры и дизайна, но и указывает его конкретную направленность. Здесь, пусть не в полной мере осознанно, но абсолютно правомерно имя М.Усейнова названо в одном ряду с именами родоначальников российского, советского дизайна.

Граница между собственно архитектурным и дизайнерским творчеством М.Усейнова пролегает по линии водораздела художественного языка. Художественный язык мастера складывается в пору его увлечения конструктивизмом. Уместно напомнить, что сам термин «конструктивизм» обязан своим появлением Владимиру Татлину, который ввел в учебный курс ВХУТЕМАСа предмет, названный им вначале «Культура материалов», а затем «Конструирование материалов». По своему содержанию предмет был аналогичен специальному курсу «Новая вещественность», который вел Вальтер Гропиус в Баухаузе – первой в мире высшей школе дизайна. И в том, и в другом случае целью учебного курса являлось создание навыков принципиально нового формообразования, нового художественного языка предметно-пространственной среды, обучение основам дизайнерского проектного мышления. В Германии последовательное развитие данных принципов привело к возникновению функционализма, в Советском Союзе – конструктивизма.

Пробой сил в эстетике конструктивизма стал проект фабрики-кухни на 60 тысяч блюд, построенной на Баилове. В этом проекте М.Усейнов (совместно с С.Дадашевым), решая комплекс принципиально новых социальных, функциональных и конструктивных задач, все же стремился «сохранить традиционную грамматику архитектурного языка» [1, с.24]. На самом деле формирование нового художественного языка становится центральной проблемой зрелого творчества мастера. В 1940 году он писал: «Почему же

в архитектуре очень сильный, например, по идее момент – портик – должен быть только с классическими колоннами, а не может быть создан новый, азербайджанский ордер?» (Выделено мной – И.Д.) [2]. Внимательное прочтение биографии М.Усейнова убеждает, что к решению задачи формирования нового художественного языка архитектор готовил себя уже в студенческие годы. Тогда, в 1924-1928 гг. он вместе с С.Дадашевым выполняет тщательные обмеры комплекса сооружений Дворца Ширваншахов в Баку. Результатом этой кропотливой работы стало издание в 1956 г. увража, посвященного этой жемчужине азербайджанского зодчества. Публикация данного памятника стала своеобразным словарем основ национального художественного языка для современных проектировщиков.

Не случайно более полстолетия назад М.Усейнов задается вопросом о создании нового азербайджанского ордера. Ордер – это порядок. Еще двумя десятилетиями раньше рождение художественного языка конструктивизма (читай: дизайна, не даром в советское время дизайн именовался «художественным конструированием») означало появление нового языка культуры. Существуют различные культурные языки. Они выполняют разнохарактерные функции. Однако общим для всех языков культуры является то, что они фиксируют определенный порядок. Язык – это символическая реальность, имеющая собственное бытие. Языки культуры – искусственно созданные людьми системы «выражения своих переживаний и отношений с окружением... Для них характерна возможность разными способами расчленять и объединять представления людей... Различие таких языков обусловлено не только необходимостью выражать разные представления, но и возможностью с разных сторон осветить одно и то же представление» [3, с. 472-473]. Это означает, что новые языки культуры способны, расчленив целостность прежних, избирать необходимые элементы и организовывать их в иные комбинации, создавая, таким образом, новую символическую реальность. В этом заключается механизм возникновения нового художественного языка, не отвергающего определенные компоненты языка традиционного.

Становление языка дизайна происходит в полном соответствии с этой схемой. Объем настоящей статьи не позволяет последовательно проследить все этапы формирования художественного языка в творчестве М.Усейнова и показать процесс разграничения языка собственно дизайна и собственно архитектуры. Но, совершив хронологический ска-

чок, можно с уверенностью показать момент окончательной кристаллизации того и другого.

Кристаллизация собственно архитектурного и сугубо дизайнерского художественного языка происходит в процессе проектирования М.Усейновым станций Бакинского метрополитена и относится к 1970-м гг. двумя полюсами проектного мышления мастера здесь выступают станции «Нариманов» (1972) и «Низами» (1976). В облике, образе и даже названии этих станций все показательно, закономерно, символично. Станция «Низами» представляет зрелый архитектурный язык, передает образ традиционной национальной культуры, названа в честь великого азербайджанского поэта XII века и обращена к истории, к прошлому. Станция «Нариманов» демонстрирует сформировавшийся национальный язык дизайна, олицетворяет современность и обращена к будущему.

Оппозиция образов и художественных языков выражена средствами композиции, пространственной структуры, моделировки форм, особенностями используемых материалов. Подземный вестибюль станции «Низами» глубокого заложения, пилонного типа, имеет сводчатое перекрытие. Станция «Нариманов» мелкого заложения, колонного типа, имеет плоское железобетонное перекрытие. Художественный образ первой создан благодаря широкому привлечению изобразительных средств: поверхность пилонов покрывают 18 мозаик на сюжеты поэмы Низами «Хамсе» работы народного художника Азербайджана Микаила Абдуллаева. «Структура мозаичной галереи, характер взаимосвязей сюжетов между собой, со зрителем и с пространством в большей степени определяются не принципами архитектоничности и композиционной логики, а текстуальным порядком повествования. Литературная основа сюжетов обусловила их композиционную замкнутость, нераскрытость по отношению к окружающему пространству... но несмотря на это образ культуры, присутствующий в пространстве станции, эстетически гармонизирует окружение» [4, с. 55-56]. Напротив, именно выразительные средства формируют художественный образ станции «Нариманов». «Золотистого цвета колонны, отделанные анодированным алюминием, ассоциируют с азербайджанскими колоннами со сталактитами, хотя здесь вовсе нет прямого заимствования старых форм» [1, с.197]. Пространство вестибюля подчеркнуто архитектонично, композиция разомкнута, открыта к развитию, формообразовательный процесс намеренно не за-



вершен. Символическое, смысловое поле станции включено в горизонтальную ансамблевость системного дизайна всей линии метрополитена. В противовес этому, знаковая структура станции «Низами» ориентирована на вертикальную ансамблевость, связывающую подземное пространство с исторической городской средой.

Художественный язык станции «Низами» отражает традиционалистское мировоззрение, язык станции «Нариманов» - модернистское. Но при этом он является результатом такого творческого процесса, который очень точно охарактеризован А.Дугиным: «Сегодня необходимо вычлениить интеллектуальный минимум, достаточный для реорганизации духовного наследия прошлого, позволяющий адекватно классифицировать это наследие, оперируя не самими гигантскими пластами культуры, но их субститутами» [5, с.371-372]. Язык станции «Низами» оперирует элементами наследия, язык станции «Нариманов» - его архетипами.

Мы далеки от мысли приписывать творческой биографии М.Усейнова то, чего на самом деле не было. Известно, что сам мастер никогда не употреблял слова «дизайн» по отношению к собственным проектам. Речь, однако, идет об устойчивой тенденции в развитии проектного мышления патриарха азербайджанской архитектуры XX века. Для самого М.Усейнова эта тенденция осталась незадуманной, но оказалась вполне осознанной. Чтобы доказать это положение, обратимся к интервью, которое выдающийся мастер дал по случаю своего 70-летия архитекторам Т.Ханларову и Ю.Алиеву. На вопрос: «Какой из выполненных вами проектов или осуществленных по ним строительных объектов считаете самым удачным?» М.Усейнов ответил: «Сравнительно лучше осуществлены строительством «Павильон Азербайджанской ССР на ВСХВ» и станция «Нариманов» Бакинского метрополитена» [6, с. 10]. Ответ свидетельствует, что сам автор особо отмечает те произведения, которые выделяются высоким уровнем оформления проектной идеи. Интересно, что современные исследователи рассматривают дизайн именно как искусство границы, как искусство оформления прежде всего [7, с. 119-132]. Любопытно и то, что в интервью М.Усейновым названы как раз те проектные работы, которые обозначены нами в качестве начальной и финальной точек эволюции его дизайнерского дискурса.

В творчестве М.Усейнова был сформирован не только словарь и синтаксис национального языка дизайна, но и общий фон современного ху-



дожественного языка, который, пользуясь музыковедческим термином, можно назвать интонационной средой. Интонационной средой стали архитектурные произведения выдающегося мастера. Подобно архитектурному творчеству Мис ван дер Роэ, определившему так называемый интернациональный стиль в западном мире, произведения М.Усейнова сформировали язык не только пространственной, но и предметной среды, заложив фундамент национальной школы дизайна в Азербайджане.

Ключевые слова: художественный язык, дизайн, М.Усейнов, национальная школа, конструктивизм.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мамед-заде К.М. Народный архитектор СССР Микаэль Усейнов. – Б., 1989.
2. Дадашев С., Усейнов М. Наши искания. // Строительная газета, 1940, 21 июля.
3. Орлова Э.А. Культурная (социальная) антропология. – М., 2004.
4. Саламзаде Э.А. Проблемы взаимодействия искусств и гуманизации среды в архитектуре метрополитена. Кандидатская диссертация. – Б., 1991.
5. Дугин А.Г. Философия традиционализма. – М., 2002.
6. Ханларов Т., Алиев Ю. Микаэль Усейнов. – Б., 1975.
7. Лола Г.Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. – М., 1998.

### *İqor Dvoskin (Almaniya)*

#### **М.Хüseynovun yaradıcılığında dizaynın bədii dilinin formalaşması**

Məqalədə milli elmdə ilk dəfə olaraq akademik M.Хüseynovun məlum xidmətləri ilə yanaşı, onun Azərbaycanda dizaynın əsasını qoyanlardan biri olması fikri irəli sürülmüş və əsaslandırılmışdır. Bu tezisın isbat olunması üçün M.Хüseynovun Azərbaycanda dizaynın bədii dilinin formalaşmasının pioneri kimi çıxış etdiyi bir sıra layihələri təhlil olunmuşdur. Məqalədə Almaniya və Rusiya memarlığında analogi müqayisəsi aparılır. Qeyd olunur ki, sənətkarın bədii dili onun hələ konstruktivizmə proseslərin meyl göstərdiyi zamanlarda təşəkkül tapmağa başlamışdır.

*Açar sözlər:* bədii dil, dizayn, M.Хüseynov, milli məktəb, konstruktivizm.

***Igor Dvoskin (Germany)*****Formation of artistic language of design in M.Huseynov's creations**

In the article the idea is put forward and substantiated for the first time in national science that, academician M.Huseynov is also one of the founders of design in Azerbaijan along with his well-known merits. Analyses of M.Huseynov's a number of projects, in which the author appears as a pioneer of formation of artistic language of design in Azerbaijan, are being carried out to prove this thesis. Parallels with similar processes are carried out in architecture of Germany and Russia. It is noted that, artistic language of the master is formed during a time of his interest for constructivism.

***Keywords:*** artistic language, design, M.Huseynov, national school, constructivism

---

## M.Ə.HÜSEYNOV YARADICILIĞINDA KOMPLEKS MEMARLIQ ƏNƏNƏSİ

Memarların dili ilə desək, amfoteatr adlandırdığımız,gözəl coğrafi quruluşa malik olan paytaxt Bakını, təbiətin bizə bəxş etdiyi şah əsəridiri kimi qiymətləndirmək olar. Radial plan quruluşuna malik olan bu şəhərin struktur göstəriciləri sanki, kainatın toxunulmaz bir guşəsi kimi xarakterizə olunur. Əsrlər boyu öz libasını dəyişdikcə, dahada gəncləşən və möhtəşəmləşən Bakının tarixi gerçəkliyini təhlil etsək, onun böyük bir zaman kəsiyində məruz qaldığı, istər sosial iqtisadi istərsədə geosiyasi və geoetnik təsirlərin əhatəsində bərkiyən və sərtləşən, həmçinin mülayim və şiltaq təbiətilə bütün dünyaya öz gözəlliyini əsirgəməyən bir şəhərdən söhbət açacağıq. O şəhərki,həm tarixi memarlıq ənənələrini,həmdə müasirliyi özündə cəmləşdirir.Bakı şəhəri tarixin inkişaf prosesində,dövrün bütün sınaqlarından keçmiş ünikal şəhərlərdən biridir.

Şəhərin formalaşması müxtəlif dövrlərə təsadüf edir.

- 1.İnqlabdan əvvəlki dövr(kapitalist dövrü).
- 2.Sovet hakimiyyəti illəri(SSRİ).
- 3.Azərbaycan müstəqilliyi dövrü.

Hər üç dövrün Azərbaycan memarlığına,o cümlədən Bakının formalaşmasında təsiri təkzib olunmazdır.

Kapitalist dövründə,neft bumu ilə əlaqədar bu şəhərə marağ kəskin sürətdə artmağa başladı.Bu da şəhərin memarlığına təsirsiz ötüşə bilməzdi.Həm yerli,həmdə xaricdən dəvət olunmuş memarların yaratdıqları əsərlər az bir vaxtda şəhərin memarlıq dinamikasının artmasına xidmət etmişdir.Bakı milyonçularının sifarişi ilə tikilmiş imarətlər getdikcə artırdı.Şəhərsalma prinsipləri formalaşır, inkişaf edirdi. Görkəmli alim akademik Şamil Fətullayev-Fiqarov öz elmi tədqiqatlarında kapitalist dövrü memarlığını çox yüksək şəkildə işıqlandırmaqla, onun gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm rol oynamışdır. Əfsuslar olsunki, kapitalist dövrü memarlığı çox qısa zaman kəsiyində-Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulması ilə finiş nöqtəsinə çatdı və bir müddət Azərbaycan memarlığında durğunluq höküm sürməyə başladı.

Sovet hakimiyyəti illərində elmin inkişaf etdirilməsi ilə bağlı qəbul edilmiş qərarların həyata keçirilməsi ilə atılan addımlar, müəyyən qədər memarlığa da öz töhfəsini verməkdə idi. Yeni nəsil formalaşdıqca, elmin bütün sahələri kimi memarlıqda da yeni-yeni mütəxəsislər yetişirdi.

Sovet dövrü Azərbaycan memarlığına öz töhfəsini vermiş adlardan biri də akademik memar Mikayıl Ələsgər oğlu Hüseynov idi.

1905-ci ildə Bakıda doğulmuş M.Ə.Hüseynov 1929-cu ildə Azərbaycan Politexnik İnstitutunun inşaat mühəndisi fakültəsini bitirmişdir. M.Ə.Hüseynovun memarlıq fəaliyyətinə başlaması elə institutu bitirdiyi illərlə üst-üstə düşür. Gənc memarın yaradıcılığı Azərbaycan memarlığına yeni nəfəs gətirirdi.

Məhz həmin illərdə, işlədiyi lahiyələrlə Azərbaycanın hüdudlarından kənara çıxmağa nail olmuşdur. M.Ə.Hüseynovun layihələri Bakıda, Azərbaycanın digər şəhərləri ilə yanaşı Moskvada, Düşənbədə, Orconikidzedə inşa edilmişdir.

M.Ə.Hüseynov Bakının Sovet dövrü memarlığında öz əvəz olunmaz layihələri ilə yaddaşlara həkk olunmuşdur. Ouzun müddət görkəmli memar S.Daşaovla birgə işləmiş, müxtəlif memarlıq və elmi-nəzəri əsərlərin müəllifləri olmuşdur.

M.Ə.Hüseynov yaradıcılığında memarlığa kompleks şəkildə yanaşma mühüm yerlərdən birini tuturdu. Layihələrində insan düşüncəsi ilə hesablaşmaq bacarığına malik olan memar, öz əsərlərini yaradarkən, həm təbii, həm də funksional resurslardan bacarıqla istifadə edirdi.

Memarlıq və şəhərsalmaya kompleks şəkildə yanaşma onun müxtəlif əsərlərində öz əksini tapmışdır. Bu baxımdan Dənizkənarı Hökumət evi ətrafındakı memarlıq ansamblını göstərmək olar. M.Ə.Hüseynov öz yaradıcılığında simmetriya elementləri ilə böyük bir sahəni zənginləşdirərək, ona dolğunluq vermək qabiliyyətinə malik idi. O əsasən klassik memarlıq irsinin təcrübəsindən istifadə etməklə yanaşı, Azərbaycan memarlığının milli ənənələrini sintez edərək, insanlara çatdırmağı bacarırdı. Sanki o öz əsərlərində – “Bu şəhər tək mənim düşüncələrimə tabe olmamalıdır” mesajını verirdi.

Bəli, mülayim xarakterə malik olan memar, öz daxili aləmini bir qələmlə ifadə edə bilirdi. Məhz belə yanaşma, Xəzər sahillərində həm yaşayış binaları, həm iki mehmanxana binasının (“Azərbaycan” və “Abşeron” mehmanxanaları) hökumət evi ətrafında - Dənizkənarı bulvar və Dəniz limanı əhatəsində təkrarolunmaz memarlıq kompazisiyasının yaradılmasına nail olmuşdur.

M.Ə.Hüseynov memarlıqda praktiki və nəzəri amillərin bağlılığını nümayiş etdirə bilirdi. Hətta onun fərdi layihələri belə memarlığa kompleks yanaşma tərzindən faydalanırdı. Dominat elementin seçilməsi, ətraf mühitin inkişaf tendensiyası, ümumbəşərlik kimi mənəvi dəyərlər Hüseynov yaradıcılığının əsas prinsipləri idi. Bu baxımdan onun Azərbaycan Politexnik institutunun binası (1931-33), "Nizami" kinoteatrı, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, Yeyinti sənayesi Nazirliyi (1937-39), Azərbaycan KP MK-nın binası (1938), Nizami adına Azərbaycan ədəbiyyatı muzeyi (1940) Axundov adına kitabxana binası və s. layihələrində memarın intellektual səviyyəsinin çoxşaxəliliyi özünü biruzə verir.

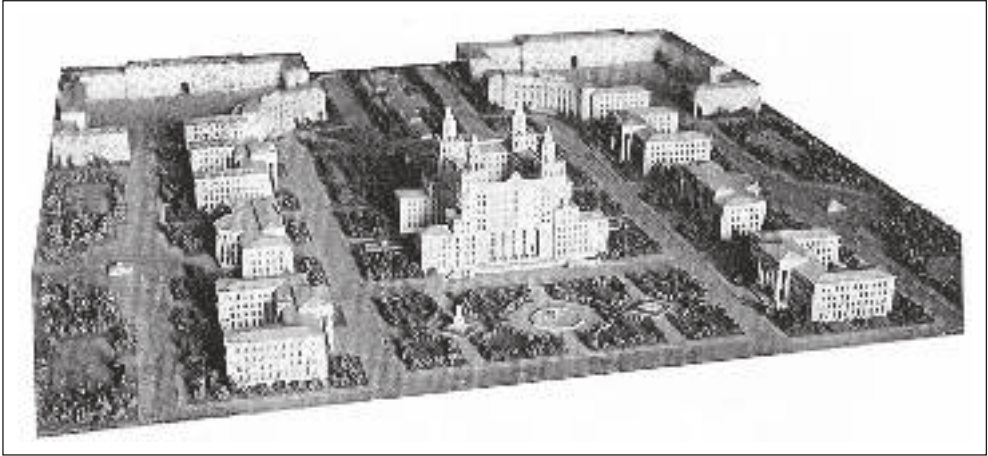
M.Ə.Hüseynov öz yaradıcılığında həm layihələndirdiyi obyektə ətraf mühitə tabe etdirə bilirdi, həm də ətraf mühit elementlərini öz yaratdığı əsərin tabeliyinə buraxıb, onu dominat elementə çevirə bilirdi. Təsadüfi deyilki, onun layihələndirdiyi "Moskva" mehmanxanası (1978) məhz seçildiyi məkan baxımından böyük məsuliyyət və bacarıq tələb edirdi. Binanın həcm-məkan həlli dövrün bütün texniki göstəricilərinə cavab verməklə yanaşı, onun estetik gözəlliyi funksionallığı ilə uzlaşırdı. Bəzi hallarda hər iki yanaşmanı özünə gətürərək, geniş diapozonlu üslubların yaradıcısına çevrilirdi.

M.Ə.Hüseynov yaradıcılığının digər kompleks memarlıq əsəri Akademiya şəhərciyinin layihələndirilməsi idi (1951-66). Digər layihələri kimi, burada da geniş mütəxəssiz təfəkkürü, estetik zövq və psixoloji faktorların nəzərə alınması vacib şərtlərdən idi. Müxtəlif institut binalarının yerləşdirilməsi, əsas binanın forma və konstruktiv həlli, sahənin nizamlı tənzimlənməsi, bütün kompleksin ətraf mühitlə harmoniyasının təşkili və bədii tərtibat ümdə çərtlərdən idi. Əlbətdəki, M.Ə.Hüseynov bütün bunların öhtəsindən gələ bilmişdi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi M.Ə.Hüseynov yaradıcılığının çoxşaxəli olması onun layihələndirdiyi digər əsərlərində - üç metro stansiyasının:



*"Moskva" mehmanxanası (1978)*



*Akademiya şəhərçiyinin layihəsi (1951-66)*

“N.Nərimanov” st. (1967), “Nizami”st. (1976), “Elimlər Akademiyası” st. (1985), inzibati binalardan - Bakı Poçtdamının binası (1982), mehmanxanalar, pavyonlar, kinoteatrlar, bağlar, parklar və s. göstərmək olar. Göründüyü kimi zəngin potensiala malik olan alim memar XX-əsrin fenomenlərindən biri idi.

Lakin təəssüf hissi ilə qeyd etmək lazımdırki, bu gün M.Ə.hüseynov yaradıcılığının nadir inciləri sayılan bəzi nümunələri artıq sökülərək tarixə çevrilib.

Şəhərlərin planlaşdırılması mexanizmi bütün dövrlər üçün aktual olaraq qalmaqdadır. Hər halda tarixi memarlıq irsini qoruyub saxlamaq, memarlıq elminə yalnız baş ucalığı gətirə bilər. Unutmaq olmaz ki, yanaşma tərzini onun formalaşmasından qaynaqlanır.

Açar sözlər: mehmanxana, akademik şəhərcik, kompleks memarlıq, bina, bulvar.

## **ƏDƏBİYYAT**

1. Мамедзаде К.М. Народный Архитектор СССР Микаэль Усейнов. – Баку, 1989 .
2. Эфендизаде Р.М. Архитектура Советского Азербайджана.– Москва, 1986.

*Эльчин Н. Алиев (Азербайджан)*

**Комплексная архитектурная традиция в творчестве**

**М.А.Усейнова**

В статье анализируются архитектурно–градостроительные принципы советского периода. Рассматриваются традиции комплексного подхода к проектированию в творчестве М.Усейнова, внесшие большой вклад в архитектуру Азербайджана. В этом плане особое внимание уделяется комплексу зданий Академии Наук, трем станциям метрополитена, целому ряду гостиничных сооружений, жилой застройке.

**Ключевые слова:** гостиница, академический городок, комплексная архитектура, здание, бульвар.

*Elchin N.Aliyev (Azerbaijan)*

**Complex architectural tradition in M.A.Huseynov's creation**

Architectural and town-planning principles of the Soviet period are analysed in the article. Traditions of complex approach to design in M.Huseynov's creation are considered, which made great contribution to architecture of Azerbaijan. In this regard, special attention is paid to complex buildings of Academy of Sciences, three metro stations, a variety of hotel constructions, residential construction.

**Keywords:** hotels, academic town, complex architecture, building, boulevard.



---

## MEMAR M.HÜSEYNOV YARADICILIĞINDA USTAD İSTEDAD VƏHDƏTİ

2001-ci il dekabrın 22-də YUNESKO tərəfindən “Dünya İrs siyahısı”na daxil edilən, dəqiq yaşı məlum olmayan İçəri şəhər təkcə Qız qalası ilə, nəinki, irsi memarlığımızın inkişafı kontekstində, ümumiyyətlə, Dünya memarlığının inkişafı kontekstində meydan sulayır.

Bu gün irsi memarlığımızın inkişafı kontekstində əhəmiyyətli yer tutan memarlardan biri də Əcəmi Naxçıvani dühalı, Xoca Sinan müdrikliyi olan Mikayıl Ələsgər oğlu Hüseynovdur. İrsi memarlığımızın formalaşmasında və inkişafında çox böyük əməyi olan M.Hüseynovun çoxşaxəli yaradıcılığı nəinki, Azərbaycanda, hətta onun sərhədlərindən çox-çox uzaqlarda da tanınmışdır.

Görkəmli alim, professor A. Ryabuşin yazır: “Mikayıl Hüseynov diri klassikdir. Buraya gələnlərə tarixi abidələrlə bərabər, onun tikintilərini də göstərirlər. Onlar doğrudan da şəhərin ən birinci görkəmli yerləridir. Ustadın məhsuldar əməyi təəccüb doğurur. Onun tərtib etdiyi layihələrin sayı 200-dən artıqdır. Belə bir faktın qarşısında hər bir vüqarlı baş əyir. Lakin görəndəki onların hamısı həyata keçib, binaya çevrilib - burada soz demək qarşısında aciz qalırsan. Görəsən, dünyaya memarlıq tarixində kimi onunla yanaşı qoymaq olar?” [1, s. 146-147].

M. Hüseynovun yaradıcılığında istedad və ustalıq vohdot təşkil edir. Milli ləyaqətini həmişə öndə tutan memarın yaradıcılığında bu vəhdət onun daim yeni memarlıq kompozisiyası mühiti axtarışında olmasında, sonda bunu qazanmasında və özünün sərbəst yaradıcılıq konsepsiyasının olmasında təzahür olunur.

Bildiyimiz kimi istedad insana allah tərəfindən verilir, ustalıq isə uzun müddətli təcrübə nəticəsində qazanılır. Memarın çoxsaylı və müxtəlif funksiyalı real tikintiləri və layihələri gərgin əmək və uzunmüddətli yaradıcılıq təcrübəsinin nəticəsi olaraq onu ustad səviyyəsinə çatdırmışdır. Ancaq qeyd etmək lazımdır ki, istedad olmadan ustad olmaq mümkün deyil. Eyni zamanda da anadangəlmə istedad da ustadlığın sayəsində özünü görsədə bilər. Bir sözlə istedad və ustadlığın vəhdəti M. Hüseynovun memarlıq yaradıcılığının əsas mahiyyətini təşkil edir və irsi memarlığımıza 200-ə qədər yüksək kompozisiya həllinə malik olan memarlıq nümunəsi bəxş etmişdir.

Milli-mədəni irsimizdən bəhrələnən dahi memar tarixi memarlıq abidələrimizin şəhər strukturunda yaratdıqları plan-məkan, həcmi-fəza, bədii estetik obraz xüsusiyyətlərini özünəməxsusluqla dərk edərək irsi memarlığımızın inkişafını müasir memarlığın inkişafı tələblərinə uyğun olaraq formalaşmasına, irsi memarlıqla müasir memarlıq arasında dinamik tarazlıq yaratmağa çalışmışdır.

Bakı şəhərinin struktur plan quruluşunun, onun bədii estetik obrazının formalaşmasında M. Hüseynovun özünəməxsus təkrarolunmaz yeri var. O şəhərin tarixi simasını mümkün qədər qorumağa çalışaraq müasir memarlıqla ünsiyyət yaratmağa nail ola bilmişdir. Bu da onun Bakı-Abşeron memarlığının təkamül yolunu diqqətlə araşdırdığım, tədqiq etdiyini sübut edir.

“Hələ tələbə ikən, 1924-cü ildə M. Hüseynov S. Dadaşovla birlikdə 4 il ərzində Bakıda Şirvanşahlar Sarayı kompleksinin - orta əsrlər Azərbaycan monumental memarlığının bu nadir abidəsinin ölçü işlərini böyük diqqətlə heyata keçirmişdir. Ölçmə işləri 1928-ci ildə başa çatdırılmış və qətiyyətlə demək olar ki, onlar mütəxəssislər arasında böyük sensasiyaya səbəb olmuşdur. Kompleksin baş binasından birinin - Divanxananın ölçülməsi daha yaxşı yerinə yetirilmişdir. Deyilənlərlə görə, bu, milli memarlıq məsələlərində tələbkar ekspert olan akademik A. Şusevin özünün də heyratına səbəb olmuşdur. A. Şusevin təklifi ilə Şirvanşahlar sarayının ölçü işləri sonradan sabiq SSRİ-nin Memarlıq Akademiyası tərəfindən çap olunmuşdur [2, s. 6-7].

Bakı kimi tarixi şəhərin strukturunda ən vacib yerlərdə yüksələn M.Hüseynovun layihələri (Bakının dağlıq hissəsində yerləşən Elmlər Akademiyasının binası; Qeyri üzvi və Fizika Kimya İnstitutunun; Neft və Qaz İnstitutunun binası; Bakı Texniki Universitetin binası; Azərbaycan Dövlət Mərkəzi Klinikasının binası; “Moskva” mehmanxanası; Xəqani, R.Behbudov və Nizami küçələri ilə əhatələnmiş M.F. Axundov adına Azərbaycan Dövlət Kitabxanası; Azadlıq Meydanında yerləşən “Azərbaycan”, “Abşeron” mehmanxanaları; R. Behbudov və 28 may küçələrinin kəsişməsində yerləşən Azərbaycan Dövlət Musiqi Akademiyasının binası; Neftçilər prospektində yüksələn yaşayış evləri; Nizami Gəncəvinin monumenti yüksələn meydan və s.) onun tarixi strukturu, ümumiyyətlə, şəhərin bədii obraz bütövlüyü ilə sıx üzvi bağlılıq yaradaraq müasir memarlığın inkişafı ilə həmahəng ritmə, vizual oxunaqlığa nail ola bilmişdir.

Dövrünün tələblərinə uyğun yaratmış olduğu əsərlərdə memarlıq mühitinin düzgün təşkili, müasir memarlıq formasına xas olan xarakterik plastika,

memarlıq ansambllarının kompozisiya plan-məkan, həcmi-fəza, funksional-məzmun bağlılığı ilə yanaşı bədii estetik obraz bütövlüyü bunu sübut edir.

Bakının dağlıq hissəsində, “Elm şəhərciyi”ndə yerləşən ansambl irsi memarlığımıza müasir dövrümüzün, ustad memar M. Hüseynovun ən möhtəşəm memarlıq ansamblı təhəssisidir. Ansamblda dominant olan Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının binası digər iki binadan həm ölçü, mərtəbə, həm də daha maraqlı bədii kompozisiya həlimə görə fərqlənir. Beş arkalı portik və əsas girişin istiqamətləndiyi geniş meydanın düzgün landşaft həlli binaya xüsusi əzəmət verir. Binanın daxili struktur quruluşundakı aydınlıqla onun xarici kompozisiyasındakı üzvi bağlılıq, müasir memarlıqda xarakterik xüsusiyyət olan bütövlüyə ən gözəl nümunədir. Bu memarlıq ansamblı iri miqyaslı əzəmətli bir ansambl olaraq Azərbaycan milli memarlıq ənənələrinə uyğun inşa edilmişdir.

M. Hüseynovun S. Dadaşovla birgə layihələndirdiyi, H. Cavid prospektində yerləşən Texniki Universitetinin binası da dövrünün məhdudiyətlərinə baxmayaraq memarlıq mühitində formayaratmaya xas olan bütün qanunlar - məşab, nisbət, ritmika, dinamika, memarlıq mühiti ilə həcmi-fəza kompozisiya arasındakı harmoniya və s. demək olar ki, əməl olunmuşdur.

Daim irsi memarlığımızdan bəhrələnən M. Hüseynovun yaradıcılığında M.F. Axundov adına Dövlət Kitabxanasının binası da əsas yer tutur. Yerləşdiyi ərazinin şəhərsalma nöqtəyi nəzərdən əlverişli olmadığına baxmayaraq memar burada da öz ustalığını məharətlə göstərmişdir. Belə ki, situasiya planına uyğun olaraq kitabxananın planı asimmetrik işlənmiş və baş fasad sahil meydanına tərəf istiqamətləndirilmişdir. Baş fasadı, mərkəzi girişi xarakterizə edən üç arkalı portik bütöv əzəməti ilə baxılaraq yerləşdiyi ərazinin darısqal olduğunu gizlədə bilmiş, binanın bədii estetik kompozisiya həllini əks etdirərək irsi memarlığımızın zənginliyini tam dolğunluğu ilə ifadə etmişdir.

Klassik üslubda inşa edilmiş digər tikililər - N. Gəncəvi adına kinoteatrın binası, Dövlət Musiqi Akademiyasının binası, İqtisad Universitetinin binası və s. memarın yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu tikililərdə də o, formayaratmada kompozisiya xüsusiyyətlərini müasir memarlıqda, yabançı görsənmədən, xüsusi diqqətlə nəzərə almış klassisizmin özünəməxsus tələblərinə uyğun formada həll etmişdir. Ümumiyyətlə, ustad memarın bütün layihələrində ümumi qanunauyğunluqlardan da əvvəl onun emosional hissələri özünü aydın biruzə verir. Bu da onun milli ənənələrə, onun müasir qavranılmasına və gələcəkdə inkişafına sadıq qaldığını sübut edir.

Şəhərin mərkəzi hissəsinin kompozision xüsusiyyətləri onun strukturunun formalaşmasına təsir göstərərək bədii obrazını təyin edir. Klassik üslubda işlənmiş Nizami adına muzeyin binası ilə N. Gəncəvinin heykəli ucalan meydan şəhərin strukturunda formalaşaraq gözəl bir memarlıq ansamblı yaratmışdır. Bina özünün yüksək həcmi-fəza kompozisiya həllinə görə baş memarlıq dominantı olub terraslar sırasının fasadı N. Gəncəvinin heykəli ucalan bağa tərəf istiqamətləndirilmişdir. Şəhər mərkəzinin müasir bədii obrazının formalaşmasına parlaq nümunə olan bu memarlıq ansamblı ustad memarın yaradıcılıq nailiyyətidir.

“Ən böyük nailiyyət 1939-cu ildə əldə edilir. Həmin ildə ustad memarlar M. Hüseynov və S. Dadaşov Moskvada XTNS-də Azərbaycanın pavilyonunu yaradırlar. Bu layihə Dövlət mükafatına layiq görüldü. Binanın kompozisiyasının harmonik həllində memarlığın digər sənətsünaslıq növləri ilə tam vahidliyi əldə edilmiş, Azərbaycan memarlığının üstün cəhətləri dəqiqliklə nəzərə çatdırılmış, qazanılmış müvəffəqiyyətin xalqımızın çoxəsrlik, inşaat və bədii mədəniyyətinin təcrübə və ənənələri əsasında başa çatdığı nümayiş etdirilmişdir” [2, s. 7-8].

Müasir insan təfəkkürünün daimi yenilik axtardığı bir vaxtda sürətlə böyüyən və inkişaf edən şəhər həm plan-məkan, həm estetik həcmi-fəza kompozisiya həlli baxımından, bir sözlə bədii-estetik obraz bütövlüyü baxımdan müəyyən problemlərlə qarşılaşır. Ustad memar bu problemlərin həllində milli məhdudiyətdən uzaq olaraq tarixiliklə müasirliyin üzvi sintezinə nail olmuş və ən yaxşı, şah əsərlərini, məhz, bu zəmin əsasında yaratmışdır.

Yaşadığı dövrün tələblərinə uyğun olaraq müxtəlif memarlıq üslublarında işləyən ustad memar iqtisadi və texniki imkanların şərt çərçivəsi ilə məhdudlanan konstruktivizm üslubuna da yaradıcılığında geniş yer vermişdir. Onun layihələrində, konstruktivizm binaların kompozisiyası açınsız və başdan-baş şüurə ilə örtülmüş, kontrast kompozisiyalı səthi parçalanma ilə nəzərə çarpdırılan müxtəlif ölçülü həcmərin geometeliyi, yastı damların və yüngül örtüklərin - pergolların istifadə olunması ilə səciyyələnir.

Konstruktivizm üslubunda memarın irsi memarlığımıza bəxş etdiyi ən gözəl nümunə olaraq Azadlıq Meydanında yerləşən “Azərbaycan”, “Abşeron” mehmanxanaları, Bakının dağlıq ərazisində yerləşən və Dağüstü Parka doğru istiqamətlənmiş “Moskva” mehmanxanasını, “Baş poçtamtı”m binasını Abşeronda neftçilər üçün qəsəbələri, mədəni-maarif, kommunal-məişət müəssisələrini, kommunal şəraitli yaşayış evlərini və s. misal çəkmək olar.

Konstruktivizm üslubunda işlənmiş layihələrində memar əsas diqqətini müasir memarlığın (konstruktivizm üslubunun) əsas elementini təşkil edən şüşə ilə parçalanmış hamar müstəvinin həllinə yönəlmişdir. Memar hər bir kontur və elementin üst qatı üçün optimal ölçü seçərək gözəl və sadə bir formaya nail ola bilmişdir. Fasadda şüşə müstəvilərin bir-birinə olan nisbəti, onların irəligeri çıxıntılarla verilməsi (ritmik olaraq) və s. müasir memarlıqda formayaratmanın əsas xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirərək müasir memarlıq üçün xarakterik olan daxili və xarici kompozisiya əlaqələri arasında bir bütövlük, vəhdət təşkil etmişdir. Ancaq onu da qeyd etmək lazımdır ki, konstruktivizm üslubunda işləyərəkən memarın özünəməxsus ifadə tərzı var. Onun bu üslubda işlənmiş layihələrində birinci olaraq forma özü qavramlır.

M. Hüseynov özünü elmi tədqiqat sahəsində də sınaşdır. O uzun müddət Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutuna rəhbərlik etmiş və onun rəhbərliyi altında memarlıq tarixi və nəzəriyyəsinə dair fundamental əsərlər yazılmışdır.

Bir sözlə, irsi memarlığımızı özünün hərtərəfli yaradıcılıq fəaliyyəti ilə işıqlandıran, onu zənginləşdirən ustad memar M. Hüseynov Dünya memarlığının inkişafı kontekstində İrsi memarlığımızın inkişafında əsas yaradıcı qüvvələrdəndir.

Memarlığın müxtəlif sahələrində (yaşayış, inzibati, xəstəxana, tədris, metro tikintisi və s.) parlaq potensiala, tükənməz yaradıcılıq qüvvəsinə malik olduğunu sübut edən ustad memar M. Hüseynov yaradıcılığı ilə ünsiyyət müasir dövrdə gənc memarlara faydalı örnək ola bilər.

“Özünün böyük zəhmət tələb edən yaradıcılığına və özünə tələbkar olan sənətkar bu kefiyyətləri çoxsaylı şagirdlərinə aşılayırdı: onların içərisində görkəmli alimlər, təcrübəli memarlar çoxdur.

Bu gün “Hüseynov məktəbi” dedikdə, Azərbaycan İnşaat sənətini Yaxın və Orta Şərqlin bir çox ölkələrində tamdan əsərlərin dərinliklərindəki dahi memar Əcəmi Naxçıvanının “məktəbi” yada düşür. Müdrik və mərhəmətli müəllim Mikayıl Ələsgər oğlu öz şagird və həmkarlarına ixtisasa sədaqət, mətinlik və yaradıcılıq prinsipiallığı aşılamiş, onlarda xalq və Vətən qarşısında məsuliyyət hissi tərbiyyə etmişdir [2, s. 10].

Azərbaycanın Dünyaya inteqrasiya etdiyi bir dövrdə irsi memarlığımızın xəzinəsini öz dolğun yaradıcılığı ilə zənginləşdirən M. Hüseynov kimi memarlara bu gün çox böyük ehtiyac var.

*Açar sözlər:* memar, M. Hüseynov, ustad, istedad, vəhdət.

## ƏDƏBİYYAT

1. Ryabuşin A.V. 1970-1980-cı illərdə memarlıq yaradıcılığının yeni üfüqləri. M., 1990.
2. Məmmədzadə K.M. Akademik Mikayıl Useynov. – Bakı, 1995.
3. Эфендизаде Р.М. Архитектура советского Азербайджана. – М., 1986
4. Эфендизаде Р.М. Планировка и застройка жилых районов Баку (1920-1967 гг.) Баку, 1971.

### *Tamasha İsaeva (Azerbaijan)*

#### **Единство таланта и мастерства в творчестве архитектора М.Усейнова**

М.Усейнов сыграл очень большую роль в формировании и развитии нашей архитектуры. В творчестве гениального человека есть единство таланта и мастерства. Это единство привело к созданию уникальной архитектурной концепции. В этот период интеграции Азербайджана в мир есть большая необходимость в таких архитекторах как М.Усейнов который обогащает вклад наследие нашей архитектуры своим глубоким творчеством.

**Ключевые слова:** архитектор, М.Усейнов, мастер, талант, единство.

### *Tamasha İsayeva (Azerbaijan)*

#### **Unity of talent and mastery in the creation of the architect M.Huseynov**

M.Huseynov played a very important role in the formation and development of our architecture. There is an incredible union of talent and mastery in the creations of this genius man. This unity has led to the creation of his unique architectural concept. During the period of integration of Azerbaijan into the world there is a great need for such architects as the M.Huseynov which enriched and contributed to architectural heritage of Azerbaijan with his unique creations.

**Keywords:** architect, M.Huseynov, master, talent, unity.

## **ЦЕННОСТНЫЙ ПРИНЦИП ТИПОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ФОРМ**

Форма, как и все вещи в мире, тяготеет к полюсу добра или зла. Поэтому глубокое постижение формы возможно только на основе ценностного подхода. Это означает, что типология форм строится не только на разграничении разновидностей формы, связанных с теми или иными изобразительными традициями, но и в соответствии с тяготением и полюсам добра или зла. Таким образом, природная форма связана с конкретным добром, а форма абстрактная с абстрактным добром... и злом. Поскольку познание абстрактного добра возможно лишь в абстрактной форме, то именно абстрактная форма является основой формы канонической. Иными словами, каноническая форма есть канонизированная, то есть освященная и зафиксированная абстрактная форма отражения образа абстрактного добра.

Становится очевидным, что проблема архетипа и абстрактной формы должны обостряться в культуре всякий раз, как только происходит цивилизационный сдвиг в религиозном сознании. Века традиционной культуры ознаменованы господством канонической формы. Ей сопутствует собственно абстрактная форма, представленная геометрическим орнаментом. Однако сама каноническая форма, источником которой выступают небесные архетипы, не раз приходила в конфликт с абстрактной формой в периоды названных цивилизационных сдвигов. Так было во времена иконоборчества в Византии, когда запрет на изображение можно рассматривать как предельную степень абстракции. Так было в период Реформации в Европе, аналогичные процессы мы наблюдаем на развилке суннизма и шиизма в исламской мире.

Проблема абстрактной формы в западной культуре в очередной раз встает во весь рост после того, как Ницше провозгласил смерть Бога. Искусство, сформировавшееся в этой культурной ситуации, Г.Ревзин назвал «искусством пустого неба». По его мнению, в рубежной культу-



ре XIX – XX веков высшие ценности замещаются волей к абсолютной власти. В этом случае власть рассматривается «в экзистенциальной перспективе, то есть как ответ на вопрос о смысле Бытия после того, как Бытие лишилось всякого смысла». Далее ход мысли следующий. Если традиционная схема изображения трехтактна – то есть реальность, ее высший смысл и художник, воспринимающий этот смысл в реальности, то искусство авангарда сводит эту схему до двухтактной: «Место высшего смысла занимает воля художника к власти над реальностью». Отсюда искусство столпов авангарда есть лишь «власть Малевича, Мондриана и Кандинского над абстракцией». Здесь, как представляется, автор очерков о философии формы оказался в плену собственной красивой схемы. И это обольщение заметил уже Д.Сарабьянов, написавший послесловие к «Очеркам». Не соглашаясь с оценкой авангарда, он настаивает на сохранении трехтактной схемы: художник – физическое - метафизическое: «Мне же кажется, что, поскольку Бог на самом-то деле не умер, а тройственная связь продолжает действовать, и художники–авангардисты не в меньшей мере, чем их предшественники, заинтересованы в постижении метафизического». Несогласие с оценкой абстрактного искусства, и наше, и Д.Сарабьянова, основано на совершенно определенном представлении о самом понятии абстракции и тесно связанным с ним подходе к авангардизму, опирающемся на принцип историзма. Разъяснив его, мы поймем, почему автор очерка называет всего три имени – Малевича, Мондриана и Кандинского.

Прежде всего, абстракционизм не равен ни авангардизму, ни модернизму. Они представляют собой гораздо более широкие понятия, включающие множество прочих «измов». Но это общеизвестно. Значительно реже упоминается о том, что к сложению абстракционизма на рубеже XIX-XX столетий вело несколько путей и только один из них приводит к постановке фундаментального вопроса – «как изобразить неизобразимое, не видимую глазом духовную суть реального мира». Кроме того, то, что называют абстракционизмом, на самом деле никогда не было однородным явлением и абстрактное формотворчество в XX веке проходит три этапа: 1910-е годы, затем межвоенные десятилетия и, наконец, этап после второй мировой войны. Очерк Г.Ревзина строится на критике вокруг трех имен по той простой причине, что все базовые положения новоевропейского абстрактного искусства были сформулированы

в живописных произведениях и теоретических работах Кандинского, Мондриана и Малевича. Сами западные критики признают, что последующее развитие авангарда не внесло ничего концептуально нового в абстрактное искусство. Но вот многочисленные попытки инструментального репродуцирования абстрактных форм по мере коммерциализации авангарда стали, несомненно, «искусством пустого неба».

Как уже было сказано, теоретическое наследие оставили все три основателя современного абстрактного искусства. Самая полная и всеобъемлющая систематика абстрактной формы представлена в работах Василия Кандинского. Его публикации «О духовном в искусстве» и «Текст художника» известны в профессиональной среде уже давно и множество раз анализировались и комментировались. Однако написанная в Веймаре и Дессау в период 1923-1926 гг. работа «Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов» известна в гораздо меньшей степени. Между тем именно она является, по нашему мнению, фундаментальным теоретическим обоснованием абстрактного искусства и именно здесь в полной мере развернута картина происхождения, роста и восприятия абстрактной формы.

Кандинский рассматривает формообразование в оптике энергоинформационной картины мира. Для него элементарными единицами формообразовательного процесса являются точка и линия, а еще вернее, точка и вектор, поскольку линия образуется в результате движения точки в заданном направлении. Следующей ступенью является возникновение угла, задаваемого движением двух линий из точки. Простейшие геометрические фигуры – квадрат, треугольник и круг – представляют собой, по сути, плоскость, которую Кандинский трактует как особое, живущее своей жизнью существо и предлагает именовать основной плоскостью, сокращенно – ОП. Так в целостной концепции Кандинского происходит одухотворение процесса формообразования, который мыслится художником как осуществление внутренней необходимости, развертывание вовне заключенного внутри напряжения. «Напряжение» - это внутренняя сила, живущая в элементе, которая обозначает лишь часть создающегося «движения». Вторая часть – «направление», и оно определяется движением. Элементы живописи – это реальные результаты движения» – пишет Кандинский. Понимая абстрактную форму и абстрактное искусство как геометрию движения, Кандинский связывает с ними художественную и в целом культурную эволюцию.

Еще одна глубинная причина разветвления процессов формотворчества на рубеже XIX-XX столетий кроется в самой природе западной цивилизации. Мы уже писали о том, что западноевропейская культура существует в поле напряжения зрения с одной стороны и осязания – с другой. Современная западная психология, наряду с другими классификационными системами выдвигает классификацию, согласно которой существует три основных стереотипа поведения: визуальный, аудиальный и кинестетический. Люди визуального типа – это зрители. Для них главный канал восприятия мира – визуальный. Такие люди лучше всего воспринимают новую для них информацию зрительно. Покажите визуалу схему процесса, нарисованную в виде прямоугольников и стрелок, и он сразу поймет, как этот процесс происходит. Визуалы болезненно реагируют на внешний беспорядок, где бы то ни было. Им важнее внешнее проявление чувств, чем слова о них. Визуал должен увидеть зримый результат своей работы, ее наглядное воплощение. Чтобы привлечь внимание визуала, ему надо в первую очередь что-то показать. Визуал слышит и чувствует прежде всего то, что видит. Но, добавим от себя, визуалу легко впасть в иллюзию, за внешним не разглядеть внутреннего. Герой фильма «Идентификация Борна» продюсер Таранский (актер Аль Пачино) восклицает: «Наша способность создавать иллюзию превзошла способность ее распознавать!» К этому результату западную цивилизацию приводит выбор, осуществленный около столетия тому назад.

На рубеже XIX-XX веков экспериментальным полигоном формообразования западного мира становится дизайн. Центром притяжения формотворческого мышления в Европе был основанный в 1919 году в Веймаре Государственный Баухауз. Независимо от него в 1920 году в Москве создается Вхутемас – Высшие художественно-технические мастерские – вторая в мире высшая школа дизайна. Так возникла евразийская ось нового художественного и проектного мышления в области формы. Однако чуть больше, чем десятилетие спустя ось эта была уничтожена: в 1932 году Вхутемас ликвидируют коммунисты, а Баухауз в 1933 – фашисты.

Давно подмеченный многими параллелизм художественного развития Германии и России в первой половине XX века можно объяснить, прежде всего, общностью поисков в области формообразования. Единство целей и эстетических программ порождало сходство проблематики

творчества ведущих мастеров искусства двух стран. Дух времени, решительное изменение научных и философских представлений о мире властно требовали новых художественных форм. Василий Кандинский, творчество которого принадлежит и российской и немецкой культуре того времени, писал: «Каждая правильная формула – не более чем верное выражение определенной эпохи. Поэтому каждая эпоха призвана и обязана заново творить соответствующую ей и производящую впечатлительную формулу». Новой формулой стала теория абстрактного искусства.

Ее основу составили учения о цвете и форме, сконцентрированные в «великой абстракции» Василия Кандинского, неопластицизме Пита Мондриана, супрематизме Казимира Малевича. Фундамент учения об абстрактной форме образует идея о вертикальном, иерархическом характере формообразования, при котором существует строгий приоритет внутреннего над внешним, и форма возникает как результат внутренней необходимости, как феномен действующего изнутри напряжения.

В условиях традиционной культуры, на этапе премодерна, физическая и метафизическая реальность становится объектом искусства в результате трансформации – преображения. Этому соответствует повсеместное распространение канонической формы как в исламском, так и в христианском мире. Творчество художника определяется формулой «изображаю то, во что верю». При этом каноническая форма остается неизменной.

Социальная природа канонической формы определяется императивом поведения, который высказал в свое время византийский иконописец Иоанн Дамаскин: «Не люблю ничего своего!» Ему вторит современный азербайджанский ученый Г.Кулиев: «Благодаря архетипам каждый представляет собой «точную копию» другого, потому что все живут по образцу и подобию предков: мы становимся ситуативно-идентичными – ментально родственными, ибо традиция вынуждает нас имитировать канонизированные образцы». Это позволяет не тратить ментальную энергетику, даже наоборот, экономить ее и получать своеобразную энергетическую «подпитку». Ведь действуя согласно традиционному стереотипу поведения, а в случае художника – в рамках канона, субъект получает доступ к ментальному, информационному полю огромной мощности: это может быть этнокультурное поле народа, нации, ментальное поле мусульманской уммы или христианской общины. В условиях традици-

онной культуры, непосредственно коммутирующей с божественными энергиями, происходит накопление художественных ресурсов, и господствующая на стадии трансформации каноническая форма обладает потенциальной энергией.

Согласно словарному определению, канон – это «система правил, норм, господствующая в искусстве в какой-либо исторический период... и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусства». С точки зрения системно-структурного подхода, канон – это «система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания». Канон, выступая носителем традиции определенного художественного мышления, в то же самое время не является носителем собственно художественного значения. Тенденцию к нормативности художественного творчества, канонической форме мы наблюдаем в устойчивые культурные эпохи. Социально-культурная природа канонической формы в этой перспективе предельно ясна. Вновь процитируем Л.Гумилева, который, анализируя условия возникновения канонического искусства, подчеркивает, что художник лишился права свободного творчества, ведь он мог «принадлежать к другой секте, или быть вольнодумцем, или нарисовать икону так, что она дала бы результат, обратный искомому». Распад канона означает крах устойчивой картины мира и смену одного типа художественного видения другим.

Энергетическая природа канонической формы напрямую связана с высшими регионами Бытия. Регитация Корана, созерцание иконы, сопричастие литургии создают условия для того, чтобы человек прислушался к самому себе и приводят к самовозрастанию информации. Именно поэтому каноническая форма и есть источник потенциальной энергии. Каноническая форма, таким образом, обладает субстанциональными качествами и сама создает формообразующий импульс.

Однако художественный текст канонической формы выступает не источником, а возбудителем информации. В этом заключается информационный парадокс канонического искусства. Крайне важны особенности визуального восприятия канонической формы. Каноническая форма не равна самой себе и обладает эффектом организующего воздействия на сознание реципиента: «аморфное в сознании получателя становится структурно организованным», в результате чего его личность подвер-

гаются перекодированию. В отличие от других типов формы, выступающих в качестве канала связи, каноническая форма сама представляет содержание информации.

С точки зрения типологии, каноническая, стилистическая и эклектическая формы представляют принципиально различные культурные миры и циркулирующие там виды энергий. Полюсы художественного языка обозначены каноническим и эклектическим типами форм. Каноническая форма коллективно соборна, она строится на модели мира, подчиненной метаповествованию, в центре которой метафизическая первопричина. Эклектическая форма атомарна, фрагментарна, она представляет собой продукт мелких, локальных «историй-рассказов».

**Ключевые слова:** форма, абстракция, типология, канон, стиль.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: 100 «Мишель и Ко», 1993.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972.
3. Голосовкер Я.Э. Логика мифа – М., 1987.
4. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. – М.: Искусство, 1986.
5. Лола Г.Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. – М.: изд-во МГУ, 1998.
6. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002.
7. Розин В.М. Культурология.
8. Садиг-бек Афшар. Ганун-ос-совар. – Б.: Издат. АН Аз ССР, 1963.
9. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. – М.: Мысль.

#### *Elçin F. Əliyev (Azərbaycan)*

#### **Vizual formaları dəyəri prinsipləri tipologiyası**

Forma, dünyanın bütün şey kimi, yaxşı və ya pis qütbü üçün çalışır. Buna görə də, forma dərin anlama yalnız dəyər yanaşma əsasında edilə bilər. Bu formaları tipologiyası müxtəlif şəkilli ənənə ilə bağlı növ forma delimitasiyası, həm də çəkisi və yaxşı və pis dirəkləri uyğun olaraq yalnız əsaslanır deməkdir.

Bu arxetip və mücərrəd formalı problem tezliklə dini şüur var kimi mədəniyyət shift hər zaman mədəniyyət gərginləşib ki, aydın olur. Tipologiyası, kanonik və eklektik üslub formaları baxımından əsaslı müxtəlif mədəni aləmlərin, və enerji var gəzən formalarıdır.

*Açar sözlər:* forma, abstraksiya, tipologiya, kanon, üslub.

*Elchin F. Aliyev (Azerbaijan)*

### **Typology of value principles of visual forms**

Form, like all things in the world, tends to the pole of good or evil. Therefore, a deep comprehension of the form can only be based on the value approach. This means that the typology of forms based not only on the delimitation of species form associated with various pictorial tradition, but also in accordance with the gravity and the poles of good and evil.

It becomes obvious that the problem of archetype and abstract shapes have become aggravated in the culture of every time as soon as there civilizational shift in religious consciousness. In terms of typology, canonical, and eclectic stylistic forms are fundamentally different cultural worlds, and there circulating forms of energy.

*Keywords:* form, abstract, tipology, style.



## **О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ В ИСКУССТВЕ**

Вопрос о взаимоотношении традиции и новаторства в искусстве Востока и Запада является далеко непростым.

Различными исследователями неоднозначно интерпретируется само понятие традиции. Несколько упростив формулировку А.А.Каменского можно определить художественную традицию как процесс передачи и развития художественного опыта [4,с.206]. Неудивительно, что при имеющемся разнообразии мнений по поводу определения понятия «художественная традиция», отсутствует ясность в вопросе о взаимоотношениях между традицией, каноном и стилем.

Поэтому для начала отметим очевидное. Искусство развивается во времени и каждое новое произведение не может не отличаться от предшествующих. Новизна в искусстве неизбежна. Даже один и тот же художник не может написать два абсолютно одинаковых портрета или натюрморта: написанное позднее, то есть сравнительно новое произведение будет в той или иной мере отличаться от более раннего. Но новое в искусстве может появиться и не по воле художника, и в таком случае, оно будет результатом действия внутренней имманентной логики развития самого искусства. Здесь вопрос о традициях и новаторстве смыкается с понятием о преднамеренном и непреднамеренном в искусстве [7]. Вопрос о преднамеренном и непреднамеренном в искусстве – один из наиболее сложных и запутанных вопросов теории художественного творчества [7].

Преднамеренное новаторство – это явление европейской художественной культуры, впервые заявившее о себе в эпоху Возрождения. Оно началось с критического взгляда на традицию, установив дистанцию между ней и художником. Примером такого отношения к традиции может служить творчество Леонардо да Винчи. Великий живописец пишет о своих предшественниках: «Картина живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берёт картины других; ...; как это мы

видим на живописцах после римлян, которые всё время подражали один другому и из века в век всё время толкали это искусство к упадку. После них пришел Джотто, флорентинец... После него искусство снова упало, и так из столетия в столетие оно склонялось к упадку...» [6,с.116].

Интересно то, что сам Леонардо мыслит ещё в русле той, старой, средневековой христианской традиции, согласно которой «всякое развитие рассматривалось как «убывание» истины, как отдаление от перво-причины, как нисхождение...» [2,с.9]. Фундаментальное свойство средневековой христианской культуры – понимание процесса исторического развития как ухудшения, как «отпадения творения от Творца» - привело эту культуру к самоотрицанию.

Если говорить о расцвете мусульманской миниатюры в 15-16 веках, то и здесь этот период был ознаменован появлением новых тенденций в развитии искусства. Однако эти тенденции ни в коей мере не были отрицанием традиции, забвением средневекового искусства.

И.Данилова пишет о европейском Возрождении: «творческий импульс времени состоял в радости нарушения, ломки, в признании возможности такого нарушения...» [2,с.16-17]. Эта радость разрушения совершенно не заметна в восточном искусстве того же времени.

В «Трактате о каллиграфах и художниках» Дуст Мухаммада содержится «Глава о прежних живописцах и близких (к ним мастерах)». Автор трактата указывает на божественную природу изобразительного искусства: «творец вещей прислал Адаму ларец, содержащий несколько тысяч отделений и в каждом из них – кусок шёлка, а на том шёлке – портрет одного из пророков». Затем искусством изображения занялся «претендовавший на звание пророка» Мани. «Другим из древних был Шапур, который чудодейственной кистью раскрасил портрет Хосрова...». После этого «был мастер Шамс ад-Дин, который... сделал иллюстрации в «Шах-наме» ...» [5].

Далее Дуст-Мухаммед излагает историю становления гератской школы. Мирека-наккаша он называет «незаменимым» и «бесподобным» в искусстве миниатюры, Камал ад-Дина Бехзада «лучшим из современников» и «диковиной века» [5]. И нигде не упоминается о периодах упадка, об упадочных школах или направлениях.

Дуст-Мухаммед не пытается ни в какой мере принизить значение творчества средневековых художников или, напротив, сделать объектом

критики мастерство древних. В иерархии художественных ценностей шедевры Бехзада и легендарного Мани поставлены автором трактата на одну ступень, разумеется, на самую высокую. Дуст-Мухаммед практически не расставляет акцентов и не обозначает эпох т.н «упадка», поскольку он их просто не видит.

Итак, если в европейском искусстве эпохи Возрождения мы имеем дело с частичным отрицанием традиции, то в искусстве мусульманского Востока того же времени – отсутствие отрицания каких либо этапов развития традиции.

История развития искусства Востока опровергает марксистский тезис, что «без новаторства традиция не может развиваться, а без опоры на традицию (под «опорой на традицию» подразумевается не «слепое подражание», а «отбор всего ценного, полезного») подлинное новаторство также невозможно».

Для примера возьмем творчество тебризского художника Султана Мухаммеда (1470-1555), который открыл новую страницу в истории Азербайджанского искусства.

Авторы книги «Азербайджанское искусство» К. Керимов, Р. Эфендиев, Н. Рзаев и Н. Габибов отмечают, что «большое мастерство этого художника заключается в том, что изображая традиционные сюжеты, он не пошел по проторенной дороге, а обогатил их новыми сюжетными линиями, нашёл новые средства выразительности» [8, с.121-122].

На первый взгляд кажется, что здесь мы имеем дело с новаторством в искусстве миниатюры. Но при более внимательном рассмотрении вопроса, оказывается, что творчество Султана Мухаммеда никакого отношения к преднамеренному новаторству не имеет.

Новаторство – это целерациональное действие, в котором создание нового в искусстве является целью, по отношению к которой художник совершенно сознательно и преднамеренно ориентирует свою творческую деятельность. Средствами, с помощью которых эта цель достигается, являются частичное отрицание художественной традиции и творческий поиск. С примерами же критического отношения к традиции мы сталкиваемся только в европейском искусстве, начиная с эпохи Ренессанса.

Такое отношение к традиции никогда, вплоть до недавнего времени, не было свойственно искусству Востока, тем более средневековому восточному искусству. Разумеется, без избирательного отношения к

традиции, её частичной трансформации, не может быть новаторства. Но средневековых тебризских миниатюристов нельзя назвать новаторами в указанном смысле, так как в их творчестве не могло быть преднамеренного отрицания традиции и сознательной ориентации на создание нового в искусстве.

В этой связи можно высказать следующее: преднамеренное новаторство как тип творческого поведения (по крайней мере, в оформившемся и законченном виде) никак не могло иметь место в древности или в Средние века.

И действительно, в каком из средневековых трактатов говорится о необходимости революционной перестройки старого искусства, обновлении того, что можно обновить и устранении из художественной практики всего безнадежно устаревшего и, стало быть, бесполезного? Разумеется, такого рода революционные призывы могли быть восприняты средневековым художником либо как неостроумная шутка, либо как надругательство над традиционными ценностями и идеалами, как «дьявольское искушение».

Итак, мы приходим к выводу о том, что в Средние века, если и возможно было новаторство, то оно носило непреднамеренный характер. Конечно, появление нового всегда имело место в художественной культуре. Но до наступления Ренессанса оно либо носило непреднамеренный характер, либо было связано с обновлением религиозного культа, появлением новых религий. Эти явления также объяснялись «откровениями», а не желанием изменить «устаревшее». Совершенно очевидно, что критерий художественной новизны не был в средние века и в древности критерием художественной оценки произведений.

**Ключевые слова:** традиция, новаторство, искусство, современность, немарксистская.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В.В. О традициях и новаторстве в искусстве // Проблема наследия в теории искусства – М., 1984.
2. Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. – М., 1975.
3. Зименко В.М. Традиции. Новаторство, Современность. – М., 1965.
4. Каменской А.А. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание, 82. – М., 1983, Вып.1.

5. Мастера искусства об искусстве. Том 1. – М., 1966.
6. Мастера искусства об искусстве. Том 2. – М., 1966.
7. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». – М., 1976.
8. Kərimov K.C., Əfəndiyev R.S., Rzayev N.İ., Həbibov N.D. Azərbaycan incəsənəti – Bakı, 1992

### *Tahir Bayramov (Azərbaycan)*

#### **İncəsənətdə ənənələr və novatorluq barədə**

Məqalədə incəsənətdə ənənələr və novatorluq məsələsinə yeni baxış nümayiş etdirilir. İncəsənətdə ənənə və novatorluq məsələsi həllinin müəllif, qeyri-marksist və qeyri-dialektik konsepsiyası təqdim edilir. Burada o, incəsənətdə novatorluğun meydana çıxmasının qeyri-universal, konkret tarixi təbiətini sübut edir.

*Açar sözlər:* ənənə, novatorluq, incəsənət, müasirlik, qeyri-marksist.

### *Tair Bayramov (Azerbaijan)*

#### **About traditions and innovation in art**

In this article is presented a new view on the question about traditions and innovation in art. The author offers us his nonmarxist conception of decision the question about traditions and innovation in art. The demonstrates non-universal concrete-historical character of the appearance of innovation in art.

*Key words:* tradition, innovation, art, modernity, nonmarxist.

---

## RƏSSAM ASİF AZƏRELLİNİN DƏDƏ QORQUD OBRAZI

Asif Hüseyn oğlu Rzayev 19 iyul 1946-cı ildə Azərbaycanın Qarabağ bölgəsində, Bərdə rayonunun Uğurbəyli kəndində anadan olmuşdur. 1970-ci ildə Əzim Əzimzadə adına Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbini bitirmişdir. 1976-cı ildə keçmiş SSRİ-nin Rəssamlar İttifaqının mükafatına layiq görülmüşdür.

1980-cı ildə Tbilisidə Rəssamlıq Akademiyasını bitirərək, elə həmin ildə SSRİ Rəssamlar İttifaqına qəbul olmuşdur. 1983–1984-cü illərdə YUNESKO tərəfindən təşkil olunmuş beynəlxalq sərgisində iştirak etmişdir. Hazırda Azərbaycan Rəssamlıq Akademiyasında dosent kimi çalışır. Onun işləri Fransa, Almaniya, İran, Ukrayna, Rusiya, Türkiyə, Özbəkistan və s. ölkələrdə keçirilmiş sərgilərdə nümayiş etdirilmişdir [16].

Rəssamın yaratdığı uğurlu portretlərdən biri Dədə Qorqudun portretidir. Ön planda böyük həcmli verilmiş, oturaraq əlində qopuz tutmuş ozanların ozanı düşüncəli baxışları ilə diqqəti cəlb edir. Ağ geyimli Dədə Qorqud, geyiminə əlavə olaraq boynundan arxa tərəfə qara parça atmışdır.

Əsərin koloriti təbiətin rəngləri ilə verilmiş, lakin ön planda ağ geyimli Dədə Qorqud kompozisiyanın çox hissəsini tutmuşdur. Rəssamın bu obrazı ağ rəngdə verməsi heç də təsadüfi deyildir. Ağ rəngin simvolikasına diqqət yetirsək görərik ki, digər mənalarla bərabər həm də yaşlılıq, ululuq, təcrübə ilə dolu olma və böyüklüyü ifadə edir.

Qədim Türklərdə ağ yerinə ürüng sözünün istifadə edildiyini görürük. “Ağ” sözü isə mənəblərdə yazıldığına görə oğuzlar tərəfindən inkişaf etdirilmişdir. Ağlıq və saqqallılıq, böyük ərlərin və vəlilərin simvoludur. Necə ki, Dədə Qorqud da ağ saqqallı ərlərdən biri olmuşdur [7, s. 98-99].

“Dədə Qorqud Kitabı”nda da müqəddəs bilinən ağ rəngin Tanrı, soy, kök başlanğıcı anlamına gəldiyini və yaxud bu deyilənlərlə bağlı onların tanıtma, fərqləndirmə əlaməti vəzifəsini yerinə yetirdiyini görərik [1, s. 212]. Yuxarıda ağ rəng haqqında deyilənlər rəssamın obrazında tam olaraq öz əksini tapmışdır.

Dədə Qorqudun əlində obrazın tamamlanması üçün *qopuz*<sup>1</sup> təsvir olunmuşdur. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında qopuz adlı musiqi alətinə rast gəlirik ki, bu, müasir dövrümüzdə olan ana saz, böyük və ya tavar sazın, qolça qopuz isə cürə sazı və yaxud da qoltuq sazının əcdadıdır [2, s. 178]. Göründüyü kimi rəssam qopuzun müasiri olan saz kimi təsvir etmişdir. Bunun səbəbi isə tamaşaçılara daha aydın olması ilə bağlıdır.

Obrazın arxa tərəfində, fonda dağ, sıldırım qayalıq və türk xalqlarına məxsus qəbristanlıq (qoç heykəlləri və balbal) verilmişdir. Çox güman ki, rəssam bunları simvolik anlamda verərək tamaşaçıya çatdırmaq istəyir ki, Dədə Qorqud türk əsillidir.

İnsan və heyvanların (qoç, qoyun, aslan, at) daşdan yonulmuş heykəlləri Qədim Türklərin şah əsərlərindəndir. Bunun kimi abidələr ilk dəfə 1722-ci ildə, D.G.Messerschmidt və F.I.Strahlenberg tərəfindən Minusinsk bölgəsində tapılmışdır [9, s. 52-53]. Qoç motivi çox istifadə edilən bir fiqur olaraq ən qədim Türk damğalarında daha çox rast gəlinmişdir [10].

Qoç başı damğalarını Türk məzar daşlarında da görmək mümkündür. Qoç başı damğası Türklər tərəfindən Hunlardan bəri istifadə edilirdi. Bu damğa; türbədə əhəmiyyətli bir şəxsın, hətta bir müqəddəs kimsənin yatdığına dəlalət edərdi. Məsələn, Qazaxıstanın Qızılorda vilayətinin Karmekşin rayonundakı məqbərədə Dədə Qorqudun məzarına çatmazdan əvvəl gələnləri qarşılayan böyük bir qoç heykəli vardır [13]. Təbii ki, rəssamın qoç heykəli ilə Dədə Qorqudu bir arada verməsi bu bağlılıq ilə əlaqədardır.

Qarabağda daş qoç fiqurları xüsusilə geniş yayılmışdır. Daşdan yonulmuş qoç fiqurları müxtəlif və orijinal bədii üslublara mənsubdur. Ağdam, Laçın rayonlarında rast gəlinən daş qoç fiqurlarının da bir çox özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır. Bunlar daha çox uzaq keçmişlərin arxaik sənət nümunələrini xatırladır [14].

Rəssam fonda qoç heykəlləri ilə bərabər balbal da təsvir etmişdir. Balbal-lar Orta Asiya türklərində, şamanlıq<sup>2</sup> dininin etibarlılığını geniş şəkildə qoru-

<sup>1</sup> Güman ki, “qopuz” sözünün etimologiyası qop qədim türkcədə “ucalıq”, “yüksəklik”, uz isə “avaz”, “sehrli musiqi ahəngi” anlamını verir [11].; Qopuzun yaranma tarixi eramızdan çox-çox əvvəllərə aid edilir. Alət haqqında ilk məlumata uyğun Koço dövlətinə elçi göndərilmiş Vanyen-Tenin (982 il) kitabında rast gəlirik. Ona görə, uyğurların mahnı oxuyarkən çaldıqları əsas musiqi aləti qopuzdur [12].

<sup>2</sup> Şaman sözünün mənası ruhlara, magiyaya inanan xalqlarda (əsasən şimal xalqlarında) sehrbaz, ovsunçu, cadugər deməkdir. Şamanlar oxumaqla, dəf çalıb-oxumaqla özlərini cuşa gətirərək, guya ruhlarla münasibətə girərək, adamların xəstəliklərinisəğaldıqlarını, onlara uğurlu ov təmin etdiklərinə və s.-yə inandırlar. Bu sözdən törəyən “şamanlıq-şamanizm” isə bəzi şimal xalqlarında – Orta Asiya, İndoneziya, Okeaniya, Amerika, Afrika xalqlarında ruhlara, magiyaya sitayiş etməkdən ibarət din formasıdır.



duğu dövrdə, ölən döyüşçülərin kurqan deyilən məzarlarının ətrafına dikilmiş, qoyulmuş, döyüşçünün öldürdüyü düşmənləri işarələyən, ümumiyyətlə bir daş parçasının üzərinə yonulmuş bir əlində qılınc və ya digər fiqurlardan ibarət olan heykəllərə, hətta daş yığınınından ibarət. məzara qoyulan simvol daşlardır. Əgər öldürülən şəxs dəyərli bir adamdırsa balbal daşına adı da yazılırdı [4; 15].

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi obrazın arxa tərəfində, fonda dağ, sıldırım qayalıq təsvir edilmişdir. Eynilə digər dünya millətlərinin mifologiyalarında olduğu kimi, Türk mifologiyasında da dağ semantikasını görmək mümkündür. Dağlar dünyanın dirəyi və yaradılışın başlanğıcı olaraq qəbul olunurdu. Dağlar, üç ələmi bir-birinə bağlayan varlıqlardır. Bu səbəblə də tanrı məkanları olaraq bilinirdi. Bu səbəbdən insanlar, ibadət etmək və qurban vermək üçün dağları əsas götürürdülər. Dağlar, insanları tanrıya çatdıran bir vasitədir [8, s. 43]

Oğuzlarda dağların ruhları olduğuna inanılmışdır. Dağlara ata kimi adlar verilərək dağların fərdiləşdirildiyi nümunələr çoxdur. Bu əhatədə “Oğuzlar, dağlarla danışarlar, dağlara dua edərlər, dağların yaşlanıb yıxılmasından qorxarlar, dağlardan sağlamlıq diləyib şəfa verməsini istəyərlər”. Yenə dağlarla əlaqədar “şəfa dilmə, and içmə, salam vermə” və s. kimi bir sıra ifadələr də vardır [6].

Qədim türklərin əksər hissəsinin Altay, Bodınlı, Saqçaq, Ağ qaya, Alaş və başqa dağlara tapınmaları əslində mərhələli formada “Dədə Qorqud” oğuzlarının Qazlıq Dağı, Gökçə Dağ, Ala Dağ, Qara Dağ, Qaracuk Dağı kimi dağlara yönəlmiş inanclarına transformasiya edilib. Belə bir zəmində etiqad hədəfinə çevrilmiş tos-taunun – dağın, kosmoqonik başlanğıc olaraq oğuz cəmiyyətində də qəbul edildiyini müşahidə etmək mümkündür. Türk xalqlarının dağları ulu ana, ulu ata zənn etmələri, yaxud dağı ata - Ada-qolan adlandırmaları da müxtəlif variantlarla “Dədə Qorqud kitabı”na sirayət etmişdir. Dastanda oğuzların dağdan və onun ruhundan güc almaları ilə bağlı olan mifik elementlər qabarıqdır [3, s. 49].

Yuxarıdakı və digər mənbələrə əsaslanaraq qeyd edə bilərik ki, Qorqudun dağda verilməsi onun Tanrı ilə əlaqəsinə, övliya olmasına işarədir.

Diqqət çəkən digər bir hissə, arxada köçəri türklərə xas komalar, meydan təsviridir. Dədə Qorqud hekayələrində hünərin və igidliyin göstərildiyi, mərasimlərin edildiyi yerlər olaraq görülən meydanlar; eyni yerdə yaşayan bir çox insana çata bilmənin, edilən işi fərqli kəslərə eşitdirən, bilmə və göstərmənin ən əhəmiyyətli mərkəzidir.

Dədə Qorqud hekayələrində “meydan” fərdin həyatında “ad alma”, “evlənmə”, gücün ortaya qoyulduğu, sərgiləndiyi, geniş kütlələrə eşitdirildiyi sahə olaraq əhəmiyyət qazanmışdır. On iki hekayədən ibarət olan bu əsərdə «meydan» bir simvol olaraq on hekayədə qeyd edilmişdir [5, s. 79].

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, meydanda hansısa hadisənin baş verməsi üçün onun başlanması və bitməsi Dədə Qorqudun xeyir-duası ilə olarmış.

Son olaraq qeyd etməliyəm ki, ərsəyə gətirilən əsər türk xalqlarının mənəvi dəyərlərinə xidmət edərək, tamaşaçının maraq dairəsində olan bir tablodur. Bu isə o deməkdir ki, bu əsər, doğrudan da, türk xalqlarının dini etiqadını, adət-ənənəsini, yaşam tərzini özündə cəmləşdirən obrazın, Dədə Qorqudun simasıdır.

*Açar sözlər:* Dədə Qorqud, qopuz, rəssam, balbal, dağ.

## ƏDƏBİYYAT

1. Bəhlul Abdulla. “Dədə Qorqud Kitabı”nda ağ rəngin semantik simvolikası, Dədə Qorqud dünyası. Məqalələr. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2004, 240 səh.
2. Nizami Xəlilov Qopuzdan saza Dədə Qorqud dünyası. Məqalələr. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2004, 240 səh.
3. Rövşən ƏLİBƏYLİ «DƏDƏ QORQUD KİTABI»NDA DAĞ KULTU. Dədə Qorqud, Elmi-ədəbi toplu, III (12), “Səda”, Bakı, 2004
4. Abdulkadir İnan, “Tarihte ve Bugün Şamanizm”, s.231; Emel Esin, Türklərdə Maddi Kültürün Oluşumu, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2006, s.109.
5. Gülnaz ÇETİNKAYA. DEDE KORKUT HİKÂYESLERİNDE SEMBOL OLARAK MEYDAN. Millî Folklor, 2013, Yıl 25, Sayı 98s. 73-86
6. Ögel, B. (1995). Türk Mitolojisi. Cilt:2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları s.441.
7. İHSAN TOKER. Renk Simgeciliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 50:2 (2009), ss.93-112 .
8. Sadettin GÖMEÇ . ŞAMANİZM VE ESKİ TÜRK DİNİ.
9. А.Ю.Борисенко, Ю.С.Худяков, “ДревнетюркскиеПамятникиЕнисея”, МеждународныйСимпозиумоСибири(СоставительВ. И. Молодин), Новосибирск, 1998, с. 52-53.
10. <http://erdoganboz.blogcu.com/turk-adi-turk-damgalari-ve-hali-kilim-tarihi/327441>

11. <http://atlas.musigi-dunya.az/az/qopuz.html>
12. <http://az.wikipedia.org/wiki/Qopuz>
13. <http://forum.hunturk.net/koc-basi-damgasinin-sosyo-kulturel-onemi-3936.html>
14. [http://garabagh.net/content\\_325\\_az.html](http://garabagh.net/content_325_az.html)
15. <http://www.kesfetmekicinbak.com/arkeoloji/00548>
16. <http://nizami.libmks.az/1266-ryssam-asif-azyrelli.html>



*Asif Azərelli. "Dədə Qorqud".*

***Рамиль Гулиев (Азербайджан)***

**Образ Деде Коркута художника Асифа Азерелли**

До создания этой работы художник Асиф Азерелли познакомился с религиозными верованиями, традициями, образом жизни тюркского народа. Детали, которыми насыщено произведение, являются символами тюркской культуры и влияют на формирование образа. Художник с помощью этих деталей доводит до зрителя подробную информацию о Деде Коркуте. Это произведения несет ценную информацию для будущих поколений.

***Ключевые слова:*** Деде Коркут, гопуз, художник, балбал, гора.

***Ramil Guliyev (Azerbaijan)***

**The image of Dede Korkut of the painter Asif Azerelli**

Before the creation of this work, painter Asif Azerelli met with religious beliefs, traditions and ways of life of the Turkish people. Items that saturate figure refer to it and affect its formation. Painter with the help of these items brought to the audience details of Dede Gorgud. I believe that this work is valuable information for future generations.

***Keywords:*** Dede Gorgut, gopuz, painter, balbal, mountain.

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА АЗЕРБАЙДЖАНА**

Проблемы взаимодействия изобразительного и декоративно-прикладного искусства многие десятилетия привлекают внимание самых различных исследователей. Для любого народа, имеющую уникальную традиционную культуру, а также культуру, сформированную в XX веке и несущую специфические черты европейской культуры, актуальным является изучение воздействия этих различных типов художественной культуры.

Традиционная культура азербайджанского народа, частью которой являются и традиционные художественные ремесла, сформировалась в глубокой древности и прошла ряд исторических этапов, обретая устойчивые черты художественного своеобразия. В то время как азербайджанское изобразительное искусство XX века, развиваясь в русле эстетики европейского искусства, не утрачивало связь и со своим «этногенетическим древом». Более того, как отмечали исследователи, этническим компонентам культуры Азербайджана принадлежала исключительная роль в национальном самоопределении, духовном выживании азербайджанского народа, сохранении его исторической самобытности, культурной суверенности. В эпоху глобализации проблемы сохранения национальной идентичности вообще, и национальной идентичности в искусстве, являются остротрепещущими проблемами. В ряде стран, имеющих богатый многовековой исторический опыт традиционной культуры, именно этот компонент становится базовым в творческих поисках представителей изобразительного искусства, дизайна, нетрадиционного декоративно-прикладного искусства. В современном изобразительном искусстве одним из таких базовых источников является традиционное декоративно-прикладное искусство, которое своими мотивами, содержательно-мировоззренческими конструктами, символикой изобразительно-орнаментального строя и цветовых построений, питает творчество художников, дизайнеров.

---

Проблема взаимодействия, взаимовлияния изобразительного и декоративно-прикладного искусства, как двух специфических типов художественного творчества, привлекала внимание многих исследователей в сфере философии, литературы, психологии, этнологии, культурологии, искусствоведения в XX веке. Анализ данных исследований позволяет сделать вывод о том, что изучение данной проблематики вплотную зависит от понимания авторами образной специфики народного декоративно-прикладного искусства, понимания его как специфического типа художественной культуры, представляющей не только прошлое, но и настоящее.

Очень многое в изучении данной проблематики сделано российскими исследователями. Надо отметить, что в XX веке, а именно в советский период, именно советское культурное пространство сохраняло в разных республиках традиционную культуру, и в частности традиционные художественные ремесла. Среди российских исследователей, изучавших традиционные ремесла, можно назвать В. Воронова, А. Бакушинского, В. Василенко, А. Канцедикаса, А. Рыбакова, Т. Разину, М. Некрасову и др.

К примеру, в работах В. Василенко, исследователем изучена сама природа народного искусства [1]. Оно в понимании автора включало в себя крестьянское искусство с XVIII по начало XX века, а также народные промыслы 1920-30-х годов, включающее в себя и городское ремесленничество, которое игнорировалось в предыдущих исследованиях. В. Василенко привнес в науку о народном искусстве понимание его содержательности и семантики образов. Если семантика образов – это сюжетно-тематический пантеон изобразительно-орнаментальных мотивов, то содержательность – это поэтика традиционного искусства. Художественный стиль народного искусства В. Василенко описывает как «волшебный реализм», который преобразует и идеализирует окружающую действительность, пропущенный через космологический характер мышления ремесленников. Исследователь привнес в науку понимание специфической поэтики народного искусства. Именно в трудах В. Василенко были обозначены специфические компоненты в эволюции народного искусства: древняя традиция и современный художественный опыт, рождающийся в процессе взаимодействия изобразительного и декоративно-прикладного искусства в XX веке. По своей сути, это представляло инновационный методологический принцип в изучении народного искусства, так как впервые автором был сделан акцент на взаимодействие между двумя видами искусства.

Интересным представляется и суждение автора о традиционализме народного искусства, которое в понимании автора заключается не в консерватизме традиций, а в сохранении содержательной поэтики народного искусства, которая может видоизменяться иконографически и стилистически.

В.Василенко отмечал: «Для народного искусства типично движение в сторону освобождения от старых, уже изживших себя образов и форм, к их переосмыслению или полной замене новыми образами» [2].

Возросший интерес к традиционной культуре в 1970-80-е годы повлек и интерес большого круга исследователей к различным проблемам народного декоративно-прикладного искусства. Эта тенденция получила свое распространение не только в советском пространстве, но и в других странах мира. Уходящая или исчезнувшая традиционная культура в век техногенной революции и глобализации стала важным духовным источником для человечества.

Наше внимание привлекли труды А.Канцедикаса, в которых автор изучил одну из главных проблем народного искусства – его образную природу, в основе которой лежит синкретизм [3]. Под синкретизмом автор подразумевал неразрывное соединение бытовых и художественных потребностей, единство труда, игры и обрядов, коллективизм творчества и индивидуальные творческие устремления, будни и праздники, различные формы художественного постижения мира [4].

Важным явилось и утверждение автора о существовании локального, национального, общечеловеческого в народном искусстве, которое значительно расширило теоретические изыскания в области традиционной культуры. Автор большое внимание уделил изучению и формированию локальных школ и стилей. Автор одну из причин появления локальных особенностей в традиционном искусстве видел также в его синкретичном характере, а именно в неразрывности «создателя, потребителя и героя произведения народного искусства». Как и В. Василенко, А Канцедикас отметил большую роль в традиционном искусстве роль городской культуры.

Интересно утверждение исследователя о необходимости комплексного изучения содержания традиционных художественных ремесел в контексте традиционной культуры в целом – обычаев, обрядов, устного народного творчества. Несмотря на то, что в исследованиях данного автора, возможно, не затрагивалась непосредственно проблема взаимодействия традиционно-



го и изобразительного искусства, однако, те положения, которые были сделаны автором в области поэтики, содержания, специфики традиционного художественного ремесла служат подспорьем в изучении выбранной нами темы исследования.

Большим вкладом в изучение теории народного или традиционного искусства стали труды российского исследователя М. Некрасовой [5]. Важным в ее исследованиях стал тезис о народном искусстве как типе художественного творчества, занимающем особое место в современной культуре. «Развиваясь как целое, народное искусство, как и всякое другое явление культуры, зависит от действительности, от ее социальной жизни и тем не менее, развиваясь и изменяясь вместе с ней, сохраняет свою целостность на протяжении всей истории как определенный тип творчества», - отмечает автор [6].

Автор подчеркивает феноменальность народного искусства, народного художественного творчества, его эволюционный характер во времени, а также такие важные его характеристики как функция, образное содержание, стиль, природность, устойчивые мотивы и темы, историчность художественного сознания и др. Как отмечает исследователь, особенностями народного искусства являются растворение субъективного восприятия индивида в общем, воплощение черт локальной школы в творчестве народного мастера, сохранение канона, ориентация на художественную традицию, универсализм художественного языка, устойчивость образов. Важным тезисом автора является и то, что народное или традиционное искусство является этническим ядром художественной культуры народа.

Именно в работах М. Некрасовой наиболее полное освещение получает проблема взаимодействия народного и профессионального изобразительного искусства. Российским исследователем в свое время были выявлены различия между изобразительным и народным (или традиционным) декоративно-прикладным искусством как двумя типами художественного творчества. В качестве важных черт различия были отмечены такие как: 1) в народном искусстве основополагающей является художественная традиция, в то время как в изобразительном искусстве художник ищет свое индивидуальное; 2) в народном искусстве мастер привержен к определенной локальной школе, в изобразительном искусстве автор стремится к индивидуальному художественному самовыражению; 3) в народном искусстве доминирует канон, в то время как в изобразительном идет процесс преодоления какого-

либо канона; 4) в народном искусстве доминирует художественная традиция, в изобразительном идет поиск оригинальности; 5) народное искусство всегда является носителем этнического ядра художественной культуры народа, в изобразительном искусстве это не всегда может быть выражено; 6) существует «планетарность», универсальность языка «концептуальных» образов народного искусства, которая понятна во все эпохи и всем народам. Это не всегда присутствует в изобразительном искусстве.

Наше внимание также привлекли исследования в постсоветских странах, в которых поднимались проблемы, связанные с осмыслением различных граней историко-культурного наследия. В них на разном эмпирическом материале раскрывается взаимодействие изобразительного искусства и традиционной культуры. К примеру, публикация российского исследователя Т. Малининой носит более обобщенный характер, в которой автор подчеркивает важность национального компонента, диалога или взаимодействия с национальной традицией в современном искусстве модернистического и постмодернистического толка [7]. В публикации поднимаются проблемы, связанные с национальными особенностями искусства в условиях культурной глобализации.

В публикациях Д. С. Булатовой, А. С. Булатовой, а также А. Б. Абдулиной, Д. С. Шариповой освещение получает проблема архетипов традиционной культуры в пространстве современной культуры [8].

Наше внимание привлекли и публикации, связанные с интерпретацией фольклора в художественной культуре XX века [9].

Проблемы сохранения своей идентичности в современной азербайджанской культуре неоднократно поднимались в исследованиях азербайджанских ученых самых различных областей. Особенно это проявилось в исследованиях, посвященных взаимодействию мугама и современной художественной культуры [10]. Так, например, И. Мамед-заде пишет о том, что: «...для традиционных культур этническое ядро является важнейшей частью культуры, а современные культуры в идеале, наверное, стремятся, сохранив ядро, не потерять импульса к развитию» [11]. В данном тезисе заложены важные мысли об этническом ядре современных культур.

Необходимо отметить, что проблема воздействия этнокультурных факторов на формирование азербайджанского искусства, проблема этнической самоидентификации поднималась в трудах самых разных исследователей [12].

Хотелось бы отметить, что азербайджанский этнос - активный носитель тюркских языковых, историко-культурных и этнических черт и особенностей. Как отмечали исследователи, языковой фактор объединяет азербайджанцев с другими родственными им тюркоязычными народами с различными типами хозяйственно-культурной деятельности, но родственными между собой по этнолингвистическим и иным культурным параметрам [13]. Общность исламского вероисповедания, отразившись во многих чертах сознания, образа жизни, традициях и обычаях азербайджанцев, тесно связала их со всем миром мусульманских народов, то сходство условий и уровней социально-экономического и общественно-политического развития определило близость современной азербайджанской культуры с культурами многих народов иных конфессий, прежде всего христианской.

И, наконец, есть профессиональная культура Азербайджана, сформировавшаяся в XX веке, составной частью которой является и изобразительное искусство. Эта культура во многом порождение евразийского синтеза духовно-интеллектуальных и художественно-эстетических традиций Запада и Востока.

Одновременная принадлежность азербайджанской культуры непосредственно национальному, этноисторическому, региональному и общеисторическому, мировому началам - вечный источник противоречий, внутренних исканий, бесконечного сочетания многообразных традиций, их взаимного притяжения и отталкивания. Обе эти линии неразрывно связаны, нераздельны, но до конца не сводимы, не сочетаемы.

Именно на их пересечении создаются художественные и культурные ценности не только национальной, но и общечеловеческой значимости. Исторический опыт азербайджанской культуры в этом отношении убеждает: все подлинно великое, прекрасное в ней возникло из взаимодействия обоих начал, из их синтеза, в исторические моменты равновесного сочетания экстраверсии и интроверсии.

Традиционные художественные ремесла Азербайджана также представляют этническое ядро культуры азербайджанского народа, впитавшее в себя достижения различных типов культуры на разных исторических этапах. В то же время, народное искусство является мощным источником вдохновения для развития профессиональной культуры, и изобразительного искусства, в частности.

Как отмечали исследователи, проблема взаимодействия профессиональной и традиционно-народной культуры представляется одной из ключевых в развитии современной азербайджанской культуры [14]. На протяжении немногим более века азербайджанская культура, обогатившись такими профессиональными видами и жанрами искусства, как опера, симфония, романс, литературная проза (роман, рассказ), театр, кино, живопись, хореография, не только совершила подлинный прорыв в современность, но и в лучших произведениях искусства достигла уровня, сопоставимого с завоеваниями мировой культуры. Шедевры устного и музыкального народного творчества, традиционных художественных ремесел стали живой материей, питательной почвой развивающейся профессиональной культуры Азербайджана, сообщив последней подлинную оригинальность и яркую самобытность.

В свою очередь, именно благодаря высокому профессионализму творцов современной азербайджанской культуры, их бережному отношению к народным традициям, их этническая оболочка не только сохранила свою живучесть, устойчивость, приспособляемость к новым условиям, но и обогатилась новыми явлениями и элементами, рожденными талантом художников, писателей, поэтов, композиторов и возвращенными на народную почву.

Этническое своеобразие и дальше будет изменяться как по содержанию и облику, так и по всем своим проявлениям, вернее по формам и сферам проявления. Из области материальной культуры переместившись в духовную, ныне она трансформируется от утилитарных функций последней - к эстетическим, от народного творчества к профессиональному искусству и т.д.

Свидетельством этого в азербайджанской культуре является не только воздействие традиционного ремесла на изобразительное искусство, но и влияние традиционной музыки на современную профессиональную музыку. Современная музыка Азербайджана (симфоническая, камерная, вокальная), сплошь и рядом пронизана национальным духом – интонацией мугама, ашыгскими попевками, танцевальными ритмами, все то, что характеризует генетику азербайджанского народа [15].

Иначе говоря, под воздействием общественных изменений сменяются средства и способы производства этнических факторов, формы и методы их распространения и усвоения. Но неизменной остается основная функция

этих факторов: беречь и сохранять исключительные черты азербайджанской культуры, ее самобытность, обеспечивать устойчивость, этническую сплоченность азербайджанского общества, стимулировать национальные потребности.

Как отмечали исследователи, вопрос не в том, быть или не быть этническим особенностям и элементам культуры, они и впредь будут существовать, пока жива и развивается сама нация. Проблема видится в определенной зависимости этнических традиций и явлений от уровня общей культуры самого населения, от их взаимодействия с профессиональной культурой, от культурной политики государства. Зависимость эта может быть и во благо, и во вред: она может способствовать и дальнейшей прогрессивной эволюции этнической культуры, а может и поощрять ее консерватизм, архаичность, что, несомненно, означает откат культуры в целом.

Столетия отделяют сегодняшних азербайджанцев от культуры, создававшейся нашими предками в различные исторические эпохи. Сегодня многое из ценностей прошлого вовлекается в орбиту духовной жизни современных духовных исканий, но и немало безвозвратно утраченных. Однако во все века народ непрерывно творил свою этническую культуру - скромную, но мудрую и поразительно жизнестойкую. И именно эта культура неизменно служила тем удивительным мостком через столетние провалы социальной памяти, который обеспечивал преемственность этнокультурного процесса, сохраняя и передавая следующим поколениям азербайджанскую этничность.

Диалектика обновления культуры в том и состоит, что, с одной стороны, этот процесс связан с традицией, а с другой – прорывает ее, достигая «нетрадиционных» форм и сфер культуры. Азербайджанская культура глубоко национальна. Она есть продукт многовекового творчества и созидания многих поколений азербайджанского народа и служит формой и стержнем его духовного бытия, и в то же время ее важнейшие ценности, особенности и завоевания не знают национальных границ. Независимо от того, насколько специфичны исторические опыт и знания, художественно-эстетические ценности, гуманистические идеалы и народные традиции по существу своему общечеловечны, открыты и осваиваются людьми независимо от того, какой они национальности.

Как было отмечено исследователями, историко-художественный опыт, который хранится в специальных институциях культурной памяти народа, независимо от его актуальности, его «захваченности» традицией, - весь

этот опыт превращается в «колоссальный резервуар потенциальных традиций». Но способы извлечения из этого резервуара тех или иных моделей и построения из них «традиционного ряда», принципы структурирования наследия, все более задаются актуальными проблемами современного художественного творчества, отражающего конкретный социокультурный контекст развития.

В этом смысле, народное декоративно-прикладное искусство Азербайджана также является резервуаром потенциальных традиций. Фактологический материал позволяет выявить определенные специфические принципы структурирования поэтики традиционного искусства в живописи Азербайджана XX века.

Творчество не может происходить без опоры на культурное прошлое, отдаленное или близкое, но его возрастающая активность проявляется в способности к непрерывной организации и реорганизации прошлого в сосуществующие, конкурирующие, противоборствующие, исчезающие, вновь возникающие и постоянно перестраивающиеся порядки.

При таком способе существования и функционирования традиция утрачивает свое стереотипное действие, за ней более сохраняется функция трансмиссии опыта и менее – функция унификации художественной деятельности. Это находит своеобразное отражение в интерпретации традиционного декоративно-прикладного искусства в живописи Азербайджана XX-XXI веков.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, этнос, этническое своеобразие, творческий тип, художественная традиция.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Василенко В. М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X-XXвв. М., 1974
2. Василенко В. М. Указ.соч., с. 27
3. Канцедикас А. Искусство и ремесло (к природе народного искусства). М., 1977
4. Канцедикас А. Указ.соч., с. 6
5. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983
6. Некрасова М. А. Указ. Соч., с. 50

7. Малинина Т.Г. В потоке времени: национальные традиции в координатах современной культуры. В сб. Творчество Баки Урманче и актуальные проблемы национального искусства. Искусство тюркского мира. Вып. 2. Казань, 2012, с. 33-36
8. Булатова Д.С., Булатова А.С. Новая историческая жизнь евразийских символов. В сб. Творчество Баки Урманче и актуальные проблемы национального искусства. Искусство тюркского мира. Вып. 2. Казань, 2012, с.94-101; Абдулина А.Б. Архетип и его образные аватары в художественном мире. В сб. Актуальные проблемы литературоведения, искусствознания и фольклористики на современном этапе. Алматы, 2011, с. 179-187; Шарипова Д.С. Архетип матери в живописи и станковой скульптуре Казахстана периода независимости. В сб. Актуальные проблемы литературоведения, искусствознания и фольклористики на современном этапе. Алматы, 2011, с.466-474
9. Фольклор как исторический источник в калмыцком изобразительном искусстве XX века (к вопросу пространственно-временных параметров живописной картины мира). В сб. Творчество Баки Урманче и актуальные проблемы национального искусства. Искусство тюркского мира. Вып. 2. Казань, 2012, с.197-203
10. Мамед-заде И. Культура и мугам: некоторые философские аспекты проблемы; Абдуллаева С. Мугам и изобразительное искусство; Багирова С. Пространство азербайджанского мугама: современная жизнь древнего искусства; Дадашзаде З. Поиски национальной модели в азербайджанской симфонии; Кязимова Л. Некоторые особенности взаимосвязи мугама с поэзией и декоративно-прикладным искусством. В сб. «Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». Баку, 18-20 марта 2009 г.
11. Мамед-заде И. Культура и мугам: некоторые философские аспекты проблемы. Указ.соч., с. 292-293
12. Зуммер В.М. Вехи развития искусства Азербайджана.//Художественная культура Советского Востока. – М.-Л., 1931. – 91-102; Саламзаде Э. Искусствознание Азербайджана. XX век. Баку, 2001
13. Азербайджанцы: историко-этнографический очерк. Интернетресурс.
14. Азербайджанцы: историко-этнографический очерк. Указ.соч., с.
15. Мамедов Т. Азербайджанская музыкальная культура прогрессирует с каждым днем. Интервью. Интернетресурс.



**Gülnaz Mədətova (Azərbaycan)****Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin qarşılıqlı təsirinin öyrənilməsində metodoloji yanaşmalar**

Məqalədə Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin qarşılıqlı təsirinin öyrənilməsində metodoloji yanaşmalar əsaslandırılır. Unikal ənənəvi mədəniyyətə, həmçinin XX əsrdə formalaşmış və Avropa mədəniyyətinin məxsusi əlamətlərini özündə daşıyan hər bir xalq üçün bədii mədəniyyətin belə fərqli tiplərinin qarşılıqlı təsirinin öyrənilməsi aktualıq kəsb edir. Azərbaycanın xalq dekorativ-tətbiqi sənəti potensial ənənələrin xəzinəsidir. Bu mənada, XX-XXI əsrlər Azərbaycan boyakarlığında ənənəvi sənətin poetikasının strukturunda müəyyən spesifik prinsiplərin aşkarlanması böyük maraq doğurur.

*Açar sözlər:* təsviri sənət, etnos, etnik özünəməxsusluq, yaradıcılıq tipi, bədii ənənə.

**Gulnaz Madatova (Azerbaijan)****Methodological approaches in study of mutual influence of Azerbaijani fine and decorative-applied arts**

Methodological approaches in the study of mutual influence of Azerbaijani fine and decorative-applied arts are based in the article. Studying the unique traditional art, which was formed also in the twentieth century and owing specific features of European culture, mutual influence of such different types of artistic culture is urgent for each nation. People decorative-applied art of Azerbaijan is a treasure of potential traditions. In this regard, revealing of certain peculiar principles in structure of poetics of traditional art in Azerbaijani painting in the twentieth and the twenty first centuries rouses great interest.

*Keywords:* fine-art, etnos, ethnical identity, type of creativity, artistic tradition

## **KULTUROLOJİ METADİLDƏ SUBYEKT VƏ OBYEKT KOORDİNATLARINDA NARRATİV “MARŞRUTLAR”**

Martin Haydegger elmin fundamental anlayışları və müddəalarında böhran yaratmağı yeni baxışlara, düşüncələrə gətirib çıxaran amil kimi açmışdı. Biz bu ideyanı daha ifadəli etmək üçün “böhran”ı «zəlzələ», «titrənti» kəlmələri ilə sinonimləşdirərək deyərdik: milli kulturologiyanın metadilində anlayışları zəlzələyə salmaq, tərpətmək və titrətmək» lazımdır. «Anlayışları tərpətmək» deyimi səbətlərə meyvələri yerləşdirmək (ümumiyyətlə, dənəvər olan şeyləri qablara yerləşdirmək) praktikasından götürdüyümüz ifadədir. Elmi dilin praktikadan götürüb metafora-terminə çevirdiyi sözlər kifayət qədər olduğu üçün hərəkətimizi təmizə çıxarmağa lüzum görmürük [1]. Anadolu türklərinin «eleşdirmək» («əlləşdirmək») sözünü «tənqid»in sinonimi kimi işlətməsi, Freyding «sublimasiya» sözünü spirt çəkmə prosesindən götürməsi [2] yüzlərlə nümunələrdən ikisidir.

Anlayışları tərpətmək (eləcə də «dəbərtmək» və titrətmək) xüsusi metodoloji vəziyyət yaratmaqdır. Bu tərpətmə prosesində onların metodoloji şəbəkə daxilində başqa anlayışlarla əlaqələrindən bəziləri qırılır ki, o, hərəkət sərbəstliyi qazansın. Vaxtı ilə aksiologiyada bazar dünyasından götürülmüş «dəyər» anlayışının tərpədilməsi onu alış-veriş şəbəkəsində yapışdığı yerdən laxladır qoparmışdı. Sonralar bu anlayışın «maddi» və «mənəvi» təyinlərlə konkretləşdirilməsi imkan vermişdi ki, «dəyər» mədəniyyətin böyük məkanında hərəkət edən, dövrüyyədə olan anlayışa çevirsin.

Eyni vəziyyəti Alman fəlsəfəsində «spekulyasiya» termini ilə bağlı görmək olar. Bu haqda Hegel yazmışdı: adi düşüncə «spekulyasiya» deyəndə elə alış-veriş münasibətlərini nəzərdə tutur ki, bu zaman əmtəənin ilkin dəyərinə bazar münasibətlərindən törəmə əlavələr gəlir. Ona görə də həmin malın qiymətində birbaşa, ilkin qiymət yenisi arxasında görünməz olur. Spekulyativ fəlsəfə də cisim və hadisələri birbaşa, ilkin görünüşlərindən uzaqlaşdıraraq onları zəka üçün, ağıl üçün qeyri-empirik kökə salır [3]. Beləcə, Hegel bazar iqtisadiyyatından götürdüyü «fəlsəfəyə yaraşmayan» sözü elə tərpətmişdi ki, nəticədə o, bazar dünyasında yapışdığı yerdən qoparaq xüsusi fikir üsulunu bildirməyə başlamışdı.

Anlayışın titrədilməsi oxşar metodoloji məqsəd güdür. Onun sayəsində anlayış ölgünlükdən çıxır, ətrafa mənə impulsları verir. Adətən, bu proses bir anlayışın dəfələrlə və hər dəfə başqa cür şərh edilməsindən yaranır. Anlayışları titrətmək (vibrasiyaya salmaq) xüsusi ilə post-modernist fəlsəfəyə xasdır. Onun parlaq nümayəndəsi Derrida haqqında deyirlər ki, bu mütəfəkkir «dekonstruksiya» kimi yeni terminləri hər dəfə başqa cür yozur və bu zaman yeni yozumun əvvəlkinə zidd olmasının heç qayğısını da çəkmir. Eləcə də Fuko haqqında deyirlər ki, bu intellektualdan danışmaq çox çətindir, çünki daima özü-özünə zidd gedən mövqelər, fikirlər ortaya qoyur [4]. Bizim ifadəmizlə desək, Derrida, beləcə, «dekonstruksiyanı» vibrasiyaya salır ki, yeni-yeni əks-sədalar alsın. Eləcə də Fuko klassik doğru-düzgün əqli nəticə prinsipinin yerinə paralogizmi (yanlış əqli nəticələri) qoyur ki, fikirlər və bütünlükdə mətn vibrasiya etsin.

İrəli sürdüyümüz bu ideyanı metod və metodologiya terminlərində nəzərdən keçirib kulturologiyaya tətbiqən refleksiya edək. Yunanca «metod» yol mənasını verir. Əgər Yol simvolunu tərpədib titrətsək (rezonanslaşdırsaq), onun adı, prozaik məkan faktı kimi coğrafi münasibətlər şəbəkəsindən qopub kültür sisteminə girərək orada müxtəlif əks-sədalar törətdiyini görə bilərik. Dediymiz odur ki, metodologiyanın yol yozumunu biz anlayışı tərpətmək və titrətmək əməliyyatlarından keçirə bilərik və bu zaman aydın olar ki, o, xeyli mədəniyyət sahələrində paradiqmatik simvola çevrilmişdir. Bir çox romanların, pyeslərin süjeti yol prinsipində qurulub. Bu prinsip üçün bir (başlangıç) mənzildən çıxıb son mənzilə gedən trayektoriya xarakterikdir. Özü də kültür yaddaşı üçün tam rahat və asan yol heç cürə diqqətəlayiq deyil. İndiki texnoloji nailiyyətlər sürətli, hamar yol ideyasını mərkəzə qoyub. Ənənəvi mədəniyyətlərdə isə yol çətinliklərin öhdəsindən gəlməklə bağlı idi. Səhralarda quldur basqınları neçə nağılları ecazkar edib. «Min bir gecə» nağıllarında nə qədər maraqlı əhvalatlar səyahətlərdən alınıb?! Tarixən yolun qarşısına çıxan çətinliklər oriyentir, səmt tutmaqla, azmamaqla, labirintə düşməməklə, kəsə yolu tapmaqla bağlı olub. Sanki dəniz yolu (çay yolu) rahatlıq, kəsəlik ideyaları ilə özlərinə güclü arqumentlər qazanmışdı. Ancaq tapılandan sonra onların təbii çətinlikləri, fırtınalar, sualtı qayalar, quldur hücumları mədəniyyətdə gen-bol istismar olunaraq onu dil (dənizçi söyüşləri), psixologiya, kartoqrafiya və əhvalatlar baxımından zənginləşdirmişdi.

Epistemoloji situasiyanın, idrak aktının obyekt/subyekt cütliyündə götürülməsi yol qrammatikasını tələb edən bir mənzildən o biri mənziləcən

məsafə, uzaqlıq situasiyasını yaradır. Bax, bu uzaqlıq da «metod» (yol) qrammatikasını idrak üçün qaçılmaz edir. Bu yerdə əlavə edək ki, mistik cərəyanlarda, irrasional fəlsəfələrdə insan və təbiət münasibətləri subyekt/obyekt münasibətləri kimi yox, subyekt/subyekt əlaqələri kimi götürülür.

«Subyekt/subyekt» formulasından Y.Lotman uğurla istifadə edərək müxtəlif mədəniyyət modellərini qurmuşdu. Həmin modellər, birincisi, mədəniyyətdə dəyişmiş kommunikativ situasiyaları göstərirdi. Məsələn, bir çox kultür mətnləri informasiyanı «Mən»dən «Sən»ə və «O»na («Onlar»a) göndərir. Ancaq mantrik mətnlərdə, kanonik sənətlərdə, rituallarda «mən/mən» kommunikativ situasiyası həyata keçir [10].

Kommunikasiyada «mən/sən» situasiyası «subyekt/obyekt» situasiyasına uyğun gəlir. «Mən/mən» isə «subyekt/subyekt» vəziyyətini təkrar edir. Cərrah xəstəni obyekt kimi qavrayanda kəsib-doğraya bilir. Ancaq xəstə öz balası olanda «subyekt/obyekt» situasiyası dağılaraq yerini «subyekt/ subyekt»ə verir. Ona görə də cərrahın əməliyyat aparmağa ürəyi gəlmir.

Təbabəti bu terminlərdə düşünməyə davam etsək, deməliyik ki, həkimlərin ən ciddi mənəvi problemi xəstələrə obyekt kimi baxıb müalicə işlərini görəndə vəziyyətə ət kəsən qəssab kimi öyrəşməməkdir. Hippokrat andının önəmi həkimi «subyekt/obyekt» münasibətlərindən çıxarıb «subyekt/subyekt» vəziyyətinə qaytarmaqdır.

Bütün bu izahlardan sonra indi söyləyə bilərik ki, mədəniyyəti idrak üçün obyektə çevirən kulturologiya subyektədən bu obyektə yol salmalıdır. Kulturologiyada metodlara ehtiyac bundan yaranıb. «Mən/mən», «subyekt/subyekt» situasiyasında heç bir metoda, yola ehtiyac yoxdur. Məndən mənə o zaman yol lazım olar ki, bu «mən»lər tam fərqli olsunlar. Məsələn, 60 yaşında kişinin 20 yaşındakı «mən»indən belə fərqi ola bilər. Bu zaman o yazarsa, özünü yazanda və ya, sadəcə, düşüncəli adamdırsa, memuar yazanda nəse texniki metodlara sahib olmalıdır ki, müasir «mən»indən keçmiş «mən»inə hansı yolla getməyi tapsın.

Söylədiklərimizdən mədəniyyət üçün bir prinsipial nəticə çıxır. «Subyekt», «mən» faktını dəbərdir öyrəşilmiş münasibətlər şəbəkəsində yapıdığı yerdən çıxaranda belə situasiyalar dalğalanır: mədəniyyət öz keçmişini başqa «mən»ə, başqa «subyektə» çevirəndə ona doğru hansı yolla getmək, onu hansı metodla düşünmək problemi ilə üzleşir. Və ya başqa cür deyək: mədəniyyət keçmişini dərk etmək istəyirsə, keçmişi ilə identiklik postulatına «əlvida» deməlidir ki, indisi ilə keçmişi arasındakı zaman məsafəsi tam reallığı ilə açılsın. Mədəniyyətin

özünü refleksiyanı öz keçmişini başqasına çevirməyin önəmi bu keçmiş hansı yollarla getmək sualını fəallaşdırmaqdır. Əgər mədəniyyətin indisi (indiki subyekti ilə) keçmiş (digər subyekti) arasında məsafə yoxdursa, yəni «subyekt/subyekt» situasiyasıdır, o zaman yola nə ehtiyac?! O zaman, axı, özünə doğru yola düşmərsən, sadəcə, özündə qalıb özündəkiləri (yada saldıqlarını) yaşayır. Əlbəttə, özünü necə yaşamağın da (meditasiyanın da) sualları var və bu zaman «metod» anlayışı dəbərilib, yerindən tərpənəndə yeni metaforik mənalar verir. Nəticədə, məsələn, hermenevtika fəlsəfəsinin irəli sürdüyü müddəalar metod kimi görünür [11]. Hermenevtikada əsas məsələ «subyekt/obyekt» dioxatomiyanı «subyekt/subyekt» cütlüyü ilə əvəz etməkdir. Bu o deməkdir ki, keçmiş tarixi mərhələləri, keçmiş tarixi hadisələri tarixçi içəridən yaşamaqla (introspeksiya-içəriyə baxmaqla) anlaya bilər. Bunun üçün o tarixi məsafəni aradan götürərək başqa «mən»in cildinə girməlidir ki, bu başqa mənəin hərəkətlərinin motivini, idealını, məqsədlərini anlaya bilsin.

Hermenevtika fəlsəfəsi «metod», «yol», «subyekt», «obyekt» terminlərini, Haydeggerin təbiri ilə desək, ayrı-ayrılıqda götürüb zəlzələyə salmamışdı. Hermenevtika zəlzələyə bütünlükdə «idrak» anlayışı salınmışdı. Ancaq bu zəlzələdən qabaq «metod», «yol», «subyekt», «obyekt» təsəvvürləri dəbərilməli, tərpənilib yapışdıqları əlaqələr şəbəkəsindən qoparılmalı idilər. Ona görə də biz deyə bilərik ki, hermenevtikada araşdırıcının subyekti ilə obyektinin bir-birində əriməsi baş verməyənəcən məsafə, deməli, yolunu tapmaq, yol salmaq eyləmləri gücünü saxlayır. Ancaq hermenevtik ərimə baş verəndə metod, yol da köhnə mənəsini, köhnə vəzifəsini itirir. Metodun yerini cildinə girib yaşamaq tutur.

Çox maraqlıdır ki, məşhur teatr rejissoru K.Stanislavski hermenevtikaya istinad etmədən öz sistemini, faktiki olaraq, bu fəlsəfənin prinsiplərində qurmuşdu. O bir səhnədə daha çox realizmə nail olmaq üçün aktyordan tələb edirdi ki, oynadığı personajın cildinə girib özü ilə onun arasındakı fərqi, məsafəni aradan götürsün [12]. Bu, əslində, bizim istifadə etdiyimiz terminlərlə desək, aktyor oyununun «subyekt/subyekt» modelində qurulması idi. Aktyor öz oyununu başqasını oynayır, kimi yox, özünü oynayır, kimi ifa etməliydi. Bu halda da hermenevtikadakı kimi «realizm metodu» o vaxtadan aktyora lazım olurdu ki, onunla rol arasında məsafə qalmaqla davam edirdi. Məsafə əriyəndən sonra, yəni aktyor özünü rolda ərimiş biləndən sonra metodu rolun içində yaşamaq əvəz edirdi (hermenevtik yaşantı başlayanda burada da hər hansı metoda ehtiyac qalmırdı).

İndi bu metodoloji dəbərtmə və titrəntilərdən, vibrasiyalardan sonra mədəniyyətin keçmiş və indisinə qayıtsaq, deyə bilərik ki, xüsusi sosial institutlar var ki, vəzifələri mədəniyyətin indisi və keçmiş arasında subyekt/subyekt identikliyi yaratmaqdır (məsələn, milli abidələr və milli sənət tarixi ilə bağlı muzeylər bu işi görür). Bu zaman metod hər iki subyektə üst-üstə düşməyən nöqtələrlə bağlı lazımlığı saxlayır (məsələn, xristian alban əcdadlarımızla bizim aramızda belə üst-üstə düşməyən məqamlar var).

«Subyekt/subyekt» eyniliyində daha böyük əhəmiyyəti sənət kəsb edir. Onun tarixi janrdan olan əsərlərinin çoxunun məqsədi odur ki, adamlar milli keçmiş hissə və həyəcanla, eləcə də qürurla yaşaya bilsinlər.

Ancaq göstərdiyimiz milli keçmişlə identifikasiyaya xidmət edən sənət əsərlərinə, tarixi-fəlsəfi traktatlara qarşı duran başqa mədəniyyət aktları və insan tipləri də var. Bu zaman keçmiş amansızcasına tənqid olunur, millətin indisindən yadlaşdırılır və nəticədə indi ilə keçmiş arasında «subyekt/obyekt» fərqlərinin şişirtiyi məsafə ortaya çıxır. Bax, bu zaman kulturologiyaya hermenevtika yox, keçmişlə fəal çəkişmə, yarışma lazım olur. Beləcə, yadlaşdırılmış, ona görə də uzaqlaşdırılmış keçmişə necə yol tapmaq, hansı metodla işləmək sualları gündəmə gəlir.

Göstərdiyimiz kontekstdə adət və ənənələrə inkarçı münasibətlərin məqsədi aydın olur. Onların tənqidi keçmişin kultunun dağıdılmasına xidmət edir. Beləcə, adət və ənənələrin dəyəridən yüksək, sakral mənalar götürülür [13]. Götürülür ki, onların tənqidi İlahi dünyaya qarşı qiyam kimi qavranılmasın və keçmiş rəşional düşünməyə heç nə mane olmasın.

Kulturoloji metodologiyada «yol» simvolunu və qrammatikasını» tərpedib konnotativ hərəkətə gətirmək üçün narrativlik fenomeninə müraciət edək. İlk dəfə amerikan ədəbiyyatşünası Heyden Uvayt «Diskursun tropikləri» araşdırmasında narrativlik konsepsiyasını irəli sürmüşdü, O göstərmişdi ki, dünya bizə yalnız narrativlikdə, yəni əhvalatlarda, söyləmələrdə çatdırıla bilər, ona görə də narrativlik epistemologiyaya xidmət edir. Bu səbəbdən tarix və başqa humanitar diskurslar (mətnlər) müxtəlif söyləmə formalarında nəql edilə bilər. Tarixçi, məsələn, romantik, satirik narrasiyalardan istifadə edə bilər [14].

Narrasiyanın başqa formasına, bu termini işlətmədən, görkəmli ədəbiyyatşünas alim Nizaməddin Şəmsizadə diqqətəlayiq material verir. O, əslində, ənənəvi tənqidin narrasiyasını primitivlik kimi xarakterizə edərək yazır ki, bu tənqiddə:

- 1) Əvvəlcə müəllif əsər haqqında qısa məlumat verir (məsələn, onun nüfuzlu olmasını göstərir).

- 2) Əsərin məzmununu nəql edir.
- 3) Əsərin ideya təhlilini verir (daha çox sosioloji təhlil şəklində).
- 4) Müsbət və mənfi obrazlar haqqında danışır (müsbətə rəğbət, mənfiyə nifrət üslubunda).
- 5) Əsərin dili haqqında söz açır (əsasən belə: şirindir, duzludur və s.) [15].

Alimin təhkiyə, söyləmə üsulunun metodoloji problemlər çərçivəsində olmasını və predmeti necə refleksiya etməsini Nizami Cəfərovun Azərbaycan İntibahı üzrə bölüşdükdüyü düşüncələrdə də görmək olar. Tədqiqatçı Azərbaycanda Ortaçağın sonu ilə Yeni dövrün əvvəlləri arasındakı dönəmi Renessans kimi nəql edəndə intonasiyası sakit olsa da faktların və sözlərin seçimi oxucuya milli qürur hissi aşılamaq məqsədi güdür. Bizdəki İntibahla bağlı mənfi hallardan da danışmaq olar. Məsələn, Avropa humanizminə sakral duyğuların qatili kimi baxanlar (Nitsşe və b.) bu hallardan çıxış ediblər. Nizami Cəfərov isə «İntibah» konseptinin bütün tərif-öyü, heyranlıq mənalarından çıxış edərək mədəniyyətimizdəki Ortaçağın sonundan və Yeni dövrün əvvəllərindən söhbət açır. Bu söhbətdə maraqlı ideya o olur ki, Azərbaycan iki İntibahı yaşayıb: birinci müsəlman İntibahı, ikinci isə spesifik milli İntibahı [16].

Onu da deyək ki, Uvaytın narrasiyanı «sintaqmatik səpələnti» adlandırması vacib titrənti verir. Sintaqmatika mətnin zaman ardıcılığında (oxunda) açılmasıdır. Səpələnti isə bildirir ki, bu açılma bir xətt, qaytan kimi açılma deyil, müəyyən sahə, müstəvi genişliyində paylanma və ya səpgidir. Bu söylədiyimizi bir örnəkdə göstərək. Karl Yaspers tarix haqqında belə düşüncələr söyləyir: təxminən eyni vaxtda Hindistanda, Yunanıstanda, Çində, İranda oxşar dəyişikliklər baş verir. İnsan bütünlükdə varlığı, özünü, öz sərhədlərini bilir. Onun qarşısında dünyanın dəhşəti və özünün köməksizliyi açılır. Uçurum qarşısında duraraq o, radikal suallar qoyur. Özünün sınırlarını bilməklə yanaşı o özünə yuxarı məqsədlər qoyur, özünübilmənin dərinliklərində və transendentin aydınlığında mütləqliyi tapır.

Şüür şüuru bilməyə (özü-özünü bilməyə) başlayır. Fikir fikri özü üçün obyekt edir. Elə bir ruh savaşı başlayır ki, hər kəs öz ideyalarına, təcrübəsinə başqasına inandırmaq istəyir. Diskussiyalar, partiyaların yaranması, ruh aləminin parçalanması başlayır. Bütün bunlar narahatlıq, mənəvi xaosa çata bilən hərəkətlərə səbəb olur. Bu çağda bizim fikirdə istifadə etdiyimiz əsas kateqoriyalar tapılır. Bu çağda insanların yaşantısını indiyənəcən də yönəldən əsas dünya dinlərinin təməli qoyulur [17].



Yaspersin bu narrasiyasından biz nə görürük? Bir tərəfdən, o belə bir fikir xəttini açır ki, təxminən eyni tarixi vaxtda müxtəlif mədəniyyətlərdə (Hindistanda, Yunanıstanda, Çində, İranda) eyni təbəddülatlar baş verir. Ancaq bu fikir vektoru Şərq və Qərblə bağlı söylənilənlərdə səpələntilər verir. Filosof həmin ölkələrdə diskussiyaların, partiyaların, ruhi narahatçılıqların baş verməsini ard-arda baş verən proses kimi yox, eyni zamanda geniş coğrafi müstəvidə baş verən paralellər kimi göstərir.

Mədəniyyət hadisəsinin sintaqmatik səpələnti prinsipində söylənməsinə başqa örnəyi Anarın «İçərişəhər» essesi verir. Burada təhkiyə sintaqması Füzuli meydanından başlayan və İçərişəhərdə bitən gəzinti trayektoriyasında gedir. Yoldakı hər önəmli mənzil orada divardan və ya dirəkdən asılan saatların göstərdiyi vaxtla vurğulanır. Saatlar müəllifin neçə dəqiqə getdiyini açır. Ancaq İçərişəhərdə birdən-birə narrasiya onun tarixinə, memarlığına səpələntilər verir, düz xətt «saçaqlarda» davam edir [18].

Uvaytın kitabı ötən əsrin 80-ci illərində tez-tez sitat qaynağı olmuşdu. Nəticədə «narrativlər» termini ortaya atılmışdı və bu kəlmə tarixdən söhbət açan mətnləri bildirməyə başlamışdı [19]. Beləcə, hətta «narratoloqiya elmi» yaranmışdı və irəli müddəa atılmışdı ki, bütün qeyri-ədəbi diskurslar, tutalım, fəlsəfi, estetik söhbətlər narrativlik prinsipində qurulur. Hərçənd narrasiyanın ən inkişaf etmiş formaları bədii ədəbiyyatda hasil olduğu üçün qeyri-ədəbi narrativ diskurslara məhz onun güclü təsiri olur [20].

Kuluroloji metodları yol «qrammatikasında» düşünəndə narrasiya, söyləmə həmin metodların maraqlı cəhətlərini açır. Hər metod faktiki olaraq iki suala cavab verməlidir. Birincisi, «problemi hansı yolla öyrənmək» sualına, ikincisi, «araşdırmanın nəticələrini necə söyləmək» sualına. Birincinin özündə narrasiya daxili nitq kimi işləyir. Lakin tədqiqatçı həmkarlarına öz nəticələrini danışanda ikinci proses, - şifahi və ya yazılı narrasiya prosesi başlayır. Narrasiyanın elmi təhkiyəyə təsirini göstərmək üçün bir misal verək. Dünyanın özündə başlanğıc-orta-son düzümü yoxdur. Bu düzüm bədii söyləmənin qrammatikasıdır (düzmə, əlaqələndirmə qaydasıdır). Məşhur «kulminasiya» termini həmin düzümdə ortanı bildirir. Hətta filosof, tarixçi, sosioloq, kulturoloq öz söyləməndə kulminasiya gərginliyini yaratmasa, mətnləri çox maraqsız olar. Elmi mətnlərdə narrativ qrammatika belə məqsədlərə görə lazım olur [21]. Azərbaycan elmində idrak və epistemoloji informasiyanı çatdırmaq üçün həmin qrammatikanın fəndlərindən, «hiylələrindən» istifadə edən alimlərin sayı çox olmasa da hər halda az da deyil. Məsələn, Kamal Abdulla-

nın «Mifdən yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud» tədqiqatını söyləmlər yazı-yaza axtarmaq və fikir draması ilə üzləşmək üstündə qurur [22]. Bu gözəl tədqiqatda alim yazı və mifin bir-birinə necə hiylə qurmasından, bir-biri ilə hansı fəndlərdə mübarizə aparmasından danışanda söyləmi də uyğun üslub qazanır.

Azərbaycanda hələ də «akademik üslub» deyəndə emosional, fərdi özəlliyi olmayan müəllifin quru danışığı nəzərdə tutulur. Ancaq böyük filosof A.F.Losev, eləcə də məşhur S.Averinsev Antik fəlsəfə və mədəniyyətlə bağlı yüksək akademik dəyəri olan kitab və məqalələrini quru narrasiyada yox, heyran olan, kinayə edən, mübahisə edən təhkiyələr üstündə qurmuşdular. Bu canlı söyləmə məşhur tarixçi Qumilyovun yazılarına da xasdır. Bizdə Anarın kulturoloji etüd xarakterli yazılarında bədii narrasiyanın ifadəliliyini görmək olar (məsələn, esseyə «Anlamaq dərdi» adının verilməsi). Bütünlükdə isə dissertasiyalar, monoqrafiyalar sanki ofisioz aurasını qazanmaq üçün söyləmlərini şəxsi çalarlardan təmizləyirlər. Çalışırlar ki, yazılarına şəxsi dünyalarından heç bir fərdi hiss, fərdi düşüncə tərzini keçməsin. Ancaq bu narrasiya o zaman sanki düşüncə qəliblərinin, ədəbi dil normalarının səliqəli ifasına, performansına çevrilir. Yaradıcılıq subyektin öz fərdi dünyasından, dərinliklərindən nələrisə tapıb ictimai fikrə, mədəniyyət səhnəsinə çıxarmaqdır. Ancaq yazan subyektin diskursu, narrasiyası bu fərdiliyin antipodu olursa, deməli, oradan gələn kreativ fikirlərə sipər qoyur. Təxminən eyni metodla Freyd psixozanalizində şüuraltından gələn çağırışlar şüura buraxılır.

Deməli, narrasiyanın necə olması təkcə necə söyləmək məsələsi deyil. Həm də hansı ritmdə, trayektoriyalarda, taktika və strategiyalarda düşünmək məsələsidir. Ona görə də biz narrasiya problemlərinə həm də metodoloji problemlər kimi baxırıq.

Əlbəttə, sözlərimizdən o çıxmamalıdır ki, elmi mətnlərin təhkiyəsi ideolojiləşməli, həmişə ekspressivlik əldə etmək üçün Leninsayağı təhqirlərdən, hiddətdən istifadə etməlidir. Biz narrasiyanın ekspressivliyi deyəndə heç də publisistik üslubu nəzərdə tutmuruq. Hərçənd elmi söyləmədə düzgün seçilmiş publisistik xalların olmasını pisləmək düz olmaz. Lakin bədii əsərlərdəki necə təhkiyə qurmaq sualı elmi praktika üçün də aktuallığını saxlayır. Sənətdə narrasiyanın üstündə həmişə Domokl qılıncı kimi orijinallıq tələbi durur. Başqasının narrasiyasını yaradıcı əlavə olmadan təkrar edənlərin başına həmənəcə bu qılınc düşür. Narrasiyaların ədəbiyyatda necə seçilməsi ilə bağlı «bazarı idarə edən görünməz əl» ideyasından da çıxış etmək olar. Bazar rəqabətin

tələblərinə cavab verməyən malların satışını aşağı salır. Eləcə də onlarla yazar Çexov kimi, Haqverdiyev kimi təhkiyələrini quranda hörmətdən düşürlər. Mirzə Cəlilin «Qoqolun şinelindən çıxması» heç də təhkiyə eyniliyi deyildi. Bunu hər bir yaxşı oxucu bilir. Eləcə də bütün yaxınlıqlarına baxmayaraq Mirzə Cəlil və Haqverdiyev söyləmlərinin aydın görünən fərqləri var.

Heminqueyin «teleqraf üslubu» onu bildirdirdi ki, yazar təsvirlərində «sanki elə idi», «sanki belə idi», «filan gül kimi idi» semantik oyunlarını oynayan metaforalardan istifadə etmir. Hətta indinin özündə belə SMS qısalıq naminə artıq sözlərdən qaçmağı tələb edir. Hemenqueyin məşhur narrasiyasına bu gün ad verilsəydi, «teleqraf üslubu» yerinə «SMS üslubu» adını verərdilər. Onu da deyək ki, ərəbcə «bədi» sözünün mənası gözəlləşdirmək üçün bəzəməkdir. Deməli. Müsəlman Şərqi Ortaçağda sənət əsərində adi söyləmlərə, deyimlərə əlavələri, yəni metaforaları, müxtəlif ekspressiya vasitələrini adiliyə vurulmuş bəzək kimi qavrayırdı. Ancaq indiki Azərbaycan zövqü bədiiliyi təkcə bəzəmək variantında götürmür. Hətta demək olar ki, bədiiliyə anti-bəzək mövqeyindən yanaşanların və ona görə də narrasiyanı Hemenquey üslubunda qurmaqdan estetik zövq alanların mövqeyi daha güclüdür.

Bu gün xeyli milli zövqlər həm müsəlman Ortaçağından qalan, həm Qərb, Çin, yapon estetik ənənələrindən gələn kodları özündə çalın-çarpaz birləşdirib. Çin rəssamlığında Çan-buddizmin təsiri altında monoxrom təsvir estetikası formalaşmışdı. Bu əsərlərdə prinsipial olaraq qara tuşun rəngindən savayı heç bir boyadan istifadə olunmurdu [23]. Bütün bu ənənələri özünə toplamış müasir azərbaycanlı zövqü təkcə xalça, miniatür şəkillərinin bəzək effektindən alınan bədiiliyə heyran qalmır. Bu zövq, artıq, mebellərdə, rəssamlıqda, kinoda ağ-qara (yəni bəzəksiz) bədiiliyin də qiymətini bilir. 20-ci əsrin birinci yarısında şairlərimiz (Ə.Nazim, M. Rəfil, Rəsul Rza) [24] sərbəst şeirlərə keçəndə aydın oldu ki, onlar klassik poeziyanın bəzək tipli bədiiliyi ilə vidalaşblar. Bu şeirlərə «bəyaz şeir» deməyin öz mənası vardı, yəni şeir alabəzəklikdən bədiilik qazanmırdı. Halbuki Ortaçağda molemma janrında şeir vardı, fars-ərəb-türk misralarını birləşdirirdi. «Molemma»nın mənası «alabəzək» idi və bədiiliyin alabəzək kimi qavranılması dövründə belə janr yarana bilərdi.

Narrasiya ilə ədəbi praktikadan gətirdiyimiz bu proseslər tam da olmasa müəyyən cizgilərdə çağdaş Azərbaycan elmi narrasiyalarında da təzahür etməyə başlayıb.

## ƏDƏBİYYAT

1. Кулиев Г.Г. Метафора и научное познание. Баку, 1987, с.25-26.
2. Sublimasiya bərk maddənin qızdırılmaqla buxara çevrilməsini bildirir. Meyvələrdən spirt bu cür buxarlandırmadan alınır. «Sublimasiya» terminə çevrildə aşağı, ağır, instinktiv olanların uca, mənəvi dəyərlərə çevrilməsini bildirdi (Vikipediya. <https://ru.wikipedia.org/wiki/>) Freyd bir çox kultür hadisələrini şüuraltı çağırışların sublimasiya edilməsinin nəticəsi kimi yozdu (Гуревич Павел. Практическая психология для всех: Клинический психоанализ. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007, с.89; Першин Ю.А. Опыт реконструкции понятия сублимации // Вестник ВолГУ, Серия 7, вып.3, 2003, с.208-213).
3. Гегель. Энциклопедия философских наук, т.1., М.: Мысль, 1974, с. 211.
4. Дьяков А.В. Философия пост-структурализма во Франции. Нью Йорк: Северный крест, 2008, с. 8; 317.
5. Semiotikanın gözəl bilicisi Kamal Abdulla «qrammatika» termininin bu konnotasiyasını öz bədii yaradıcılığında belə istifadə etmişdir. O seriya esselər yazmışdı ki, «səhvlərimizin qrammatikasını» aşkar etsin (bax: Abdulla Kamal. Sirri-zəmanə. B.: Mütərcim, 2014, s.458-473). Elmi-bədii təfəkkürün post-modernizm ruhunda simbiozu olan bu essələrdə yazar dekonstruksiya əməliyyatları apararaq mədəniyyətimizdə olan səhvlərin qaydalarını üzə çıxarır. Əslində, beləcə, Kamal Abdulla milli kulturologiya üçün yeni bir istiqaməti təklif edir: nədən belə olmasının səhv sayılmasına hansı qrammatikaya görə səhv olmasını artırmaq lazımdır.
6. Michael Y. MAK, Albert Ting-pat SO. Scientific Feng Shui for the Built Environment: Fundamentals and Case Studies. City University of HK Press, 2011, 80-81p.
7. Ərəbcə «bab» sözü ilə bildirilən qapılar İbn-Cubeyrin Yaxın Şərqdəki şəhər təsvirlərində əsas «qrammatik» punktlardandır. Məkkə ilə bağlı xəbər verir ki, müsəlmanların müqəddəs şəhərinin üç qapısı var. Yuxarı qapı – Bab əl-Məala, İraqa yol buradan gedir. Yəmənə yol Bab əl-Məsfaldan çıxır, Bab əl-Umradan isə yol dağlara aparır (bax: Ибн Джу-байр. Путешествие. М.: Наука, 1984, с. 68-71, 202-203).
8. «Təriqət» («Yol») İslam dünyasında həm də təsəvvüfün adı idi (bax: Feridedin-i Attar. Mantık at-Tayr, 1-ci cild. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi. 1962. s.93/

9. Təbiətin obyekt kimi düşülməsinin tarixi haqqında bax: Дерябо С.Д. Экологическая психология: диагностика экологического сознания. М.: МПСИ, 1999, с.130-151.; Подольская Е. А. Социальная философия, Киев, Народная украинская академия. 2009, с.113-114.
10. Lotman bu kommunikativ situasiyanı həm mədəniyyət, həm də kanonik sənət əsərlərinin təmsalında açır: Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры, т.1., Таллин: Алксандра, 1992, с.76-86, с.245-246.
11. Hermenevtika və ona yaxın olan empatiya haqqında bax: Толпыкина Г.В., Толпыкин В.Е. Культурология. М.:Гардарики, 2005, с.34-36.
12. Лебедев В.И. «Тайны» психики без тайн. М.: Политиздат, 1977, с. 78-79
13. Дугин А.Г. Пророк Золотого века. <http://www.arctogaia.com/public/guenon/viesempl.htm#snoska1>
14. White Hayden. Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. The John Hopkins Univercity Press, 1978, p.48.
15. Şəmsizadə Nizaməddin. Tənqidin ədəbi prosesdə rolu. B.: Tural NPM, 2004. s.57.
16. Сəfərov Nizami. Klassiklərdən müasirlərə. B.: Çayıoğlu. 2004, s. 65-66.
17. Карл Ясперс. Смысл и назначение истории. М.: Политическая литература. 1991, с.33.
18. Anar. Dünya bir pəncərədir. B.: Gənclik, 1986, s.27-35.
19. Whit Hayden. The Hystorical text as Literary Artifact // The History and Narrative Reader. Edited by Geoffrey Roberts. Psychology Press, 2001, (p.221-237), p.233
20. Ədəbi təhkiyənin, söyləmin tarixi mətnlərə təsiri haqqında bax: Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism. Edited by Theo d' Haen, Johannes Willem Bertens. Nederland, 1995, p.87-90; Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences. Edted by Lewis P. Hinchman, Sandra Hinchman. NY.: SUNY Press, 1997, p.9
21. Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences. Edted by Lewis P. Hinchman, Sandra Hinchman. NY.: SUNY Press, 1997, p.10.
22. Bu, monoqrafiyanın fəsilələrinin adlarından da görünür: «Mifin gücü və Yazının gücsüzlüyü», «Mifin gücsüzlüyü Yazının gücü», «Mifin Cəzaları» (bax: Kamal Abdulla. Mifdən yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud. B.: Mütərcim, 2009, s. 96, 148, 289.

23. Monoхrom rəssamlığın banisi. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1976, с.89.
24. Əhmədov Vədirxan. Azərbaycan Ədəbiyyat tarixi. İcmallar, təhlillər, portretlər. Bakı, Apostrof, 2010, s. 131-137.

*Khaləddin Sofiyev (Azərbaycan)*

**Повествовательные «маршруты» по координатам субъекта и объекта в культурологическом метаязыке**

Если мы встряхнем «способ», который является дословным переводом слова «метод», то станет ясно, что он разъясняет различные «грамматические правила» культурных материалов. При самосознании и самофрекции использование научного термина «методология» также указывает на «карту способов»! В области метода и методологических исследований деление «субъект/объект» является проявлением тобою самбо расстояния. Таким образом, в культуре и методологии способ воспринимается в качестве линии, которая тянется от субъекта к объекту. Если отнестись к этому процессу, как к повествованию, ситуация будет показана в новом аспекте и новом ритме.

**Ключевые слова:** «трясти понятия», повествование, метод, «карта способов», объект-субъект.

*Khaləddin Sofiyev (Azerbaijan)*

**Narrative “routes” in subject and object coordinates in culturalogical metalanguage**

If we shake the “way”, which is a literal meaning of the word “metod”, it will be clear, that is explain different “grammer rules” of cultural materials. The “way map” is also stressed in the process when science uses the term “methodology” in its selfconsciousness and self-reflexion. In the sphere of method and methodological research division of the “subject / object” is a display of creatingof the same distance. So, in culture and methodology the way is considered as the line which is spread from subject to object. When we examine this process as a narration it shows in new aspects and rhythm.

**Key words:** “to shake notions”, narration, method, “way map”, object-subject.

# MÜNDƏRİCAT

<b>Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)</b> .....	<b>3</b>
Akademik M.Hüseynov və Azərbaycanda sənətsüənəslıq məktəbi	
<b>Əmənızadə Rayihə (Azərbaycan)</b> .....	<b>9</b>
Akademik M.Hüseynovun yaradıcılığının əsas mərhələləri	
<b>Mikayılova Mehriban (Azərbaycan)</b> .....	<b>14</b>
1960-1980-ci illərdə M.Ə.Hüseynovun memarlıq yaradıcılığı	
<b>Əfəndizadə Rəna (Azərbaycan)</b> .....	<b>22</b>
Şərq modernin ustası	
<b>Əliyeva Rahibə (Azərbaycan)</b> .....	<b>29</b>
Tarixə qovuşan Mikayıl Hüseynov yaradıcılığı	
<b>Dvoskin İqor (Almaniya)</b> .....	<b>36</b>
M.Hüseynovun yaradıcılığında dizayn bədii dilinin formalaşması	
<b>Əliyev Elçin N. (Azərbaycan)</b> .....	<b>43</b>
M.Hüseynovun yaradıcılığında kompleks memarlıq ənənəsi	



<b>İsayeva Tamaşa (Azərbaycan)</b> .....	<b>48</b>
Memar M. Hüseynov yaradıcılığında ustad istedad vəhdəti	
<b>Əliyev Elçin F. (Azərbaycan)</b> .....	<b>54</b>
Vizual formaları dəyəri prinsipləri tipologiyası	
<b>Bayramov Tahir (Azərbaycan)</b> .....	<b>62</b>
İncəsənətdə ənənələr və novatorluq barədə	
<b>Quliyev Ramil (Azərbaycan)</b> .....	<b>67</b>
Rəssam Asif Azərellinin Dədə Qorqud obrazı	
<b>Mədətova Gülnaz (Azərbaycan)</b> .....	<b>73</b>
Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin qarşılıqlı təsirinin öyrənilməsində metodoloji yanaşmalar	
<b>Sofiyev Xaləddin (Azərbaycan)</b> .....	<b>84</b>
Kulturoloji metadildə subyekt və obyekt koordinatlarında narrativ “marşrutlar”	

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Саламзаде Эртегин (Азербайджан)</b> .....	<b>3</b>
Академик М.Усейнов и школа искусствознания Азербайджана	
<b>Амензаде Райха (Азербайджан)</b> .....	<b>9</b>
Веги творчества академика М.Усейнова	
<b>Микаилова Мехрибан (Азербайджан)</b> .....	<b>14</b>
Архитектурная деятельность М.А.Усейнова в 1960-1980-х годах	
<b>Эфендизаде Рена (Азербайджан)</b> .....	<b>22</b>
Мастер восточного модерна	
<b>Алиева Рахиба (Азербайджан)</b> .....	<b>29</b>
Творчество Микаила Усейнова, запечатленное в истории	
<b>Двоскин Игорь (Германия)</b> .....	<b>36</b>
Формирование художественного языка дизайна в творчестве М.Усейнова	
<b>Алиев Эльчин Н. (Азербайджан)</b> .....	<b>43</b>
Комплексная архитектурная традиция в творчестве М.А.Усейнова	

<b>Исаева Тамаша (Азербайджан)</b> .....	<b>48</b>
Единство мастерства и таланта в творчестве архитектора М. Усейнова	
<b>Алиев Эльчин Ф. (Азербайджан)</b> .....	<b>54</b>
Ценностный принцип типологии визуальных форм	
<b>Байрамов Таир (Азербайджан)</b> .....	<b>62</b>
О традициях и новаторстве в искусстве	
<b>Гулиев Рамиль (Азербайджан)</b> .....	<b>67</b>
Образ Деде Коркута художника Асифа Азерелли	
<b>Мадатова Гюльназ (Азербайджан)</b> .....	<b>73</b>
Методологические подходы в изучении взаимодействия изобразительного и декоративно-прикладного искусства Азербайджана	
<b>Софиев Халеддин (Азербайджан)</b> .....	<b>84</b>
Повествовательные “маршруты” по координатам субъекта и объекта в культурологическом метаязыке	

## CONTENTS

<b>Salamzade Artegin (Azerbaijan)</b> .....	3
Academician M.Huseynov and school of art studies of Azerbaijan	
<b>Amenzade Rayiha (Azerbaijan)</b> .....	9
Creative milestones of academician M.Huseynov	
<b>Mikayilova Mehriban (Azerbaijan)</b> .....	14
M.A. Huseynov's activities in architecture in1960-80s.	
<b>Efendizadeh Rena (Azerbaijan)</b> .....	22
Master of eastern modernity	
<b>Aliyeva Rahiba (Azerbaijan)</b> .....	29
Mikail Huseynov's creation, impressed on history	
<b>Dvoskin Iqor (Germany)</b> .....	36
Formation of artistic language of design in M.Huseynov's creation	
<b>Aliyev Elchin N. (Azerbaijan)</b> .....	43
Complex architectural tradition in M.A.Huseynov's creation	

<b>Isayeva Tamasha (Azerbaijan)</b> .....	<b>48</b>
Unity of talent and mastery in the creation of the architect M.Huseynov	
<b>Aliyev Elchin F. (Azerbaijan)</b> .....	<b>54</b>
Typology of value principles of visual forms	
<b>Bayramov Tair (Azerbaijan)</b> .....	<b>62</b>
About traditions and innovation in art	
<b>Guliyev Ramil (Azerbaijan)</b> .....	<b>67</b>
The image of Dede Korkut of the painter Asif Azerelli	
<b>Madatova Gulnaz (Azerbaijan)</b> .....	<b>73</b>
Methodological approaches in study of mutual influence of Azerbaijani fine and decorative-applied arts	
<b>Sofiyev Khaledin (Azerbaijan)</b> .....	<b>84</b>
Narrative “routes” in subject and object coordinates in culturological metalanguage	

