

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 4 (62)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

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

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

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

Members to editorial board:

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

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

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

Ərtegin Salamzadə
AMEA-nın müxbir üzvü, professor
(Azərbaycan)
ertegin@baku.ab.az

GÖRKƏMLİ HEYKƏLTƏRAŞ AKADEMİK ÖMƏR EL DAROV

Azərbaycanın xalq rəssamı, akademik Ömər Eldarovun yaradıcılığı o qədər geniş və çox şaxəlidir ki, onu bir baxışla əhatə etmək çətindir. O, heykəltəraşlığın demək olar ki, bütün növ və janrlarında müvəffəqiyyətlə işləmiş və işləməkdə davam edir. Görkəmli tişə ustası monumental heykəltəraşlıq, portret, büst, qorelyef, həmçinin qəbirüstü abidələr, kamera plastikası kimi sahələrdə eyni dərəcədə məharətlə çalışır. Azərbaycan ensiklopediyası Ö.Eldarovun əsərlərinin əsas xüsusiyyətini belə müəyyən edir: bu, “obrazın dərin psixoloji xarakteristikası, yeni plastik formaların axtarışdır” [1, s. 598]. Məruzə çərçivəsində yubilyarın yaradıcılığından danışmağa cəhd etməyin yeganə mümkün yolu – onun yaradıcılığının “qırmızı xəttini” aşkar etmək və müəllifin yarın əsrdən xeyli artıq bir müddətdə yaradıcılıq fəaliyyətinin əsas bədii mövzusunun təkamülünü izləməkdir.

Bütün bunlar bizi, şərti də olsa, Ö.Eldarovun yaradıcılıq karyerasının əsas mərhələlərinin tərəfimizdən dövrləşdirilməsini təklif etməyə vadar edir. Onun yaradıcılığının erkən dövrü peşəkar təhsilini başa vurmasından dərhal sonra başlanmış və 1960-cı ilədək – yəni Natəvan heykəlinin qoyulmasına qədər davam etmişdir. Məhz bu əsər heykəltəraşın yaradıcılıq yetkinliyinə qədəm qoymasını bəyan edir.

Sənətkarın yaradıcılığının ikinci dövrü hələ sovet dövründə təsviri sənət üzrə bütün icmal xarakterli əsas işlərdə qəbul edilmiş xronoloji sərhədlərlə üst-üstə düşür ki, bu da 1960-1980-ci illəri əhatə edir. Həmin zaman kəsimində o, həm ümumən sovet, həm də bilavasitə Azərbaycan sovet monumental heykəltəraşlığının klassikasına çevrilmiş əsərlər yaratmışdır. Onların arasında Füzulinin (1962), Zərdabının (1973), 77-ci Azərbaycan diviziyasının (1975, Sevastopol), Sədrəddin Ayninin (1978, Düşənbə), İbn-Sinanın (1980) heykəlləri vardır. “Tələbə qız” (1971), “Gənc oğlan portreti” (1972), “Bacılar” (1973), “Ömrün dörd fəslisi” (1974), “Ölməzlik” (1977), “Dirijor Niyazinin portreti” (1984), “Mahatma Qandi” (1987), “Rabindranat Taqor” (1987), Ay-

sel və Aytənin portreti (1988) kimi portret, qorelyef və kamera plastikası əsərlərinin yaradılması da bu dövrə təsadüf edir.

Onun yaradıcılığının üçüncü dövrü tamamilə və bütünlüklə xalqımızın öz dövlət müstəqilliyini əldə etdiyi dövr ilə üst-üstə düşür. Ö.Eldarovun sənəti, öz ölkəsinin inkişafının tarixi kolliziyaları ilə möhkəm bağlı olan bir insan kimi, Azərbaycanda baş vermiş təkə mədəni yox, həm də sosial-siyasi hadisələrin dərin qanunauyğunluqlarını əks etdirir.

Son 20-25 ildə yazıçı və dramaturq Hüseyn Cavidin heykəli, akademik Zərifə xanın Əliyevanın, müğənni və bəstəkar Müslüm Maqomayevin, akademik Həsən Əliyevin və akademik Ziya Bünyadovun, şərqşünas-alim Aida İmanquliyevanın, yazıçı Şıxəli Qurbanovun, müğənni Rəşid Behbudovun, bəstəkar Tofiq Quliyevin və başqalarının qəbirüstü abidələri böyük heykəltəraşın yaradıcılığının məhsulu olmuşdur. Tişə ustası həmçinin şəhər mühiti ilə sıx əlaqədə olan formalara müraciət edib. Heykəltəraş bu illərdə xaricdə tanınmış mədəniyyət xadimlərinin obrazlarının yaradılmasına da çox diqqət sərf etmişdir. Bunlardan Üzeyir Hacıbəylinin Vyanada bəlyefini (2005), Nizami Gəncəvinin Çeboksarıda büstünü (2004), İhsan bəy Doğramacının Ankarada (2003) heykəlini qeyd etmək olar.

Ömər Eldarovun yaradıcılığının başlıca trendini nə təşkil edir? Onun bədii dilinin təkamül anı nədədir? Zənnimcə, bu sualın cavabı onun əsərlərində obraz, hərəkət və məkan kateqoriyalarının qarşılıqlı münasibətindədir. Adı çəkilən kateqoriyaları komparativ təhlilə cəlb etməklə suala cavab almaq olar.

Mükəmməl heykəltəraşlıq əsərinin bu mühüm tərkib hissələrindən hər biri vaxtilə böyük sənətkarın tədqiqatçıları tərəfindən qeyd edilmişdir. Hələ 1970-ci illərdə professor Cəmilə Novruzova heykəltəraşı düşüncəli psixoloq adlandırmış və onun “realist formanın qanunlarını” dərinlən bilməsinə diqqət yetirmişdi [4, s. 176]. Ö.Eldarovun əsərlərində hərəkət mövzusu eyni dərəcədə XX əsrin ikinci yarısı plastika tədqiqatçılarının diqqətindən yayınmayıb. Rusiyalı sənətsünas Nikita Voronov bu aspekti 1960-1980-ci illərdə bədii prosesin ümumi tendensiyaları ilə əlaqələndirib. O, qeyd edirdi ki, “bədii proses bizim qarşımızda təkə xəyala qərq olma və diqqəti cəmləmə vəziyyəti kimi deyil, həm də əməl, düşüncənin fəaliyyəti, bəlkə də hərəkət kimi get-gədə daha geniş açılır. Və məhz yazıçı və şairlərin obrazlarında heykəltəraşlar bu hərəkəti əks etdirməyə cəhd edirlər, həm də sadəcə məkanda yerdəyişmə kimi yox, yaradıcılığın xüsusi musiqisi kimi” [3, s. 179]. Sənətsünasa Natəvan heykəlinin plastikası məhz bu cür görünür, “əynindəki donunun diaqonal bu-

rumlu büküşləri, dairəvi postament xüsusi ornamental hərəkət yaradır” [3, s. 180]. Buna diqqət yetirək ki, Voronovun sitatında heykəldə obraz, hərəkət və məkanın qarşılıqlı əlaqələri barədə ideya formulə olunmuşdur.

Sənətkarın yaradıcılığının müzakirə olunan aspekti tədqiqatçıları iyirmi il sonra da düşündürməkdə davam edir. G.Mirzə onun istedadına “dünyanı qəhrəman-fəlsəfi səpkidə dərk etmək” xasdır deyər qeyd edir və bunu əlavə edir: “həyat - hərəkətdədir” [5, s. 257]. Heykəltəraşın bir çox əsərləri bu baxımdan, yəni obraz, hərəkət, həmçinin məkan həllinin qarşılıqlı əlaqələndirilməsi baxımından təhlil edilmişdir. Lakin heç zaman sənətkarın işlərində qeyd olunan amillərin ardıcıl inkişafının son məqsədi və onların dərinləşən qarşılıqlı əlaqələri barədə sual qoyulmayıb. Güman edilir ki, belə bir məqsəd kimi, heykəltəraşlığın bədii dilinin reforma edilməsi, onun rəngkarlığın təsvir dili ilə maksimum yaxınlaşdırılması çıxış edir. Bu fikri isbat etməyə cəhd edək.

Akademik Ömər Eldarov – zəngin və dərin vizual təhsilə malik insandır. Düşünmək olar ki, onun yaddaşında dünya təsviri sənəti obrazlarının bütün yığımları qayğı ilə qorunub saxlanılır. Məhz buna görə o, belə asanlıqla heykəltəraşlıq və rəngkarlığın ümumi tarixinin bu və ya digər səhifəsini yenidən yazır, ona istinad edir və sitatlar gətirir. Onun yaratdığı Rabindranat Taqorun portreti Mikelancelonun “Moisey” əsərinə, Mahatma Qandinin heykəli – qədim Misir mirzəsi Kaiyə, “Ömrün dörd fəslə” kompozisiyası Rodenin “Kale şəhərinin vətəndaşları” əsərinə bir sitatdır.

Bununla yanaşı, hər bir digər rəssam kimi, Ömər Eldarova da öz yaradıcılığını tam olaraq reflektə etməmək xasdır. Hələ Rəssamlıq fakültəsi sənətsünnəslilik bölməsinin tələbəsi olarkən məruzənin müəllifinə aşağıdakı epizodun şahidi olmaq nəsb olub. Professor Ömər Eldarov öz tələbələrinin plastilindən hazırlanmış portret işlərinə baxırdı. Onlardan birinin yanında dayanaraq o, narazılıqla üzünü turşutdu və tələbəyə dedi: “Axı bunu belə eləmirlər!”. Tələbə soruşdu: “Bəs necə eləyirlər?”. Bundan sonrakı lal səhnəni sözlərlə təsvir etmək çətindir: 10-15 dəqiqə ərzində ustadın möhkəm əlləri plastilinə sancıldı, nəsə aydın olmayan səslər eşidildi. Artıq iş hazır idi. Tələbə heyrtlə soruşdu: “Siz bunu necə etdiniz?”. “Bilmirəm” – deyər Ömər Eldarov cavab verdi.

Bir sözlə, yeni təsvir dilinə yanaşma Ömər Eldarovda yaradıcı prosesin rəssional və intuitiv vəhdətində baş verir. Zənnimcə, heykəltəraşlığın yeni təsvir dilinə can atmaq Ömər Eldarovun bədii yaradıcılığının inkişafının bütün məntiqini təşkil edir. Bu yolun, məlum məsələdir ki, öz mühüm məqamları var və

onların arasında sənətkarın təkə məşhur yox, həm də haqsız yerə kölgədə qalan əsərləri də mövcuddur.

Ehtimal ki, “kompozisiyanın mərkəzi obrazı bütün bədii mövzunu tam şəkildə açmaq üçün heç də həmişə kifayət etmir” təsəvvürünün əsasında artıq klassikaya çevrilmiş Fizuli heykəlinin həlli dayanır. Burada orta əsrlər dövrünün dahi şairinin dünyası tamaşaçıya sevgililərin – Leyli və Məcnunun arxetipik fiqurları vasitəsilə əyan olur. İdeya dünyasının əməl dünyası kimi vizual verilməsi bu heykəldə hələ kifayət qədər ənənəvidir: “nəhəng qranit parçası, içərisindən Füzulinin romantik poemasının qəhrəmanlarının qorelyef, demək olar ki, dairəvi tipli heykəlləri çıxmış təbii qaya təsiri bağışlayır [4, s. 176]. Beləliklə, Füzuli heykəli, heykəltəraşlıq dilinin çərçivəsinin dəf olunmasının ilk cəhdidir və bu, sərhadə, plastika və rəngkarlığın təmasına aparıb çıxarır.

Yeni təsvir dilinə aparan bu yolda nəzərdən keçirdiyimiz üç amilin gah birini, gah da başqasını irəli çəkən müxtəlif əsərlər bir-birini əvəz edir. “Güllələnmə” (1977) qorelyefində hərəkət çoxdur, amma (geniş) məkan yoxdur. Lakin bədii obrazın həllinin xarakteri baxımından bu mürəkkəb çoxfiqurlu kompozisiya, şübhəsiz ki, rəngkarlığa meyl edir.

1970-ci illərin əsərləri arasında elələri vardır ki, onlar yaradıcı prosesin bu istiqamətlənməsini deklarativ səpkidə əks etdirir. “Ömrün dörd fəslı” (1973) kompozisiyası təkə öz hərəkət konsepsiyası baxımından maraqlı deyil. Burada heykəltəraşlıq dilinin hüdudlarının rəngkarlıq dili hesabına genişləndirilməsi səyləri son dərəcə açıq ifadə olunub: dörd qadın fiqurunun hazırlanması üçün qoz ağacının dörd müxtəlif rəngli gövdəsindən istifadə edilib ki, burada hər bir rəng bir yaş həddini simvolizə edir.

Elə həmin illərdə Düşənbədə Sədrəddin Ayninin (1978) heykəl-ansamblı üzərində işləyərkən Ömər Eldarov demək olar ki, sıxıcı məhdudiyətlərin metaforunu təcəssüm etdirir. Heykəltəraşlıq dilinin çərçivəsinin genişləndirilməsinə yönəldilmiş bu cəhdlər tamaşaçıya ansamblın mərkəzi fiquru – qandallarını qıran dehqan obrazı vasitəsilə təqdim olunur. Ansamblın bu hissəsi “Qurtuluş” adlanır və vizual surətdə müəllifin özünün heykəltəraşlıq dilinin sintaksisindən qurtulmasını materiallaşdırır.

İndi isə süjetimizin daha bir xəttini izləyək. Fikir əməl kimi portreti yaradılan personajın fiquru xaricinə çıxarılır və onun ətrafında özünəməxsus sıxılmış aura görünüşündə əşyalaşır. Bu xətti xronoloji baxımdan düzüb-qoşmaq çətindir, lakin həmin təsvir üsulunu inkişaf etdirən və möhkəmlədən əsas əsərlərin adlarını əminliklə çəkmək olar. Bu, dirijor Niyazının kompozisiyalı

portreti (1984), elə onun qəbirüstü abidəsi (1989), “Şüurun yuxusu” heykəlinin eskizi (2003) və əlbəttə ki, dramaturq Hüseyn Cavidin (1993) abidəsidir. Sonuncuda bütün dinamika mərkəzi fiqurdan alınır və auraya, onun ətrafındakı sıxılmış məkana verilir. Yalnız bu yolla “həm ilhama gəlmiş, həm də cəhənnəmin bütün əzablarını çəkmiş insanın, qəhrəmanın obrazını” [8, s. 460] yaratmaq mümkün idi.

Nəhayət, müasir rəngkarlıq dilinə keçid həm də narrativdən, nəqlədıcilikdən imtina etməyi tələb edir. Kristal aydınlıq və yeni leksikanın təmizliyi “XX əsr” tunc heykəlində döymə üsulu ilə həkk olunub (2000). Heykəlin XX əsrin son ilində yaradılması rəmzi məna kəsb edir. Bu, istər-istəməz Vladimir Vı-sotskinin sətirlərini yada salır:

*Sanıram alimlər aldadır bizi,
Yanlışlıq onların öz fikrindədir.
İnkişaf spiral boyunca getmir,
Gah əyri, yanpörtü, gah da dik gedir.*

Sovet İttifaqı Qəhrəmanı, akademik Ziya Bünyadovun qəbirüstü heykəli də (2000) V.Vı-sotskinin qəhrəmanlıq poeziyası ruhunda qəbul edilir. Onun cüssəli fiquru üzərində güllə dəliklərinin izi olan parçalanmış qranit divarla haşiyələnmişdir: “*Güllə boşa çıxmadan düz alınma vururlar*”. XX əsrin üzə çırpılan soyuq küləyi paltonunmu, yoxsa şinelinmi, ətəklərini qaldırır. Ən çox gözlənilməz olansa budur ki, əsgər-akademik nəhəng ilanla döyüşən qəhrəman surətində təsvir olunub. Burada artıq sıxılmış və güllə ilə dəlik-deşik edilmiş məkan bizi qədim mədəni ənənələr kontekstinə çəkib aparır, elə bir yerə aparır ki, orada akademikin komandanlığı altında bir cərimə batalyonunda Şumer Gilqamışı, yunan Heraklı və xristianlıqdakı Müqəddəs Georgi görünmədən düzülüb.

Yeni təsvir dilinin formalaşma dövrləri, bir daha təkrarlayaq, heç də həmişə ardıcıl xronoloji sxemə sığışmır. Rəngkarlıq sintaksisi heykəltəraşlıqda öz məntiqi sonluğunu Səttar Bəhlulzadənin qəbirüstü heykəlində (1974) tapır. Bu heykəl çox müvəffəqiyyətlə dahi rəngkarın “son Abşeron mənzərələri sərgisi” adlandırılmışdır. Rəssamın söykəndiyi içi boş çərçivələr ətraf landsaftın daim dəyişən ekspozisiyasının məkanını hüdudlayır. Beləcə daim dəyişən məkan, hərəkət, obraz birlikdə bir-biri ilə çarpazlaşır. Ömər Eldarov rəngkarlıq dili qarşısında heykəltəraşlıq əsərinə sirayət etmək üçün hüdudsuz imkanlar açır.

Demək olar ki, qırx il keçmiş və bədii konsepsiya bədii aksiya ilə öz təsdiqini tapmışdır. 2012-ci ilin mayında Milli İncəsənət muzeyində, belə de-

mək mümkünsə, üçqat sərgi keçirildi [7]. Sərgidə Ö.Eldarovun əsərləri türk müəlliflərinin – rəngkar Abedin Elderoğlu və fotoqraf Ozan Saqdıçın işləri fonunda nümayiş etdirildi. Burada heykəltəraşlığın dili rəngkarlıq və fotoqrafiyanın leksikası ilə birlikdə üzvi surətdə mövcud olub yaradıcılıq xəttini müəyyən edir. Həm də “Həyat xətti”ni müəyyən edir – həmin sərgi belə adlanırdı.

Açar sözlər: sürət, hərəkət, məkan, Ö.Eldarov, heykəltəraşlıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan ensiklopediyası. – B., 1976, III cild.
2. Ахундзаде Л. Маэстро резца. http://azeri.ppd.spb.ru/papers/azerizv_az/10366/
3. Воронов Н. Советская монументальная скульптура, 1960-1980. – М., 1984.
4. Искусство советского Азербайджана. Живопись. Скульптура. Графика. – М., 1970.
5. Мирза Г. Омар Эльдаров. Скульптура. – Б., 2005.
6. Султанова Г. Омар Эльдаров - лауреат Международной Сократовской премии. http://azeri.ru/papers/echo-az_info/97584/
7. Тройная выставка скульптора Омара Эльдарова. <http://www.1news.az/culture/20120507071540496.html>
8. Эфендизаде Р. Архитектура Азербайджана конца 19 – начала 20 века. – Б., 2012.

Artegin Salamzade (Azerbaijan)

Prominent sculptor academician Omar Eldarov

The correlations of categories of image, motion and space in the creative work of the People’s artist of Azerbaijan academician Omar Eldarov is analysed in the article. There is proved that the master is a reformer of the artistic language of modern sculpture drawing apart its borders. On the specimen of monuments to Fizuli, H.Javid, grave stones of S.Bahlulzade, Niyazi, Z.Bunyadov, the works “Four colours of the time”, “The XX century” and others there are formed main peculiarities of the new language of sculpture.

Key words: image, motion, space, O.Eldarov, sculpture.

Эртегин Саламзаде (Азербайджан)

Выдающийся скульптор академик Омар Эльдаров

В статье рассматривается взаимосвязь категорий образа, движения и пространства в творчестве Народного художника Азербайджана академика Омара Эльдарова. Проводится мысль о том, что мастер резца является реформатором художественного языка современной скульптуры, преодолевающей свои границы. На примере анализа монументов Физули, Г.Джавида, надгробных памятников С.Бахлулзаде, Ниязи, З.Буньятова, композиций «Четыре цвета времени», «20 век» и других формулируются главные особенности нового языка скульптуры.

Ключевые слова: образ, движение, пространство, О.Эльдаров, скульптура.

Гюльрена Мирза
доктор философии в области искусствоведения, доцент
(Азербайджан)
eldarmamedov@gmail.com

МЕМОРИАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ОМАРА ЭЛЬДАРОВА

Исторически мемориальные сооружения создавались в память о какой-либо отдельной личности или историческом событии: это монументы, гробницы, мавзолеи, пирамиды, надгробия, триумфальные арки,obelisks, сегодня это архитектурно-скульптурные комплексы и т.д. У Омара Эльдарова огромное количество работ в этой сфере - по большому счету, начиная с дипломного горельефа «Молодогвардейцы», барельефа «Расстрел», монумента «Павшим воинам 77 азербайджанской стрелковой дивизии» в Севастополе. Это и огромный комплекс мемориала Айни в Душанбе, величественный памятник Джавиду, замечательные памятники в аллее Почетного захоронения, наконец, мемориал лидеру нации Гейдару Алиеву – тема памяти проходит через все годы творчества Омара Эльдарова.

Есть художники, творчество которых легко поддается делению, систематизации, зрелые их произведения много лучше ранних – как бы ясно видна эволюция творческого пути. Однако дарование Омара Эльдарова другого, очень редко встречающегося порядка. Если не знать время появления различных его скульптур, то очень трудно датировать их очередность: нет возрастания мастерства от неумелого, юношеского к безупречно-мастерскому, от мелкого к масштабному. Изменения в манере, стиле, обретение мастерства происходило во время учения, личность художника сформировалась в Ленинграде в Академии Художеств. Отношение к скульптуре, как и отношение к жизни, по-видимому, мало менялось на протяжении творческого пути Омара Эльдарова. Он уже в начале его был сложившимся художником со своим видением мира. Безусловно, стремительно менялась жизнь вокруг, происходило становление и развитие творчества, но все это было на фоне сильной данности личности, крепких волевых черт характера, непоколебимой устремлен-

ности к моральным ценностям искусства. У Омара Эльдарова талант проявляется одинаково во всем, это величина постоянная, не зависящая от умственных или духовных стараний и трудов, это дар судьбы. Другое дело, что вся жизнь скульптора – это неустанный труд во имя ваяния, постоянная тяжелая физическая, умственная и нравственная работа над идеей, образом и их наилучшим воплощением. Его видение искусства, его подход к ваянию сродни мастерам эпохи чинквеченто: это выявление в человеческом характере его лучшей части – активного героического начала, понимаемого как способность к продуктивному действию. Единственный и постоянный обитатель эльдаровского мира – человек, во всей полноте своих желаний, мечтаний, разочарований, надежд и мыслей. Человек, находящийся в плену своих мыслей. Таковы все скульптуры Эльдарова: они мыслят. Каждый из его героев углублен в себя, живет внутренней жизнью, находится в своем личном микрокосме, будь это портрет философа или юной девушки.

Эльдаров – великий скульптор-гуманист. Эстетическое кредо его неотделимо от этических устремлений, скорее, оно подчинено им, и это тоже данность личности: нравственной, ответственной за окружающее, видящей прекрасное в гуманном. Как современный скульптор, уделяющий особое внимание художественной форме, Омар Эльдаров всегда использует изобразительный язык искусства XX века, несмотря на осознанную установку на реалистический метод. Это еще раз показывает, что подлинный реализм – это не копирование реальности, а вчувствование в нее и творческое переосмысление действительности.

Надо сказать, что на исламском Востоке в силу известных причин не было традиций ваяния, они пришли только в начале XX века с Запада. И поэтому открытие в Баку цеха бронзовой отливки, главным инициатором и организатором которого был Омар Эльдаров, стало важным событием в культурной жизни страны. До этого скульптуры отливались в Ленинграде и потом перевозились в Баку. Символично, что появившийся в 1954 году надгробный памятник гениальному композитору Узеиру Гаджибекову был первым отливком бронзовой скульптуры в Азербайджане. Он и сегодня – один из лучших памятников аллеи Почетного захоронения. 20 лет отделяет его от бронзового надгробия выдающемуся живописцу Саттару Бахлулзаде, установленного в Амирджане в 1974 году. Саттар стоит, опираясь на два подрамника, и гордо всматривается в

любимый пейзаж, играющий здесь активную роль, без которого сузился бы смысл изваяния. Подрамники несут здесь кроме пространственно-пластических и эстетических еще и образные задачи: они расположены так, что зритель, меняя точку зрения и обходя памятник, постоянно видит в рамках новые ракурсы пейзажа Амирджана и озера Бюль-Бюля. Эта поразительная находка автора вовлекает нас в мир живописи Саттара, делает участниками его последней, но вечно длящейся выставки пейзажей родного Апшерона. Омар Эльдаров не просто показывает нам эту последнюю выставку живописца, он и нас делает соучастниками, включая в новую, созданную пространственную реальность. Получается как бы диалог осязаемого нами телесного мира и мира чистого сознания, ирреального, духовного, диалог, творимый через искусство: искусство Бахлулзаде, Эльдарова и наше, зрительское искусство восприятия.

Майоль писал: «... то, что является великим в античной статуе, - это общая концепция. Трудно объяснить это яснее. Это нужно чувствовать». А у Медардо Россо читаем: «Сколько великих мастеров остались бы безвестными, ... если бы им не предшествовали древние... Здесь каждый предмет в пространстве составляет часть целого и это целое подчиняется бесконечной тональности».

Эта «бесконечная тональность», слышимая и Омаром Эльдаровым, становится камертоном, эмоциональным богатством его образов. Последние двадцать пять лет творчества мастера посвящено, по большей части, мемориальным, надгробным статуям. Они решены абсолютно в психологическом ключе и по природе своей камерны и пропорциональны человеческому масштабу и восприятию.

Надгробные памятники Омара Эльдарова установлены, в основном, в Бакинской Аллее Почетного Захоронения, где покоятся выдающиеся сыны и дочери Азербайджана.

О самом раннем из них – надгробии величайшему композитору Узеиру Гаджибекову, первой монументальной работе скульптора – мы уже упоминали. Тридцать лет отделяет ее от памятников другим музыкантам: Мустафазаде (1984), Магомаеву (1987), Амирову (1988), Ниязи (1989).

Беломраморное надгробие великого азербайджанского дирижера Ниязи максимально взаимодействует с пространством, влияя на него через удивительную находку скульптора. Это триптих, своего рода портрет разных ипостасей человеческой души. Левый и правый рельефы, эти

две стороны жизни можно прочесть по-разному: как крылья, дающие возможность взмыть, как метафору мятежного духа, как подсознание, раздираемое борьбой двух начал, как отражение в двух зеркалах, которые и есть настоящая, внутренняя жизнь сознания. Сам центральный портрет дан более спокойно, чем его отражения в правом и левом рельефах, даже руки здесь не так взволнованы. Хотя трудно назвать спокойным портрет Ниязи, все черты которого будто сотканы из страстей. Характерная сильно поднятая левая бровь – признак творческой личности, романтическая шевелюра, волевые, сильные черты, нервная лепка лица, задумчивая поза – все выдает творца.

Но течение времени не остановимо, как не остановимо возникновение череды памятников. В 1991 году скульптор изваял надгробие писателю Сулейману Рагимову, далее – писателю Шихали Курбанову (1994), академику Зарифе-ханум Алиевой (1995), певцу Рашиду Бейбутову (1996), академикам Гасану Алиеву (1998) и Зие Буниятову (2000), писателю Юсифу Самедоглу (2001) и поэту Сулейману Рустаму (2001), композиторам Тофику Кулиеву (2002), Джевдету Гаджиеву, его супруге танцовщице Амине-ханум Дильбази, незабвенному певцу Муслиму Магомаеву. Все эти мемориальные памятники, безусловно, отвечают своему назначению, но оно не довлеет над ними. Каждый из них мог бы быть установлен в любом подходящем месте города и стал бы его украшением, потому что все они сугубо индивидуализированы, это духовные портреты, в которых отражены личность, то дело, которому она посвятила жизнь. Каждый из этих памятников является высоким произведением искусства.

В эти годы скульптор выполнил мемориальные доски, висящие на домах Вагифа Мустафазаде, Агигат-ханум Рзаевой, Сидги Тагиева, Корчака, Гасана Алиева, Зарифы-ханум Алиевой. Памятник Зарифе – ханум Алиевой, воздвигнутый в бронзе в 1995 г. в Аллее Почетного захоронения, окутан мерцающей дымкой, создаваемой ореолом светотени. Эта вибрирующая среда возникает благодаря особой фактурной обработке бронзовой поверхности. Тонкая, едва уловимая насечка, оживляемая мерцающей на ней светотенью, смазывает четкость каждой формы, создает впечатление длящейся внутренней жизни, постоянно меняющегося выражения лица. Благодаря этому движение, возникающее в микро - пространственном слое материала, оживляет его, и памятник живет

своей жизнью. Памятник Зарифе-ханум Алиевой, думается, - лучший женский образ среди скульптур Аллеи Почетного захоронения.

Личность академика Гасана Алиева, выдающегося биолога и почвовед, была близка Омару Эльдарову, ведь тот был одним из лучших учеников его отца и как-то признался скульптору, что постигал азы профессии под началом Гасана Эльдарова. Напутствие в большую науку он получил от своего педагога, чувствовавшего в ученике большой талант. После смерти академика Гасана Алиева скульптор с огромным уважением и почтительностью к личности маститого ученого приступил к созданию его образа в бронзе.

Памятник Гасану Алиеву решен совершенно необычно. Сам участок неогороженной земли – предмет пожизненных научных интересов академика – несет важную образную роль. Небольшая плоская надгробная плита из красного мрамора вбита вровень с землей, чуть поодаль от нее стоит без постамента, прямо на земле, которую он так любил и изучал, фигура ученого. Он встречает нас у окончания ведущей к нему небольшой дорожки – как всегда, доброжелательный, приглашающий к беседе, деликатно улыбающийся мудрый, пожилой человек. Его приверженность, близость к земле удивительно претворилась в решении надгробия, таком сердечном, камерном, интимном. Видимо, таким он остался жить в памяти скульптора. Думается, что этот памятник – одно из самых высоких достижений эльдаровской пластики.

Портрет Президента Азербайджана Гейдара Алиева скульптор ваял с натуры дважды: для родного Нахчивана (1985) и по заказу мэрии турецкого города Карса (2001), а уже в 2004 году для надгробного мемориала. Это, по словам скульптора, был наиболее ответственный и самый главный проект в его творчестве. Это был не заказ, а долг перед лидером нации, перед Личностью, и выполнен он был с честью.

Образ лидера азербайджанской нации дан абсолютно похожим: он личность необычайная и вместе с тем очень человеческая. Мы чувствуем в его лице черты вождя: редкой силы волю, колоссального масштаба интеллект, доброжелательную улыбку. Этот портрет – глубокое и умное проникновение в суть характера и идеально прочувствованная пластическая форма.

Выдающийся французский теоретик искусства Клод Руа писал в книге «Пикассо, война и мир»: «Реализм в искусстве... – этическое понятие... это прежде всего выбор художником такого объекта, который является главным, основным для окружающих его людей». Руковод-

ствуюсь такой идеей, скульптор изваял образ Президента Азербайджана стоящим в торжественной позе, будто приносящим присягу на верность Отечеству. Он стоит на фоне огромной мраморной глыбы, на которой высечена карта нашей страны. Они будто навечно связаны воедино – Страна Огней и её Президент.

Бурдель писал по этому поводу: «Становишься сильным лишь при помощи портрета, скульптурного, живописного или литературного. В истинный портрет (достойный этого имени) художник вкладывает свою личность и, кроме того, вечность. Он должен уметь выявить всеобщность и извечность жеста, который он собирается выразить».

Всеобщность и извечность – вот категории, которые должны присутствовать в произведении искусства. Этим руководствуется Омар Эльдаров, когда приступает к работе над станковыми и монументальными скульптурами, это он воплощает в портретах – личность и вечность, две бесконечные величины. По-разному, но во всех его работах присутствуют время и мораль – это ощущение будущего, часто его скульптуры опережают время (как Натаван и Физули опередили «оттепель»), иногда предвосхищают, предчувствуют. Предчувствие – вот ключевое состояние творения. Скульптуры Омара Эльдарова созданы предчувствием грядущего, они живут чуть раньше, впереди своего времени, предвещая нам на своем языке изменения. Но они не стареют, а остаются чуть впереди нас, а, может, они вне времени, потому что воплощают всеобщие и извечные идеи великих мыслителей человечества.

Ключевые слова: мемориальная скульптура, Омар Эльдаров, Бакинская Аллея Почетного захоронения, портрет, пластика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронов Н.В. Омар Эльдаров. М.: Советский художник, 1990.
2. Каталог выставки произведений Омара Эльдарова. Вст. статья Н.Воронова. М.: Советский художник, 1989.
3. Г. Мирза Каджар. Омар Эльдаров. Anglo – Caspian Publishing Ltd. London, 2005.
4. Мастера искусств об искусстве. М.: Искусство, т. 5.2 , 1969.
5. Наджафов М. Композиции Омара Эльдарова. Сборник “Сов. Скульптура”, 7. М., 1983.
6. Омар Эльдаров. “Элегия”. Портрет Зарифы-ханум Алиевой. Лондон, 1996.

Gülərənə Mirzə (Azərbaycan)**Ömər Eldarov yaradıcılığında xatirə heykəltəraşlığı**

Ömər Eldarov – yaradıcılığında estetik, etik və plastik məqsədlərin birləşdiyi böyük qumanist heykəltəraşdır. O, realist metodun dərk olunmuş məqsədlərinə baxmayaraq, həmişə XX əsr incəsənətinin təsvir dilindən istifadə edir və bu, onun yaradıcılığının xatirə mövzusunda da ifadə olunur.

Açar sözlər: xatirə heykəltəraşlığı, Ömər Eldarov, Bakı Fəxri xiyabanı, portret, plastika.

Gulrana Mirza (Azerbaijan)**Memorial sculpture in Omar Eldarov`s creative work**

Omar Eldarov is a great sculptor-humanitarian in the creative work of whom there are connected aesthetic, ethic and plastic aspirations. He always uses the descriptive language of the 20th century inspite of deliberate aim at realistic method and it is expressed in memorial subject-matter of his creative work.

Key words: memorial sculpture, Omar Eldarov, Baku Alley of Honor, portrait, plastic.

Fərhad Molla-zadə
memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru
(Azərbaycan)
f_mollazade@mfa.gov.az

BAKININ BƏDİİ – ESTETİK OBRAZININ FORMALAŞMASINDA XALQ RƏSSAMI ÖMƏR ELDAROV ƏSƏRLƏRİNİN ROLU

Hörmətli toplantı iştirakçıları. Qeyd etməliyəm ki, bu elmi tədbir Azərbaycan mədəniyyəti üçün olduqca əhəmiyyətli bir hadisəyə, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvi, Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının rektoru, xalq rəssamı, Müstəqil Azərbaycan Respublikasının ali “İstiqlal” və bu günlərdə “Şərəf” ordeni ilə təltif olunmuş heykəltəraş Ömər Eldarovun 90 illik yubileyinə həsr olunub.

Mükafatlara və fəxri adlara müəyyən ehtiyat hissi ilə yanaşsam da bildirməliyəm ki, heykəltəraş Ömər Eldarovun təltifləri onun Azərbaycan milli mədəniyyətinin inkişafına sərf etdiyi böyük zəhmətin, böyük bədii dəyərə malik yaradıcılıq işlərinin qanuni qiymətidir.

Ötən illərdə Ömər Eldarovun istər monumental, istərsə də dəzgah heykəltəraşlığı sahəsində yaratdığı əsərlər nəinki Azərbaycan, mübaliğəsiz həm də dünya mədəniyyətinin incilərindən hesab edilə bilər.

Ömər Eldarovun dünya görüşü, elmi – yaradıcı hazırlığı, bədii duyumu ona yaratdığı sənət nümunələrində məzmun və formanın vəhdətinə ali məqsədi vasitəsilə çatmaqla yanaşı, bu işlərdə üç həqiqətin: həyat, sosial və bədii həqiqətin vəhdətinə nail olmaq imkanı verir. Bu bütünlükdə mənə fenomenal bacarıqdır. Onun bədii təfəkkürünün məhsulu olan şairə Natavana, Məhəmməd Füzuliyə, şair - dramaturq Hüseyn Cavidə həsr olunmuş monumental abidələri tarixi şəxsiyyətləri əks etdirməklə yanaşı, hər biri ayrılıqda möhtəşəm obrazlardır.

Hüseyn Cavidin eyni adlı bağda qoyulmuş abidəsində müəllif monumental heykəltəraşlığın təsvir vasitələri ilə “fələyin yazdığını pozaraq, onu öz arzu və məramı ilə yenidən yazmaq istəyən, iblisin tərifini vermiş, Peyğəmbərə sığınaraq hüriyyət, həqiqət və ədalətin təntənə etdiyi bir cəmiyyət yaratmaq istəyən” şair – filosofun obrazını, rəmantik dünyasını yarada bilib. Heykəlin kompozisiyasında verilmiş dairə humanist, ədalətli cəmiyyət yaratmaq istəyən Cavi-

din arzuladığı dünyasına işarədir. Reallıqda cismən cılız, İmamın qulluğunda durmuş Məhəmməd Füzulinin Milli Akademik Dram Teatrının qarşısındakı abidəsi isə (heykəltaraş Toqay Məmmədovla müştərək iş) onun portret, fiziki inikasından çox, yaradıcılığının, şeiriyatının ümumiləşdirilmiş möhtəşəm, məğrur obrazıdır. Bu kompozisiyada mənəcə məzmun formanı üstələyir. M. Füzulu çoxəsrlik, möhtəşəm tarixə malik Azərbaycan ədəbiyyatının obrazına çevrilir. Baş fasadın qadşısında yerləşdirilmiş abidə meydanın məkan quruluşunda əsas vurğunu təşkil edərək, ümumi miqyasa uyğunlaşır. Adətən heykəltaraşlarımız öz işlərində nəinki bədii forma, həmçinin miqyasa görə vahid olan şəhər məkanı ilə üzləşirlər. Belə yanaşma əsərlərin heykəltəraşlıq plastikasını, bədii və kolorit həllini daha da qabarıq şəkildə əks etdirmək imkanı verir. Abidələr bilavasitə şəhər mühiti ilə vəhdət təşkil edərək, ətrafın həcm-məkan dominantı kimi çıxış edir.

Heykəltəraş Ö.Eldarov paytaxtda yerləşdirilmiş monumental əsərlərində ətraf mühitlə bədii əlaqəyə, mühitin estetik vəhdətinə nail ola bilir. Bu baxımdan Bakının ən gözəl yerlərindən olan “Azərbaycan” kiniteatrı qarşısında yerləşdirilmiş Xan qızı Natavanın abidəsi xüsusi diqqətə layiqdir. Burada müəllif şairə, rəssam və ictimai xadim olan bir insanın əsas cizgilərini verməklə yanaşı, Azərbaycan qadının məğrur obrazını yarada bilib və bu tunc heykəli tarixən formalaşmış şəhər mühitinə üzvi şəkildə daxil edib. Ümumiyyətlə heykəltəraş Ömər Eldarov müəllifi olduğu monumental sənət nümunələrində formanın ətraf məkanın xüsusiyyətləri ilə bağlamağa daim səy göstərir və buna nail olur.

Ümummillə lider Heydər Əliyevin Naxçıvan və Qarsdakı, prof. İhsan Doğramacının Ankaradakı, S.Ayni və İbn Sinanın Düşənbə şəhərindəki abidələri də bu qəbildən olan işlərdəndir.

Onun dəzğah heykəltəraşlığı sahəsində “Analıq”, “İlin dörd fəslə”, qızı Lalə, oğlu Müslimə həsr olunmuş kompozisiyaları da, həcmcə kiçik məzmunca dolğun bədii sənət nümunələridirlər.

Akademik Zərifə Əliyeva, rəssam Səttar Bəhlulzadə və pianoçu Vaqif Mustafazadənin qəbirüstü abidələrini isə sözün tam mənasında daşa çevrilmiş musiqi adlandırmaq olar.

Milli ənənə Ö.Eldarov işlərində parlaq əksini tapır. Memarlıq ənənələrinin müasir dövrdə həyata keçirilməsi nöqtəyi-nəzərindən 1996-cı ildə Naxçıvanda ucaldılmış H.Cavidin açıq çəhrayı mərmərdən üz çəkilmiş səkkiz bucaqlı mavzoleyini xüsusi qeyd etmək olar (memar R.Əliyev). Bu abidə Nizami

(1947) və Vaqif (1982) mavzoleylərinin qoyduğu irsin öyrənilməsi xəttini davam etdirir və dahi memar Əcəminin yaratdığı Möminə xatun mavzoleyinin arxipinə yaxındır.

Ö.Eldarov yaratdığı heykəllərdə də obrazın gərgin əhvalını, duruşunun dinamikasının əks etdirməyə çalışır. Onun bu cəhətlərə meyli bədii obrazlarda, həcmənin hərəkətində, monumental – dekorativ sənətin elementlərində daim hiss olunur. Şübhəsiz ki, sənətkarın yaradıcılığı Azərbaycan şəhərsalma mədəniyyətində monumental sənətin yayılmasına zəmin yaradır. Sənətkarın bu istiqamətdəki yaradıcılığı onun yüksək peşəkarlığı, təkrarc olunmayan istedadı və Azərbaycan cəmiyyətinin sosial tələblərinə düzgün cavab vermək bacarığını nümayiş etdirir.

Ö.Eldarov öz yaradıcılığı ilə nəinki Azərbaycan heykəltəraşlıq sənəti, eyni zamanda memarlıq və monumantal sənətinin inkişafında da böyük rol oynayıb.

Şübhəziz sənətkar öz yaradıcılığında Azərbaycan monumental sənətini zənginləşdirməklə yanaşı, memarlıq və monumental sənətin sintezində də nail ola bilib.

Akademik Ö. Eldarovun yaradıcılığında danışanda Bakı Rəssamlıq Akademiyasını da qeyd etməmək olmaz. 2000-ci ildən başlayaraq Ö. Eldarov rektor kimi ölkə üçün peşəkar rəssam kadrlarının tərbiyəsi işinə də rəhbərlik edir. Bu sahədə o vaxtilə SSRİ Rəssamlıq Akademiyasının Ali Kurslarında topladığı pedaqoji təcrübədən bəhrələnir.

Humanist, yaradıcı və demokratik bir rektor olan Ö. Eldarov rəhbərlik etdiyi yaradıcılıq emalatxanasında dərs prosesində də tələbələrə təzyiq etməməyə, tələbələrdə fərdi yaradıcı şəxsiyyəti saxlamağa çalışır. Bu işə mənəcə, sənət müəllimi üçün ən əsas şərtlərdən biridir.

Əlbəttə ki, Ö. Eldarov yaradıcılığı, şəxsiyyəti, ictimai fəaliyyəti haqqında saatlarla danışmaq olar. Burada mən vaxtın azlığına təəssüf edirəm.

Fürsətdən istifadə edərək, Azərbaycan memarları adından görkəmli sənətkarımızı 90 illik yubileyi münasibətilə bir daha təbrik edir, ona cansağlığı, ictimai əhəmiyyətli fəaliyyəti və yaradıcılığında böyük uğurlar arzulayıram.

Açar sözlər: Ömər Eldarov, abidə, şəhər mühiti, yaradıcılıq, memarlıq və heykəltəraşlığın sintezi.

Farhad Mollazade (Azerbaijan)**The role of O.Eldarov's works in the formation of artistic-aesthetic image of Baku**

In the article there is spoken about O.Eldarov's numerous services in the development of fine arts and as a whole Azerbaijan culture highly appreciated by the state and society. The sculptor's world outlook makes it possible to realize mysterious unity of vital, social and artistic reality. In the article this idea is carried out on the examples of monuments to Fizuli, Natavan, H.Javid, Z.Aliyeva, S.Bahlulzade, S.Ayni, Avicenna and others.

Key words: Omar Eldarov, monument, urban environment, artistic creativity, synthesis of architecture and sculpture.

Фархад Моллазаде (Азербайджан)**Роль произведений О.Эльдарова в формировании художественно-эстетического образа Баку**

В статье говорится о многочисленных заслугах О.Эльдарова в развитии изобразительного искусства и в целом культуры Азербайджана, высоко оцененных государством и обществом. Мировоззрение скульптора позволяет ему осуществлять в своих произведениях таинственное единство жизненной, социальной и художественной реальности. Эта мысль проводится в статье на примере анализа памятников Физули, Натаван, Г.Джавида, З.Алиевой, С.Бахлулзаде, С.Айни, Авиценны и др.

Ключевые слова: Омар Эльдаров, памятник, городская среда, творчество, синтез архитектуры и скульптуры.

Sevinc Tangudur
memarlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
(Azərbaycan)
sevinc@tangudur.com.ru

AZƏRBAYCAN MEMARLARININ YARADICILIĞINDA İSLAM HƏMRƏYLIYI

Azərbaycan hələ orta əsrlər dövründə islam dünyasının ən zəngin və parlaq memarlıq irsini yaratdı. Bu dövrdə Azərbaycanın inkişaf etmiş şəhərlərindən olan Naxçıvanda, Təbrizdə və Marağada memarlıq sahəsində çoxlu möhtəşəm abidələrin yaradılması bütün Azərbaycanda memarlığın yüksək dərəcədə inkişaf etdiyini göstərir.

İslam incəsənətində ənənə və müasirliyi, yaratdığı əsərlərdə professionalıqla nümayiş etdirən, çağdaş Azərbaycan memarları içərisində çoxsahəli pedoqoji, elmi və praktiki fəaliyyəti ilə xüsusi yer tutan Ramiz Həmid oğlu Əbdülrəhimov 29 iyun 1940-cı il Bakı şəhərində anadan olmuşdur. Onun Azərbaycanda, Türkiyədə, Kıprda, Qazaxıstanda, Özbəkistanda və Rusiyanın bir çox şəhərlərində həyata keçirdiyi layihələr islam mədəniyyətinə, elminə, memarlığına verilən əvəzedilməz töhvələrdir. Görkəmli alim çalışdığı ölkələrdə yalnız pedaqoq və layihəçi memar kimi deyil, həm də inşaatın bir sıra mühüm texniki məsələlərinin həllində aparıcı mütəxəssis kimi fəaliyyət göstərmişdir. Bakı, Alma-Ata, Daşkənd, İstanbul, Qırnə, Trabzon, Qroznı, Soçi və başqa şəhərlərin bir sıra iri tamaşa və toplantı salonlarının dizayn və gözəl akustikası onun verdiyi layihələr əsasında yaranmışdır.

Türkiyədə yaşadığı və işlədiyi dövr, 1993-2008-ci illər ərzində, əvvəl İstanbul Texnik Universitetinin, sonralar Qara Dəniz Texniki Universitetinin Memarlıq fakültəsində professor kimi çalışmışdır.

Görkəmli alim, Türkiyədə elmi fəaliyyət göstərdiyi zaman həmçinin onlarla şəhərsalma və memarlıq sahəsində xüsusi yer tutan layihələr həyata keçirmişdir. Belə layihələrdən biri, 1996-cı ilin iyun ayında BMT tərəfindən “Habitat-2” Beynəlxalq simpoziumunun keçirilməsi üçün Türkiyədən tələb olunan, İstanbulda keçmişdə açıq stadion kimi istifadə olunan Lütfi Kırdar adına Konfrans Mərkəzinin inşasının tamamlanması idi (şək.1) [1, s.110].



Şəkil 1. Lütfi Kırdar adına Konfrans Mərkəzi

1750 nəfərlik çox məqsədli böyük salon və mərkəzdə müxtəlif sayda tamaşaçı yerləri olan 4 salonun memarlıq akustikasının və dizaynının tamamlanmasında iştirak edən yaradıcı qrupa Ramiz müəllim də dəvət edilmişdir. Böyük salonda hərəkətli tavan elementləri, Türkiyədə ilk dəfə tətbiq edilən, divarlarda istənilən zaman açılıb-yığılan və akustikanın xarakterini dəyişən elementlər, səs dağıdıcılar və interyerə gözəllik verən digər memarlıq elementləri nəzərdə tutulmuşdur [2, s.3]. 2001-ci ildə Türkiyənin Prezidenti cənab Süleyman Dəmirəlin nəzarəti altında inşaat işləri vaxtında müvəffəqiyyətlə başa çatmış və 5000-ə yaxın simpozium iştirakçısı bu mərkəzdə məskunlaşma ilə bağlı Dünya problemlərinin tətqiq etmişlər [1, s.110].

Bundan başqa Ramiz Əbdülrahimov İstanbulda 390 nəfərlik Bolluca və 175 nəfər üçün nəzərdə tutulmuş Selim Paşa Mədəniyyət Mərkəzlərinin tamaşa salomlarının dizaynını, akustik həllini müvəffəqiyyətlə yerinə yetirmişdir [1, s.112].

Memar tərəfindən layihələndirilən, Trabzon “Kosgeb” Tədqiqat Mərkəzinin konfrans və İclas salonunun dizaynında ağacdan piramida formalı səsdağıdıcı elementlər, səsudan materiallar və tavanında isə dəmir-beton tirlərin aralarından keçən, üzərində spot lampalar yerləşən bant şəklində ağac asma tavan nəzərdə tutulmuşdur [1, s.117].

Şimalı Kipr Türk Cumhuriyyətinin Qirne şəhərində Amerika Universitetinin 232 tamaşaçı üçün nəzərdə tutulmuş konfrans salonunun rekonskultasiya

layihəsində memar salonun səhnəsini yeniləşdirməklə kiçik konsertlər üçün də yararlı vəziyyətə gətirmiş, salonun arxasında isə işıq, səs və tərcüməçilərin otaqlarını yerləşdirmişdir. Salonun tavanında, döşəməsində və divarlarında nəzərdə tutulan materiallar həmçinin akustika həlli üçün də yararlıdır.

Trabzon beş ulduzlu otel binası layihəsində binanın akustikasının optimal həllinə, insolyasiyaya və günəşdən, təbii işıqdan düzgün istifadəyə və estetik görünüşün seçilməsinə xüsusi diqqət yetirilmişdir.

Trabzonda, 3 hissədən - poliklinika, uşaq poliklinikası və təcili yardımdan ibarət olan Sağlq Mərkəzinin yerləşdiyi məhəllənin yenidənqurma layihəsində mövcud poliklinika ilə bağlantı yolları da nəzərdə tutulmuşdur.

Ramiz müəllimin layihələri arasında xüsusi yer tutan Trabzonda Qara Dəniz Texniki Universitetinin Prof.Dr.Osman Turan adına Beynəlxalq Mədəniyyət və Konfranslar Mərkəzinin binası dünya standartlarına uyğun şəkildə layihələndirilmiş və inşa edilmişdir. Və o, bu layihəyə görə Qara Dəniz Texniki Universitetinin rektoru professor İbrahim Özen tərəfindən xüsusi mükafata layiq görülmüşdür [1, s.128].



Şəkil 2. Trabzonda Qara Dəniz Texniki Universitetinin Prof.Dr.Osman Turan adına Beynəlxalq Mədəniyyət və Konfranslar Mərkəzi (1996)

Trabzonda Qara Dəniz Texniki Universitetinin Dənizçilik fakültəsinin 243 nəfərlik iclas salonunun rekonstruksiya və əsaslı təmir layihəsi mövcud tavan tir və divarların yeni dizaynının işlənilib dəyişdirilməsi, döşəməyə müəyyən maillik verilməsi və s. ilə həyata keçirilmişdir. Salon gözəl akustikası ilə fərqlənir.

Memarın digər layihəsi ilə, keçmişdə idman oyunları üçün istifadə olunmuş salon, yenilənərək Trabzonda Ali Polis Məktəbinin universal xarakterli salon kimi istifadəsinə verilmişdir (şək.4).



Şəkil 4. Trabzon vilayətinin valisi cənab Nuri Okutan Ali Polis Məktəbinin layihəsinə görə Ramiz müəllimi diplomla təltif edərkən (2007)

Trabzondakı Hamamizadə İhsanbəy Mədəniyyət Mərkəzinin konfrans salonu, planda akustika baxımından qənaətbəxş hesab edilən ellips şəklində həll edilmişdir. Üst-üstə 2 tamaşa salonundan ibarət olan kompleksin 340 nəfərlik böyük zalının kənarlarında yardımçı məkanlar nəzərdə tutulmuşdur.

Ramiz müəllimin rəhbərliyi ilə tələbələrinin 2 müxtəlif layihəsi; avtobus terminalı və məhəllə şadlıq mərkəzi müsabiqədə mükafata layiq görülmüşdür.

Yuxarıda adları çəkilən layihələrlə yanaşı görkəmli memar Ramiz Abdurəhimovun yaradıcılığında, böyük məhəbbətlə tərtib etdiyi və həyata keçməsinə gözlədiyi, islam həmrəyliyində əvəz edilməz tövhə sayılan Türkdillilə Dövlətlər Birliyi mərkəzinin layihəsi xüsusi yer tutur. Gündən günə böyüməkdə və inkişaf etməkdə olan müsəlman dövlətlərinin bir-birlərinə yaxınlaşması və inteqrasiyası iqtisadi, strateji, siyasi və mədəni varlıqlarının aralarında uyğun şəkildə paylaşılması və ortaq inkişaf xəttiylə bərabər irəliləməsi yardım edən “İslam Ölkələri Konfransı Birliyi” bütöv bir birləşmə formasında özünü göstərir [1,s.164].

Dilləri, adət-ənənələri, dini inancları eyni olub, yaşam tərzləri bir-birinə yaxın olan türkdilli islam xalqlarının bir çoxu təxminən eyni coğrafi bölgədə yaşayırlar. Bütün türkdilli xalqları bir araya gətirmək, tarixini, etnoqrafiyasını, ədəbiyyatını, memarlıq irsini, türk sənətinin çoxsahəli tərəflərini, bir sözlə, mədəniyyət irsini, türk dünyasında yetişən və fəaliyyət göstərən elm adamları tərəfindən bərabər şəkildə tədqiqatlarını həyata keçirməklə gələcək nəsillərə ötürmək üçün bu mərkəzin olması vacib şərtidir. Belə bir mərkəzin türkdilli xalqların ən böyük dövləti olan, Avropanı Asiya ilə birləşdirən Türkiyənin İstanbul şəhərində yerləşdirilməsi məqsədəuyğun sayıla bilər.

Ramiz Abdurəhimovun təklif etdiyi Türkdilli Dövlətlər Birliyi mərkəzinin layihəyəsinə görə mərkəzdə aşağıdakı binalar fəaliyyət göstərməlidir: 1.Mərkəzi bina; 2.Tədqiqatların aparılma mərkəzi, kitabxana və mətbəə; 3. Sərgi və muzey; 4. Otel binası (şək.3). Baş plana görə kompleksin yerləşəcəyi həyətin baxçasında tarixdə tanınan türk soylu dövlət xadimlərinin, sərkərdələrin, elm xadimlərinin heykəlləri və heykəl qrupları yer alacaqdır [1, s.164].



*Şəkil 3. İstanbulda
Türkdilli Dövlətlər Birliyi
Mərkəzin layihəsi (2009)*

Müasir dövrdə İslam incəsənətində ənənə və müasirliyi, Azərbaycanla qonşu qardaş dövlət olan Türkiyədə nümayiş etdirən Azərbaycan memarlarından biri də, 24 mart 1942-ci ildə Ərdəbil şəhərində anadan olmuş Cəfər Əli oğlu Qiyasidir. Prof. Dr. Cəfər Qiyasi İslam mədəniyyətində önəmli yer alan bir-birindən dəyərli elmi əsərləri ilə yanaşı, bir çox əvəzedilməz memarlıq abidələrinin də müəllifidir. Bunlardan biri də, Türkiyənin İqdir şəhərində tikilmiş “İqdir soykırım anıtı” kompleksidir (şək.3).



Şəkil 3. “İqdir soykırım anıtı” (1997-1999). Türkiyə İqdir. Memar Cəfər Qiyasi

Soyqırım Abidəsi üçün seçilən yer İqdir şəhərinin şərq girişində, yəni Azərbaycan, İran və Ermənistandan gələn yolların qovşağındadır. Bu yerin Abidə üçün seçilməsindəki əsas məqsəd İqdıra qonşu ölkələrdən gələn turistlərin ilk olaraq məhz bu Abidəylə qarşılaşmalarınıdır.

Arxasındakı Ağrı Dağı ilə bütün bir kompozisiya yaradan muzeydə 1915-1918-ci illər arasında Bölgədə baş verən Erməni soyqımından izi qalan və toplu məzarlardan çıxarılan sənədlər, şəkillər və digər metariallar nümayiş etdirilir [3.səh.24]. 350 m² sahəli qapalı muzey, 2 hovuz və 36 m hündürlüyündə 5 qılıncdan ibarət olan kompleksi hər ay 4000 nəfərə qədər insan ziyarət etməkdədir. Yerdən 43.5 m məsafədə, 14.000 m² sahədə yerləşən kompleks, parkla əhatə olunmuşdur. Türkiyənin ən yüksək abidəsi hesab edilən kompleksin inşasına 1 avqust 1997-ci ildə başlanmış və 5 oktyabr 1999-cu ildə başa çatdırılmışdır [4, s.6].

Abidənin tikintisində Türkiyənin fərqli bölgələrindən gətirilən mərmərlər istifadə edilmişdir. Kompozisiyanın əsasını təşkil edən qılıncların qraniti isə Çindən gətirilmişdir. Lakin təbii daşların bəzilərinin restavratsiya ehtiyacı olduğundan kompleks 2005-ci ildə təmir edilərək təkrar ziyarətçilərinin pulsuz istifadəsinə açılmışdır. Muzeydə ermənilərin qondarma soyqırım iddialarını əsaslı surətdə rədd edən sübutlar, sənədlər və əşyalar yer almaqdadır. Muzeyin girişinin sağ tərəfindəki zaldan soyqırma aid şəkillər, sol tərəfdəki zalda isə soyqırma aid tarixi sənədlərin və faktların mövcud olduğu kitabxana yerləşir (şəkl.4). Muzeydə 570 ədəd kitab, soyqırım cinayətini əks etdirən 260 ədəd rəsim, 1973-1985-ci illər ərzində erməni ASALA terrorcu təşkilat tərəfindən öldürülən diplomatların şəkilləri mühafizə edilməkdədir [5]. Muzeyin giriş qapısı Səlcuqlu ənənələrinə görə dizayn edilmişdir. Abidə üçkünc ərazinin mərkəzində yüksəldilmişdir. Süni təpənin ortasında yer alan 5 qılının ayrı ucları qübbə şəkilində yuxarıda birləşərək Şəlcuqlu türbələrini xatırlatmaqdadır.



Şəkil 4. Muzeyin sağ tərəfindəki zaldan fraqment və giriş qapısının üzərindəki yazı

“Çanakkale Şəhitlik Anıtı”nın paraleli hesab edilən komplekdə, ən qədim türk dövlətindən günümüzə qədər keçən dövr, qılıncların üzərində tunc tökmə relyeflərdə izah edilməyə çalışılmışdır [4, s.11].

İslam incəsənətində ənənə və müasirlik mövzusunun daim maraq doğmasının səbəbi, islam dininin mühafizəkarlığın, adət-ənənələrin keşikçisi kimi çıxış etməsidir. Bu isə öz növbəsində dinlə adət-ənənənin bir birinə bağlı olmasından, ənənəvi cəmiyyətin özəlliyi kimi dini dünyagörüşünün olmasından irəli gəlir.

Açar sözlər: İslam, incəsənət, ənənə, müasirlik, həmrəylik

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfər Qiyasi, Memar Ramiz Əbdülrəhimovun həyat və yaradıcılığı, 2010, səh.110-113; 127-129; 158, 164.
2. Ramiz Əbdülrəhimov, İstanbulda Lütfi Kırdar adına Konfranslar Mərkəzinin memarlıq layihələrinin akustikasının qiymətləndirilməsi”, İTU elmi-tədqiqat hesabat materialı, İstanbul, 1995;
3. Cəfər Qiyasi, Erməni kultür terroru (türk və ingilis dillərində). Ankara, 1996. səh. 3-6, 24-26;
4. Cəfər Qiyasi, İqdır soykırım anıtı. Ankara, 1998, səh 6-8, 11-13;
5. Sedat Laçiner, Türkler ve Ermeniler. Bir Uluslararası İlişkiler Çalışması. Ankara, 2005.

Sevinj Tangudur (Azerbaijan)

Islamic solidarity in creativity of Azerbaijan architects

Azerbaijan, as early as the middle ages, created the richest and the brightest architectural heritage of Islamic world. Creation of many spectacular monuments in this era in Azerbaijan's developed cities such as Nakhchivan, Tabriz and Maragheh shows that the architecture was well-developed in whole country.

Who expertly displays the tradition and modernity within the frame of Islamic art in works he created and who takes a special place among contemporary architects of Azerbaijan with his multidisciplinary knowledge and activities in pedagogics, Ramiz Hamid oglu Abdulrahimov was born on June 29, 1940 in Baku.

Keywords: Islam, arts, tradition, modernity, solidarity

Севиндж Тангудур (Азербайджан)

Исламская солидарность в творчестве архитекторов Азербайджана

Азербайджан создал самое богатое и яркое архитектурное наследие в исламском мире ещё в средневековый период. Созданные многочисленные великолепные памятники в области архитектуры в таких развитых городах Азербайджана, как Нахчыван, Тебриз и Марага в этот период свидетельствует о высоком уровне развития архитектуры Азербайджана в целом.

Занимающий особое место среди современных архитекторов в силу своей разносторонней педагогической, научной и практической деятельности, с высоким профессионализмом демонстрирующий в своих трудах архитектурные традиции и современность Рамиз Абдулрагимов является одним из ведущих зодчих Азербайджана.

Ключевые слова: ислам, искусство, традиция, современность, солидарность.

Лейла Хасьянова
член-корреспондент РАХ, профессор
заслуженный художник РФ
(Россия)
leilakh@gmail.com

КОНСТАНТИНОПОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯНА МАТЕЙКО

«Утопленная в Босфоре» и «Вид Бебека под Константинополем» (илл. 1) - два произведения, стоящие особняком в творчестве великого польского художника Яна Матейко, который никогда не писал обнаженного женского тела и пейзажи. Картины, написанные в 1872 году молодым 35-летним художником, отличаются своим необыкновенно светлым и жизнерадостным колоритом. Возможно, это было связано с тем, что 1872 год был самым счастливым в его жизни.

Весной художник приступил к завершению своего масштабного полотна «Стефан Баторий под Псковом»¹, которое он писал в зале Краковского Научного общества. В конце мая вместе с Л. Добжаньским² Матейко съездил в село Гумниска к князю Сангушко³, так как хотел подыскать в знаменитых конюшнях этого крупного специалиста и любителя лошадей подходящего коня для Батория и написать с него этюд. Его жена Тедора вместе с детьми и матерью Паулиной Гебултовской в это время поехала в Вищнич погостить к своей старшей сестре Иоанне Серафиньской. Квартира семейства Матейко в Кракове на улице Крупничей была тесной, поэтому художник с большим удовольствием отправлял свою семью каждое лето в гостеприимный дом родственников. Эта семья с детских лет заботилась и помогала художнику. Пани Паулину он считал

¹«Стефан Баторий под Псковом». 1872

Холст, масло. 322x545. Подпись внизу посередине: Jan Matej [...] gr 1872

Королевский Замок в Варшаве, nr inw. 1084.

²Лукаш Добжаньский (1789-1878) – сын Ежи Добжаньского и Саломеи, графини Мошиньской, участник походов Наполеона, в 1813 г. в чине капитана руководил артиллерийской батареей. Участник ноябрьского восстания 1830-1831 гг.

³Владислав Иероним Адам Сангушко-Ковельский, герб «Погоня» (1803-1870) – польский государственный и общественный деятель, участник польского восстания 1830-1831 гг. Землевладелец, имел большую конюшню по разведению арабских скакунов в селе Гумниска и Кликове. Председатель Общества любителей изящных искусств в Кракове (1854-1869).

своей второй матерью, а «[...] самым желанным в это время [гостем в мастерской художника] был Л. Серафиньский - покровитель во всех самых важных для Яна тогда вопросах»⁴.

Благородный и великодушный пан Леонард, после смерти в 1859 году своего тестя Антония Гебултовского, имея на своем попечении четверых сводных братьев и сестру, принял на себя заботу о пани Паулине, ее брате и был опекуном ее детей – Станислава, Стефана и Теодоры⁵, будущей женой Яна Матейко. Прошло время и многое изменилось, Матейко уже не худенький и болезненный мальчик, росший без матери, и уже не тот молодой никому не известный бедный художник, а мастер, и Теодора – не та девочка, опекуном которой был пан Леонард, а жена известного художника, чьи работы приобретала польская аристократия. Однако, супругов Матейко не приглашали на светские приемы ни в усадьбу графа Тарновского «Шляк»⁶, ни в лучший салон Кракова - дворец «Под баранами»⁷, хотя там бывали отец и сын Коссаки⁸, которые были не только известными художниками, но и принадлежали к шляхте, и их жены были дочерьми помещиков. Супруги относились к мещанскому сословию, и это причиняло пани Теодоре боль⁹. Чем известнее становился Матейко, тем высокомернее становилось отношение Теодоры к своим родственникам, перед которыми она постоянно стремилась самоутвердиться. И в этот приезд, как вспоминала ее племянница Ста-

⁴J. Pawłowicz Jabłoński. Wspomnienia o Janie Matejce. Nakładem H. Altenberga. Я drukarni "Słowa Polskiego" pod zarządkiem Józefa Ziemińskiego. Lwów 1912. S. 45-46.

⁵Леонард Серафиньский, человек без сомнения благородный в свое время, увидев отсутствие у Теодоры, опекуном которой он был, склонности к учебе, определил, что девочке «следовало под материнским оком учиться науке жизни и дома», тем более, что «женщине учеба и наука, в общем-то, не дают положения, его дает Бог за уважение и любовь к родителям, за добро, нежное сердце, за стремление к бережливости и работе». Время показало, что в отношении своей воспитанницы он был совершенно прав, замужество изменило ее жизнь. Однако то, что после смерти отца ей с матерью пришлось оставить Краков и переселиться по настоянию Леонарда Серафиньского в Вишнич, Теодора ни ему, ни его жене, своей сестре Иоанне, не простила.

⁶В 1869 г. это имение приобрел К. Браницкий, оно стало приданым его дочери Ружы Браницкой, которая вышла замуж в 1874 г. за Станислава Костку Тарновского.

⁷Дворец Потоцких с 1822 г.и до начала Второй мировой войны принадлежал этому семейству.

⁸Юлиуш Фортунат Коссаки, герб «Кос» (1824-1899) – польский художник-баталист, женат на Софье Галчельской. Войцех Гораций Коссаки (1856-1942) – польский исторический художник и баталист. Был женат на Марии Кисельницкой герба «Топор».

⁹В более поздние годы ради своих подростков детей Матейко начал предпринимать различные попытки, которые могли бы приблизить его, если не к аристократии, то хотя бы к помещикам. Попытки предпринимала и Теодора Матейко, С. Серафиньская вспоминала о княжне Марцелине Чарторьжской, которая во время карнавала 1876 г. нанесла визит супругам Матейко, и играла у них в гостиную на фортепьяно. По причине ссоры со своей теткой Теодорой, Серафиньские не были приглашены на этот вечер, а ее старший сын Тадеуш, также не допущенный на эту встречу, пролежал все время на полу комнаты над гостиной, приложив ухо к полу, чтобы услышать концерт княжны.

нислава Серафиньская, тетя была «весела, пуста, она высмеивает свои “светские” визиты, которые была обязана в последнее время давать и принимать. Все мысли, как всегда, только о себе»¹⁰. Однако, как только она услышала, что ее племянницы решили побывать в Кракове на празднике Тела Господня¹¹, то сразу посерьезнела и дала им понять, что у нее дома они не останутся (там беспорядок, оставленный после больных детей брата Яна, Зигмунта). В июне Стася и Хеля все же побывали в Кракове: вместе с дядей Яном¹² и его сыном Тадеушем они участвовали в процессии «Звезинецкого коника»¹³. Вечером, когда уставшие девочки на поезде вернулись домой (им даже не предложили остаться переночевать), пан Леонард грустно пошутил: «[...] были нам в Кракове рады вдвойне...»¹⁴.

Кроме того, что Матейко был мещанином, он, став уже известным в Европе живописцем, продолжал жить в небольшой съемной квартире. Постоянно занятый работой художник не обращал на это внимания, жил замкнуто, не наносил визитов и сам не принимал гостей, но Теодора не могла с этим смириться и постоянно его в этом упрекала, утверждая, что из-за плохих условий их дети постоянно болеют.

Наконец, в конце ноября 1871 года пани Паулина получила от дочери известие, что Матейко решил выкупить родительский дом у братьев и сестры. Конечно, не обошлось без ссор и разного рода неприятностей, потому что братья Зигмунд и Франтишек были против продажи, но на сторону Яна встал брат Адольф. Ян был измучен разными претензиями и неприятными разговорами с теткой Замойской и братьями. Зигмунд, укоряя его, язвил: «Ясь! Ты меньше всех учился, но лучше всех нас умеешь считать»¹⁵. В конце концов, как в свое время его отец Франчишек, Ян приобрел дом и стал собственником, выкупив доли братьев и уехавшей в Америку сестры Марии Голиховской. Это знаменательное событие произошло в декабре 1871 года, но последствия его были тяжелыми: у старшего брата Франтишека произошло обострение психического заболе-

¹⁰S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 334

¹¹Праздник Тела Господня отмечается в девятый четверг после Пасхи, его особенностью были массовые церковные процессии.

¹²Матейко.

¹³Набросок Я. Матейко. Сер. 299.

¹⁴S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 334.

¹⁵S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 319.

вания¹⁶, сам художник после всех этих волнений пролежал, не вставая, в кровати два дня, а на носу у него образовался нарыв.

24 мая 1872 года Матейко представил на утверждение в Краковский магистрат план реставрации здания и достройки во дворе трехэтажного флигеля, который был утвержден 15 июня, однако строительство отложили до улаживания всех возникших конфликтов с соседями. Проект, предложенный Яцеком Матушиньским, включал увеличение площади здания и флигеля во дворе, связанных переходом; освещение лестничной клетки верхним фонарем («Lichthof»), за счет отгораживания парадного входа с северной части стеной, появлялось добавочное пространство для сдачи помещения внаем; была спроектирована двухэтажная мастерская с мощной стеклянной конструкцией, дававшей добавочное освещение. Предусматривалась обязательная декорация потолков лестничных площадок и новый фасад. Насколько было возможно, Матушиньский стремился включить в проект дома разнообразные архитектурные элементы¹⁷.

С началом ремонта Ян писал брату: «Дорогой Адольф, т [...] Франушь¹⁸ до сих пор в Вене, чувствует себя лучше, но должен остаться в заведении подольше, этого требует доктор Мареш. [...] Тетка Замоиска после отъезда из дома на улице Флорианской (что происходило с сопротивлением), пожила недолго в Беньчицах¹⁹. Теперь снимает квартиру за Плантами [...]. Она все еще продолжает плакать и сокрушаться, как я посмел такой прекрасно обустроенный дом перевернуть вверх дном, особенно, если его строил ее покойный отец и наш дед Россберг. Что и говорить, кто знал наш дом еще несколько недель назад, тот сегодня ни за что его не узнает.

¹⁶У Франчишека, многие странности которого родные приписывали причудам старого холостяка, начали проявляться признаки психического заболевания, которое стало приобретать угрожающую форму. Ему казалось, что он Мессия, зашифрованный Мицкевичем под числом 44. Считая себя человеком, наделенным божественным вдохновением, он решил отправиться в Вену, чтобы добиться аудиенции Императора. Предотвратить его отъезд было невозможно - это стало его *idée fixe*, Яну Матейко ничего не оставалось, как срочно телеграфировать Круликовскому, чтобы тот позаботился о его брате. В Вене у Франчишека произошло два аполексических удара, хотя затем наступило улучшение, но в декабре 1871 г. болезнь приняла угрожающий оборот. Жена Матейко, Теодора, хотя и жалела Франчишека, но считала его потерянным для людей и семьи.

¹⁷*F. Radwański. «Nauka budownictwa»* (1844). В Архиве Дома Яна Матейко сохранились рисунки, которые свидетельствуют об участии художника в компоновке верхней части фасада.

¹⁸Франчишек Матейко – старший брат Яна Матейко.

¹⁹Старший брат Яна Матейко Эдмунд Марчин (1829-1907) – участник венгерской Весны народов и январского восстания, чтобы избежать ареста и заключения взял имя своего погибшего во время Весны Народов брата Зигмунда. Он эмигрировал во Францию, где он закончил сельскохозяйственную школу в Гриньон под Парижем. По возвращении на родину взял в аренду имение Беньчицы под Краковом, в котором проживал со своей женой Кларой в девичестве Виташевской и преподавал в сельскохозяйственной школе в Чернихове.

Центральная часть до крыши вообще отсутствует, а у крыльца - огромная груда щебня, купленная Зигмунтом за 18 злотых ренских [...] если будешь когда-нибудь в Кракове, увидишь дворец! Какого еще нигде не видел, только если кто-нибудь из соседей не стает слишком активно мешать созданию такого прекрасного строения. [...] Дай Бог удачи. Твой брат Ян»²⁰.

Масштабы перестройки выкупленного родительского дома на Флорианской улице, ставшего его собственностью, он описал 13 июня племяннику жены Теодоры, Антонию Серафиньскому: «если бы [...] ты прогуливался в Кракове по Флорианской улице, увидел бы дом под номером 363, сегодня, - это собственность Яна Матейко. Представь себе, центральная часть дома без крыши, во время небесной канонады и дождя напоминает горный водопад в Татрах [...]»²¹.

Жене в Вишнич он постоянно отправлял детальный отчет о каждом этапе строительства. 27 июля: «На этой неделе должен быть фундамент для задней части. Только два часа тому назад спустились мы с Эртелем²² и столярком Хмурским, который делает дверные коробки и имеет запасы заготовленного на несколько лет паркета. Кроме того, он увлечен изготовлением какой-то мебели из черного дуба и, по-видимому, хотел бы украсить ею дом под №363 на улице Флорианьской, хотя не знаю можно ли одновременно с началом стройки утруждаться и внутренним обустройством. Посмотрим?»²³

Неожиданно, 1 августа 1872 года, когда работы шли полным ходом, а стены фасада дошли уже до высоты 2 этажа, Матейко неожиданно изменил свои планы. Это во многом было связано с постоянными спорами относительно украшения фасада дома, для Теодоры красота фасада стояла на первом месте. «[...] что я еще могу сделать, чтобы моя Теоська не смотрела с пренебрежением на свой дворец?»²⁴, - спрашивал художник свою жену. Вместо Матушиньского, расставание с ним прошло мирно²⁵,

²⁰100 lat Domu Jana Matejki w Museum Narodowym w Krakowie. Drukarnia CENZUS. Kraków 2004 ISBN 83-89424-22-3. S. 17-18.

²¹100 lat Domu Jana Matejki w Museum Narodowym w Krakowie. Drukarnia CENZUS. Kraków 2004 ISBN 83-89424-22-3. S. 18.

²²Ян Эртель - краковский строитель.

²³100 lat Domu Jana Matejki w Museum Narodowym w Krakowie. Drukarnia CENZUS. Kraków 2004 ISBN 83-89424-22-3. S. 18. Listy Jana Matejki S. 125.

²⁴100 lat Domu Jana Matejki w Museum Narodowym w Krakowie. Drukarnia CENZUS. Kraków 2004 ISBN 83-89424-22-3. S. 18; Z listów Jana Matejki. 1856-1863. W Krakowie, w drukarni „Czasu” Fr. Kluczyckiego i Spółki pod zarządem Józefa Łakocińskiego. 1895. S. 127-128.

²⁵В 1879 г. он был приглашен для постройки оранжереи и перестройки комнаты в мастерскую в усадьбе Кшеславицы.

был приглашен Томаш Прылиньский²⁶, который в 1872 году только начал работать на краковском строительном рынке.

Его фасад²⁷ (илл. 2) отличался от проекта фасада Матушинского большим количеством орнамента и богатыми наличниками четвертого этажа, были использованы в изобилии разнообразные классические элементы - пилястры, львиные головы, листья аканта, барочные вазы, гирлянды, маскароны на первом и втором этажах и многое другое. Также был реализован замысел художника - увеличение наверху дома, а на втором этаже, где обычно располагались родовые гербы, появились на подушке под балдахином в виде королевской мантии палитра, кисти и две книги.

В июне Матейко выставил свое полотно «Баторий под Псковом» в зале Научного общества в Кракове, затем оно было выставлено во Львове. 2 июля, оставив детей в Вищнице у Серафиньских, художник на неделю съездил с женой на открытие выставки.

Жена Матейко в семидесятые годы, начала болеть, болезнь сопровождалась прибавлением в весе и начавшими в скором времени сильными болями. Врачи советовали ей съездить в Рабку²⁸ и, вернувшись из Львова, она поехала «на воды» с сыном Тадеушем, сестрой Иоанной и ее детьми. Жили они в одном доме, но Теодора с сыном занимала элегантные дорогие апартаменты с балконом на втором этаже, а в скромных комнатах внизу разместились ее старшая сестра с дочерьми Стасей и Хелей. Стася Серафиньская записала в своем дневнике: «Гордость тетки Теодоры вознеслась соответственно этому этажу, а обиженная «Иоанна» была настроена на тон соответствующий не меньшей гордости. Поэтому аккорд сестринской гармонии сыграл фальцетом, оставляющим в их сердцах новые рубцы»²⁹. Теодора писала мужу 28 июля 1872 года: «Иоанна живет отдельно - занимает две комнаты внизу в том же самом доме, но гораздо хуже обустроенных. Тадеуш с Хелей Серфиньской пьет минеральную воду, каждый день купается, и [...], еще больше шалит [...]. Что касается меня, я встаю вовремя, пью целую бутылку воды, с 9 до 10 купаюсь, [...], затем в 12 часов обед, с 3 до 4 часов мы дома [...]. В половине восьмого пьем кофе, иногда внизу, иногда наверху. Сегодня у меня

²⁶Томаш Прылиньский (1847-1895) – польский архитектор и реставратор, работал в основном в Кракове.

²⁷Фасад стал более похожим на то, каким он был в 1842 г.

²⁸В конце XIX в. Рабка-Здруй – известный детский курорт.

²⁹S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 338.

чай с танцами, а у Иоанны в 4 шоколад с посиделками, потому как идет дождь, и мы, как можем, делаем приятнее свое пребывание в Рабке».

После двух недель проведенных в Рабке отношения между сестрами испортились окончательно: «С тетей они уже совсем не в ладах»³⁰, - писала Стася. Теодору, ощущавшую себя женой известного художника, привлекали аристократки, приехавшие лечиться и отдыхать, а сестра с племянницами ей были нужны только для того, чтобы оставить им на попечение шалуна-Тадеуша. Из Рабки они вернулись во второй половине августа. После рассказов сестер о тетиных выкрутасах, Тось поведал «отцу чистую правду на его суд и приговор»³¹. Иоанна была настолько обижена отношением и поведением своей младшей сестры, что обычно сдержанный пан Леонард не смог скрыть своего возмущения, и высказал все ни в чем не повинному «брату Яну». Пребывание на водах никак не сказалось на здоровье Теодоры, она только немного похудела. Ей был поставлен диагноз - сахарный диабет, который лечили в то время минеральными водами, а боли уменьшали морфином.

После ее возвращения с сыном в Краков Ян неожиданно получил приглашение от своего проживающего в Константинополе двоюродного брата Генриха Гроплера³² приехать на несколько недель в Турцию. Несмотря на натянутые отношения с родными, Теодора даже не допускала мысли, что ей придется остаться с детьми дома. Не поставив никого в известность, и «не обращая внимания на нескрываемую неприязнь рассерженного на нее папочки»³³, тетя ради своей корысти и удовольствия оставила у нас детей [...]»³⁴ и уехала вместе с мужем. Серафиньские, возмущенные поведением Теодоры в Рабке, теперь были поражены неуместными, по их мнению, прихотями Теодоры. Ян решил на далекое путешествие, благодаря уговорам жены, по мере того, как росла его известность, семейная жизнь стала давать трещину. Это путешествие стало одним из редких моментов гармоничных отношений между супруга-

³⁰S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie.Kraków 1955. S. 339.

³¹S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie.Kraków 1955. S. 343.

³²Генрих Анастасий Гроплер (1822-1887) – сын тетки Матейко Марианны Сусанны, урожденной Россберг, и Кшиштофа Гроплера, краковского часовщика и золотых дел мастера. Гроплер был женат на Людвике Гло-вацкой, эмигрировал в Швейцарию и работал на часовом заводе «Patek» в Женеве, затем занялся торговлей. Основал в Турции компанию по разработке залежей анатолийского мрамора, его виллу в Бебеке называли посольством Польши в Турции.

³³Леонарда Серафиньского.

³⁴M. *Szypowska*. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 207;

S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie.Kraków 1955. S. 344.

ми, так как Теодора, вырвавшись из дома, от детей и домашних хлопот, была в хорошем настроении.

2 сентября 1872 года путешественники отправились через Вену и Пешт в Турцию. Двое суток судном «*Żegluga Parowej*»³⁵ по Дунаю, затем пересадка на поезд только что построенного направления Русчук-Варна. Супруги посетили Варну, которая очень интересовала художника. Он хотел увидеть место битвы с турками, во время которой погиб сын Ягайло³⁶ Владислав³⁷, прозванный Варненчиком. В Варне их ожидала посадка на корабль, которую 12 сентября 1872 года Теодора описала матери: «Столько впечатлений, столько ощущений страха, угрозы жизни, минутной грусти и веселья, что даже самой себе сложно отдать отчет во всем этом. Пришлось висеть в воздухе над морем, и меня держали только за руки пан Врублевский и итальянец г. Кольдефореско. Твое великовозрастное дитя, дорогая мама, чуть было не утонуло в Черном море или чуть не искупалось в нем, и за голову [!] было заброшено на барку. Что там я, но и мои бедные детки [!] жестоко поплатились бы за эту жажду познания неизведанного своей матери.

[...] Наше отплытие из Варны в Черное море было ужасно! Ночью, с одним только фонарем в руках у молодого англичанина! Мы не садились, а нас забрасывали в барку, которую море раскачивало, как скорлупу ореха. Они пользуются моментом, когда барку прибывает разгулявшейся волной сурового моря, и в этот момент берут за руки и за ноги. Со мной хотели поступить также, но в ночной темноте не поняли, с каким колоссом им придется иметь дело, и собрались с обычной силой. Барка отплыла подхваченная течением воды, а я, подобно безобразному пауку, повисла в воздухе над морем»³⁸.

Я.Матейко тоже досталось во время посадки на корабль, он зацепился ногой за веревочную лестницу, повиснув над бушующим морем! «Представьте мой смертельный испуг! Мой муж, который стал для меня и для моих детей светом, и даже тем, что наступит после света, не может найти опоры, - я это все вижу и ничем не могу ему помочь!»³⁹. Наконец, супруги оказались на корабле. «Моя персона безжизненная, как после обморока, наконец, оказалась на палубе, капитан корабля сказал по-французски: “Помо-

³⁵ Паровое судоходство.

³⁶ Ягайло (1350/1362-1434) – князь витебский, великий литовский князь (1377-1381) и (1382-1392), польский король с 1386 г. Под именем Владислав II Ягелло, родоначальник династии Ягеллонов.

³⁷ Владислав III Варненчик (14241-1444) – польский король с 25 июля 1434 г., король Венгрии с 17 июля 1444 г., погиб в бою в битве с войском султана Мурада II у г. Варна 10 ноября 1444 г.

³⁸ S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 344-345.

³⁹ S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 345.

гите этой даме, у нее совсем нет сил встать”. Я села и моими первыми словами было: “Предпочту родить троих, чем еще раз пройти через это ”»⁴⁰.

Вскоре у путешественников началась морская болезнь, «мы забрались в свои каюты, и там, как трупы, упали навзничь на свои “амфитеатральные” кровати - единственное спасение, чтобы пережить эти ужасные минуты. Местные говорили, что давно уже не видели подобной этой посадки (дебаркации)⁴¹ в порту, которой мы были попотчеваны от Черного моря»⁴². После перенесенных испытаний они, наконец, прибыли в Константинополь.

Эта поездка стала событием в жизни художника, было и изобилующее впечатлениями путешествие на корабле, и сказочный восточный пейзаж Турции, и сердечный прием его двоюродного брата с местными поляками и сам Константинополь, который кружит голову и опьяняет прибывшего в первый раз европейца. Город с тысячами бросающихся в глаза мелочей, которые не дают разуму времени и возможности охватить все целиком и, остается только, следуя след в след за своим проводником, надеяться, что тебе когда-нибудь удастся разрубить этот гордиев узел узких улочек, кладбищ, переулков и различных проходов. Все это способствовало отрыву от повседневных забот и изнурительного труда, благотворно влияя на расшатанное здоровье и психику художника.

Двоюродный брат Матейко Генрих⁴³ был сыном его тетки Марианны Сусанны Россберг и краковского часовщика и ювелира Кшиштофа Гроплера. Эмигрировав в 40-х годах в Швейцарию, он пошел по стопам своего отца и работал часовщиком в фирме «Patek»⁴⁴, был торговым агентом, развозил швейцарские часы и ... письма «Польского демократического общества» в Вильно, Киев, Львов и Молдавию. Фирма «Patek» была основана в 1839 году эмигрантом-поляком Антонием Норбертом Патеком и чехом Франциском Чапеком. В 1840-х годах в фирме работали мастера-поляки - Лилпоп из Варшавы, Генрих Маевский из Львова, Щедлецкий, Фридляйн, среди них был и Гроплер из Кракова.

⁴⁰ Ян Непомуцен Гловацкий (1802-1847) – польский художник эпохи романтизма.

⁴¹ Теодора Матейко неудачно использует это выражение.

⁴² S. *Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 345.

⁴³ Генрих Анастазий Гроплер (1822-1887) – польский предприниматель.

⁴⁴ Фирма была основана в 1839 г. эмигрантом-поляком Антонием Норбертом Патеком (1811-1877) и чехом Франциском Чапеком (1811-1895), который в 1845 году покинул фирму из-за конфликта с Патеком.

В 1850 году Гроплер, как агент фирмы «Patek», приехал с женой в Константинополь, где вскоре занялся разработкой анатолийских месторождений мрамора и гипса в Бандырме (концессии он получил благодаря хорошим связям в турецком правительстве). Состояние он заработал во второй половине 60-х годов благодаря открытию в Анатолии залежей малоазиатского борацита⁴⁵ – очень редкого и ценного материала.

Его жена Людвика⁴⁶ была младше супруга на двенадцать лет и происходила из семьи Гловацких. Ее старшим братом был известный краковский живописец Ян Непомуцен Гловацкий⁴⁷, одна из сестер, Анастазия, вышла замуж за художника Рафала Хадзевича⁴⁸, который оставил нам портреты сестер Гловацких⁴⁹ среди которых был и портрет юной Людвики⁵⁰, написанный в духе его учителя по *École des Beaux-Arts* Антуана-Жана Гро.

Чтобы представить в каком доме оказалась чета Матейко, следует сказать несколько слов о вилле Гроплеров в Бебеке⁵¹, которая была польским центром общения и политики на Востоке. Здесь происходили художественные диспуты, постоянно звучала музыка - хозяйка дома была талантливой пианисткой и даже сочиняла грациозные произведения. «Салон Людвики-крестьянки», как она его называла, заменил отчий дом и многим полякам, находящимся вдали от родины. «Крестьянки», потому что по семейной легенде, предком семьи Гловацких был сам легендарный Бартош Гловацкий⁵².

⁴⁵Борацит – минерал из класса боратов.

⁴⁶Людвика Гроплер, урожденная Гловацкая (ок. 1830-1907) – пианистка и композитор, сестра Яна Непомуцена Гловацкого.

⁴⁷Ян Непомуцен Гловацкий (1802-1847) – известный польский художник-пейзажист, учился у Антония Бродовского и Юзефа Пешки. Писал виды Татр, Кракова и его окрестностей.

⁴⁸Рафал Хадзевич (1803-1886) – польский живописец, в 1834 г. приехал в Краков, писал картины для костелов, в 1835 г. он женился на Анастазии Гловацкой, в 1839 г. уехал в Москву, преподавал рисунок на Факультете математики Московского университета (1839- 1844), потом преподавал в ШИИ в Варшаве (1846-1864). Написал «Портрет жены в свадебном платье (Анастазии Гловацкой)» (1834)

⁴⁹Он написал портрет третьей сестры жены, Ядвиги, после ее смерти с фотографии.

⁵⁰Находится в настоящее время в Национальном музее в Кельцах.

⁵¹Бебек – исторический район в Бешикташе в современном Стамбуле, расположенный на европейском берегу пролива Босфор.

⁵²Войцех Бартош Гловацкий (ок. 1758-1794) – польский крепостной крестьянин, участник восстания Костюшко 1794 г., хорунжий краковских гренадеров.

В Константинополе был еще один салон, хозяйкой которого была ее тезка Людвика Снядецкая⁵³, супруга Михала Садык-паши Чайковского⁵⁴. В сравнении с ее салоном, салон пани Людвики был меньше, но зато «отличался большим теплом и сердечностью, [...] Обаятельной Людвике вторил ее муж, которого никогда не покидало хорошее настроение, что проясняло даже самые хмурые лица»⁵⁵.

Гроплеров посещали деятели политики и культуры: Чарторыжский⁵⁶ с Замойским⁵⁷ во главе с Садыком-пашой Чайковским, Зигмунт Милковский⁵⁸, Жером Бонапарт⁵⁹, Ян Стыка⁶⁰, Владимир Спасович⁶¹, Станислав Хлебовский⁶², Юзеф Высоцкий⁶³, племянница князя Адама Чарторыж-

⁵³Людвика Снядецкая (1802-1866) – происходила из семьи профессора Виленского университета, «отца польской химии» Анджея Снядецкого и Констанции Микуловской, была юношеской любовью Юлиуша Словацкого, свою безответную любовь поэт увековечил в своей переписке и произведениях. Польская общественная деятельница в Турции, в 1842 г. познакомилась в Турции с Михалом Чайковским (Садык-паша) и после принятия ислама вышла за него замуж.

⁵⁴Михал Чайковский, Михаил Станиславович Чайковский, герб «Ястжембец» (1804-1886) – борец за независимость, писатель и поэт, относящийся к школе польского романтизма, после принятия ислама принял имя Садык-паша. Перейдя в ислам, он получил от султана пожизненную пенсию в 60 000 пиастров и большое поместье близ Константинополя. Его деятельность в Турции была направлена на поддержание польского дела и восстановление казачества, им была организована обширная агентура в Турции, Австрии, Сербии и Болгарии, даже на Кавказе у Шамиля. Он основал в две польские колонии – «Алеем-дор» и «Адам –кае». После смерти своей жены Людвики Щнядецкой стал сторонником идей панславизма. В 1872 г. после царской амнистии со своей второй женой гречанкой Ириной Теосколом покинул Турцию и поселился в Киеве. Призывал к примирению с Россией и объединению всех славян под эгидой Александра II, но не имел на Украине никакого влияния, поселился в селе Борки и перестал заниматься политикой, перешел в православие. Покончил жизнь самоубийством, застрелившись.

⁵⁵Dach 1983. S. 14. Romantyczna i nieznaną. Rzecz o Ludwice Gropler. S. 172.

⁵⁶Адам Ежи Чарторыжский (1770-1861) – русский и польский государственный и политический деятель, глава княжеского рода, был близок императору Александру I, в период крымской войны 1853-1856 гг. покровительствовал польскому военному соединению в Турции.

⁵⁷Владислав Замойский, герб «Елита» (1803-1868) – граф, полковник польских войск во время ноябрьского восстания, генерал дивизии турецких войск, британский генерал. В 1835 г. за участие в ноябрьском восстании был лишен своих поместий. Во время крымской войны был генералом бригады турецкой армии, занимался формированием находящегося на британском денежном довольствии II полк казаков султана (16 сентября 1855 г. – 31 июля 1856 г.). Никакой роли на фронте не сыграл, занимаясь в основном интригами и разжиганием розни между поляками за границей.

⁵⁸Зигмунт Милковский (Теодор Томаш Еж) (1824-1915) – польский писатель-романтик, публицист и общественный деятель, полковник, боролся за независимость Польши и был лидером Польской Лиги. По количеству написанных произведений уступает только Ю. Крашевскому.

⁵⁹Жером Бонапарт (1784-1860) – король Вестфалии, младший брат Наполеона I Бонапарта.

⁶⁰Ян Стыка (1858-1925) – польский живописец, поэт и иллюстратор.

⁶¹Владимир Спасович(1829-1906) – литературный критик, публицист и общественный деятель, юрист, адвокат, оратор.

⁶²Станислав Хлебовский, герб «Порай» (1835-1884) – польско-русский художник, путешественник. В 1853-1859 гг. учился в ИАХ в Санкт-Петербурге. В 1864-1876 гг. был придворным художником султана Абдул-Азиза (1830-1876) в Константинополе.

⁶³Юзеф Высоцкий (1809-1873) – бригадный генерал войска польского, участник Весны Народов, двух национальных восстаний и венгерского восстания 1848-1849 гг. Во время крымской войны в январе 1854 г. отправился с миссией в Константинополь, которая завершилась в июне 1854 г., задержался в Турции до января 1855 г.

ского Ядвига Замойская⁶⁴, соратник Гарибальди Иштван Тюрр⁶⁵ и многие другие. З. Милковский описывал хозяйку салона, как женщину «милую, остроумную, начитанную, знающую польскую литературу и прекрасно играющую на фортепьяно», а их дом «сравнивал с оазисом в пустыне»⁶⁶.

В ноябре 1855 года, когда Гроплеры еще жили в доме Ксаверия Браницкого⁶⁷, у них появился в сопровождении друзей Адам Мицкевич⁶⁸. Этот визит оказал большое впечатление на 25-летнюю Людвигу⁶⁹, которая, от неожиданности, увидев 57-летнего поэта, не смогла проронить ни слова. Это был уже старый и больной человек, он давно уже ничего не писал. 26 ноября 1872 года поэт скончался в Константинополе, заболел холерой.

В 1885 году к ним приехали с рекомендательным письмом художника Юлиуша Коссака⁷¹ Генрих Сенкевич⁷², художник-живописец Казимир Похвальский⁷³ и прозванный «Бочонком» Антоний Залеский⁷⁴, автор нашумевшей в свое время книги «Варшавское общество»⁷⁵. Сенкевич, приступал к работе над романом «Пан Володыевский»⁷⁶, и ему необходимо было почувствовать восточный колорит и вдохновиться. Это был

⁶⁴Ядвига Замойская, урожденная Дзяльньская (1831-1923) – польская политическая деятельница. В 1852 г. вышла замуж за своего дядю Владислава Замойского, консервативного политика связанного с «Отелем Ламберт». Сопровождала мужа в его политических поездках в Турцию и Англию.

⁶⁵Иштван Тюрр (1825-1908) – венгерский и итальянский военачальник, генерал итальянской армии с 1861 г., революционер, архитектор, инженер-строитель каналов. В 1854 г. в составе турецкой и английской армий принял участие в Крымской войне против России.

⁶⁶Romantyczna i nieznaną. Rzecz o Ludwice Groppler. S. 172.

⁶⁷Ксаверий Браницкий, герб «Корчак» (1816-1879) – граф, офицер русской армии, финансист, национальный и общественный деятель, коллекционер произведений искусства и публицист.

⁶⁸Существует акварель Юлиуша Коссака «Адам Мицкевич с Садыком-пашой в Турции».

⁶⁹Адам Бернард Мицкевич (1798-1855) – польский поэт, политический публицист, деятель польского национального движения. После смерти своей второй жены Целины, 22 сентября 1855 года прибыл в Константинополь для создания Нового польского и еврейского легионов для помощи французам и англичанам в борьбе с Россией. В Константинополе он заболел холерой и умер 26 ноября 1855 г.

⁷⁰Людвика Снядецкая была против того, чтобы поэт остановился в Бебеке у Гроплеров.

⁷¹Юлиуш Коссака (1824-1899) – польский художник-баталист.

⁷²Генрих Адам Александр Пий Сенкевич, герб «Ошник» (1846-1916) - польский новеллист, автор повестей и публицист, лауреат Нобелевской премии 1905 г. в области литературы, один из самых популярных польских писателей рубежа XIX-XX вв.

⁷³Казимир Похвальский (1855-1940) – художник, известен преимущественно как портретист, мастер репрезентативного портрета, занимался также религиозной и жанровой живописью.

⁷⁴Антоний Залеский (1858-1895) – польский публицист и романист.

⁷⁵Шукевич, Шиповска 209.

⁷⁶В «Пане Володыевском» (1887-1888) описываются события, которые привели к избранию польского короля Михаила Корибута Вишневецкого, действие романа происходит в Подолии, подвергшейся нападению Османской империи.

тяжелый период в жизни писателя, умерла его жена Мария, возможно, эта поездка должна была помочь ему пережить горе утраты и развеяться. Вернувшись в Польшу, Залеский написал книгу «Из путешествий на Восток», которую посвятил супругам Гроплер – «На память о двухнедельном пребывании в вашем доме и с сердечным “Бог заплатит” за испытанное гостеприимство, любезность и внимание. Посвящаю автор»⁷⁷. Генрих Сенкевич оставил описание их виллы: «Узкая и крутая улочка ведет от берега Босфора до прелестной виллы супругов Гроплер. Бебек – это один из немногих городков, которыми усеяны оба берега Босфора, начиная от Кавака... Здесь множество частных вилл, дворцов, турецких домов, все они карабкаются вверх, все производят какое-то удивительное впечатление, создавая впечатление того, чем является настоящий восток, и как совершенно отличны его черты и характер... С двух часов мы уже расположились в наших королевских апартаментах. Нас приняли, как старых, добрых знакомых. Они встретили нас так сердечно, по-доброму и искренне, что невольно забылось то затруднительное положение, которое испытывает каждый, когда неожиданно встречает такое восхитительное гостеприимство... Мы были поражены и восхищены роскошью жилища, более походящего на музей с прекрасными картинами восточных авторов ...»⁷⁸.

Матейко с женой прибыл в Константинополе в начале сентября и пробыл в гостях до середины ноября 1872 года. Двоюродный брат ему понравился сразу своей жизненной энергией и душевным спокойствием. Как «человек образованный, он обладал живым умом, был подвижным, деятельным, и имел такой обаятельный, искренний, веселый характер, что наш художник, оказавшийся в его обществе, стал веселее и счастливее. Он умел так всех расшевелить, развлечь, развеселить и так настроить на искренний смех, что Матейко на протяжении долгих лет постоянно о нем вспоминал, утверждая, что если бы с ним был рядом Гроплер, то он был бы всегда здоров»⁷⁹.

«Насколько здешняя жизнь отличается от нашей! У Генриха полно гостей - англичан, французов, греков, немцев, турок и т.д., а я ведь только немного говорю по-французски, Ясь же совсем никак, и, однако же,

⁷⁷A. Zaleski. «Z podróży na Wschód», 1887. S. 220.

⁷⁸Bokszaczanin, 1996: 210-219. *Bożena Sabat*. Romantyczna i nieznana. Rzecz o Ludwice Groppler. S. 172. Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach. Tom 26, Kielce 2011. 169-179.

⁷⁹M. Szybowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 207..

свобода без границ, которой у нас в стране никто бы и не мог представить. Твоя бедная и счастливая дочь»⁸⁰, - делилась с матерью восхищенная Теодора.

Пребывание в этом гостеприимном доме стало для художника давно заслуженным отдыхом, обогащенного поездками и знакомствами с разными историческими местами, где его везде принимали радушно и с большим уважением.

Константинополь был туристической Меккой того времени, наравне с Иерусалимом, пирамидами и путешествием по Нилу. Атмосфера большого восточного города, его экзотичная архитектура, красочная шумная людская толпа, заполняющая улицы, удивительная природа и климат – все это, утопая в тяжелом жарком воздухе, освободило разум от бремени работ и забот, пробудив в Матейко какое-то особое состояние опьянения и склонность к пассивным размышлениям. В сравнении с его обычной производительностью, он почти не работал: в течение двух месяцев появились «всего лишь» два портрета супругов Гроплер и две небольшие, написанные эскизно картины. Конечно, были наброски и пейзажные зарисовки в альбоме, но в них еще более отчетливо чувствовались то состояние расслабленной неги и отсутствия желания работать, столь не свойственные этому великому труженнику. Более точно состояние своего мужа описала, принимавшая прописанный врачами от диабета морфин, Теодора: «Здесь климат действует так, как если б я приняла двойную дозу морфина»⁸¹.

Заблаговременно в своих письмах матери она стала готовить почву для своего возвращения домой в Краков, прекрасно понимая, что прощения от Серафиньских, которым она оставила троих детей, поставив их перед фактом, ей не будет. Чтобы урегулировать отношения с ними⁸² она как всегда решила использовать свою мать: «Прошу тебя, не усматривай [!] в этом письме ничего, кроме тоски и беспокойства по Вам, моя дорогая мама. Сейчас пределом моих мечтаний является только желание увидеть моих детей, и стремление как можно быстрее скоротать эти оставшиеся несколько недель. Возвращаться мы будем, кажется, по

⁸⁰*M. Szypowska*. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 208-209.; *S. Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 344-345; *Jan Gintel*. Wypisy biograficzne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 203-204; *J. Bogucki*. Matejko. Państwowe Wydawnictwo Popularno-Naukowe "Wiedza Powszechna". Warszawa 1955. S. 142.

⁸¹*S. Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 346.

⁸²Серафиньские не писали и не отвечали на их письма.

Адриатическому морю, потому что на Дунае поздней осенью уже нет навигации. Своих бедных и брошенных деток целует их тоскующая, но веселая, как после стамбульского морфина, мама. Ясь телеграфировал, но ответа до сих пор мы не имеем, пиши чаще - это единственное что дает нам покой.

Хелька, Стася, Тось⁸³ – должны написать мне – пусть от них повеет нашей Галицией и Глодомерией⁸⁴, правда наша веселее! Очень прошу Вас об этом»⁸⁵, - пишет Теодора в том же письме от 12 сентября. Однако младшие Серафиньские ничего не писали в ответ. Двумя неделями позже 27 сентября, Ян написал Леонарду Серафиньскому: «Дорогой брат! [...] Главной причиной редких писем оказывается здешняя жара, которая подавляет разум человека севера к писанию. В тот момент, когда пишу, несмотря на раннее время, я чувствую такое пульсирование крови в голове, что у меня нет надежды, что это письмо будет иметь хоть какую-нибудь общую связанность. Все дни я провожу в городе, находящемся на расстоянии каких-то 45 минут паромом от места, где мы живем. Теоя сидит целыми днями с женой Гроплера, только иногда они высовываются в город, что связано с большими расходами и хлопотами, так как здесь женщине не подобает передвигаться по городу иначе, как на повозке или паланкине. Мостовые неимоверно сложные и неудобные, а крутые с препятствиями улицы в общем уличном движении и гомоне, кажутся похожими на преддверие ада, особенно, когда клубы дыма от пароходов, стоящих в Босфоре, заполняют громоздящиеся дома Галаты и Перы⁸⁶, над которыми возвышается очень мрачная Галатская башня.

Перед заходом, когда солнце, подобно кровавой облатке, появляется из-за облаков, темные фигуры на мосту, забитом представителями разных национальностей, начинают напоминать Великое переселение народов, смешение азиатских и европейских племен⁸⁷, если к этому еще

⁸³ Дети Леонарда и Иоанны Серафиньских.

⁸⁴ Галиция и Лёдомерия - название территорий, которые отошли Австрии после раздела Польши, искусственно латинизированные для искоренения в них польскости их иронично называли «Голиция и Глодомерия».

⁸⁵ *Jan Gintel*. Wypisy biograficzne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 204; *S. Serafińska*. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 345-346.

⁸⁶ Галата и Пера – районы Константинополя в северной стороне Золотого Рога (бухта Босфора). Бебек – местность на Босфоре.

⁸⁷ «Крики и шум, встречающие здесь всякого выходящего со двора приезжего, можно представить себе только в страшном сне. Среди тесноты вьющихся улочек толпы ослов, мулов, коней, людей, нагруженных бочками и ящиками разных размеров, идут, толкают, задевают. Пронзительный рев ослов, брэнчание колокольчиков и подвесок упряжи, крики и ругань на разных языках, смешиваются с писком и хриплым гудением нескольких десятков расстроенных шарманок».

добавить гудки постоянно курсирующих кораблей, тысячи скользящих по волнам каиков и барок, плеск весел и блеск вод Золотого Рога, шум волн бьющихся о каменные берега города, заливающих тротуар, а временами и пешеходов. Одна только эта разнообразная картина может привести в состояние какого-то беспорядка и хаоса даже самого равнодушного путешественника, чтобы затем его в бессознательном состоянии погрузить в размышления о прошлом. В этом страшно знакомом почти каждому городе, украшенном пирамидальными черными кипарисами и жасмином, чудятся застывшие мгновения жизни угнетенных и их порабощителей.

Разные эмоции я испытал уже в жизни, но такого удивительного, не поддающегося описанию теперешнего внутреннего состояния, как здесь, - никогда. Какая-то фантастичность и невыразимая сонливость наступает после целой гаммы впечатлений и воспоминаний, почти не оставляя после себя никакого следа. Вы можете иметь достаточно смутное впечатление о пишущем эти размягченные мысли на бумаге, но я действительно не понимаю, что временами с нами происходит, так здесь все попеременно окружено грустью или бессмысленным, нездоровым весельем. Кладбища⁸⁸ среди гаремов и будничных жилищ дают некую иллюстрацию моим словам! Отбрасываю падающие на меня в это мгновение образы, ощущая под пульсом руки покрытие стола в месте бумаги. Таким образом, заканчиваю, оставляя возможность в следующий раз помучить тебя, мой дорогой брат, вздором, который ты оценишь, наверное, пожав шутя плечами. Будь любезен, премного просим, – донести что-нибудь обо всех вас и нашей детворе, которая, возможно, расстраивает вас своими шалостями и проказами [...].

Становится совсем душно, собираюсь с письмом сам на корабль, чтобы непременно отправить его сегодня, так нам нужны известия о вас. До встречи, мой дорогой, любимый брат, расцелуй всех своих и наших за нас обоих.

Твой Ян.

⁸⁸«Вскоре ты выходишь на площадь, улица расширяется и ты измученный теснотой, духотой и грязью, с удовольствием видишь оазис – рощицу стройных кипарисов окружающих небольшую мечеть. Стоящие продолговатые покрытые вязью камни, дают тебе понять, что это кладбище. Турки к захоронению своих умерших имеют такое глубокое уважение, что позволяют разрушать гробницы только времени. Поэтому в Константинополе постоянно натыкаешься на такие рощицы кипарисов с белыми камнями».

Во вторник я предприиму путешествие Бруссу⁸⁹, после чего безотлагательно начнем собираться домой»⁹⁰. Матейко хотел посетить Зеленый мавзолей Ешиль-Тюрбе пятого султана Османской империи Мехмеда I, который был построен его сыном и наследником Мурадом II, тем самым в битве с которым погиб Владислав III Варненчик.

«Босфор нам виден из окон. Ясь больше всего восторгается водой – ее колоритом. Я же напротив - гудками кораблей и громадой всполошенной воды. Не знаю, дорогая мама, поймешь ты что-нибудь из этого хаоса»⁹¹, - писала вновь Теодора. Вдохновленный увиденным видом из окна дома Гроплеров Матейко пишет вечером с природы «Вид Бебека под Константинополем»⁹². На первом плане изображен берег моря и лодки, в глубине дворец с башней, сад и пристань с лодками. Пейзаж написан в духе импрессионистов, проявляя живописный талант художника и его тяготение к яркой, живой и радостной передаче окружающего мира.

Пребывание в гостеприимном и хлебосольном доме Гроплера стало самым дорогим воспоминанием в жизни художника. Он познакомился со всем, что было интересного и познавательного в этом историческом месте. Везде ходил и посещал достопримечательности в сопровождении Гроплера, или его камердинера Грущиньского, который знал досконально город и был отличным проводником. Изучая мечети и дворцы, Матейко побывал во дворце Черагане, посетил Ахмета Вефик Пашу⁹³ (его называли «Ходячей библиотекой»), который радушно его принял. Посетил Малую Азию, был в гостях у Бжозовского⁹⁴, который после ухода с

⁸⁹Бурса – крупный город на северо-западе Анатолии. В 1326-1365 гг. – столица молодого Османского государства. Вплоть до начала XX в. город называли Пруса или Брусса, там находится мечеть Улу-Джами – главная мечеть первой столицы Османской империи

⁹⁰*M. Szypowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 208-209; Jan Gintel. Wypisy biograficzne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 204-205; S. Serafińska. Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 346-348.*

⁹¹*Jan Gintel. Wypisy biograficzne. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1955. S. 204.*

⁹²«Вид Бебека под Константинополем». 1872

Холст, масло. 37,5x61,7. Подпись справа внизу: *J.M.*

Львовская картинная галерея, инв. № Ж-339.

Пейзаж находился в собрании М. Гожковского в Кракове и был у него куплен в 1910 г. в Национальную галерею г. Львова.

⁹³Ахмет Вефик-паша (1823-1891) – его отец был принявший ислам грек с острова Лемнос, а мать еврейка, отец которой был принявший ислам еврей переводчик Яхья Эфенди Наси. В 1872-1873 гг., когда Я. Матейко был в Константинополе, он был министром образования. Государственный деятель Османской империи, дипломат, переводчик, великий визирь. Один из крупнейших турецких ученых, занимавшихся историей Османской империи.

⁹⁴Кароль Бжозовский (1821-1904) – польский инженер, поэт, переводчик Библии, участник восстания 1863 г., ботаник, географ, этнограф и чиновник. Он подписал свою поэму «*Sen w Balkanach*» (1877): «*Bujúk ustamyza J. Matejko – Ak baba-Kara awdzy*» («Великому мастеру Я. Матейко – Черный сип-стрелок»).

государственной службы поселился на сирийском побережье Средиземного моря в Латакии и исполнял обязанности испанского вице-консула. «Везде - новые встречи, новые впечатления и развлечения. На Востоке, как и недавно на Западе, художник везде встречал почитание»⁹⁵.

Познакомился Матейко с придворным художником султана Станиславом Хлебовским, который писал своим сестрам 16 сентября в Краков: «Этот страшный Матейко, которого Вы не смогли поймать в сети, здесь, и я уже глубоко запустил в него свои когти. Несколькими днями ранее, выходя на заходе солнца из дворца, я встретил Гроплера, который шел с Матейко, чтобы нанять судно и вернуться в Бебек. [...] и сам напросился на обед и ночевку в Бебеке, куда поехал на другой день прямо из дворца. Застал всех дома и познакомился с пани Матейко!!! – Ну и пани! Да, ее можно было бы разделить еще на пятерых Матейко, и каждый из них имел бы могучую жену. Как же я рад, что пани Матейко не моя подруга и спутница жизни. [...] Насмеялись мы, повеселились друг над другом, затем я пригласил их себе на обед [...]»⁹⁶. К этому письму было приложено написанное Хлебовским шуточное меню этого обеда. М. Гожковский записал со слов Матейко, что Хлебовский «приготовил ему прекрасное пиршество»⁹⁷.

«Меню еды и питья на пиршестве данному 15 сентября 1872 года в забегаловке первого надворного красильщика Его Милости Султана.

Суп из воды с мясным вкусом.

Рыбные кости со старым топленым маслом.

Пирожки с котятами.

Имитация спаржи.

Филейная вырезка старой коровы.

Меланхолические перепелки.

Салат с маслом для живописи.

Эмек катаифи от прекрасной султанши»⁹⁸.

В письме от 30 сентября он сообщал сестрам: «[...] я уже Матейко задушил - он написал мне очаровательнейшую, чудеснейшую, преславную картинку!!!»⁹⁹

⁹⁵M. Szypowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 211.

⁹⁶M. Szypowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 210.

⁹⁷M. Szypowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 210.

⁹⁸M. Szypowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 210-211.

⁹⁹M. Szypowska. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 211.

Эта картина – «Утопленная в Босфоре»¹⁰⁰. По водам Босфора с рисующимися на фоне очертаниями Старого Сарая, плывет лодка с двумя чернокожими гребцами. На ее корме сидит, опершись на руку ходжа, перед ним двое евнухов, бросающих за борт молодую нагую женщину. Сюжет этой картины навеян трагедией, разыгравшейся в Константинополе в 1850 году, о которой многие годы спустя вспоминали живущие там поляки. О ней написал в своих воспоминаниях¹⁰¹ ее непосредственный участник генерал Антоний Езераньский¹⁰².

Когда он прибыл в Константинополь, ему была предоставлена квартира из трех комнат, обставленных в восточном стиле, и один из его соотечественников ротмистр Стефан З. попросил, чтобы его воспитанник Юзеф В., поселиться в одной из комнат, на что Езераньский с радостью согласился. Юзеф В. был двадцатилетним среднего роста привлекательным молодым человеком, который зарабатывал уроками французского языка. Ротмистр, участник наполеоновских походов заботился о сыне своего друга, как о своем. К несчастью, окна комнаты молодого человека выходили на гарем турецкого ходжи, и Юзеф влюбился в его наложницу, прекрасную черкешенку Зулейку. Ротмистру ничего не оставалось делать, как помочь своему влюбленному воспитаннику организовать ее похищение. Езеранский предупреждал обоих о грозящей им смертельной опасности. Он помог им деньгами, но участвовать в таком опасном предприятии отказался и покинул на это время Константинополь, уехав в Адамовку. «Возвратившись в Константинополь, я застал ротмистра в

¹⁰⁰Утопленная в Босфоре. 1872

Эскиз. Холст, 26x45. Подпись слева внизу: Jan Matejko 1872.

Собственность Яна Новака-Езераньского в США.

Собрание Яна Новака-Езераньского (Ян Новак-Езераньский (1914-2005) – польский политик, общественный деятель, кавалер ордена Белого Орла. Эскиз был написан в качестве подарка Станиславу Хлебовскому. В 1876-1880 гг. Хлебовский продал картину в Париже антиквару и издателю Адольфа Гупиля или его зятю художнику Жерому. С начала Второй мировой войны была предположительно в собственности антиквара Франциска Студзинского в Париже, его купил для правительства Польской Республики во Франции Станислав Мейер, но в 1945 г. была передана в Общество Decorative Arts Studio Ltd. Однако, в связи с тяжелой финансовой ситуацией на рубеже 1970-1971 гг. она было продана за 300 фунтов Яну Новаку-Езераньскому.

¹⁰¹*Antoni Jeziorański. Pamiętniki generała Antoniego Jeziorańskiego. Od roku 1848 do roku 1863. Lwów 1880-1881. t. I s. 117, 122-124.*

¹⁰²Антоний Езераньский, псевд. «Антоний Йованович» (1821-1882) – родился в еврейской семье последователей Якова Франка (Яков бен Йехуда Лейбович) в Варшаве Францишека Ксаверия Езераньского (1783-1856) и Марианны Загородской (1802-1864), польский революционер, полковник, позже генерал повстанческих войск во время восстания 1863 г. Участвовал в рядах Польского легиона в Венгерском восстании 1848-1849 гг., после сражения в Темешваре (Тимишоаре) вместе с остатками полка и генералом Высоцким бежал в Османскую империю. Служил в польском добровольческом легионе при Армии Османской империи.

отчаянии, по причине того, что Юзеф вместо того, чтобы достичь цели своих мечтаний, исчез и, не смотря на усиленные поиски ни единой улики, ни какого известия о нем нельзя было добыть. Прошло около двух лет. За это время у ротмистра, после потери Юзефа, прибавилось немало седых волос. До этого веселый, любящий приятелей, он стал молчаливым и избегал людей»¹⁰³.

В конце 1852 года Европа, понимая всю неотвратимость приближавшейся войны на востоке и необходимость участия в ней, прислала в Турцию особую комиссию. Султан Абдул Маджид издал приказ, позволявший членам этой комиссии посещать разные заведения, даже те, в которые вход для христиан был строго запрещен. Так, среди других заведений английские посланники посетили монастырь вертящихся дервишей Мевлеви, которые возносили свои молитвы к Аллаху звуками музыки, танцами и пением (илл. 4¹⁰⁴). «Под звуки турецкой музыки они брались за руки и образовывали круг. Музыка сразу становилась тихой, и движения танца и звуки пения соответствовали ей, немного погодя она усиливается, становится мощней, а с ней пение и движения танцующих, наконец, доходят до апогея. Мевлеви сильно крутятся, их пение сливается в хаотичный дикий крик! Наконец, опьяненные своим фанатизмом и употребленным сверх меры опиумом, в конвульсиях и пеной у рта, они падают на землю – веря, что этим в самой высшей мере почтили Аллаха!»¹⁰⁵

Когда члены английской комиссии вошли дервиши не прервали своего танца, но вдруг «один из них вырвался из круга и, в отчаянии бросившись к англичанам, закричал:

- Спасите меня, я христианин!»¹⁰⁶

После своего чудесного спасения Юзеф с ротмистром нашли гречанку, которая была посвящена в план побега. Она поведала им перед смертью, что предала Зулейку и как та по приказу ходжи умерла: «Поздней ночью я открыла двери гарема. С перевязанными сзади руками, и ртом завязанным платком вышла Зулейка. Евнух был рядом с ней, я за ней.

¹⁰³ *Antoni Jeziorański*. Pamiętniki generała Antoniego Jeziorańskiego. Od roku 1848 do roku 1863. Lwów 1880-1881. t. I s. 121.

¹⁰⁴ М.И. Скотти (1814-1861). Дервиши. 1845

Бумага, тушь, перо.

¹⁰⁵ *Antoni Jeziorański*. Pamiętniki generała Antoniego Jeziorańskiego. Od roku 1848 do roku 1863. Lwów 1880-1881. t. I s. 122-123.

¹⁰⁶ *Antoni Jeziorański*. Pamiętniki generała Antoniego Jeziorańskiego. Od roku 1848 do roku 1863. Lwów 1880-1881. t. I s. 122-123.

Мы пошли в сторону Босфора. Подойдя к берегу, увидели лодку, сели в нее, оттолкнулись от берега. При помощи трех гребцов мы вскоре были в открытом Босфоре.

Гребцы перестали грести. Один из них взял мешок из белого полотна и положил в него Зулейку. Евнух ослабил стянутый на рту платок. Она стала заклинять и молить его о жизни. На все мольбы евнух оставался холоден как лед. Процедил только сквозь зубы:

- Погибнешь! Такова воля твоего и моего господина, умрешь смертью неверных жен Востока.

Говоря это, он положил несколько камней в мешок, завязал его и бросил Зулейку в воду. Всплеск отозвался эхом, а стоны умирающей заглушили волны Босфора.

Закончив рассказ, старая гречанка испустила дух»¹⁰⁷.

Рассказы об этой несчастной любви и таком трагичном конце не могли оставить равнодушным отличавшегося своей впечатлительностью и возвышенными чувствами художника. Тем более, в этой картине он смог передать то, о чем писал 19 сентября своему другу Ф. Цынку: «Скажу только тебе, как же я люблю каяк, качание на темно-голубых волнах, и плеск весел»¹⁰⁸, что подтверждается его многочисленными зарисовками в альбоме, набросками гребцов и очертаний Старого Сарая с Босфора.

К 1880 году относится повторение¹⁰⁹ этой картины, находящейся в настоящее время в Национальном музее Вроцлава. Отличаются они только в деталях: согласно Гожковскому в повторении в ходе Матейко изобразил себя, в образе одалиски свою жену Теодору, а один из топящих ее евнухов – сам М. Гожковский (илл. 3), секретарь и доверенное лицо художника, который относился к его супруге очень неприязненно. Что побудило художника вновь обратиться к этой теме – уже совсем другая, не менее интересная история, но никак не связанная с Константинополем.

¹⁰⁷ *Antoni Jeziorański*. Pamiętniki generała Antoniego Jeziorańskiego. Od roku 1848 do roku 1863. Lwów 1880-1881. t. I s. 127-128.

¹⁰⁸ *M. Szybowska*. Jan Matejko wszystkim znany. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1997. S. 211.

¹⁰⁹ «Утопленная в Босфоре». 1880

Доска красного дерева, 88x134. Без подписи.

До 1883 г. была куплена у художника Петром Добжаньским из Львова, потом был в собрании барона Константина Бруницкого во Львове. Была передана во Вроцлав в 1946 г. из Областной картинной галереи во Львове.

Родственникам на память художник написал и подарил их портреты. «Портрет Людвики Гроплер»¹¹⁰ (илл. 5), написанный эскизно на небольшом формате, в образе этой тридцатисемилетней женщины угадываются черты той юной девушки с портрета Р. Хадзевича, с теми же любимыми серьгами с жемчугом грушевидной формы. После ее смерти в 1907 году портрет перешел по наследству ее сестре Стефании, урожденной Гловацкой, проживавшей в Кельцах, жены известного пианиста и композитора Феликса Яроньского. Портрет находился в этой семье вплоть до Второй мировой войны, затем оказался в имении «Регулы» Людвика Трыльского около Пястова, а после 1945 года вместе с двумя другими картинами Матейко «Владислав Локеток, разрывающий договор с крестоносцами» и «Портрет дочери Беаты с канарейкой», был передан из этого же имения в Национальный музей Варшавы. «Портрет Генриха Гроплера»¹¹¹ (илл. 6), также перешел по наследству к семейству Яроньских, у которых был куплен для Национального музея в Кракове (Дом Яна Матейко) в 1964 году.

Кроме работ художника памятью о пребывании в Турции осталась групповая фотография супругов Матейко и Гроплер, сделанная фотографиями его Милости султана братьями Абдуллах (илл. 7). Матейко, отдохнувший и поправившийся, с веселым видом сидит по-турецки на ковре у ног двух дам -несколько отрешенной пани Людвики и позирующей Теодоры, опершись рукой на низкий турецкий столик, рядом с ним стоит кальян. За его спиной верхом на стуле сидит Гроплер, с интересом смотрящий на пани Матейко.

Генрих Гроплер умер в 1887 году в Константинополе, похоронив мужа, пани Людвика так и не вернувшись на родину. Она умерла в 1907 году, где ее могила не известно, возможно, в Адамполе, где и могила ее тезки Людвики Снядецкой.

Ключевые слова: Ян Матейко, пейзаж, портрет, пленер, этюд.

¹¹⁰«Портрет Людвики Гроплер». 1872

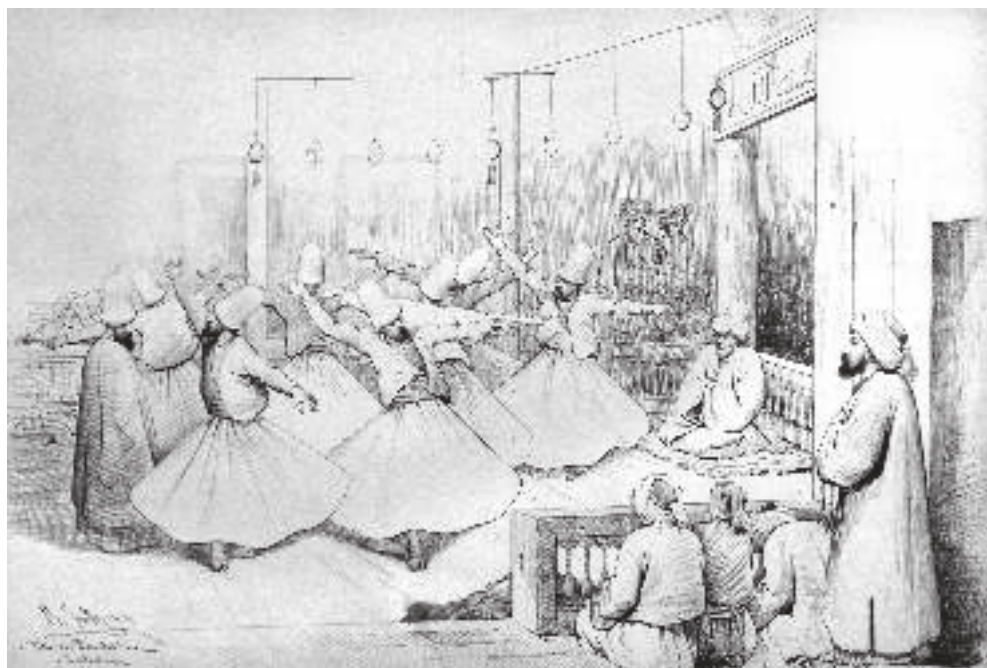
Доска, масло. 28,8x22,6. Слева внизу подпись. Я. Матейко. 4.10.872. Стамбул. Национальный музей в Варшаве, инв. № 182521.

¹¹¹«Портрет Генриха Анастасия Гроплера». 1872. Холст, масло. 71x56,5. МНК, Дом Яна Матейко №IX-4756.

ИЛЛЮСТРАЦИИ









Leyla Xasyanova (Rusiya)**Yan Mateyko yaradıcılığında Konstantinopol**

“İstanbul boğazında suda boğulmuş” və “Konstantinopoldakı Bebekin görünüşü” adlı iki əsər - heç vaxt çılpaq qadın bədəni və mənzərələr təsvir etməyən Yan Mateykonun yaradıcılığında ayrıca bir yer tutur. 35 yaşlı gənc rəssamın 1872-ci ildə təsvir etdiyi bu əsərlər son dərəcə qeyri-adi parlaq və şux koloriti ilə fərqlənir. Bu ruhiyyə, rəssamın həyatında əlamətdar hadisəyə çevrilmiş onun Konstantinopola səfəri ilə bağlı idi. Bu təkrarsız yaradıcılıqda xoş təəssüratlarla yadda qalan gəmi səyahətləri, Türkiyənin nağılvəri şərq mənzərələri, orada yaşayan əmisi oğlunun yerli polyakların əhatəsində onu təntənə ilə qarşılamaı və nəhayət ilk dəfədən hər bir avropalını başını gicəlləndirib məst edən Konstantinopolun təsiri aşkar sezilməkdədir.

Açar sözlər: Yan Mateyko, mənzərə, portret, plener, etüd.

Leyla Xasyanova (Russia)**Constantinople in Jan Mateyko's creativity**

“Recessed in the Bosphorus” and “View of Bebek under Constantinople” - two works that stand alone in the works of the great Polish artist Jan Mateyko, who never wrote a nude female body and landscapes. The paintings, painted in 1872 by a young 35-year-old artist, are distinguished by their unusually bright and cheerful color. This was due to a trip to Constantinople, which was an event in the life of the artist, she had a journey full of impressions on the ship, and the fabulous eastern landscape of Turkey, and the cordial reception of his cousin with local Poles himself Constantinople, who turns his head and intoxicates the arriving for the first time a European.

Keywords: Jan Mateyko, landscape, portrait, open-air, etude.

Мехрибану Гладинова
доктор архитектуры
(Казахстан)
gladinova@gmail.com

ГОРА/ПЕЩЕРА ОТЮКЕН КАК МОДУЛЬ ХРАМОВОГО ПРОСТРАНСТВА В АРХИТЕКТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

История и культура тюркоязычных народов Центральной Азии отмечена сменой разнообразных религий и верований. Наряду с автохтонным тенгрианством, в тюркской среде в разное время были распространены мировые религии и учения, некоторые из которых играли роль официальных (буддизм, манихейство, ислам). Предполагаем, что столь высокая культурная восприимчивость тюркских народов стала возможной благодаря тому, что тенгрианство представляло собой открытую мировоззренческую систему духовных ценностей [1, с. 25]. В этой системе важную роль играли пространственно-космологические представления тюрков об окружающем мире. Они реконструируются по письму Ышбара-кагана к суйскому императору: так, Земля представлялась почти квадратным пространством, в котором центр мироздания – это резиденция каганов, Отюкенская чернь. По краям пространства находились враждебные тюркам народы. При этом И.В. Зайцев замечает: «Название “сердца” древнетюркской державы связывается с монгольским otugen-etugen - “Мать Земля” (от utugti - матка, лоно) и встречается не только в рунических памятниках, но и у Махмуда Кашгари и Рашид ад-Дина. В китайских источниках Отюкен упоминается вместе с другим священным местом тюрков - рекой Т’а-jen (или Т’а-min). По мнению П.А. Будберга, если допустить, что тюркское название реки - *Tarin или Tabin, т.е. (река) поклонения/почитания, то строящаяся на этой же базе этимология Otuken - от корня *otu- в уйгурском - otun - otuk - испрашивать, просить и желание, просьба. Таким образом, название реконструируется ... как “гора моления, молитвы”» [2].

Таким образом, Отюкенская чернь, т.е. место, с которым связана легенда о происхождении тюркского рода Ашина, в тюркской культуре является двойственным архетипом – гора/пещера, т.е. «место слияния ма-

тери-земли с отцом-небом» [3, с. 312]. С пещерой связаны образы огня (очага) и гностического образа света. Этот образ – один из наиболее распространенных в мировой культуре, неслучайно первые храмы многих религий устраивались в пещерах. Примечательны сведения о том, что Зороастр создал пещеру для почитания Митры, «Пещера имела подобие вселенной, которую создал Митра, а вещи внутри ее... были символами космических элементов и зон» [3, с. 311]. Для христианского храма в период раннего средневековья устанавливается, как предполагает Е.Б. Громова, некий *идеальный образец для подражания, матрица для развития художественной идеи или образа – центр Святой Земли – Иерусалим и находящийся там Храм Воскресения или Гроба Господня*. Храм этот появляется с архаического акта ограждения святых мест – пещеры Гроба и Голгофы. Архитектурными приемами это пространство было оформлено при Константине Великом, который возводит купольную ротонду над пещерой Гроба Господня – таким образом, происходит соединение символа погребения и священного пространства, горы/пещеры. Пещера становится прообразом архитектурной детали, присутствующей во всех культовых постройках христианства – алтарной абсиды, и постоянной семантической единицей вообще [4].

Наша гипотеза также состоит в тезисе об универсальном прообразе архитектуры любого культа, в том числе и в тюркской среде, – пещеры, считающейся прообразом архитектуры [5]. Чрезвычайно интересным в этой связи представляется рассмотрение трансперсонального опыта, являющимся основой медитативных практик, характерных для тенгрианства, буддизма и суфизма, как отражения переживания различных ступеней базовой перинатальной матрицы [6, с. 27-29], т.е. напрямую связанных с процессом рождения и, соответственно, с указанным архетипом.

Одним из методов исследования данной гипотезы может служить иконографический анализ архитектурного наследия. Данный метод позволяет выявить значение и смысл архитектурной формы, средства их определения на основе анализа архитектурного образа [7, с. 34]. Несмотря на то, что в результате данного анализа, примененного именно к культовой архитектуре, выявляются некие универсальные характеристики, все же, по определению Грабара А.: «... культовая иконография может рассматриваться как своего рода технический метаязык, приемы которого позволяют менять, а не повторять содержание, в результате чего

появляются новые пространства. Иконографическая система привязана к определенному месту и изменения в ней оказываются связанными с топосом, который наполняется совершаемыми человеком определенными ритуалами и обрядами» [7, с. 21].

Иконография культового сооружения может быть рассмотрена, пожалуй, только в период укрепления ее вероисповедной доктрины, поэтому для анализа мы ограничиваемся хронологическими рамками раннего средневековья. Это время в регионе Центральной Азии в целом можно назвать классическим в плане разработки и закрепления основных архитектурных форм, пространственных решений и их составляющих для культовых сооружений тенгрианства, зороастризма, буддизма, христианства и ислама. Для культовой архитектуры рассматриваемого периода, обладающей внутренними изобразительными ресурсами, предполагается первичность роли смыслового элемента, имевшего характер символического значения. Разные приемы позволяют менять содержание, что, как указано выше, связано топосом и его наполнением.

Иконография древнетюркских поминальных храмов. Согласно тенгрианскому мировоззрению, отличающемуся космизмом, все, что окружало кочевника, начиная с его собственного тела и заканчивая всей вселенной, рассматривалось как храм, как единый, грандиозный алтарь для богослужения. Подобный универсализм мышления исключает ограниченность сакрального пространства и, соответственно, объясняет отсутствие как таковых архитектурных сооружений, посвященных Тенгри. Кроме того, окружающее кочевника пространство представляется в виде гигантского круга, невидимой сферы [8, с. 128]), поэтому поминальные сооружения древних тюрков уже не имеют курганной насыпи, а выделяются на поверхности земли вертикалями каменных плит и столбов.

С другой стороны, неотъемлемой частью мировоззрения древних тюрков был культ предков, принципы которого нашли отражение в возведении погребальных построек. Древнетюркские святилища, посвященные культу предков, представлены оградками, с северо-западной стороны которых устанавливается стела; оградами и курганами с каменными изваяниями. Поминальные храмы каганов, по существу, являющиеся культово-мемориальными сооружениями, мы рассматриваем как явление синкретическое, в котором нашли отражение как идеи собственно тенгрианства, так и некоторые принципы культов, одновременных

тюркской религиозно-мифологической системе. В древнетюркских поминальниках – куруках – отражена их пространственная модель - это четырехугольник с выделенным сакральными центром с ориентацией на восток. В монументальных поминально-культовых мемориалах древних тюрков, обнаруженных в Монголии, иконография куруков значительно усложняется: они представляют собой уже развернутую космограмму. Поэтому в топографии, выборе ландшафта, структуре комплекса отражена четкая цель – воспроизведение представления о переходе души умершего из мира живых в мир мертвых.

Так, для каганских куруков выбираются открытые места, с естественным понижением к востоку. С этой стороны к куруку тянется цепочка каменных изваяний, балбалов и столбов, высота которых возрастает по мере приближения к комплексу. По мнению В.Е. Войтова [9], они символизируют жизненный путь человека от рождения (самый маленький столб в конце вереницы) до порога смерти (балбал или изваяние), который начинается у «моста над бездной», функцию которого выполняют проем ворот и ров. Иногда у входа устраивается водоем. За валами по главной продольной оси композиции проход фланкируется парными статуями баранов, львов и людей. Аллея с изваяниями ведет к стеле с надписями, за ней располагается храм-барк. Храм-барк, имевший в разные периоды вид открытого здания с массивной кровлей на колоннах (Бугутский, Идэрский комплексы) или глухого сооружения с кирпичными стенами (Унгету, комплексы Второго каганата), располагается в композиционном центре курука.

За барком композиционная ось продолжается одним или двумя объектами: квадратной оградкой (ящиком) и каменным кубом (насыпью) с выемкой посередине. В квадратной оградке устанавливалось дерево, каменный куб же предназначался, предположительно, для разведения ритуального или жертвенного огня. Назначение каменного куба (насыпи) объясняет его форма, соответствующая, по всей видимости, «ровной как стол» вершине мировой горы, а выемка или отверстие – пещере, т.е. это – символ Отюкенской черни – места рождения тюркского этноса и шире – Матери-Земли, куда возвращается душа умершего. Таким образом, во всей композиции курука отражена идея не только прохождения человеческой душой восходящих ступеней развития (образ лестницы), но и цикличности, реинкарнации и, следовательно, бессмертия души.

Поминальный обряд тюркоязычных племён VI-VIII вв. составляет лишь часть многообразной в проявлениях, но единой по сути символическо-знаковой системы архаического мировосприятия. Обогащённая прямыми и опосредствованными связями с Ираном, Индией, Средней Азией, Восточным Туркестаном и Китаем, культура древних тюрков получила совершенно особый облик, что говорит о высокой степени образности их мышления. В конечном счёте, всё это позволило создать и на протяжении двух веков сохранять и совершенствовать одно из выдающихся явлений древнетюркской материальной и духовной культуры — мемориальные памятники-куруки.

В иконографии буддийских сооружений у тюркских народов (буддизм был официальной религией в Уйгурском идикутстве) мы также наблюдаем использование архетипа пещеры. Это касается собственно пещерных храмовых комплексов и ступа. В святилищах сангарамы использовались ступы (Восточный Туркестан) и квадратные в плане целлы (Западный Туркестан). Заметим, что форма последней, разработанная и характерная для согдийской культовой архитектуры, использовалась в монастырях земель, в раннем средневековье принадлежавших карлукам. Как указывают письменные источники, именно карлуки из всех тюркоязычных племен подверглись наибольшему этническому и культурному влиянию согдийцев [10]. Другое дело в Турфанском оазисе, где было сильно индийское влияние, но, в то же время, присутствие тюркоязычных племен фиксируется уже IV в. Предполагаем, что ступа, одним из прообразов которой считается курган, оказалась близкой населению Турфанского Идикутства формой для обозначения главного святилища, сакральным первообразом которого выступает утраченная уйгурами Отюкенская чернь. С другой стороны, содержание ступа как собственно буддийского реликвария-святилища связано с концепцией Великой Пустоты – Шуньята, согласно которой проявленной формой и знаком Дхармака (Тела Закона) является ступа. В данном случае, предположительно наложение содержания двух концепций в одном образе, что характерно для упомянутого выше языка культовой иконографии.

Пещерные храмы, характерные для буддизма и суфизма, служили для проведения ритуалов, обучения, а также для уединения и медитации. Неслучайно использование пещерного культового сооружения именно в буддизме и суфизме. Это две философские системы, в которых общей

идеей был трансперсональный опыт, который предполагает «переживание непосредственного общения, единения или слияния с божеством, безличным Абсолютом или иным типом первоосновы», что, собственно, и является основой религии как таковой. Е.А. Торчинов называет суфизм мусульманской йогой, т.к. йога «означает как путь достижения мистических состояний, так в ряде случаев и цель этого пути» [6, с. 68], что полностью отвечает содержанию суфийского ритуала, построенного на психотехнических приемах.

Феномен подземной мечети, непосредственно связанный с суфизмом, кроме того, наглядно демонстрирует тайный, скрытый характер сокровенного знания. Отсюда – удаленность от населенных пунктов, труднодоступность пещерных комплексов и предельная лаконичность декоративного убранства, а зачастую его отсутствие. В одном из наиболее ярких примеров пещерных суфийских обителей – мечети Шакпак-ата XIV в. (Западный Казахстан), имеющей кресотообразный план, главным является кубическое помещение средокрестия с куполом. Здесь воспроизведен, по всей видимости, архитектурный облик главной мусульманской святыни, т.е. здесь происходит «манифестация потаенного образа». Таким образом, данный пример являет собой прием цитирования первообраза, особенно характерный для храмового зодчества.

В классической мечети главным ориентиром служит михрабная ниша. Михраб, оформленный стрельчатой нишей (аналогии со стрелой Мухаммеда, указывающей киблу), в виде углубления также, как нам представляется, также отражает многокомпонентную символику горы/пещеры (мирадж Пророка). Другим символическим и структурообразующим элементом мечети служит книга. Установленный в глубине мечети перед михрабом и возле минбара, Коран на подставке должен быть освещен – для этого перед михрабным выступом устанавливается световой фонарь (в виде купола, пирамидально-усеченного шатра, приподнятого плоского квадрата и др.).

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы:

- В зороастризме пещера используется в чистом, «неснятом» виде – сама пещера является храмом (миром, сотворенным Митрой - митреумом);
- В христианских храмах знак пещеры входит составной частью в общий образ храма как корабля/ковчега спасения и уже трансформиру-

ется в выступающую апсиду с конхой, содержащей символику пещеры с Гробом Господним и Голгофу. Апсида – на восточной стороне, символизирует начало пути;

- В тюркских поминальных храмах с канонической продольно-осевой планировкой основной структурообразующей идеей становится Путь, к данной категории также относится и мировое древо [11, с. 3], архетип пещеры, на наш взгляд, нашел отражение в самом последнем звене данного «пути» - жертвенном камне с выемкой. При этом камень маркирует начало и конец Пути, отражая идею цикличности;
- В буддийской архитектуре наблюдаются два варианта использования архетипа пещеры: в чистом виде (пещерные храмы) и символическом (ступа). Последняя используется в наземных храмах, в комплексах монастырей, имеющих продольно-осевую планировку, ступа устанавливается в самой последней части комплекса, напротив входа, что также, на наш взгляд, обозначает точку схода начала и конца Пути;
- В мечетях мы наблюдаем разделение символа пещеры (михраб) и горы/небесной чаши (купол над михрабом), которые, тем не менее, составляют главную единую структурно-символическую единицу мусульманского храма.

В храмах разных религий наблюдается использование архетипа пещеры, наполненной разными смыслами и окруженного разными топосами. На наш взгляд, для тюркских народов стали приемлемы все рассмотренные типы храмовых объектов именно потому, что святилище, алтарная часть могла быть наполнена символикой Отыюкенской черни – места рождения и священного благословения тюркских народов.

Ключевые слова: пещера, тюркские народы, тенгрианство, архитектура, иконографический анализ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюпов Н.Г. Тенгрианство как открытое мировоззрение. – Дисс. доктора филос. наук – Алматы, 2004. – 222с.
2. Зайцев И.В. Древнетюркские поминальные оградки и представления древних тюрков о пространстве. Электронный ресурс. Режим доступа <http://turkolog.narod.ru/info/I373.htm>
3. Топоров В.Н. Пещера // Мифы народов мира. Энциклопедия, т.2 – М.: Российская энциклопедия, 1997г. – 719с.

4. Громова Е.Б. Модуль сакрального пространства // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004, с. 27-35.
5. Раппапорт А. Башня и лабиринт. Электронный ресурс. Режим доступа <http://rapardes.blogspot.com/2017/04/2.html>
6. Торчинов Е.А. Религии мира: опыт запредельного. – М: «Азбука-классика» -«Петербургское востоковедение», 2005. – 544с.
7. Ваняян С.С. Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. – Автореф. дис. докт. иск. – М, 2007. – 48с.
8. Сабитов А.Р. Пространственные модели в архитектуре Казахстана. – Дисс. док. арх. – Алматы, 2007. – 254с.
9. Войтов В.Е. Культово-поминальные сооружения VI-VIII вв. на территории Монголии. Автореф. дисс. канд. ист. наук. - М.: 1989. - 24 с.
10. Берзин А. Взаимодействие буддийской и мусульманской цивилизации // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.berzinarchives.com/web/x/nav/group.html_1232962266.html
11. Федорова Л.В., Абаев В.Н., Безертинов Р.Н., Андреев-Тэрис Л.А., Анжиганова Л.В., Тюхтенева С.П., Котожеков-Чапрай А.И., Кривошапкин-Айынга А.И., Сат С.Р. Основы вероучения и практики Тенгризма. - Международный Фонд Исследования Тенгри, 2014г. – 31с.

Mehribanu Qlaudinova (Qazaxstan)

Ötükən dağı (mağarası ilə bircə) türk xalqları memarlıq anlayışında “məbəd fəzasının modulu” kimi

Məqalədə türk mühitində təsbit tapa bilmiş müxtəlif dinlərin məbəd memarlığında “universal mağara arxetipinin” forma-struktur (qılıq-quruluş) təzahürünün inkişafına nəzər salınır. Bu baxımdan türklərə xas “övləri yad etmə kompleksinin” fəza kompozisiyasının ikonoqrafik təhlili aparılır. Məqalədə öncədən Tanrıçılıq konsepsiyası “açıq dünyagörüşü sistemi” kimi qəbul edilir. Nəticə etibarilə, türk xalqlarının erkən orta əsrə aid tapınacaq (sitayış) obyektlərində “məbəd fəzası modulunu” bəlli etmək üçün çalışılır.

Açar sözlər: mağara, türk xalqları, tanrıçılıq, memarlıq, ikonoqrafik təhlil.

Mehribanu Glaudinova (Kazakhstan)

The mountain of Otugan (with its cave) as “a module of the temple space” in the architecture of the Turkic peoples

In the paper is reviewed development of the structural (crumb-structure) view of the “universal cave archetype” in the temple architecture of different religions, which can be found in the Turkish environment. From this point of view, the iconographic analysis of the spatial composition specific for the Turks “Remembrance of the dead Complex” is being conducted. The first the concept of Godliness is accepted as “an open worldview system” in the paper. As a result, it is attempted to identify “the module of the temple space” of the early Middle Ages at the worship temples of the Turkic peoples.

Key words: cave, Turkic peoples, Godliness, architecture, iconographic analysis.

SƏMAVİ DİNLƏRDƏ QADINA MÜNASİBƏT

Dini təlim olan zərdüştlük üç dünya dinindən əvvəl meydana gəlmiş, xalqımızın əcdadlarının mənəviyyatının əsası olmuşdur. Tarixən məlumdur ki, qədim Azərbaycan torpağının sakinləri tarixlərinin əvvəlində oda, aya, və günəşə səcdə etmişlər [4]. Qədim Azərbaycanlıların mənəviyyatının bünövrəsi zərdüştlük olmuşdur, məhz onun başlıca mənəvi-mədəni dəyərləri xalqın tarixi yaddaşında saxlanmış və bu dəyərlər xalqımızın mədəniyyətini, bədii təfəkkürünü qidalandırmış, onun qadın şəxsiyyətinə münasibətini müəyyənləşdirmişdir.

Zərdüştlükdə qadın obrazı problemindən bəhs edərkən qeyd edilməlidir ki, yəhudiliklə müqayisədə zərdüşət tərəfdarları həmişə nigahın ciddi etik prinsiplərinə əməl etmişlər. Kişi arvadı ilə yalnız bakirəlik məsələsi ilə bağlı boşaya bilərdi, son vaxtlara qədər zərdüştlər özlərinin bu məişət və etika mədəniyyətinin dəyərinə riayət etmişlər. Sonralar təbii ki, qərb həyat tərzinin təsiri altında həyat dəyərləri və mədəni oriyentləri kimi bu dəyər də asınmaya məruz qalmışdır.

Zərdüştlükdə ən mühüm prinsiplərdən biri bu idi ki, qadınlarla kişilərin hüquqları bərabər tutulurdu. Nigaha qədər qadının əri yalnız qadının varlığı ilə olurdu, ər və arvad arasında xəyanət olduğu təqdirdə boşanma məsələsi yalnız qadının təşəbbüsü ilə həyata keçirilə bilirdi. Zərdüşət öyrədirdi ki: kişiyə və qadına müxtəlif cinsdən olan məxluqlar kimi deyil, məhz insan kimi yanaşmaq lazımdır. Hətta ata öz hakimiyyətindən istifadə etsə də qızının ərə getməsi məsələsində təzyiq göstərmir, yalnız ona müdrik seçim etməyi tövsiyyə edirdi.

Başqa sözlə qadınlar kişilərlə bərabər tutulur. Avestada bəzi qadınların adları onların əməllərinə görə çox ehtiramla çəkilir. Ümumiyyətlə, bu mədəni-dini fenomen qadına və onun ləyaqətinə hörmətlə yanaşır. Qadınlar dini ibadətə buraxılmasalar da adi vaxtda dini mərasim və ailə məsələlərində mühüm rol oynayırdılar. Avestanın Midiya maqları tərəfindən tərtib edilməsi belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, onlar xalqımızın mənəvi mədəniyyətini nəinki inkişaf etdirmiş, həm də intellektual mədəni mühitin yaradılmasında

mühüm rol oynamışdır. Bizə elə gəlir ki, yalnız belə bir mühitin sayəsində azad düşüncəli qadınlar formalaşa bilərdi. Azərbaycanın tarixi ərazisində yaranmış zərdüştlik dünya mədəniyyətinin inkişafına böyük təsiri olmuş, bununla Azərbaycan xalqının ulu əcdadlarının yüksək, insani mədəniyyətə malik olduğunu göstərmişdir. O dövrdə qadın obrazının dərk edilməsində xalqımızın bədii təfəkkürü, fəlsəfəsi, mənəvi mədəniyyəti məhz zərdüştü dünyagörüşünün təsiri altında formalaşmış, sonrakı mədəni irsinin inkişafını şərtləndirmişdir.

Adətən cəmiyyət mövcud olan və mədəniyyətdə möhkəmlənmiş bərabərsizliyi gizlədir: «Qadın yoxdur» – fransız psixanalitiki Jan Lakan bir dəfə belə söz işlətməmişdi. O mənada yox ki, qadın fiziki cəhətdən yoxdur, o mənada ki, o, bəşəriyyətin mədəni təcrübəsində prinsipcə təqdim olunmamışdır, yəni onun fikrincə, mədəniyyətdə qadın yalnız kişi yaşması, kişi qiyməti prizmasından mövcuddur. Bunun doğurdanda belə olmasının iki müqəddəs mənbə – Şərq və Avropa mədəniyyətinin, həmçinin xristian cəmiyyətində cinslərin qarşılıqlı münasibətlərinin ən çox təqdim edildiyi Bibliya və Qurandan misallar üzərində izləməyə çalışacağıq. Orta əsr xristianlıq tarixinin qaranlıq bir dövrü olmuş və həmin dövr o vaxtda yaşayan qadınların da vəziyyətində öz əksini tapmışdı. Qadın başlanğıcı şeytan başlanğıcı elan edilərək kimlərsə ürəyinə yatmayan qadınlar küpəgirən adı ilə tonqalda yandırılırdı. Bəs xristianlığın banisi, ardıcılıklarının allah-atanın oğlu adlandırdığı İsanı qadınlara münasibəti necə olmuşdur? Bunu aydınlaşdırmıq üçün xristianlığın yarandığı tarixi fona nəzər salmaq gərəkdir. Bu – bütün sahələrdə – siyasətdə, sosial, mədəni və dini sahələrdə dönüş demək olan ellinizm dövrü idi Əhdi-ətiq və Əhti-cədidən qadına münasibət fərqlidir. Məsələn, Əhti-cədidə toplanmış ilkin xristian mənbələrində ailə və nikah haqqında göstərişlər ilkin xristian icmalarının sosial tərkibi və mövcudluğunun ilk mərhələsində xristianlıq ideologiyasının mürəkkəb inkişafının rəngbərəng mənzərəsini əks etdirir. Qadına nifrət prinsipi, sonralar xristianlığın bəzi istiqamətləri üçün ənənəvi olan nikahsızlıq tələbi burada yoxdur. Bəs İsanın özünün qadınlara münasibəti necə idi? Bibliyadan bilirik ki, İsa heç bir vaxt «Həvvanın qızları» adı altında günah işlətməkdən danışmamış, öz pritchalarında günaha batmış qadını qorxulu bir misal kimi nümunə göstərməmişdir. O deyir: «Onunbir çox günahları çox sevdiyi üçün bağışlanır» [Evanqelie ot Luki, 7:47].

İsanın boşanmaya özünəməxsus bir münasibəti var. Qadının burada günahı olub-olmamasından asılı olmayaraq boşanma rədd edilir. Bu onunla izah

edilir ki, «allaho insanı birləşdirir və ayırmır» [Evanqelie ot Marka 10:9]. Beləliklə, yeni nikah kəsdirən kişi yaxud qadın zina etmiş olur. İsanın dövründə qadının vəziyyəti nisbətən müstəqil idi, yəni o, boşana bilər və ona lazım olmayan ərindən can qurtara bilərdi. Lakin problemin bu həllini İsa düzgün saymırdı. Onun üçün nikah iki «Mən»dən birini yaratmaq idi; çünki Yaradanın təyin etdiyi budur və onu dəyişmək olmaz. Bir çox qadın – İsanın ardıcılı və şagirdi onu müşayiət edirdi. Onların arasında Mariya Maqdalina xüsusi yer tutur.«Xilaskar Mariya Maqdalınanı bütün şagirdlərindən çox sevir və tez-tez onu dodaqlarından öpürdü. Digər şagirdləri ona yanaşıb narazılığını bildiridilər: «Sən niyə onu bizim hamımızdan çox sevirsen?» Simon Pyotr onlara dedi: «Mariya bizdən aralanmalıdır, çünki qadın əbədihəyata layiq deyil» [3]. İsa buna etiraz etdi: «Bax, mən onu aparıram ki, o kişilərlə bərabər olsun. Çünki kişi ilə bərabərləşən hər bir qadın göylər səltənətinə daxil olacaqdır». Digərbir apokrifik İncildə İsa söylədi: «Mən gəldim ki, qadınlığın qiymətini dəyişdirim». Apostol Pavel isə qadınlara tamam başqa cür yanaşır. Amma onun yeni dinə döndərdiyi insanlar arasında qadınlar az deyildi. O deyir: «Qoy sizin arvadlarınız kilsədə sussunlar». Sonra deyir: «Arvad söz deməməlidir, nə də ərinə hökmetməməlidir, səssiz dayanmalıdır». İnsanın yaranması haqda mifik təsəvvürlərəəsasən, dünyanın qeyri-mükəmməliyində günahkar qadındır. O vaxt bu kök atmış fikirlərə sadıq qalan Pavel hər bir qadında Həvvanı görürdü. Ciddi müəllim və məsləhətçi olan Pavel öz ardıcılardan nəfsə, o vaxt təbliğ edilən yunan azadlığı ideyalarına uymamağı, dini borca sadıq qalmağı tələb edirdi. Onun qadına münasibəti birmənalıdır: «Hər bir kişiye rəhbər – Allahdır, arvadərəhbər isə – kişidir. Kişi başını örtməməlidir, çünki o Allahın obrazı və sözüdür; qadın isəərinin sözüdür. Çünki ər arvaddan deyil, arvad ərdəndir və ər arvad üçün yox, arvad ər üçündür. Buna görə də arvadın başı üzərində mələk üçün hakimiyət işarəsi olmalıdır [3].Özü evli olmayan Pavel kişi və qadınlara tək yaşamağı tövsiyə edirdi, çünki nikah lazımlı şəər»dir. Əgər insanlar könüllü şəkildə bir-biri ilə bacı-qardaş kimi yaşasaydılar daha yaxşı olardı, çünki «cism əxlaqsızlıq üçün yox, Yaradan üçündür» [3].

«Çirkab və ehtiras borusu» olan qadın Tanrıya xidmət hüququndan məhrum idi. Üstəlik o, mehraba daxil ola bilməzdi. Məbəddə qadın yalnız sol tərəfdə durmalı idi.Ailə-nikah münasibətlərində məsələ belə idi. İctimai münasibətlərdə isə xristian«allah sözü»nün qanunları qadına qarşı daha kəskin idi. «Arvad səssiz, itaətkar olmalıdır; arvada ərini öyrətmək, ona hökm etməyə

icazə vermirəm; ancaq səssiz durmalıdır. Çünki əvvəl Adəm yaradılıb, sonra isə Həvvə. Özü də Adəm tamahsalmaıyb, qadın isə tamah salaraq cinayətə yuvarlanıb, ovsunçuluq vasitəsi ilə xilas olub...» [I poslanie k Timofeyu 2:11-13].

Bəs Quranda müsəlman qadınına hansı rol ayrılmışdır? İslam dininə qarşı qanunauyğun ittihamlardan biri ondan ibarətdir ki, guya islam qadını bütün hüquqlardan və ictimai fəaliyyətdə iştirakdan məhrum edir. Buna bənzər ittihamların əsassızlığına əmin olmaq üçün müqəddəs Quranın mətnlərinə, Peyğəmbərin və imamların hədislərinə müraciət etmək, ya da İslam tarixini vərəqləmək kifayətdir. İlk islam dövründə qadınların fərdi və ictimai fəaliyyətin ayrı-ayrı sahələrində fəal iştirakı şübhə olunmaz bir faktdır. Misal olaraq müsəlman qadınlarının etibarlı tarixi mənbələrdə öz əksini tapmış çoxtərəfli fəaliyyəti ilə bağlı bəzi konkret faktları diqətinizə çatdıraq. İslam dini qadınların ədəbi bacarığının inkişafı üçün də şərait yaratmışdı. İslamın mövcudluğunun ilk illərindən başlayaraq müsəlman qadınları arasında, xüsusən də qureyişərin zadəgan nəslindən bacarıqlı natiq qadınlar, istedadlı yazıçı və şairlər çıxmağa başladı. Onların yaratdığı nəzm əsərləri müxtəlif dini hadisələrə tarixi qiymət verərək tədqiqat üçün əvəzəilməz material sayıla bilər. Qureyiş qadınlarının ədəbi əsərlərində aydın məntiq, emosionallıq, baş verən hadisələrə orijinal baxış və bu məqsədlə istifadə olunan poetik vasitələr göz qabağındadır. Həmin yazıçı və şair qadınlar arasında Peyğəmbərin arvadları Ayişə və Ümmi-Salama, qızı Fatimə-Zəhra, bibiləri və başqaları vardı. Peyğəmbərin ölümündən sonra Fatimə-Zəhra məzmunca çox yadda qalan elegiyalar oxuyurdu və onlardan birində atası ilə bağlı hüzn ifadə olunmuşdu. İmam Hüseynin bacıları Zeynəb və Ümmi-Gülsümün Kərbala faciəsindən sonra ifa etdiyi elegiyalarda aşura hərəkətinin mahiyyəti, bu hadisənin dəhşəti və faciəsi göstərilir. Peyğəmbərin və imam Əlinin kənizləri arasında da poetik istedadla malik olan qadınlara rast gəlmək olurdu. Hüsniyyə və katiblik sahəsi Hicrinin I əsrində bir çox müsəlman qadınlar oxuya və yaza bilər, Quranın və duaların mətnini köçürməklə məşğul olurdular. Peyğəmbərin dövründə yaşamış Abdullah qızı Şəfa dualar yazır və xəlifə Ömər qızı Həfsiyəyə də savad öyrətmişdi. Tanınmış tarixçi Belaruzi öz əsərində bəzi təhsilli müsəlman qadınlarının – Sədiqızı Ayişə, Mihdad qızı Kərimə və başqalarının adını çəkir. İlk islam dövründə Abdullah ibn Xarisin qızı Ümmi-Varaqa müstəqil şəkildə müqəddəs Quranın şerlərini bir kitaba toplamışdı. Xəlifə Osman öz hökmdarlığı dövründə Zeyd ibn Sabitə Quranı bir yerdə tərtib etməyi tapşırılanda o, həmin xahişlə Ömər ibn Xəttabın qızı Xəfsiyəyə müraciət edərək Qu-

ranın onda olan nüsxəsini üzünü köçürmək üçün verməsini qızdan xahiş etdi. Ehtimal edilir ki, Quranın bu nüsxəsi o dövrdə Xafsa tərəfindən köçürülmüşdü. Məhəmməd peyğəmbərin arvadları və qızları müsəlman qadınları arasında şəriətin müddəa və tələblərini şərh etməklə onların qarşısına bu işdə çıxan çətinlikləri dəf etməyə kömək edirdi. Qadınlar bununla bağlı olaraq daha çox Ayişəyə müraciət edirdilər. Bundan başqa, tarixi mənbələr müvafiq şərhə bağlı ona kişilərin də müraciət etməsindən xəbər verir. Ayşənin qardaşı oğlu onun barəsində belə söyləyirdi: «Mən Ayişənin poeziya sahəsindəki biliyinə heyran deyiləm, çünki o Əbu-Bəkrin qızıdır. Onun ilahiyyat sahəsindəki bilikləri də məni təəccübləndirmir, çünki o, Peyğəmbərin arvadıdır. Lakin onun tibb sahəsində biliyi necə əldə etdiyi məni valeh etmişdi» [6]. Tarixdən məlumdur ki, bəzi hallarda Peyğəmbər özü də məsləhət üçün qadınlara müraciət edirdi. Belə ki, rəvayətə görə Xudaybeyin sülhü bağlanarkən Peyğəmbər məsləhət üçün öz arvadı Ümmi-Sələməyə müraciət etmiş və onun tövsiyəsi ilə hərəkət etmişdi. Peyğəmbərin qızı Fatimə-Zöhrənin evi Mədinə qadınları üçün məktəb və məsləhətxana idi; ilahiyyat və dünyəvi elmlər sahəsində biliyə yiyələnmiş bir çox təhsillivə alim qadınlar bu məktəbi keçmişdi. Quranda qadının imam olmasına da icazə verilirdi. İmam Fatimə (bütün imamların əcdadı), imam Xanım (onun cənazəsi Nardaran pirində yerləşir), imam Hökumə (Bibi-Heybət) bu qəbildəndir [1].

Quran bəzi valideynlərin qız uşağı doğularkən etdiyi narazılığa icazə vermir. Lakin Quranın nüfuzuna baxmayaraq ailədə qızın dünyaya gəlməsi bədbəxtlik sayılırdı. Qızın doğulmasına mənfi münasibət təsadüfi deyildi. Bu hadisənin əsasında sosial mənaya malik səbəblər dururdu. Patriarxal ailədə ailə varidatının çoxalmasında, onun marağının müdafiəsində oğul böyük rol oynayırdı. Qız isə ailənin təsərrüfat-iqtisadihəyatında elə bir mühüm əhəmiyyətə malik deyildi. Müsəlman dininin ənənəyə səbəb olan daha bir müddəası çoxarvadlıqla bağlıdır. Bizim dövrə kimi gələn çətin tarixi abidələr çoxarvadlığın dünyanın hər tərəfində müxtəlif şəkillərdə mövcud olmasından xəbər verir. Quran çoxarvadlığı qanunlaşdırdı, arvadların sayını dördə endirdi və onların hamısının təmin olunmasını tələb etdi; buna görə də çoxarvadlıq kişi cəmiyyətinin yalnız varlı təbəqəsində yayılmışdı. Eyni vaxtda çox sayda qadınla nikahda olmaq kişinin zənginliyinə dəlalət edirdi. İslam düzgün bağlanmamış nikahların zərərli nəticələrinə xüsusi diqqət yetirirdi. Ailənin əsasını var-dövlət yaxud ehtiras ya da xarici gözəllik yaxud hansısa bir maddi əşya deyil, inam və təmizlik, paklıq, kişi, həm də qadının möminliyi təşkil etməlidir.

İslamın ilk əsrlərində ərəb qadınları qapalı həyat sürmürdü, mərasimi örtük gəzdirmirdi; açıq üzlə gəzərək kişilərlə birlikdə dualarda iştirak edirdilər. Amma onu da qeyd etmək gərəkdir ki, qapalı həyat və baş örtüyü şəhər əhli olan ərəblərə qədim Assiriya dan və İrandan miras kimi məlum idi. Quranda heç də tələb olunmur ki, müsəlman qadını ayağından başına kimi örtükdə gəzsin və dörd divar arasında dustaq olsun. Hicabla yalnız Məhəmmədin arvadları ilə danışmaq məsləhət görülürdü. Mömin qadınlara gözünü aşağı dikmək, sinəsini, boynunu örtmək, üst paltarını yalnız ən yaxın qohumlara göstərmək məsləhət görülürdü.

Qadınların ayrı yaşamasına (hərəm) ərəblər II Ömeyyad Validin dövründə keçmişdilər. Mütəvəkkil bayramlarda və ictimai tədbirlərdə kişilərin qadınlardan ayrı oturmasını tələb etdi. Lakin qadınlar hicri tarixinin VI əsrin sonuna kimi (miladın XVII əsri) kişilərlə bir yerdə olur, qonaq qəbul edir, dostcasına söhbətlər aparır, dəmir libasda müharibələrə gedir, qardaşlarına və ərələrinə qala və qəsrlərin müdafiəsində kömək edirdilər [2]. Məhəmmədin və ilk xəlifələrin arvadlarından başlayaraq kişilərlə azad ünsiyyətdə olan, mühüm dövlət işlərinin həllində səs hüququna malik olan, mühazirə oxuyan və müəllimlik edən bir çox qadının adı tarixdə qalmışdır. Əgər Orta əsr müsəlman mədəniyyəti, Fridrix Engelsin dediyi kimi İntibah dövrü idisə, Avropa üçün həmin dövr yenidən başlayırdı [5].

Açar sözlər: qadın, İslam, münasibət, bədii mədəniyyət, din

ƏDƏBİYYAT

1. Агаев Ахмад-бек. Женщина по исламу и в Исламе. - Тифлис, 1901
2. Вагабов М. Как относится исламская религия к женщине. Махачкала 1963
3. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М., 1989
4. Гусейнов Р.А., Вердиева Х.Ю. История Азербайджана Б. “Ozan” с. 22-34 (180)
5. Еремеев Д. Ислам как образ жизни.// Азия и Африка сегодня. – М., 1977
6. Мовсумова Л.Д. Философский анализ женских образов в Коране. – Б., 1997

Nurlana Karimli (Azerbaijan)

Attitude towards a woman in world religions

In the paper having undertaken a brief analysis of religious views, author mentions that the problems of attitudes toward women of feminist theorists in the society are regarded as discrimination. Namely, in religions the foundations of undivided domination of men in the public and spiritual spheres are laid as well as the majority of traditional prejudices in the perception of women, suggesting that their activity is restricted by private life.

The high position of women in Muslim society was achieved not because of acts of protest and pressure from women and women's organizations, but because of the essence of the learning of Islam.

Key words: woman, Islam, attitude, artistic culture, religion.

Нурлана Керимли (Азербайджан)

Отношение к женщине в мировых религиях

Автор в данной статье, предприняв краткий анализ религиозных воззрений, отмечает, что проблемы отношения к женщине в обществе теоретики феминизма расценивают как дискриминацию. Именно в религиях заложены основы безраздельного доминирования мужчин в публичной и духовной сферах, а также большинство традиционных предрассудков в восприятии женщин, предполагающих ограничение их активности частной приватной жизнью.

Высокое положение женщины в мусульманском обществе было достигнуто не из-за актов протеста и давления со стороны женщин и женских организаций, а благодаря сути учения Ислама.

Ключевые слова: женщина, Ислам, отношение, художественная культура,

Fizuli Mustafayev
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
(Azərbaycan)
mustafayev.fizuli8@gmail.com

KİNO DİLİNDƏ VURĞU

Ayrı-ayrı kütləvi informasiya vasitələri, səhnə və kinoda müxtəlif elm və istehsal sahələrinə aid daha çox ayrı-ayrı əcnəbi mənşəli söz və terminlərin tələffüzündə bir çox çətinliklər vurğunun düzgün deyilib-deyilməməsi ilə bağlıdır. Bəllidir ki, dillərin milli təbiətini əks etdirən hadisələrdən biri də vurğudur. Müxtəlif dillərdə vurğunun yeri sabit, bəzi hallarda isə dəyişkən olur. Başqa dillərdə olduğu kimi, Azərbaycan dilinin sözlərini də fonetik cəhətdən formalaşdıran əsas əlamətlərdən biri vurğudur.

Vurğunun cümlədə əmələ gətirdiyi məna çalarlıqlarına görə təsnifi də mübahisəlidir. Son zamanlar bir çox əsərlərdə vurğunun bu növlərindən bəhs olunduğuna baxmayaraq, həmin bölgülərin dəqiqləşdirilməsinə yenə də ehtiyac duyulur. A.N.Kononov müasir türk ədəbi dilində: Söz vurğusu, fraza vurğusu, məntiqi vurğu, N.A.Baskakov; Qaraqalpaq dili materialları əsasında söz vurğusu, məntiqi vurğu, S.K.Kenesbayev və M.Dyusabayev Qazax dilində söz vurğusu, fraza vurğusu və məntiqi vurğu növlərinin olduğunu göstərirlər.

Azərbaycan dilçiliyində, əsasən, vurğunun üç növündən (heca vurğusu, məntiqi vurğu və həyəcanlı vurğu) bəhs edilmişdir.

“Bizə belə gəlir ki, bu cür təsnifatı tam hesab etmək çətindir. Çünki bu bölgü bütün dil vahidlərinin məqsəddən asılı olaraq düzgün tələffüz olunmasını tamamilə əhatə etmir” [6, s. 12].

Ə.M.Dəmirçizadənin “Müasir Azərbaycan dili” dərsliyində də vurğunun üç növü verilmişdir. Bu kitabda sintaqma vurğusundan danışılmaz. “Nitq prosesində cümlənin sintaqmlara bölünərək düzgün tələffüz edilməsində və kino dilində obrazlılıq yaradılmasında sintaqma vurğusundan geniş istifadə olunur. Bu vurğu nitq axınında aktiv iştirak edir” [1, s. 78].

Kinoaktyor nitqində vurğunun rolu daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Müşahidələrə əsaslanaraq Azərbaycan ədəbi tələffüzündə vurğunun növlərini təxminən belə qruplaşdırmaq olar:

1. Vurğunun keyfiyyətinə görə: a) güclü vurğu, b) tonun qalxması ilə əlaqədar işlənən vurğu, c) sait səslərdə tonun özünəməxsus hərəkəti ilə yaranan vurğu, d) sonorların uzanması ilə əlaqədar iştirak edən vurğu və e) takt vurğusu.
2. Vurğunun nitqdə əmələ gətirdiyi məna çalarlıqlarına görə: a) söz vurğusu, b) sintaqma vurğusu, c) həyəcanlı vurğu, d) məntiqi vurğu, e) cümlə vurğusu, ə) qafiyə vurğusu.
3. Vurğunun dərəcəsinə görə: a) əsas vurğu və b) ikinci dərəcəli vurğu.
4. Vurğunun sözdəki yerinə görə: a) əvvəlinci hecədə işlənən vurğu, b) axıncı hecədə işlənən vurğu.
5. Vurğunun yerdəyişməsinə görə sabit vurğu” [5, s. 101].

Dilin funksional üslubları və kinossenarilərin növləri baxımından bu bölgülərin sayını artırmaq da olar.

“Bəzi filmlərin dilində vurğunun növlərindən daha geniş şəkildə istifadə olunur.” [9, 101] Əsərin filmdə müvəffəqiyyət qazanmasında və əsas məna ifadə edən dil vahidlərinin ucadan, aydın, güclü tələffüz olunaraq seçilməsində vurğunun yuxarıda göstərilən növlərinin böyük əhəmiyyəti vardır:

“İskəndər:

- Yəqin ki, ağın bu *kitaba* bir manat pul verib, sən axmaq da onu qabağına qoyub *oxuyursan*, amma o pulu aparıb Karapetə *versəydin*, sənə iki şüşə araq verərdi. Sən də gətirib onları verərdin İskəndər *dadaşına*. Birini səhərdən içərdim axşama kimi sənə *sağlığına*, birini də axşamdan içərdim səhərə kimi sənə *müəllimin Mirzənin sağlığına*”

(“O dünyadan salam” (Ölülər) bədii filmi, 1991. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

“İskəndər:

- Burda nə var, səhərdən axşama evdə oturub ya xalalarından ərə getmək *dərsi* alırsan, ya da *saqqız* çeynəy-çeynəy qızlarla səs-səsə verə-verə deyirsəniz: *haquşa ha haquşa*, bir yarım var *haquşa*, uzun ətək *haquşa*. İndi sən mənə *gülürsən*, deyirsən ki, mən kefliyəm. Amma *vallahi*, sən də mənə kimi dərs oxuyub qurtarandan sonra butulka *nədi*, lap küpünə girəcəksən, *haqqı* orda axtaracaqsan”. (Yenə orada)

“Tunc Vəlinin pıçılısı:

- *Darıxma*, Nəbi qağa, *Tunc Vəli* ölmüüb hələ...”

(“Qaçaq Nəbi” bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

“Stajniklərdən biri:

- *Yeri, yeri*, çoban! Sibirin şaxtası qabırğalarına dəyəndən sonra aqlın gələr başına.” (Yenə orada)

Göstərilən misallardan belə nəticəyə gəlmək olur ki, vurğunun nitqdə əmələ gətirdiyi məna çalarlığına görə, kino dilində ən çox həyəcanlı vurğudan, söz vurğusundan, məntiqi vurğudan, sintaqma vurğusundan və cümlə vurğusundan istifadə olunur.

“Dilçilikdə həyəcanlı vurğunu bəzən, “emfatik” və “emosional” vurğu da adlandırırlar.” [9, 13] Ayrı-ayrı tamaşa və filmlərdə həyəcanlı vurğudan daha çox istifadə olunur.

“Ay haray, qoymayın gəlini apardılar!

... Dayan, haramzada! Binamus köpəy oğlu!

... Qoymayın! Ölüsünü, ya dirisini!

(“Qaçaq Nəbi” bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Bu misalda həyəcanlı vurğu obrazın nitqini və tələffüz tərzini daha da qüvvətləndirir. Kinoaktyor çəkiliş zamanı feodal Azərbaycanında həmkarların zülmündən dilə gələn insanların ah-naləsini qoca sənətkarın nitqində ayrı-ayrı sözləri həyəcanlı vurğunun köməyi ilə elə səsləndirir ki, bu nitq o zamankı insanların halını tamaşaçıların yadına salır. Söz vurğusunda isə cümlənin tərkibindəki sözlərin düzgün tələffüzü təmin edilir.

Başqa dillərdə olduğu kimi Azərbaycan dilində də vurğulu hecada sait səs başqalarına nisbətən aydın tələffüz olunur.

“Bəlkə Kəlbəcərə aparım? Ya da lap uzağa, Şuşaya?

... Zənənə arxalanmaq baş əksikliyidir, başa düş!

... Əgər gəlib çıxmasaydın Qisas bəyin evindən iki nəfərin meyidi çıxacaqdı... Səlim bəyin, bir də Həcərin”.

(“Qaçaq Nəbi” bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Bu misallardan görüldüyü kimi, vurğulu sait nitq axınında vurğusuz hecalara nisbətən həmişə güclü, ucadan və aydın tələffüz olunur. Fikrin daha qabarıq nəzərə çarpdırılmasında vurğunun böyük rolu vardır. Xüsusən tarixi və faciəvi filmlərdə sözlərin sonunda eyni məxrəcli açıq sait səslərin qapalılarına nisbətən uzadılaraq vurğulu deyilməsi cümlədəki sözün ahəngdar tələffüzünə imkan yaradır.

“Zeynəb, vallahi, az qalırım dəli olam. Bilmirəm gülüm, ya ağlayım. Bircə, ölməyəydim, o günü görəydim ki, Sara bacım dirilib, bu qapıdan girir içəri.

... bıy, elə bildim Sara bacımız xortlayıb. Ay xanım, görəsən o Şeyx kəsibləri də dirildir? Vallahi, xanım, bizim balaca oğlan heç yadımdan çıxmır.”

(“O dünyadan salam” (Ölülər) tammetrajlı bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Burada eyni məxrəcli səslərdən ibarət vurğulu saıtlərin cümlənin müəyyən hissəsində məsafəcə bir-birindən aralı, eyni vəziyyətdə tələffüz olunması fikri daha aydın nəzərə çarpdırır.

“Söz vurğusunda hər sözün düzgün tələffüz olunması üçün vurğunu sözün müəyyən hecasının üzərinə salmaq lazımdır” [7, s. 75]. Sözdə vurğunun yerini dəyişdikdə nitqin axıcılığı, gözəlliyi, ahəngliliyi pozulur. Məsələn, “Qəfil yangın” bədii filmində Gülsüm xala obrazlı ifadələri ilə diqqəti cəlb edir:

“Oğul, deyəsən yorulmusan?

- Hə, yorğunam, Gülsüm xala, yaman yorğunam.

- Görürəm odnan su arasında qalıbsan.

- Elədi, Gülsüm xala, bilmirəm neynim, sözümü geri götürüm, yoxsa...

- İnciməsən bir söz soruşardım.

- Niyə inciyirəm, Gülsüm xala, sən də mənim anam!

- Raykomda söz vermişdin ha, o sözün doğruluğuna arxayınsanmı?”

(“Qəfil yangın” tammetrajlı bədii filmi, 1979. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Misallardan göründüyü kimi, filmə ayrı-ayrı sözlərdə, xüsusilə “oğul” sözündə vurğunun öz yerində deyilməməsi nitqin təbiiliyinə müəyyən qədər mənfi təsir edir.

“Söz vurğusunu bəzən heca vurğusu kimi işlədirlər. Sözün müəyyən hecasının üzərinə düşən vurğu, əsasən, sözün düzgün tələffüzünə xidmət edir” [8, s. 59]. Heca nitqin ən kiçik parçalarından biridir və şzdən kənarda heç bir mənə kəsb etmir. Söz vurğusunun ayrı-ayrı filmlərdə yerli-yerində işlədilməsinin əhəmiyyəti daha çoxdur.

Məntiqi vurğunu hecadakı saıt adı vurğulardan bir qədər çox uzadır. Saıt səslərin belə uzanması həm cümlədəki söz birləşmələri və sintaqmlar arasında bağılılıq yaradır, həm də nitqi musiqili edir. Şeirdə məntiqi və həyəcanlı vurğu olmasa o çox quru səslənir və axıcılığı azalır. Şifahi nitqdə məntiqi vurğunun əhəmiyyəti böyükdür:

“Öməröglü:

- Yox, arxayın deyiləm, - dedi.

- *Oğul*, bir var adam öz-özünü tənələndirə, bir də var səni el tənələndirə.

Adam öz tənəsinə dözər, *oğul*, el tənəsinə dözmək ağırıldı.

- Hə, Gülsüm xala, ağırdı, yaman *ağırdı*.

- Onda, elin qabağında əyilməkdən *qorxma*, dərdin alım. Rəhbərin el qabağında *əyilməyi*, suçunu boynuna *alması* ayıblıq deyil. El beləsinə gülməz, onu mərd bilər.

- Dur get evə, dərdin alım, *dur, yorulmusan*.

- Hə, gedim.

- *Anan sənə qurban!*”

(“Qəfil yangın” tammetrajlı bədii filmi, 1979. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Göründüyü kimi Gülsüm xala rolunda oynayan aktrisa “oğul” sözünü məntiqi vurğu ilə elə tələffüz edir ki, tamaşaçıların nəzərində Öməröglü yüksəlir, daha çox sevilir. Kursivlə yazılan hər bir söz seçilir və vurğunun düzgün tələffüz edilməsinə bir işarə verir.

Tofiq Tağızadənin ssenarisi əsasında çəkilmiş “O dünyadan salam” (Ölülər) bədii filminə Avropada təhsil alıb gəlmiş Kefli İskəndər özünün dediyi kimi 14 yaşlı bacısı Nazlını:

“- Ay mənim Nazlı bacım! Gəl yapışım *əlindən*, baş alıb bu *vilayətdən* çıxıb gedək. Səhərdən axşama kimi evdə ourub ya xalalarından *ərə getmək* dərsi alırsan, ya da saqqız çeynəyə-çeynəyə qızlarla səs-səsə verib deyirsiniz: haquşa ha haquşa, bir yarım var haquşa , uzun ətək haquşa... İndi sən mənə gülürsən, Nazlı bacım! Mən *kefliyəm*, amma vallahi, sən də mənim kimi oxuyub qurtarandan sonra *butulka* nədir, lap *küpünə* girəcəksən. Haqqı orda *axtaracaqsan*.”

“Sintaqma vurğusu söz vurğusundan fərqli olaraq bir neçə söz birləşməsi ilə mənanın daha qabarıq verilməsinə xidmət edir. Burada vurğu əsas mənalı sözün üzərinə düşür. Mənanın düzgün çatdırılması üçün sintaqma vurğusunun əhəmiyyəti böyükdür” [3, s. 105].

Mənadən asılı olaraq cümlədəki sintaqlardan bəziləri daha qabarıq tələffüz olunur.

“Məni də dəstənə götür, *Nəbi!*

Tunc Vəli dilini dinc qoymadı:

- Ə, *mirzə*, olmaya Səlim bəy sənə *tulapayını* az verir?

- Tula *özünsən!* – Telli Qara ona çımxırdı.

- Dözə bilmirəm, *Nəbi* – dedi. Atamı Sibirdə çürüdənlərlə bir yerdə işləmək *ağırdır* mənə.

Nəbi dilləndi:

- Amma, mirzə, çölçülük çətindir ha.
- *Bilirəm*, dözərəm.
- Bəs atın, tüfəngin?
- Atım var, tüfəng də səndə!”

(“Qaçaq Nəbi” tammetrajlı bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Bu cümlələrdə psixoloji vəziyyətlə əlaqəqədar sintaqmların bəziləri (Nəbi, mirzə, tulapayı, özünsən, ağırdır, bilirəm) daha vurğulu tələffüz olunur.

Cümlədəki sintaqmların hamısının vurğulu tələffüzünə həmişə ehtiyac yoxdur. Əksər kinoaktyor cümlədəki sintaqmların hamısını eyni yüksəklikdə, vurğulu tələffüz edərsə, filmdə quru hay-küy əmələ gələr ki, bu da yersiz çıxar.

Azərbaycan filmlərində cümlə vurğusundan da geniş istifadə edilir. “Sözdə heca, cümlədə söz, sintaqma seçildiyi kimi, abzas və mətnədə də şəraitlə, psixoloji vəziyyətlə əlaqəqədar vurğulu cümlə fərqlənə bilər” [4, s. 109]. Vurğulu cümlənin tərkibindəki sintaqmlar eyni yüksəklikdə, güclü və aydın tələffüz edilir. Burada nitqin tempi, vurğulu cümlələrdən sonra fasilə də adi cümlələrə nisbətən bir qədər artıq olur.

“Nazlı:

- Zeynəb, vallahi, az qalırım *dəli* olam. Bilmirəm *gülüm*, ya ağlayım. Bircə, *ölməyəydim*, o günü *görəydim* ki, Sara bacım dirilib, bu qapıdan girir içəri.

... bıy, elə bildim Sara bacımız *xortlayıb*. Ay xanım, görəsən o şeyx kasıbları da dirildir? *Vallahi*, xanım, bizim balaca oğlan heç *yadımdan* çıxmır.”

(“O dünyadan salam” (Ölülər) tammetrajlı bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Bu cür monoloji nitqdə kinorejissor və kinoaktyorlar ziddiyyət törədən əsas səbəblərdən birini seçərək, onu bütöv bir cümlə şəklində vurğulu tələffüz edirlər ki, bu da kinossenarilərdə düynələrin açılmasına, tamaşaçıların filmi asan başa düşmələrinə kömək edir. Bir cümlə xüsusilə səsin gücünə, tələffüz aydınlığına görə abzasdakı digər cümlələrdən seçilir. Cümlə vurğusu müsbət obrazların nitqinin təbiiliyinə xidmət edərsə, mənfi tiplərin də nitqinin qeyri-adiliyini, yeknəsəkliyini artırır:

“İskəndər qəh-qəh çəkib yapışır anasının çiyindənən:

- Yaxanı qurtara bilməyəcəksən, odu Şeyx Nəsrullahdı nədi gəlir. *Ölərsən*, *şeyx səni dirildər*. *Yenə ölərsən*, *bir də dirildər*. Ha, ha, ha... Daha bundan sonra ölməklə də yaxanı qurtara bilməyəcəksən... Ha, ha, ha!

... Çalışırsan ki, şeyx cənabları ərin Kərbəlayı Novruzunu da diriltsin?! *Val-lahi fəndini duymuşam*. Ha, ha, ha!”

(“O dünyadan salam” (Ölülər) tammetrajlı bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Burada ədib İskəndərin nitqində cəmiyyətin eybəcərliklərini, fanatizmini verir, insanların avamlığını göstərir.

Aşağıda təqdim edəcəyimiz parçada isə yazıçı Şeyx Nəsrullahın fırlıqlıqlığını, yalançılığını, əxlaqsız hərəkətlərini tamaşaçıların gözü qarşısında canlandırmaq üçün kinoaktyor cümlə vurğusundan bir üslubi vasitə kimi istifadə edir:

“Şeyx Nəsrullah:

- Adəmidər vaxtı mərəz işləhayi təam nami bəşəd, - (Bir qədər fikir eləyib baxır Hacı Həsənin üzünə və birdən dikəlib çıxır):

- *Necə təam? Necə cücə pilov? Şeyx Əhməd, məni hara gətirmisən? Məyər bunlara deməmişən ki, mənim xörəyim gündə bir xurmadır?!”*

Sintaqların əvvəlində sözlər bəzən vurğusuz tələffüz edilir. Buna dilçilikdə proklitik hadisə deyilir:

“- Bir də *uza(x)da* ha deyilik, lazım olar, gəlib apararsan.

Çünk(ü) az qala yadımdan çıxmışdı, xəbərin var?

- Nədən?

- Dünən o pianiska Mahi *qıra(x)dan* güdürdü bizim restoranı.

- Sözündə *doğrulu(x)* yoxdur, *yalançılı(x)* üzündən axır.”

(“Qəfil yangın” tammetrajlı bədii filmi, 1979. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Sintaqlardakı axırıncı sözün vurğusuz deyilməsi isə enklitida adlanır:

“- Gördün? Elə bircə bu *kollu(x)* olsun. Dərə xəlvət, tülkü bəylikdi, nə qədər *toyu(x)*-cücə saxladığımızı, neylədiyimizi bilən yox idi.

- Öməröglü onun başına bir oyun *açaca(x)* ki, adı yadımdan *çixaca(x)*.”

(Yenə orada)

Bədii filmlərdə sintaqmların əvvəlində və sonunda köməkçi nitq hissələrinin vurğusuz deyilişinə daha çox rast gəlirik.

“- Axtarıram *onları*, bəy, başına dönüm!

- Bir də əliboş qayıtsa, onun atasını yandıracağam.

- Bu dəfə keçirəm günahından, *lakin* gələn dəfə bu iş təkrar olunsa, özündən küssün!”

(“Qaçaq Nəbi” tammetrajlı bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Kino dilində şəxs adlarının deyilişində də müxtəliflik vardır. Belə ki, kinoaktyorların bəziləri adları da dialekt variantında olduğu kimi tələffüz edirlər:

“- Səlim, sən yolunu azma ha!

- Baş üstə, Nəbi qağa.

... *Əlimərd(ə)n* (Əlimərdan) heyvanları azad etdimi?

- *Axundo(f)* (Axundov) icazə vermədi.

- *Cabbar(r)ı* (Cabbarlı), Kərəm hara baxır?

... *Fat(ə)h* (Fateh) eşitdiyimə görə kəndliləri incidir, doğrudurmu?”

(“Qaçaq Nəbi” tammetrajlı bədii filmi, 1980. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası)

Kino dilində ədəbi dilimizin tələffüz normalarına əməl etməmək tamaşaçıları narazı salır, dildə sünilik yaradır və sözün təsir gücünü azaldır. Ona görə də kinoaktyorlarımız bu mühüm işə diqqət verməli, öz nitqlərinin düzgün, aydın olmasına çalışmalıdırlar.

Göründüyü kimi, kinoaktyorlar ədəbi tələffüzdə dil vahidlərindən savayı yardımçı vasitələrdən də (vurğu, intonasiya, fasilə və s.) istifadə edirlər. Hər hansı əsərin ekranda cana gəlməsində kinoaktyorların nitqlərinin təsirli, axıcı, rəvan olmasında və tamaşaçılara tez, asan çatmasında bu vasitələrin çox böyük əhəmiyyəti vardır.

Müşahidələr göstərir ki, vurğu və onun növlərindən düzgün istifadə etdikdə, onları əsərin məzmununa uyğun, yerli-yerində işlətdikdə aktyor nitqi obrazlı, sözü kəsərli və anlaşıqlı olur.

Açar sözlər: vurğu, qrammatik normalar, şifahi nitq, aktyor, dil normaları.

ƏDƏBİYYAT

1. Dəmirçizadə Ə.M. Müasir Azərbaycan dili. Bakı, 1985, s. 78.
2. Hikmət Ziya. Səhnə dili. Bakı, 1948, s. 13.
3. Xudiyev N. Radio və televiziya dili. Bakı, 2004, s. 105.
4. Kazımov Q. Seçilmiş əsərləri, II hissə. Bakı, 2017, s. 109.
5. Qurbanov A. Seçilmiş əsərləri, I hissə. Bakı, 2002, s. 101.
6. Məmmədli İ. Ekran, efir, və dilimiz. Bakı, 1992, s. 12.
7. Mustafayev F. Azərbaycan televiziya elm və təhsil verilişlərinin dili. Bakı, 2003, s. 75.
8. Məhərrəmli Q. Televiziya dili. Bakı, 2005, s. 59.
9. Məmmədov M. Nitq mədəniyyəti. Bakı, 1998, s. 101.

Fizuli Mustafayev (Azerbaijan)**Stress in the film language**

Submitted article is dedicated to stress issue in the language of cinema. As in other languages, the main specifications forming the words of Azerbaijan language phonetically is stress. As a rule, the stress in our words falls to the last syllable. In the language of cinema is also such. The stress has special importance in literary pronunciation of Azerbaijan, also, in cinema speech. Taking into consideration this, wide information is given about separate types of stress in the article, different sources are referenced.

Sufficient literary was used in article, the parts of the cinemas as “Gachag Nabi”, “Gafil Yanghin” (Sudden Fire) and “O dunyadan salam (Olular)” feature film were submitted.

Key words: stress, grammar norms, oral speech, actor, language norms.

Физули Мустафаев (Азербайджан)**Ударение в языке кино**

Представленная статья рассматривает вопросы ударения в языке кино. Как и в других языках, один из основных признаков, фонетически формирующих слова в азербайджанском языке, является ударение, что относится и к языку кино. В азербайджанском литературном произношении, в том числе в языке кино, ударение имеет особое значение. В статье об этом дается обширная информация и приводятся ссылки на различные источники.

В статье представлены отрывки из художественных фильмов «Гачаг Наби», «Внезапный пожар» и «Привет с того света» («Мертвецы»).

Ключевые слова: ударение, грамматические нормы, устная речь, актёр, языковые нормы.

Халаддин Софиев
кандидат культурологических наук, доцент,
Заслуженный педагог
(Азербайджан)
sofiyev.xaleddin@mail.ru

ВЕКТОР ОТРИЦАНИЯ МЕЖДУ ДИАЛЕКТИЧЕСКИМ МЕТОДОМ, СТРУКТУРАЛИЗМОМ И ПОСТ-СТРУКТУРАЛИЗМОМ

Процессуальность и движение в мире издавна интересовали философское мышление, и оно, для обобщенного разговора о них, применяло специальные словесные обозначения. В современном философском метаязыке парные термины «вещи и явления» являются таковыми. «Вещь» представляет существующие факты мира в модусе «стоп кадра», или замедленного кинодействия, а «явление» обозначает то, что не отвечает принципам остановленного движения. С призм этого метаязыка деревья, здания подводятся под понятие «вещи», а революции, свадьбы, праздники под понятие «явление».

Со времен древности часто встречались философы, заявлявшие о непрерывном изменении действительности. Многие афористические изречения Гераклита были результатом его вдохновений от диалектики мира [1, с. 275-276]. Между тем, элейская философия развенчала представление об изменчивости мира, считая ее видимостью, доказывая это парадоксами (апориями) движения [2, с. 294].

Платон и Аристотель превратили непрерывное движение в неотъемлемое состояние материи, и все ее негативные черты выводили отсюда. Из-за непрерывности изменения, то есть из-за вечного становления, материя, по их мнению, пребывала во мраке, ибо любая точка, появляясь в ней, тут же отправлялась в небытие, потому восприятие не успевало что-либо увидеть в ней. В этой ситуации идеи Платона и формы Аристотеля имели преимущество над материей в том, что они были неподвижными, устойчивыми, а потому умопостигаемыми [6, с. 57].

А.Ф.Лосев, чтобы выразительно сформулировать аристотелевское понимание мышления, использовал афористическое выражение типа

«мыслить, что-то значить, соединять, или разъединять что-то» [5, с. 123]. Этот алгоритм мышления, по существу, является алгоритмом всего движения. Все мифы, соединяя и/или разъединяя (или проведя отождествление и удаление) божества и мифические персонажи, тем самым дают динамическую модель мира. Тот же алгоритм хорошо наблюдается во всех философских системах. Благодаря Гердеру превращение историзма в существенный эпистемологический метод, стало способом включения движения в гносеологию [7, с. 486].

Начиная с XIX века, философская мода на диалектику также явилась результатом парадигматизации движения.

Обобщая сказанное можно утверждать, что вся история философии есть история разных типов мыслительных конструкций, которые давали картину мира то как систему вещей, то как систему явлений, а то и как совокупность вещественно-событийного ряда. Таким образом, философия, чтобы размышлять о мире при минимальном движении, или максимальной замедленности, нуждается в понятии вещи (или в понятии предмета). Вот почему ей пришлось превратить такие повседневные слова как «вещь» и «предмет» в особые категории, чтобы оперировать минимальными движениями (в параметрах времени) и максимальной неподвижностью (в параметрах пространства).

В истории мысли самым эффективным концептом, призванным осмыслить движение, была диалектика. А самой влюбленной в диалектику идеологией был марксизм-ленинизм, ибо он таким образом обосновал необходимость революции. Эта идеология применяла метод диалектики с тем, чтобы подобно пальцам пианиста играть над вещами и явлениями, не подводимыми под одно понятие, и таким образом достигать эффекта мерцания и прилива разных смыслов. Сначала благодаря Гегелю, а потом благодаря Марксу, Энгельсу и Ленину мода на диалектику охватила весь мир, став средством создания неоднозначных, амбивалентных дискурсов. Однако, к середине XX века, когда интеллектуальная очарованность магией метаязыка и гибкости диалектики пошла на убыль и когда диалектика в многочисленных работах советских марксистов-ленинистов стала закостенелой, в качестве альтернативы к ней приобрел популярность новый метод, а именно - структурализм. Если выразиться метафорически, в условиях нового философского мышления структурализм стал продолжением платоновского скульптурного эйдетизма и

был призван противостоять потоку Платоновской материи как вечному становлению [3, с. 29-30, 45-50].

Диалектика стремилась рассуждать о мире и культуре на языке полифонической музыки, тогда как структурализм стремился свести эту музыку к алгебраическим схемам.

Всякое рассуждение о культуре есть проецирование существующих в ней значений и смыслов в понятийную сетку иного словесного ряда, именуемого метаязыком. Ведь философия, языкознание, этнология и литературоведение также, извлекая смысловые материалы из собственных предметов, переводят их на другой язык, т.е. пересказывают их по-другому. Как известно, тавтология есть полное повторение субъекта в предикате. Поэтому ее формулой является « $A=A$ ». Функция пересказа другими словами это - избегать тавтологии в изложении. К примеру, культурология, чтобы не допускать тавтологии, после определения явлений культуры как ценностей-носителей смыслов, проецирует эти смыслы на аналогичные мысли, заимствованные из философии, теологии и языкознания. В результате, возникают странные параллелизмы, точнее, гибридные дисциплины. Так, в результате описания культурных явлений метаязыком социологии, появилась такая гибридная вещь как социокультурология [8, с. 3-5]. Естественно, она, как новый метод, должна была найти собственный предмет исследования. Но при этом ей приходилось своими перифразами пересказывать типично культурологические дискурсы, то есть строить относительно их свои вербальные параллели. Чтобы ясно было, возьмем примеры из традиционного литературоведения. Она строила свою нарратацию такими формулами как «Физули этим хотел сказать...», «Низами тем самым хотел сказать...» и т.п. В этих формулах специалист или своими словами, или же дискурсами, взятыми из философии, языкознания, этики и эстетики пересказывал мысли Физули и Низами. В этом смысле, в культурологи и других гуманитарных науках, чтобы избежать тавтологии, применялись нарративы-пересказы, что соответствовало созданию ситуации описания одного языка-объекта другим языком, т.е. метаязыком. Похожая ситуация наблюдается и в культурологи. В ней избобилуют пересказы в параллельных нарративах. Когда какие-то высказывания не раскрывают скрытые структуры, возможные перспективы, забытые пласты в объекте, тогда исследователю приходится представить этот объект в других переска-

зах. В них ему приходится прибегать к новым риторическим фигурам, интонационным рисункам, чтобы вызвать эффект богатства смыслов.

Структурализм, чтобы представить свой объект в эйдетически-отчеканенной картине, образовал альтернативу тому нарративному типу, который играя нюансами, или «приливами», именно этим передает динамику своему объекту. Структурализм изображал предмет в форме устойчивой конструкции и упорядоченности. Он как бы давал в параметрах «стоп кадра» ясный «портрет» предмета. Правда, структурализм избегал абсолютной статичности в описании, поэтому в нужный момент прибегал к диахроническому методу. Структурализм в синхроническом методе брал срез одновременных элементов, тогда как в диахроническом методе элементы давались во временной последовательности [9, с. 124-128].

Хотя следует уточнить, что у диахронического метода имелось одно принципиальное отличие от диалектики. Последняя, для изображения мира в головокружительном движении, пользовалась законом единства и борьбы противоположностей, законом отрицания предыдущего отрицания и перехода количественных изменений в качественные и обратно. Диахронический же метод позволял постигать движение через кинематографический эффект. Вспомним, каким образом воссоздается эффект движения на экране: скоростная проекция кадров с последовательными моментами движения приводит к видимости движения. Таким же способом диахронический метод, воссоздавая последовательность «стоп кадров» - структурных моментов создавал иллюзию движения. Тем самым он стремился смоделировать исторические изменения в объекте.

В отличие от структурализма, диалектика позволяла осуществить продуктивную игру с неопределенностями. Хотя марксизм-ленинизм остро нуждался в оперировании четкими определенностями, то есть графически очерченными явлениями. Ведь без такой определенности как можно было бы сделать идеалы и потребности пролетариата мерами определения позитивностей в эстетике и этике?! Если пролетарская культура и искусство трудно поддавались бы идентификации, если бы их невозможно было подвести под четкие понятия, то как можно было бы воспевать и показывать их как пример в противовес буржуазному?! Если марксизму-ленинизму трудно было бы показать, что история идет путем прогресса, то как эта идеология могла бы поставить пролетарскую куль-

туру и искусство по линии прогресса на более высокую ступень, чем культуру и искусство феодализма и буржуазии?! В этом смысле, определенность, достигнутая благодаря категориям «количество», «качество», «причина» и «следствие» во всех сферах была крепкой опорой для марксизма-ленинизма. Однако, приходится признать, что определенность и четкость марксистской теории прогресса наряду с пользой создавали и неприятные сюрпризы для исторического материализма. Ибо как можно было культуру и искусство Ренессанса ставить на нижнюю ступень после буржуазной культуры и искусством?! Как можно было бы античную философию и искусство оценить как низшую ступень по сравнению со Средневековьем?!

Обоснованность скептицизма, порождающего такого рода вопросы, адресованные марксизму, заставила некоторых советских философов собирать цитаты из творчества классиков марксизма, чтобы как-то объяснить совместимость идеи исторического прогресса с недостижимостью творений художников предыдущих эпох (ведь сами классики считали эти творения образцом для всех эпох). В такой ситуации те специалисты, которые применяли марксистскую идею прогресса однозначно и определенно четко, начали оцениваться как догматически мыслящие ученые. Поэтому среди советских марксистов участилось появление ученых, которые начали искать объяснение многозначным отношениям между идеей прогресса и восхищением достижениями прошлых эпох. Е.В.Ильенков и М.А.Лифшиц были, именно, одними из пионеров в не догматическом подходе к марксистско-ленинской идее прогресса в историческом движении. В своих работах они, опираясь на диалектическое обыгрывание неоднозначных, и в смысловом плане неопределенных дискурсов, начали создавать полифонические тексты, в которых идея прогресса стала совмещаться по существу с сомнениями относительно парадигмы прогресса в культуре и искусстве. Эти авторы начали виртуозно использовать возможности диалектики, позволяющие играть коннотациями, семантическими неопределенностями в философской наррации. Так появились дискурсы, утверждающие одновременное присутствие и положительного, и отрицательного, и национального, и интернационального, и прогрессивного, и регрессивного в явлениях. Подобные симбиозы в наррации воспринимались в иных философиях как абсурдное или эклектическое словоблудие, тогда как диалектика ре-

абилитировала гибридное мышление как внедряющееся в суть противоречий социального развития. Отрицательное отношение к религии у марксизма-ленинизма было однозначным («религия опиум для народа», «религия как служитель интересам господствующего класса»). Между тем поэзия таких художников как Низами, Физули и Насими полностью была пропитана исламскими, и конкретно, суфийскими смыслами. Диалектический же метод, позволяющий производить неоднозначные дискурсы, делал возможным завуалировать исламский и мистический характер этой поэзии. Философы и литературоведы Азербайджана, подводя определенные сентенции этих поэтов под понятия свободомыслия и протестной литературы, низводили их мистическую религиозность до несущественных побочных явлений. Таким образом, диалектика, подводя одно и то же явления под взаимоисключающие понятия, приближая его то к одним, то к другим явлениям, или же удаляя его от родственных событий с помощью «блуждающей наррации» создавал эффект эпистемологической подвижности. В этом случае неопределенность и неоднозначность не позволяли эпистемологическому взгляду зацепиться намертво к чему-либо, и стать пленником замкнуто-закругленных фраз. Завершенность и определенность были для диалектики признаками застенелости. А неподвижный мир считался марксистами иллюзией, вызванной метафизическим мышлением. Диалектика везде, в том числе и в культурологи, старалась сделать динамику сознания параллельной к динамике предмета с тем, чтобы познавать подобное подобным. Чтобы отражать движение мира, самосознание должно было стать движущимся потоком. Структурализм возник именно как альтернатива поточному движению диалектического и интуитивно-иррационального бергсонского познания. Он больше соответствовал замедленному движению в кинематографе. Структурализм, если рассуждать в терминах противопоставления «вещи и явления», брал мир не как систему явлений, а мыслил его в качестве рядов вещей. Диалектический метод, постулируя мир как совокупность явлений, смазывал в нем всякие отграниченности, композиционную построенность. В противовес этому, структурализм давал отчужденную картину мира.

Когда структурализм нуждался в воссоздании исторической оси времени, он применял диахронический метод. Этот метод в отличие от диалектики показывал историю как ряд фотоснимков, фиксирующих отрез-

ки движения, то есть как ряд остановленных движений (стоп кадров). Он пытался подобно движению робота передавать реальное движение живого человека пунктирными линиями.

Структурализм, благодаря своей технике описания мира совместно с семиотикой предложил довольно заманчивые модели культуры и искусства. Структурная антропология Клода Леви-Стросса, структурно-семиотические теории Ю.Лотмана и всей Тартуской школы во второй половине XX века стали богатыми источниками для нетривиальных размышлений над многочисленными сферами культуры. Однако в то время, когда в Советском Союзе структурно-семиотический метод все еще вызывал восхищение у тех, кто устал от многословия и коннотативной наррации диалектики, на Западе начался упадок этого течения. Как в свое время «метафизичность» в философии породила потребность в диалектике, так и в культурологии структурализм породил потребность в пост-структурализме. Категория движения на самом деле, никогда не была чужда многим философским системам, названным марксизмом метафизическими системами. В Советском Союзе со временем мы узнали, что ярлык метафизичности был клеветой тем философам, которые не разделяли марксистскую концепцию диалектики. Также со временем уяснили, что марксистско-ленинская неприязнь против структурализма якобы из-за его формализма и метафизичности, в действительности, была продиктована нежеланием расстаться с монополией в идеологии и нежеланием делить место с другими философскими течениями. Между тем, как мы увидели, благодаря диахроническому методу категория движения вовсе не была чужда структурализму. Просто, структурализм непрерывно-плавные движения и изменения мира старался постигать через дискретные «кадрики». Однако, по-видимому, такая форма познания, все равно, не была достаточной для европейского научного сознания. Структуралистские идеи, возникнув в 20-е годы XX века, и став популярными в 40-50-е годы, потом как будто начали терять свою привлекательность [4, с. 230]. 20 лет жизни для одного метода вовсе небольшой срок. Хотя, в силу некоторых фактов и последствий невозможно определить жизнь структурализма как быстротечную. Во-первых, потому, что невозможно провести границу между тем, когда заканчивается структурализм, и тем, когда начинается пост-структурализм. Структурализм уже в течение долгих лет как бы по инерции продолжает существовать в пост-структуралистских дискурсах.

Во-вторых, потому, что многие известные структуралисты, такие как Жак Лакан, Мишель Фуко, Ролан Барт, Юлия Кристева оставаясь таковыми, являются также классиками пост-структурализма и пост-модернизма. В этом смысле структурализм долгое время жил внутри того течения, которое призвано было отрицать его.

Теперь из противостояния структурализма и диалектики можем вывести логику появления пост-структурализма. Пользуясь диалектическим законом «отрицания отрицания», можно утверждать, что пост-структурализм, отрицая структурализм, воссоздает на новом витке философию движения и изменения. Тогда отрицание центризма, паралогизм и номадические понятия в пост-структурализме обнаруживаются как новые средства постижения движения и изменения. Но в случае пост-структурализма движение и изменение не те же, что в диалектике. Хотя бы потому, что пост-структурализм не постулирует неминуемость вектора развития в мире. Пост-структурализм мыслит движения в текстах вне зависимости от парадигмы развития.

Ключевые слова: метод, метаязык, структурализм, пост-структурализм, структурно-семиотический подход.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Антология мировой философии, т. 1, ч. 1. М., 1969, с.275-276.
2. Антология мировой философии, т. 1, ч. 1. М., 1969 с.294.
3. Асмус В. Платон. М.: Мысль, 1975, 220 с., с.29-30, 49-50.
4. Гнатюк О. Основы теории коммуникации. М., 2010, с. 230.
5. Кант. Сочинения, т. 4, ч. 1, М., 1965, с. 123.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 57.
7. Топоров В.Н. Сравнительно-историческое языкознание. // Лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990, с.486.
8. James P.Lanlof. Introducing socio-cultural theory // Sociocultural Theory and Second Language Learning. Oxford University Press, 2013, p.3-5.
9. Recep Sentürk. Narrative Social Structure: Anatomy of the Hadith Transmission Network. Standford University Press. 2005, p.124-128.

Xaləddin Sofiyev (Azərbaycan)**Dialektik metod, strukturalizm və post-strukturalizm arasında inkar vektoru**

Dünyanı daimi hərəkətdə təsəvvür etmək üçün dialektika vəhdət qanunu və əksliklərin ziddiyyətindən, inkarı inkar, kəmiyyətdən keyfiyyətə və geriye keçmək qanunlarından istifadə etmişdir. Lakin strukturalizm hər hansı bir obyektə sabit qaydalar və nizami quruluş formasında təsəvvür edir. Strukturalizm sanki obyektin “aydın” portret”ini əks etdirir. Strukturalizmlə dialektikanın ziddiyyəti poststrukturalizmin nə cür meydana gəlməsini sonadək anlamağa mane olur. Lakin istənilən halda poststrukturalizmdə hərəkət və dəyişkənlik dialektikada olduğundan fərqlidir. Poststrukturalizmdə yerdəyişmələr inkişaf paradigmasından asılı deyil.

Açar sözlər: metod, metadil, strukturalizm, post-strukturalizm, struktur-semiotik yanaşma.

Haleddin Sofiyev (Azerbaijan)**Vector of negation between dialectal method, structuralism and post-structuralism**

In order to represent the world in incredible moving, dialectics used the law of unity and conflict of opposites, the law of negation of previous negation and transition from quantity to quality and back. But structuralism depicted the object in the form of stable construction and order. As if structuralism represented clear “portrait” of the object. Due to opposition of structuralism and dialectics it is impossible to find out how post-structuralism appeared. But in post-structuralism moving and changes differ from ones in dialectics. In post-structuralism movings don't depend on the development paradigm.

Key words: method, met language, structuralism, post-structuralism, structural-semiotic approach.

UOT 008:001.8

*Флера Сайфулина,
доктор филологических наук, профессор
Гульфия Талипова,
кандидат филологических наук, доцент
(Россия)
fsaifuluna@mail.ru*

**«ЧЕЛОВЕК СОВЕРШЕННЫЙ»
В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ХУВАЙДЫ
(ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ «РӘХӘТЕ ДИЛ»
(«ДУШЕВНАЯ БЛАГОДАТЬ»)
СУФИЙСКОГО ПОЭТА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ)**

В современном литературоведении не угасает научный интерес к письменным памятникам средневековья, так как актуальными остаются проблемы текстологической направленности: объяснения и трактовки вопросов, связанных с созданием и авторством письменных памятников, которые обнаруживаются учеными по настоящее время, их идейным замыслом.

На протяжении нескольких столетий художественная, дидактико-просветительская и научно-популярная литература из Востока выполняла очень важную просветительскую миссию и удовлетворяла духовные нужды и запросы представителей разных тюркоязычных народов, в том числе и татар. Многовековые культурные, экономические, торговые взаимосвязи, продолжающиеся более тысячи лет, положительно повлияли на жизнь татар, особенно на их духовное развитие. Творения восточных авторов пользовались большой популярностью и широко распространились не только по Волго-Уральскому региону, но и за Уралом и в Сибири. Их читали как в оригинале, так и в переводе. «Всякому заезжему, без сомнения, странно покажется найти в казанских татарах, говоря вообще, народ более образованный, нежели некоторые, даже европейские. Элементы духовной культуры Золотой Орды своим происхождением связаны с этнокультурным миром, предшествовавшим появлению данного государства. Здесь получили широкое распространение выдающиеся творения Фирдоуси и Рудаки (X век), ал-Маари и Омара Хаяма (XI век), Гатгара и Низами (XII век), Руми и Саади (XIII век) и целого ряда

других знаменитых поэтов Востока. Почти все они, начиная с гениального Фирдоуси с его бессмертным «Шах-намэ», были персидскими или персидско-таджикскими поэтами (кроме арабского классика ал-Маари и азербайджанца Низами, который при этом также писал свои произведения на персидском языке).

Сочинения великих мудрецов и поэтов Востока, прежде всего представителей персидско-таджикской поэзии, пользовались огромной популярностью среди татар, как в позднейшие времена, так и периода государства Золотой Орды. Более того, они вдохновляли татарских поэтов на создание своей, собственной литературы, получившей высокое развитие в XIV веке – в эпоху могущества Улуса Джучи. Именно в этот период были написаны такие бесценные памятники средневековой татарской литературы, как поэмы «Гульстан» («Гульстан бит-тюрки») Саифа ас-Сараи, «Хосров и Ширин» Кутби, «Мухаббат-намэ» Харазми, «Джум-джума-султан» Хисама Кятиба, «Кисса-и-Рабгузи» поэта Рабгузи, прозаическое сочинение «Нахдж ал-фарadis» Махмуда ал-Булгари и др.

До XIX века, когда открылись первые типографии для издания татарских книг, в широком хождении были рукописные книги. Как и на всём мусульманском Востоке, у татар, рукописные книги относились к весьма тонким и сложным ремёслам, поэтому к ним было особое отношение. Издание большими тиражами спасло от исчезновения многие ценные памятники средневековой литературы, являющиеся учебным пособием в медресе и занимательным чтением у образованной части населения, были распространены как в рукописной, так и в печатной форме. Литературные памятники этого периода свидетельствуют о глубоко проникновении в общественное сознание татар идей, присущих мусульманской теологии и философии.

Объектом исследования в данной статье является одно из многочисленных произведений средневековья - «Жан рэхэте» («Душевная благодать») поэта, называвшего себя в тексте произведения именем Хувайда. Здесь находят отражение философские взгляды автора на окружающий мир, на проблемы воспитания и нравственности. Некоторые предположения о творчестве данного поэта, а также его собственном имени высказаны нами в ранее написанных трудах [1]. Здесь лишь заметим, что некоторые данные об авторе произведения представлены в главе «О книге и его авторе (да будет ему благословение Аллаха)», где упомина-

ется имя Хужа-Назар бине Гаиб-Назар, а также даются некоторые пространственные ориентиры, которые дают возможность предположить о «сибирском» происхождении данного издания. Если предположить, что отцом поэта Хувайды является шейх Гаиб-Назар, являвшийся одним из 366 шейхов, проповедовавших в Сибири Ислам [2], можем сказать, что произведение «Душевная благодать» создан примерно в начале XV века.

Композиционное построение книги подчинено средневековым традициям тюрко-татарской литературы. Произведение состоит из введения (башлам) и многочисленных глав-рассказов (их здесь – 37), объединенных между собой единой проблемой – религиозными наставлениями и назиданиями, которые направлены на нравственно-религиозное воспитание совершенного человека.

Вводная глава, являющаяся традиционной для литературы вышеуказанного периода, начинается со слов восхваления Всевышнего Аллаха:

Сэнау-хэмде Халлакы жиһанга
Ки хөкмен күрсәтеп яхшы-яманга,
//Хвала Аллаху – Создателю миров,
Который оценит все: и добро, и зло

Тотыптыр бисәтүн күкне мөгаллак,
Биреп шамсү-камәр дөнъяга раунак.
//Он держит без усилия небо наверху,
Чтоб освещали мир – дал солнце и луну.

Поэт посвящает первые строфы произведения Всевышнему Аллаху, которому подчинено все в этом мире: ничего не может произойти без его дозволения. Таким образом, признавая это, поэт просит благословение Всевышнего и дать ему помощь в написании этого произведения.

Далее следуют также традиционные главы, посвященные восхвалениям последнего пророка Мухаммада (с.г.с).

Бихәмдуллаһ – Мөхәммәт өммәтемез,
Кыямәт көн өмиде шәфкатемез.
// Слава Аллаху, мы из племени Мухаммада,
В судный день надеемся на его поддержку.

Йир өстедә аты булды Мөхәммәд,
Бетелде гарше сакыйдә ки – «Әхмәд»
// На земле его называли Мухаммад,
У дверей небес он «Восхвален Аллахом».

Вөжүдедин мөзәйән булды фәреш,
Гобары кадмедер зиннәте гареш.
// Присутствием его земля стала краше,
Пыль из-под ног его – украшение небес.

Автор посвящает также отдельные небольшие главы последователям пророка Мухаммада – праведным халифам Абу-Бакру (Әбу-Бәкер), Умару (Гомәр), Осману (Усман), Али (Гали ибн Әбу-Талип). (Известно, что Абу-Бакр по наставлению Умара распорядился о сборе воедино подлинных записей Корана; Осман пригласил переписчиков Корана, сам тщательно проверял их и занимался распространением священной Книги, Али также занимался распространением Корана и следил за тем, чтобы не было искажений содержания Святой Книги). Следует отметить, что во многих произведениях средневековья является традиционным обращение к образам пророков и праведных халифов, которые направлены ознокомить читателя со всемогуществом Всевышнего Аллаха, деяниями пророка Мухаммада (с.г.с) и их сподвижников, имеют воспитательную ценность, так как автор призывает последовать читателей религиозным назиданиям и наставлениям, ценить то, что даровано Всевышним Аллахом.

В главе, посвященном Хасану и Хусаину, детям Мухаммада (с.г.с), автор еще и еще раз напоминает о милости Всевышнего Аллаха, о благах, дарованных им верующим, а также о том, что нужно довольствоваться тем, что мы имеем по воле Всевышнего. Поэтический слог данных строк очаровывает глубиной мысли и красивым звучанием:

Ходайа, юк идек без, бар кылдың,
Тәне сәлам биреп, дәркәре кылдың.
// Всевышний, нас не было – ты создал нас,
Дал здоровье телу, сделал нужными.

Кани бездә фəрасəт, фəһм кылсак –
Сəнең нигъмəтлəренгə шөкєр кылсак?
// Для чего дан разум, если рассуждать –
Не для того ли, чтобы быть довольными этим.

Далее автор перечисляет те блага, которые дарованы человеку Аллахом: это глаза, которым человек воспринимает окружающий мир; уши – для того, чтобы слышать слова Корана, но при этом поэт отмечает, что не нужно слушать плохие слова, не быть тем, кто сошел с пути Истины. Дан человеку язык, чтобы он повторял имя Всевышнего, дана истинная вера (Иман), которая принесет ему благосостояние и др. Подитоживая свою мысль, автор опять же напоминает читателю о том, что за все это мы должны быть благодарны Всевышнему:

Ходага шөкєрлек кылмай бəһаим
Булыптыр адəми, кəфсєдə – каим.
// Не благодарны Всевышнему животные
А люди созданы сильными перед алчностью.

Ходага шөкєр бездин иртə вə шам,
Салыпдыр ватанымызны дар шəһрислам.
// Благодарность наша Всевышнему с утра до ночи,
Что наша родина в стране (доме) Ислама.

Далее по тексту идут отдельные рассказы, созданные назидательным тоном и направленные на воспитание у читателей положительных качеств.

Один из таких рассказов называется: «Рассказ пятый. О том как три брата нашли в дороге клад и из-за своей алчности погибли» («Хикаятүл-хамсүн. Өч карендəш сəфəрдə кəнжє табып, нəфсє вə Шəйтанга əвварə булып һəлак булганнары»). Сюжет рассказа не сложен, уже в его названии заложена событийная канва произведения. Три брата, оправившиеся в дальнюю дорогу по песчаной пустыне, находят клад. Братья обрадовались находке, стали благодарить Всевышнего Аллаха за дарованные богатства. Решили братья, что один из них сходит за едой, после, за едой решили читать молитву в благодарность Всевышнему. Дали младшему золотую манетку и попросили не задерживаться долго.

Но Сатана, в облики алчности, настраивает братьев друг против друга: оставшиеся у клада братья не могут побороть в себе появившееся чувство жадности. Они решают при возвращении убить младшего брата и разделить клад между собой, так как в таком случае им достанется значительно больше богатства. Сатана сбивает с пути истины и младшего брата, который отправился на базар за едой. И его посещают точно такие же мысли, подсказанные чувством алчности. Признавая то, что одному ему трудно будет справиться двумя братьями, он решает помешать в еду яд и, таким образом, отделаться от старших братьев и взять все найденные богатства себе. Так и сделали: вернувшись с ядовитой едой, младший брат предлагает ее старшим; старшие же, договорившись между собой, убивают младшего. После сами отравляются предложенной братом едой. Таким образом, погнавшись за богатством, управляемые жадностью и алчностью, родные братья убивают друг-друга.

Подитоживая свою мысль, поэт далее пишет о том, что все это было сделано ради обогащения, мирского блага, который не стоит человеческой жизни. Поэт-суфи еще раз напоминает о том, что все мирские блага – это яд, который убивает душу человека, не оставляя даже родственных чувств. Обращаясь к читателю, Хувайда пишет:

Таләп кыл ки кәнже бизыяни,
Сәнең булгай ки гомрең жәвидани.
// Пусть богатства твои будут без вреда,
Жизнь твоя, увы, не бесконечна.

Таләп кыл кәнже мәгънә, и бәрадәр,
Вә гәрнә сәндин үвләгә ваһме хар.
// Накапливай духовные богатства, о бедолага.
Иначе пристанет жизнь к тебе как грязный репейник.

Кеше булмаса мәгънәдән хәбәрдар,
Аты – адәм, димә, бел, нәкъшы див ар.
// Если человек не будет думать о душе,
Не называй его человеком – это раскрашенный змей.

Таким образом, на этом жизненном примере автор произведения обращает внимание читателя на последствия человеческой алчности. Глава продолжается назиданиями по поводу веры и преклонения Всевышнему Аллаху, поэт призывает читателя не быть рабами своих страстей, не преклоняться мирским богатствам, не служить дьяволу в обличие денег и богатств. Иначе, пишет автор, всех ждет наказание в виде адских мук. В Судный день не будет таким людям покровительства, не поможет отец – сыну, мать – дочери. Каждый человек, в конечном итоге, получит по заслугам, по тем богоугодным делам, которые совершал, прибывая на земле. Человек, не знающий и не думающий о будущей жизни, будет раскаиваться, но будет поздно, напоминает автор. Все люди предупреждены об этом, но в мирской суете они забывают о своей вере, о служении Всевышнему, размышляет поэт. Он призывает читателей не быть равнодушными, задумываться о своей душе, не предаваться мирским утехам, не собирать материальные блага, так как все в этом мире – бременно, а вечна только душа.

В произведении автор отдельно останавливается на описании ада и тем мукам, которым подвергаются там неправедные мученики, пренебрегавшие наставления Корана, не придерживавшиеся канонов ислама. Ужасающие картины ада, представленные автором в эмоционально-экспрессивном стиле направлены на зарождение в душе читателя страха перед Судным днем.

При этом, отдельная глава поэтом посвящается рассказу о райских наслаждениях, которые уготованы праведникам, придерживавшимся религиозных канонов.

Риваять эйләде Әбу-Һәрирә,
Разаллаһу ганһ, коддәссәрирә.
// Предание рассказано Абу-харира,
Пусть благославит его Аллах,
да просветлится магила его

Так начинается глава, озаглавленная «Риваяте фи баянел-жаннәт» («Предание о рае»). Красоты рая и блаженства, испытываемые там человеком, описаны автором поэтической образностью и выделяются особым красноречием:

Биһиштнең, диде, дивары – мөхәллә,
Ки бер хиште – зәмрәд, бере – талә.
// Стены этого места свободны,
Если один кирпич – из изумруда, другой – из золота.

Ирер лае япардин, үзе – зәгъфәр,
Хиймәнең бәренең урныга – гәүһәр.
// Состоит он из лепестков цветов
Все стены его – из драгоценностей.

Акар суы тәмамы ширү-шәкәр,
Ләбен фәриш әйләгән якуты әхмәр.
// Вода, которая течет там – молоко с сахаром,
А берега его из красного изумруда.

Дирәхте – нокра, шахие – зәмрад,
Ирер әүракы якуты-зөбәржәт.
// Деревья серебрянные, а стволы – изумрудные,
Листья же из алмаза-бриллиантов.

Ки сыйфат кылсам аз Каф та Каф,
Рәва булмас тәмамы, кылсам әүсаф.
// Не возможно описать, не хватить места, больше чем гора Каф
Не с чем сравнить его до конца.

Здесь автором использованы многочисленные метафоры, сравнения, эпитеты и др. виды поэтических тропов, которые дают возможность более образно представить те блага, которые ожидают в ином мире праведников, живущих по канонам шариата.

Далее в произведении продолжают тематические главы, например, о необходимости для мусульман пятикратного намаза. «Хикаяте елан бинамаз хакында» («Рассказ о змее (который появился от того, что не читали намаз)»). Данный рассказ также начинается с предстваления того лица, от которого автор слышал его:

Ишетеңнәр, ших Хәсән Басри заманы
Төшөпдөр Басра эчрә бер еланы.
// Слушайте, во времена шейха Хасана из Басры
Упал на Басру (город) одна змея.

Далее автор излагает причины и последствия этого страшного происшествия, так как змея была огромной, и под ней оказался весь базар, со своими семидесятью тысячами магазинов («Ки йитмеш мең дөкани басмыш ул мар»). Вся базарная сторона загудела, собралось немереное количество народу. Все испугались, что эта змея может всех их проглотить, разрушить весь их город.

Люди решили идти к уважаемому шейху за помощью и разъяснениями: почему же именно на их город свалилось такое чудовище, который так осквернил их город, разрушил мирный базар? Послушав их рассказы, шейх сам направился к базару, чтобы воочию убедиться в услышанном. Приблизившись, люди опять узрели ту же картину: лежит, раскинувшись во весь базар, огромная, страшная змея, высунув язык, разглядывает по сторонам. Спросил тогда шейх у змеи, в чем причина того, что он именно на их город свалился? Змея, качая головой, попытался что-то сказать, но понять его шейх не может. В это время он положил палку, которую держал в руке, на землю, накиннул на себя шерстяную одежду (шаль) и начал молиться. В конце молитвы шейх обратился к Всевышнему Аллаху с просьбой о том, чтобы он помог язык змеи понять, чтобы узнать причины того, почему же она оказалась здесь, чем же жители города Басра заслужили такое наказание. В ответ на его просьбу Всевышний дал змее красноречивый язык, и она начала: «Ах, шейх, я скажу тебе, ты услышь». И поведала змея шейху свою историю: оказывается эта змея – ангел Мучения, и причина того, что она именно сюда упала, кроется в том, что ее послал Всевышний Аллах, чтобы та наказала совершенно иной народ. Путь змеи пролегла над Басрой, пока она пролетала через их город, ее крыло было повреждено стрелой злого, неверующего человека, который, не боясь Всевышнего, выстрелил в ангела. Попросила змея, обратившись к народу, помолиться всем вместе, чтобы у нее крылья поправились, и чтоб она смогла улететь. Все подняли руки для молитвы и со слезами на глазах начали молиться. Услышал их молитвы Всевышний, и в тот же час поправились крылья ангела, и,

перед взором изумленного народа, раскрыв крылья, змея улетела. Делая свои выводы по поводу вышесказанного, автор далее пишет о том, что насколько опасен даже один человек, который не читает намазы (молитвы), он оскверняет всех остальных, нельзя даже близко подходить к такому неверующему человеку. Свой очередной воспитательно-нравоучительный рассказ-предание поэт завершает словами:

Пәйгамбәрдин кылыпдырлар риваять,
Бу сүзләрне һәммә сәхиб сәгадәт.
// Предание (это) осталось со времен пророков,
Эти слова для всех правоверных в радость.

Булып өч ун, диделәр, руза ае,
Ул айдыр барчага дәүләт хомае.
// Длится три по десять (т.е. тридцать дней) месяц поста
Этот месяц для каждого богатство и счастье.

Ирер әүвәле уны – рәхмәт, и мәрд,
Икенчесе – мәгрифәт, и сәхиб дәрт.
// Первые десять – благодарность, о благородный мужчина,
Вторые – образование, о суфий спокойный.

Өченчесе ирер гатикь минән-нар,
Моның дик әйделәр Солтаны-Әбрар.
// Третьи – время освобождения от мук адских,
Так сказано Султан-Абраром (т.е. пророком Мухаммадом).

Рассказав о месяце рамадан и деяниях, которые должен совершать мусульманин во время месяца поста, поэт продолжает свои наставления по этому поводу:

Кеше кем, руза ае руза тотса,
Үзен бишвакыт намаз эчрә яд итсә,
Ни кылган жормыны Тәңре кичергәй,
Аңа кәүсәр шәрабедин ичергәй.
// Если человек держит пост в месяц поста,

В пятикратном намазе напомнит о себе
Все плохие деяния его будут прощены Всевышним,
Будет он утолить жажду из чистого родника.

Таким образом, автор дастана еще и еще раз напоминает читателям о том, что нужно придерживаться религиозных кононов, особенно обратить внимание на выполнение пятикратного намаза, придерживаться ежегодного поста.

В таком жет духе описывается глава, названная «Коръэне-Шэриф укымакның әжере бэянендэ» («О пользе чтения Священного Корана»).

Таким образом, благодаря научным изысканиям ученых-текстологов, на сегодняшний день мы можем вести речь о нескольких именах поэтов, так или иначе причастных к Сибирской земле. Творчество Хувайды, введенный в научный оборот нами, также является интересным явлением средневековой суфийской литературы, направленной на исправление нравов и воспитание совершенного человека.

Примечательно, что средневековая татарская литература демонстрирует два дополняющих друг друга подхода к решению проблемы нравственности человека. В светски ориентированной литературе способы исправления нравов включают две составляющие – образование и воспитание, а в суфийской – приоритет отдается воспитанию. Причем если в арабо-мусульманской философии нравственное совершенство человека сопрягалось с достижением Истинных Знаний, то в татарской средневековой литературе, в основном унаследовавшей традиции адаба, эта особенность мусульманской философии не нашла полноценного воплощения.

Знание в татарской светской литературе не столько онтологический атрибут человека, сколько практически необходимая мудрость правителя, призванная служить социальным интересам общества. Кроме этого, решение проблемы предопределения в светски ориентированной литературе вполне способно ограничиваться земным миром, в то время как у суфийских авторов эффект назидательности усиливается за счет нравоучений по поводу мира иного. В самом наборе добродетелей нет противоречий, но все же, в суфийской литературе больший акцент делается на проповедь терпения, довольства малым, победить в себе алчность.

Главная цель человека в такого рода произведениях – подготовка человека к иной жизни, в то время как в светской литературе силы героев направлены на достижение земного счастья.

Таким образом, литература нравственно воспитывает личность, формирует сознание, открывает глубины прекрасного, которое часто в повседневной жизни остается не замеченным. Наиболее интересными являются произведения, в которых поднимаются проблемы, связанные с положительным идеалом и нравственными исканиями человека. Актуальность исследования продиктована возрастающим интересом к древним и средневековым письменным памятникам, которые имеют этическое, эстетическую и воспитательную ценность.

Ключевые слова: татарская литература, средневековая суфийская поэзия, поэт Хувайда, «человек совершенный», метафора.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Сайфулина Ф.С. Духовно-нравственные проблемы в татарской средневековой литературе. – Тобольск: ТГСПА им. Д.И. Менделеева, 2010.- 128с.; Сайфулина Ф.С. Идейная направленность древней и средневековой татарской литературы, созданной в Сибири // Актуальные проблемы филологии, истории и культурологи: теоретический и методический аспекты. Межвузовский научный сборник. – Тобольск, 2010.- 114-118; Сайфулина Ф.С. К вопросу об изученности древней и средневековой татарской литературы, созданной в Сибири // Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции «Сулеймановские чтения»: Тюркское средневековье Западной Сибири в современных исследованиях. – Тюмень: ТюмГУ, 2010.- С.103-107.
2. Катанов, Н.Ф. О религиозных воинах учеников шейха Багауддина против инородцев Западной Сибири // Ежегодник Тобольского Губернского музея. Тобольск: Типография Епарх. Братства, 1904. вып. XIV; Катанов, Н.Ф. Предания тобольских татар о прибытии в 1572 г. мухаммеданских проповедников в Искер /Н.Ф.Катанов //Ежегодник Тобольского губернского музея. Вып. 7. – Тобольск, 1897. – С.51-61.

Flera Sayfulina, Gülfiyə Talipova (Rusiya)

Hüveydanın poetik aləmində “Kamil insan”

Bu məqalə Hüveyda kimi tanınan sufi təmayüllü orta əsr şairinin “Qəlbin bərəkəti” əsərinin təhlilinə həsr olunub. Məzmununa görə, alimlərin ehtimalına görə bu əsər, məzmunca oxşar bəzi əsərlərlə yanaşı Sibir diyarında İslam dini-

nin təbliği ilə məşğul olmuş şeyxlərin nəslindən törəmiş bir şəxs qələmindən çıxmış ola bilər. Əsərin məzmunu təsəvvüf mahiyyətli əsərlərə bənzəyir: o, İslam qanunları ilə yaşamağa can atan “kamil insan”ın tərbiyə edilməsinə, cəmiyyətdə mənəvi dəyərlərin bərqərar edilməsi təşviqinə həsr olunub.

Açar sözlər: tatar ədəbiyyatı, orta əsrlər sufi poeziyası, şair Huvayda, “kamil insan”, metafora.

Flera Sayfulina, Gulfiya Talipova (Russia)

**“A perfect man” in the poetic world of Huwaida
(on the work “rakhate dil” (“spiritual grace”)
of a sufi poet of the middle ages)**

This article is devoted to analysis of the work “Spiritual grace” of Sufi poet of the Middle Ages known under the name Huwaida. According to the content, the researchers suggest that this work, as well as some works which are similar in content to this work, could be written in Siberia, by one of the descendants of sheikhs who taught Islam in those areas. The content of the work is similar to the works of the Sufi direction: it is dedicated to the education of moral principles in the society, bringing up “a perfect man”, seeking to live according to the canons of Islam.

Key words: Tatar literature, Middle Ages Sufi poetry, poet Huwaida, “a perfect man”

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)	3
Görkəmli heykəltarş akademik Ömər Eldarov	
Mirzə Gülrəna (Azərbaycan)	10
Ömər Eldarov yaradıcılığında xatirə heykəltarşlığı	
Molla-zadə Fərhad (Azərbaycan)	17
Bakının bədii-estetik obrazının formalaşmasında Xalq rəssamı Ömər Eldarov əsərlərinin rolu	
Tanqudur Sevinc (Azərbaycan)	21
Azərbaycan memarlarının yaradıcılığında İslam həmrəyliyi	
Xasyanova Leyla (Rusiya)	29
Konstantinopol Yan Mateykonun yaradıcılığında	
Qlaudinova Mehribanu (Qazaxstan)	56
Ötükən dağı/mağarası türk xalqları memarlıq anlayışında “məbəd fəzasının modulu” kimi	
Kərimli Nurlanə (Azərbaycan)	65
Səmavi dinlərdə qadına münasibət	
Mustafayev Fizuli (Azərbaycan)	72
Kino dilində vurğu	
Sofiyev Xaləddin (Azərbaycan)	81
Dialektik metod, strukturalizm və post-strukturalizm arasında inkar vektoru	
Sayfulina Flera, Talipova Gülfiyə (Rusiya)	90
Hüveydanın poetik aləmində “Kamil insan”	

CONTENTS

Salamzade Artegin (Azerbaijan)	3
Prominent sculptor academician Omar Eldarov	
Mirza Gulrana (Azerbaijan)	10
Memorial sculpture in Omar Eldarov`s creative work	
Mollazade Farhad (Azerbaijan)	17
The role of O.Eldarov`s works in the formation of artistic-aesthetic image of Baku	
Tangudur Sevinj (Azerbaijan)	21
Islamic solidarity in creativity of Azerbaijan architects	
Xasyanova Leyla (Russia)	29
Constantinople in Jan Mateyko`s creativity	
Glaudinova Mehribanu (Kazakhstan)	56
The mountain/cave Otugan as a module of the temple space in the architecture of the Turkic peoples	
Karimli Nurlana (Azerbaijan)	65
Attitude towards a woman in world religions	
Mustafayev Fizuli (Azerbaijan)	72
Stress in the film language	
Sofiyev Haleddin (Azerbaijan)	81
Vector of negation between dialectal method, structuralism and post-strukturalism	
Sayfulina Flera, Talipova Gulfiya (Russia)	90
“A perfect man” in the poetic world of Huwaida	

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин (Азербайджан)	3
Выдающийся скульптор академик Омар Эльдаров	
Мирза Гюльрена (Азербайджан)	10
Мемориальная скульптура в творчестве Омара Эльдарова	
Моллазаде Фархад (Азербайджан)	17
Роль произведений О.Эльдарова в формировании художественно-эстетического образа Баку	
Тангудур Севиндж (Азербайджан)	21
Исламская солидарность в творчестве архитекторов Азербайджана	
Хасьянова Лейла (Россия)	29
Константинополь в творчестве Яна Матейко	
Глаудинова Мехрибану (Казахстан)	56
Гора/пещера Отюкен как модуль храмового пространства в архитектуре тюркских народов	
Керимли Нурлана (Азербайджан)	65
Отношение к женщине в мировых религиях	
Мустафаев Физули (Азербайджан)	72
Ударение в языке кино	
Софиев Халаддин (Азербайджан)	81
Вектор отрицания между диалектическим методом, структурализмом и пост-структурализмом	
Сайфулина Флера, Талипова Гюльфия (Россия)	90
«Человек совершенный» в поэтическом мире Хувайды	

Məqalə müəlliflərinin nəzərinə!

Nəşrə dair tələblər:

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

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

Məqalələrin nəşri pulsuzdur.
Əlyazmalar geri qaytarılmır.

Attention to the authors of papers! **The publication requirements:**

1. Papers for the journal of International «Art and culture problems» are published in Azerbaijani, Russian and English languages.
2. Papers are accepted via electron carrier and e-mail (mii_inter@yahoo.com).
3. The amount of the papers should not be more 10 pages (A4), (font: Times New Roman - 13, interval: 1.5, from the left edge 3 cm, right edge 1.5 cm and 2 cm in the upper part and the lower part 2 cm).
4. In the article should be noted the author's (s') name and surname, scientific degree, scientific title and e-mail address (es).
5. At the end of the scientific article according to the nature of the paper and field of science should be given obviously the author's (s') research results, the scientific innovation of the study, the application importance, economic efficiency and so on.
6. There must be references to scientific sources connected with the subject of the paper. The list of references at the end of the article should be numbered in alphabetical order (for instance, [1] or [1, p.119]). If the reference refers to repeated elsewhere, then the referred literature should be indicated in the same number as previously.
7. Any reference to the literature list must be complete and accurate information. The bibliographic description of a reference should be based on its type (monographs, textbooks, scientific papers, etc.). Referring to materials or theses of scientific papers, symposia, conferences and other prestigious scientific events should be indicated the name of papers,

- reports or theses. While the bibliographic description of reference should be based on the requirements 10.2-10.4.6 of the section «Used literature» of the instruction which in force to the «Drafting rules of dissertations» of Higher Attestation Commission under President of Azerbaijan Republic.
8. On the list of reference at the end of the paper of the last 5-10 years' scientific papers, monographs and other reliable sources will be prioritized.
 9. In addition to the language of publication should be given summary of the paper in two other languages. Summaries of papers in different languages should be consistent with the content of the article and should be equal to each other. In the paper the research results, scientific innovation of the study, the application importance and so on should be reflected briefly by author or authors in summary. A summary of each paper should be given with the author or authors' full name and as well as title of article.
 10. Each article should be presented with UDC indexes and keywords in three languages (in languages of papers and summaries).
 11. Each paper is published according to the opinion of the editorial board.
 12. The papers are not published in plagiarism cases.

The publication of the papers is free of charge.
Manuscripts will not be returned.

К сведению авторов статей!

Требования к публикациям:

1. Статьи в международном журнале «Проблемы искусства и культуры» печатаются на азербайджанском, английском и русском языках.
2. Статьи принимаются на электронном носителе и по e-mail (mii_inter@yahoo.com)
3. Объем статьи не должен превышать 10 страниц (А 4; шрифт Times New Roman – 13, интервал: 1,5, левый край – 3 см, правый край 1,5 см, сверху – 2 см, снизу – 2 см.).
4. В статье должны быть указаны имя и фамилия автора (авторов), ученая степень, ученое звание и электронные адреса.

5. В конце научной статьи должно быть четко указано заключение автора (авторов) о научных результатах, научной новизне работы, ее практического значения, экономической выгоды и т.п. исходя из характера научной области и статьи.
6. В статье должны быть сноски на научные источники в соответствии с темой. Список литературы, данный в конце статьи, должен быть пронумерован в алфавитном порядке (например, [1] или [1, с. 119]; сноски должны быть обозначены угловыми скобками). При повторной ссылке на научную литературу в другой части текста ссылаемый источник указывается прежним номером.
7. Информация о любой сноске, размещенной в списке литературы, должна быть полной и точной. Библиографическое описание ссылаемого источника должно быть дано в зависимости от его вида (монография, учебник, научная статья и т.д.). При ссылке на научные статьи, материалы или тезисы симпозиумов, конференций и других компетентных научных мероприятий, должно быть указано название статьи, доклада либо тезиса. При библиографическом описании необходимо руководствоваться пунктом 10.2-10.4.6 действующей инструкции «О порядках составления диссертаций» Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики.
8. В списке литературы, помещенной в конце статьи, надо отдать предпочтение научным статьям, монографиям и другим компетентным источникам последних 5-10 лет.
9. Помимо языка написания, статьи должны иметь резюме на двух языках. Оба резюме должны быть абсолютно идентичными и соответствовать тексту статьи. Научные выводы автора (авторов) в статье, научная новизна работы, практическое значение и т.п. должны вкратце отражаться в резюме. В каждом резюме должны быть указаны название статьи, полное имя автора (авторов).
10. В каждой статье должны быть указаны УДК индексы и ключевые слова на трех языках (на языках статьи и двух резюме)
11. Каждая статья печатается решением редколлегии.
12. При обнаружении факта плагиата статьи не печатаются. Статьи печатаются бесплатно. Рукописи не возвращаются.

