

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

**Problems of Arts and Culture
Проблемы искусства и культуры**

Baş redaktor ƏRTEĞİN SALAMZADƏ, sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
Baş redaktorun müavini GÜLNARA ABDRAŞILOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)
Məsul katib SƏLTƏNƏT TAĞIYEVƏ, sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

Editor-in-chief ERTEGIN SALAMZADE, Prof., Dr. (Azerbaijan)
Deputy editor GULNARA ABDRASSILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)
Executive secretary SALTANAT TAGHIYEV, Ass. Prof., Dr. (Azerbaijan)

Members to editorial board:

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

Главный редактор ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)
Зам. главного редактора ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)
Ответственный секретарь САЛТАНАТ ТАГИЕВА, доктор искусствоведения (Азербайджан)

Члены редакционной коллегии:

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

www.artcult.com
Tel.: +99412/539 35 39

ISBN

AZƏRBAYCAN SƏNƏTŞÜNASLIĞI MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ

UOT 7:001.89

*Ərtegin Salamzadə, sənətşünaslıq doktoru, professor
(Azərbaycan)*

Sənətşünaslıq Azərbaycan humanitar və ictimai elmlərin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Hələ orta əsrlərdə ümumi fəlsəfi və estetik fikrin kontekstində yararlanmağa başlamış incəsənət haqqındakı elm sahəsi XX yuzillikdə peşəkar fəaliyyət növünə çevrilir.

Ölkəmizin bütün elm sahələrinin təşəkkülü və inkişafında taleyüklü xarakteri daşıyan hadisə - 1945-ci ildə Azərbaycan Elmlər Akademiyasının yaradılması olmuşdur. Bu tarix sənətşünas alimlərin həyatında da əlamətdar rol oynamışdır.

Çünki Azərbaycan EA-nın ilk tərkibində Azərbaycan İncəsənəti Tarixi İnstitutu da fəaliyyətə başlamışdır. 1945-ci ildə İnstitutun təşkil olunmasının təşəbbüskarlarından biri onun ilk direktoru Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutu unikal, çoxsahəli elmi-tədqiqat qurumudur. Onun əsas tədqiqat istiqaməti Azərbaycan memarlıq və incəsənətinin tarixi və nəzəriyyəsi bütün sahələrinin araşdırmaqdır. Tədqiq edilən problemlərə müvafiq olaraq İnstitutun hazırki strukturu 9 şöbədən ibarətdir. Hər şöbə İnstitutun ümumi problemləri çərçivəsində öz istiqamətinə malikdir.

«**Memarlıq və şəhərsalma tarixi və nəzəriyyəsi**» şöbəsi Azərbaycan memarlığı və şəhərsalma tarixi və nəzəriyyəsinin əsas təmayullərinin öyrənilməsi, Azərbaycan memarlıq abidələri toplusunun yaradılması ilə məşğul olur. Şöbənin tədqiqatçılıq istiqaməti hələ 1950-1960-cı illərdə formalaşır. Azərbaycan incəsənəti tarixi tədqiqinə peşəkar elmi yanaşma əsasları məhz memarlıqşünaslıq sahəsində təkammül tapır. Bu yanaşma M.Ə.Hüseynov, L.S.Bretanitski və Ə.V.Salamzadənin «Azərbaycan memarlıq tarixi» (1963) adlı əsərində layiqli əksini tapdı. Azərbaycan memarlıq tarixinin qədim dövəründən XX əsrin əvvələrinə kimi inkişaf mənzərəsini açıqlayan «Azərbaycan memarlıq tarixi» kitabında memarlıq tikillərinin tipologiyası müəyyənləşdi-

rilmiş, memarlıq tarixinin elmi baxımından dövriyyəyə salınmasının əsası qoyulmuşdur. Əsərdə Azərbaycan memarlıq abidələrinin stilistik xüsusiyyətləri aşkarlanmış, regional məktəblərinin Yaxın və Orta Şərq, Orta Asiya ölkələri memarlığının inkişaf prosesləri ilə qarşılıqlı əlaqələri təhlil olunmuşdur.

Müstəqillik illərində Azərbaycan şəhərsalma və memarlığının müxtəlif problemləri Ş.Fətullayevin «Bakının memarlıq ensiklopediyası» (1999), «Azərbaycan məscidlərinin memarlıq tipologiyası» (1996), «Abşeron memarlığı» (2004), R.Əmənzadənin «Azərbaycan memarlığında baştağlar» (1995), «XI-XVIII əsrlər Azərbaycan monumental tikililərin kompozisiya qanunauyğunluqları» (2007), R.Salayevanın «Naxçıvan – memarlıq irsi» (2002), R.Babaşovun «Memar Kərbəlayi Səfixan» (1995), S.Tanqudurun «Şamil Fətullayevin həyatında memarlıq» (2010) kitablarında araşdırılmışdır.

«Memarlıq abidələrin qorunması və bərpa problemləri» şöbəsinin vəzifəsi Azərbaycan memarlıq abidələrinin qorunması, konservasiyası, bərpa və yenidənqurulmasının elmi əsaslarının hazırlanmasından ibarətdir. Memarlıq irsinin qorunması və ondan istifadə problemlərinə yönəlmiş elmi proqram hələ 1970-1980-ci illərin kəsişməsində formalaşmış, «Azərbaycan tarixi şəhərlərinin qorunması və rekonstruksiya məsələləri» (1979) və «İçəri Şəhər və onun reğenerasiya planının əsası» (1981) kollektiv tədqiqatların məhsulu olan əsərlərdə bəyan edilmişdir. Son iyirmi ildə memarlıq abidələri və qoruqlarının tədqiqatları R.Əliyevanın «Unikal Qala kəndi» (2007), C.Qiyasinin «Nizami dövrü memarlıq abidələri» (1991), G.Mehmandarovanın «Xınalıq» adlı kitablarında ümumiləşdirilib.

«Heraldika və dizayn» şöbəsinin planları Azərbaycan dizayn sənətinin öyrənilməsi, onun tarixi oçerklərinin yaradılması, memarlıq dizaynı, sənaye dizaynı, poliqrafiya dizaynı xüsusiyyətlərinin araşdırılmasından ibarətdir. Dizayn sahəsində tədqiqatlar nisbətən yeni və eyni zamanda olduqca perspektivli istiqamətlərdən biridir. Azərbaycan dövlət müstəqilliyi əldə olunan sonra sürətlə inkişaf edən bu sənət növü bir tərəfdən incəsənətlə, digər tərəfdən isə texnika və sənaye ilə bağlıdır. Bu gün dizayn ölkəmizin sənaye və intellektual potensialının dünya standartları səviyyəsinə çatdırılmasının vacib vasitələrindəndir. Buna görə dizayn sahəsində tədqiqatların həm fundamental, həm də tətbiqi əhəmiyyətə malikdir. Onların ilk nəticələri «Müasir memarlıq və dizayn» (2003) kollektiv işində, R.Əfəndizadənin «Memar Rəhim Seyfullayev» (2007), Ə.Salamzadənin «Dizayn tarixi» (1995), «Vizual informasiya» (2003), «Dizayn və informasiya» (2006), E.Əliyevin «Dizayn və incəsənətində vizual

formanın qavranılması» (2010) adlı əsərlərində öz əksini tapmışdır. Azərbaycanda dizayn inkişafının oçerklərinin yaradılması planlaşdırılmışdır.

«**Təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlər**» şöbəsi Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin tarixi, janr və növlərinin öyrənilməsi, bölgə və etnik özünəməxsusluğu, müasir mədəniyyətdə xalq sənəti bədii ənənələrinin tədqiqi ilə məşğuldur.

Memarlıq tarixi ilə yanaşı, təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin tədqiqatları sənətsünaslıq elmimizin ən inkişaf etmiş sahələrdəndir. Bu sahədə artıq klassik sənətsünaslıq tədqiqatlar əhəmiyyəti daşıyan əsərlər yaradılmışdır. Onların arasında N.Rzayevin «Qafqaz Albaniyasının incəsənəti» (1976), A.Qaziyevin «XIII-XVII Azərbaycan əlyazma kitabının bədii tərtibatı» (1977), K.Kərimovun «Azərbaycan miniatürələri» (1980), R.Əfəndiyevin «Daş plastikası» (1984) N.Abdullayevanın «Azərbaycan xalçaçılıq sənəti» (1971), L.Kərimovun «Azərbaycan xalçası» (1983, II və III cild) fundamental əsərləri xüsusilə nəzərə çarpır.

Hələ 1977-ci ildə İnstitutun aparıcı alimləri Ə.Salamzadə, K.Kərimov, R.Əfəndiyev, N.Həbibov, N.Rzayev tərəfindən hazırlanmış «Azərbaycan incəsənəti» adlı kitabında Azərbaycan qədim dövrlərindən başlayaraq, müasirliyə qədərki plastik sənət növlərinin tarixi mənzərəsi yaradılmışdır. Təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərin bütün inkişaf mərhələləri 1992-ci ildə işıq üzü görmüş eyni adlı kollektiv əsərdə qələmə verilmişdir.

Sahənin bütün janr və növləri, onun tarixi, nəzəri və metodoloji problemləri K.Kərimovun «Soltan Məhəmməd və onun məktəbi» (1993), N.Rzayevin «Azərbaycan incəsənətinin üfuqi» (1993), K.Əliyevanın «Təbriz xalça məktəbi» (1998), C.Novruzovanın «Heykəltaraş Fuad Əbdürrəhmanov» (2004), Ə.Salamzadənin «Azərbaycan sənətsünaslığı. XX əsr» (2001) və «Tofiq Rəsulov. Şəbəkə» (2009), T.Əfəndiyevin «Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti» (2003) adlı əsərlərində araşdırılmışdır.

Müstəqillik illərində Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlər tədqiqi sahəsində nail olunmuş ən mühüm nəticələrin əksəriyyəti ölkəmizin aparıcı sənətsünas-alim, 1996-2010-cu illərdə Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun direktoru vəzifəsində çalışmış akademik Rasim Əfəndiyevin «Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti» (1999), «Azərbaycan incəsənəti» (2001), «Art of Azerbaijan» (2004), «Azərbaycan bəzək sənəti» (2000), «Azərbaycan incəsənəti Dünya muzeylərində» (2009) adlı kitablarında öz əksini tapmışdır.

«**Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi**» şöbəsi klassik musiqi irsinin tədqiqi, Azərbaycan musiqi tarixinin yaradılması, Azərbaycan peşəkar musiqi mədəniyyəti-

nin öyrənilməsi üzrə fəaliyyət göstərir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi böyük əhəmiyyətə malikdir. Ü. Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» (1945) fundamental əsərindən başlayaraq, bu əhəmiyyətli musiqişünas alimlərin diqqət mərkəzindədir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tədqiqi üzrə məhsuldar fəaliyyət son illərdə Z.Səfərovanın «Səfiəddin Ürməvi» (1995), «Əbdülqədir Marağai» (1997), «Qədim Azərbaycan musiqi terminləri lüğəti» (1997), «Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)» (1998), «Üzeyir Hacıbəyli və onun görkəmli sələfləri» (2005), «Şərq musiqisini peyğəmbəri. Cabbar Qaryağdıoğlunun həyat və yaradıcılığı» (2008), «Üzeyir Hacıbəyli» (serb və ərəb dillərində, 2010), «Ölməzlik» (2010), L.Kazımovanın «Azərbaycan musiqisində Füzulinin qəzəlləri» (1997), G.Vəzirovanın «Muğam operaları: janrın tarixi və müasir durumu» (2005), S.Ağayevanın «Ruhpərvər. Bir XVII yüzil musiqi nəzəriyyəsi kitabı» (2008) əsərlərin nəşri ilə nəticələnib. Eyni zamanda Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması və inkişafı, milli sinfonizmin və müasir musiqinin digər janrlarının yaranması təhlil obyektinə olmuşdur. Hal-hazırda musiqişünaslar «Azərbaycan musiqi tarixi» üç cildliyi üzərində çalışırlar.

«Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi» şöbəsinin vəzifəsi Azərbaycan xalq musiqi tarixi və nəzəriyyəsinin əsas istiqamətlərinin öyrənilməsi, əhəmiyyətli musiqi janrlarının tədqiqi, şifahi musiqi folklorunun nota salınmasından ibarətdir. Şöbə iki səpkidə iş aparır: Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması, yazılması, nəşri və milli musiqinin bütün janrlarının tədqiqi. Son iyirmi il ərzində S.Fərhadovanın «Azərbaycan mərasim musiqisi» (1991), «Azərbaycan monodiya musiqisi» (2001), Ə.Eldarovanın «Aşıq sənəti» (1996), Ə.İsazadə və N.Məmmədovun «Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin melodiyaları», S.Bağirovanın «Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar» (2007), İ.Köçərlinin «Aşıq sənəti musiqili poetik janrı» (2010) kitabları, N.Məmmədovun hazırladığı Azərbaycan muğamlarının yeddi toplusu milli musiqişünaslığımıza böyük pay gətirmişdir. Hüsusi qeyd etmək lazımdır ki, 2003-cü ildən etibarən Azərbaycanın birinci xanımı, millət vəkili, YUNESKO və İSESKO-nun Xoşməramlı Səfiri Mehriban xanım Əliyevanın dəstəyi ilə kollektiv əməyin bəhrəsi olan «Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası» oncildli fundamental əsərinin nəşri başlamışdır. Hal-hazırda antologiyanın yeddi cildi işıq üzünə görmüşdür.

«Teatr, kino və televiziya» şöbəsinin əsas istiqaməti Azərbaycan teatr sənəti tarixinin öyrənilməsi, Azərbaycan kino və televiziya sənətinin inkişaf mərhələlərinin təhlili, kino və səhnə ustalarının yaradıcılığının tədqiqindən

ibarətdir. Keçən əsrin ortalarında C.Cəfərovun Azərbaycan teatrının tarixinə aid yazdığı fundamental əsər Azərbaycan teatrşünaslığının inkişafında əhəmiyyətli rol oynamış, onun demək olar ki, təməl daşını qoymuşdur.

Görkəmli sənət ustalarının həyat və yaradıcılığının öyrənilməsi, Azərbaycan rejissorlarının yaradıcılığında milli və xarici dramaturgiyanın təəssümü, milli teatr sənətinin əsas stilistik meyillərinin təhlili, sintetik sənət olan teatrda yaradıcılığın müxtəlif növlərinin qarşılıqlı əlaqəsi kimi problemlər İ.Kərimovun «Azərbaycan teatrının yaranması və inkişafı» (1991), «Azərbaycan Türkiyə teatr əlaqələri» (2000), «Şuşa-Ağdam teatri» (2001), «Azərbaycan teatri – 125» (2002), «Heydər Əliyev. Sənət, sənətkarlar və sənətkarlıq haqqında» (2005), N.Ağayevanın «Azərbaycan teatr tənqidi və teatrşünaslığının inkişaf problemləri» (1997), F.Rzayevin «Nizami Gəncəvi və teatr» (2008) monoqrafiyalarında öz əksini tapmışdır. Teatr sənətinin 125 illik inkişaf yolunu əks etdirən və kollektiv tədqiqatları ümumiləşdirən «Azərbaycan teatr tarixi» adlı üçcildliyin I-ci cildi (2008) nəşr olunmuşdur.

Kinoşünaslıq milli incəsənət elminin ən gənc sahəsidir. Bu sahədə aparılan tədqiqatların nəticəsində Azərbaycan kinolentlərinin filmoqrafiyası, Azərbaycan görkəmli kinorejissorlarının yaradıcılıq portretləri yaradılıb, bədii və sənədli kinonun əsas meylləri izlənilib. Kinomuzun bu problemləri R. Məmmədovun «Azərbaycan bədii ədəbiyyatı və kino sənətinin qarşılıqlı əlaqə problemləri» (1997), «Kino və müasirlik» (2007) monoqrafiyalarında və kollektiv tədqiqatın məhsulu olan «Azərbaycan kinosu mədəniyyət kontekstində» (1995) adlı əsərdə öz əksini tapmışdır.

«İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri» şöbəsi Azərbaycan incəsənətinin qonşu xalqların bədii mədəniyyəti ilə qarşılıqlı təsir və əlaqələrinin tədqiqi ilə məşğuldur. Mövzu üzərində çalışaraq, musiqi, xoreoqrafiya, teatr və digər bədii yaradıcılığının bəlli olan tip və formaları araşdırılaraq, Azərbaycan mədəniyyətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri açıqlanır və bu mədəniyyətin Avrasiya xalqları incəsənəti ilə müqayisəli tədqiqi aparılır. Avrasiya tipli mədəniyyətlərin sivilizasiyayönlü integrativ təmayüllərinə perspektivlərinə nəzər yetirilmişdir. Nəticədə R.Məmmədovanın «Musiqi türkologiyası» (2002), S.Tağıyevanın «Türk xalqları mərasim mədəniyyəti və musiqi folkloru» (2007), Ş.Quliyevanın «Azərbaycan folklor-etnoqrafik ənənələrində təqvim-mərasim bayramları» (2008) kitabları işıq üzü görmüşdür.

«Estetika və informasiya mədəniyyəti» şöbəsi Azərbaycan incəsənətinin estetik prinsiplərini öyrənir, informasiya cəmiyyəti şəraitində mədəniyyətin nə-

zəri və metodoloji problemlərini araşdırır. İncəsənətdə semantik informasiya Azərbaycan təsviri sənəti, memarlıq, dizayn, kino və kino musiqisi nümunələri materialları əsasında tədqiq olunur. Təhlil olunmuş sənət növləri informasiya sistemlərinin bədii dilinin səciyəvi xüsusiyyətləri aşkar edilir. İnformasiyanın müxtəlif işarə daşıyıcıları, o cümlədən onların audio və vizual formaları dekodlaşdırılır. Bu da milli mentalitetinə xas olan dünyanın bədii mənzərəsinin müəyyən dərəcədə bərpa olunmasına imkan yaratmışdır. Yekünda Azərbaycan incəsənətində forma və üslubun bədii təfəkkürün vahid kateqoriyası olduğu barədə nəticə çıxarılır. Sözügedən problemlər R.Abdullayevanın «İnformasiya mədəniyyətində bədii üslub problemi» (2003), T.Bayramovun «Ənənə problemi kontekstində mədəniyyətlər dialoqu və incəsənət tipologiyası» (2007) və «Bir zövq: incəsənətin virtual tipologiyası» (2009), A.Zeynalovanın «Muzey ekspozisiyalarının estetik əsasları» (2007) kitablarında öz əksini tapmışdır.

Bütövlükdə, altmış ildən artıq bir müddətdə Azərbaycan MEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun kollektivi tərəfindən Azərbaycan incəsənətinin bütün növ və janrlarının tarixini əks etdirən fundamental əsərlər yaradılıb. Hələ 1960-cı illərin ortalarında Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun kollektivinin səyi nəticəsində milli sənətsünaslığın tarixi məktəbinin yaranma prosesi başlayır.

1990-cı illərdən etibarən AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun və bütövlükdə Azərbaycan sənətsünaslığının keyfiyyətə yeni inkişaf mərhələsi başlayır. Cəsarətlə demək olar ki, müstəqillik illərində sənətsünaslığın məqsəd və vəzifələri, onun öncül istiqamətləri köklü sürətdə dəyişir. Sovet dövründən fərqli olaraq, sənətsünaslıq Azərbaycan ərazisində yerləşən sənət abidələri deyil, məhz Azərbaycanlıların bədii mədəniyyəti, onların bədii təfəkkürü, xalqımıza xas olan estetik proqramları və Azərbaycan incəsənətinin təkrarolunmaz milli xüsusiyyətlərinin öyrənilməsinə istiqamətlənir. Eyni zamanda ölkə sənətsünas-alimləri diqqət mərkəzinə Azərbaycan incəsənətinin qonşu və uzaq xalqları bədii mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqələri, eləcə də sənətimizin dünya informasiya məkanına inteqrasiya olunması problemləri də daxil olur.

Azərbaycanlıların dünyagörüşünə və Azərbaycan ictimai fikrində baş vermiş dəyişikliklər ilk növbədə AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun təşkilatı strukturunda və elmi-tədqiqat işlərinin problem, mövzu və metodologiyasında öz əksini tapır. Hələ 1990-cı illərin əvvəllərində burada yeni elmi-tədqiqat şöbələri təşkil olunur. «İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri» (1990) və «Estetika və informasiya mədəniyyəti» (1994) şöbələrinin yaranması İstitudda nəzəri və metodoloji tədqiqatların nisbi çəkisinin yüksəlməsinə, onların

problem dairəsinin genişlənməsinə səbəb olmuşdur. Demək olar ki, müstəqillik illərində İnstitutun strukturunun təkmilləşdirilməsi prosesi mütəmaddə xarakter daşıyır. 2005-ci ildə İnstitutun şöbələrindən birinin istiqaməti dəyişdirilir və onun bazasında «Heraldika və dizayn» şöbəsi təşkil olunur. Bu baxımdan İnstitutun tarixində 2010-cu il də əlamətdar olmuşdur. Vaxtı ilə qrup hüququnda fəaliyyət göstərmiş «Memarlıq abidələri qorunması və bərpa problemləri» tədqiqatçılıq kollektivinə şöbə statusu verilir. İlin axırında isə «Qafqaz Albaniyası incəsənəti və memarlığı» şöbəsinin yaradılması haqqında qərar qəbul olunur.

Müstəqillik illərində İnstitutun beynəlxalq fəaliyyəti güclənir. Son iyirmi ildə burada «Yaxın və Orta Şərq memarlığı və incəsənəti» (1992), «Böyük İpək yolu: Avrasiya mədəniyyətləri dialoqu» (2002), «Azərbaycan xalçası və xalq tətbiqi sənəti» (2003), «İnformasiya mədəniyyəti problemləri» (2004), «Avrasiya informasiya mədəniyyəti» (2009), «Fəlsəfə və sənətşünaslıq: fənlərarası qarşılıqlı əlaqələrinin metodologiyası» (2010), «Tarixi-mədəni irsin qorunması və təbliği problemləri» (2010), «Türkoloji sənətşünaslıq: problemlər və perspektivlər» (2011) beynəlxalq elmi konfransları keçirilmişdir.

Eyni zamanda İnstitutun əməkdaşları Türkiyə, Özbəkistan, Rusiya, İtaliya, Macarıstan, İspaniya, Fransa, Böyük Britaniya, ABŞ, İsveçrə, Polşa, Tunis, İsrail, İordaniya və İranda keçirilən elmi və yaradıcılıq forumlarda iştirak etmişlər.

Hələ 1979-cü ildə Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun gənc alimlərinin ilk konfransı keçirilmiş və onun materialları nəşr olunmuşdur. Vaxt keçdikcə konfrans İnstitutun hüdudlarını aşmış, respublika miqyasını almışdır. Onun materialları isə əvvəllər illik, sonralar rüblük çıxan dövrü jurnalına çevrilmişdir. 1994-cü ildən etibarən «İncəsənət və mədəniyyətin problemləri» adı ilə çıxan jurnal AAK tərəfindən tövsiyyə edilmiş nəşrlərin siyahısına daxil edilmişdir. Hal-hazırda «İncəsənət və mədəniyyətin problemləri» jurnalı beynəlxalq statusuna malikdir, onun redaksiya heyətinin 6 ölkəni təmsil edən nüfuzlu alimlər üzvüdür, jurnalın səhifələrində isə Azərbaycanla yanaşı Türkiyə, Özbəkistan, Qazaxıstan, Türkmənistan, Qırğızstan, Macarıstan, Rusiya, Ukrayna, Misir və İrandan olan müəlliflərin araşdırmaları dərc olunur.

Ənənəvi olaraq, İnstitut MDB ölkələri elmi mərkəzləri ilə fəal əməkdaşlıq edir. Müstəqillik illərində bu əməkdaşlıq beynəlxalq hüquqi normalara əsasən qurulur. Hal-hazırda İnstitutun Rusiya Dövlət Sənətşünaslıq İnstitutu və Özbəkistan Rəssamlıq Akademiyası ilə beynəlxalq elmi əməkdaşlıq haqqında müqavilələr mövcuddür.

Elmi tədqiqatların yeni qəbul edilmiş öncül istiqamətlərinə uyğun olaraq türksoylu dövlətlərlə elmi əməkdaşlıq ön plana çıxmışdır. Türk dünyası incəsənət və mədəniyyətin tədqiqi sahəsində kollektiv tərəfindən kompleks işlər görülür. İnstitutun təşəbbüsü ilə 2010-cu ilin may ayının 25-də Bakıda «Türkoloji Sənətsünaslıq üzrə Beynəlxalq Problem Şurası» yaradılmışdır. TSBPŞ-nin tərkibinə Azərbaycan, Türkiyə, Özbəkistan, Qazaxıstan, Türkmənistan və Qırğızıstan nümayəndələri daxil olmuşdur. TSBPŞ-nin birinci iclası keçirilmiş, onun Nizamnaməsi qəbul olunmuşdur. Nizamnamədə qeyd olunduğu kimi, TSBPŞ-sı öz məqsədini o cümlədən ümumtürk incəsənətinin tarixini yaratmaqda görür. TSBPŞ-sı fəaliyyətinin ilk məhsulu 2010-cu ildə Bakıda «Tenqri və damğa: Türk dünyasının varisləri» adlı məqalələr toplusunun nəşri olmuşdur. Hal-hazırda isə Daşkənddə «Türk mədəniyyətinin rəmzləri» adlı TSBPŞ-nin ikinci məqalələr toplusu nəşrə hazırlanır.

Son illərdə beynəlxalq fəaliyyəti çərçivəsində aparılan mühüm istiqamətlərdən biri YUNESKO hətti ilə görülən işlərdir. 2000-ci ildən etibarən İnstitutun əməkdaşlarının bilavasitə iştirakı ilə Azərbaycanın bir sıra tarix və mədəniyyət abidələri YUNESKO-nun Dünya irsi siyahısına daxil edilmişdir. Bu siyahıda ilk Azərbaycan abidəsi İçəri Şəhər tarixi-memarlıq qoruğu olmuşdur. Sonra isə Azərbaycanın birinci xanımı, millət vəkili, YUNESKO və İSESKO-nun Xoşməramlı Səfiri Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü ilə Azərbaycan qeyri-maddi irsinin Repräsentativ siyahıya təqdim olunması prosesi başlamışdır. Beləliklə 2000-2010-cu illərdə sözügedən siyahıya muğam, aşıq və xalça sənətləri daxil edilmiş, hal-hazırda isə şəbəkə sənətinin Repräsentativ siyahıya təqdim olunması üzrə hazırlıq işləri görülür.

Sənətsünaslıq paradigmasının yeniləşməsinin ən vacib göstəricilərdən biri incəsənət sahəsində aparılan tədqiqatların öncül istiqamətlərinin təyin edilməsi olmuşdur. Bu nəşələlərin müzakirələrinə həsr edilmiş seminar, konfrans, Elmi Şuralarda fəal iştirak etmiş İnstitutun əməkdaşlarını, demək olar ki, hamısını sənətsünaslıq elminin yeni horizontlarının axtarış prosesinə cəlb etmişdir. Nəticədə «Azərbaycan sənətsünaslığının öncül istiqamətləri» (1998) kollektiv əsəri nəşr olunmuş və «2001-2005-ci illər üçün memarlıq və incəsənət sahəsində elmi-tədqiqat işlərinin əsas istiqamətləri və 2010-cu ilə qədərki sənətsünaslığın inkişaf konsepsiyası» adlı fundamental elmi sənəd qəbul olunmuşdur.

Məlum olduğu kimi, 2008-ci ilin aprel ayının 10-da Azərbaycan Respublikası Prezidentinin «Azərbaycan elmində islahatların aparılması ilə bağlı Dövlət Komissiyasının yaradılması haqqında» Sərəncamı qüvvəyə minmişdi. Bunun

əsasında 2009-2015-ci illər ərzində ölkədə elmin inkişafının Milli Strategiya və bu strategiyanın həyata keçirilməsi üzrə Dövlət Proqramı yaradılmışdır. Bütün elm sahələrində gedən islahatlar prosesinə uyğun olaraq, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda «2009-2015-ci illərdə görülməli elmi-tədqiqat işlərinin Proqramı», eləcə də bu dövrə aid konsepsiya və fəaliyyət planı qəbul edilmişdir.

Müəyyən edilmiş öncül istiqamətlərə müvafiq olaraq nəzərdə tutulur:

Azərbaycan incəsənətinin ümumi tarixinin yaradılması üzrə işi davam etdirmək, qədim dövrünün bədii mədəniyyətimizin inkişafındakı ağ ləkələri doldurmaq, XIX-XX əsr ölkə incəsənət tarixinin hadisə və faktlarını yenidən mənalandırmaq;

Sənətşünaslığın nəzəri-metodoloji, terminoloji və yeni elmi paradigmanın anlayış-məlumat aparatının işlənməsi, sənətşünaslıq elminin fəlsəfə, estetikə, kulturologiya, sosiologiya və digər humanitar fənnlərlə qarşılıqlı əlaqəsini müəyyənləşdirmək, ölkəmizin incəsənət fəlsəfəsinin elmi əsasını yaratmaq;

Bundan sonrakı maddi və qeyri-maddi irsin qorunmasının elmi əsasını təkmilləşdirmək, milli mədəniyyət irsinin eyniləşdirilməsinin dəqiq sistemini işləmək;

Türkoloji sənətşünaslıq sahəsində tədqiqatların başlıca inkişafının, türk etnik mədəniyyət dünyasının incəsənətində eyniləşdirilmənin, məlumatın, innovasiyanın və təfsirin kompleks öyrənilmə problemini nəzərdə tutan «5 İ Proqram»ın həlli. Azərbaycan incəsənətinin türk xalqlarının mədəniyyət irsində rolunu və yerini müəyyənləşdirmək;

Azərbaycan incəsənətinin öyrənilməsində dəqiq metodların tətbiqi, «Azərbaycan incəsənəti rəqəmlərdə» proqramının işlənməsi və həyata keçirilməsi, ölkəmizin bədii irsini informasiya cəmiyyəti dilinin məna təbəqəsinə tərcümə etmək, Azərbaycan incəsənət tarixi üzrə klassik əsərlərin İnternet versiyalarını hazırlamaq.

Zamanla ayağlaşmağa çalışan sənətşünas-alimlərimiz son illərdə cəmiyyəti düşündürən aktual problemlərinə həsr edilmiş bir sıra kollektiv tədqiqatlar hazırlamışlar. Bunlardan «Heydər Əliyev və Azərbaycan incəsənəti» (1998), «Azərbaycan incəsənətinin Avropa mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqələri» (1999), «Ənənə və bədii forma» (2003), «İçəri Şəhərin qorunması və inkişaf problemləri» (2004), «İnformasiya mədəniyyəti problemləri» (2004), «Qarabağ – irsimizin əbədi yaddaşı» (2008) xüsusilə qeyd olunmalıdır.

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun sahədə aparıcı rolu təbii olaraq onun həm də sənətşünaslıq elmində əlaqələndirici funksiyasını təmin edir. Başqa sahələrdə olduğu kimi, burada respublikada elmi tədqiqatların təşkili

və əlaqələndirilməsi məqsədilə Memarlıq və İncəsənət üzrə Problem Şurası fəaliyyət göstərir. İnstitutunun aparıcı mütəxəssislərlə yanaşı Şuranın tərkibinə Azərbaycan Memarlıq və İnşaat Universiteti, Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası, Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Bakı Musiqi Akademiyasının nümayəndələri daxildir.

İnstitutun aparıcı sənətsünas-alimləri Azərbaycan incəsənətinin qədim zamandan müasir dövrə qədərki inkişaf tarixini və problematikasını əhatə edən onlarla monoqrafiya, yuzlərlə kitab və məqalələr çap etdiriblər. Tədqiqatçılarımızın əsərlərində Azərbaycan millətinə məxsus estetik dünyagörüşünün formalaşmasının bədii əhəmələrindən, Azərbaycan incəsənətinin qonşu ölkələrin mədəniyyətləri ilə qarşılıqlı əlaqəsindən, xalqımızın dünya mədəniyyət xəzinəsinə verdiyi yaradıcılıq töhfələrindən bəhs olunur.

Эртегин Саламзаде (Азербайджан)

Искусствовзнание Азербайджана в годы независимости

В статье рассматривается развитие отечественного искусствовзнания за последние 20 лет, раскрывается лидирующая роль Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана в этом процессе. Проанализированы структура, проблематика, издательская, координационная и международная деятельность, программные документы Института, предложены приоритетные направления научно-исследовательских работ в области искусствовзнания.

Ertegin Salamzade (Azerbaijan)

The art science of Azerbaijan in the years of independence

In the article development of the home art science in the course of the last 20 years is considered and there is thrown light on the leading role of the Institute of architecture and art of ANAS in this process. The structure, problems, publishing, co-ordinating and international activity, program documents of the Institute are analysed, the prior directions of scientific-research works in the sphere of art science are proposed.

Açar sözlər: sənətsünaslıq, Azərbaycan incəsənəti, təşkilatlanma, nəşrlər, beynəlxalq fəaliyyət

МЕТОДОЛОГИЯ СРАВНЕНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ: СИСТЕМНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОДХОД

УОТ 008 «312».3

Владимир Петров, профессор

Лидия Мажуль, кандидат биологических наук (Россия)

*Кто может сравниться с Матильдой моей,
Сверкающей искрами черных очей...
Мнение влюбленного Роберто о сравнительных
достоинствах различных красавиц
(П.И. Чайковский, Иоланта)*

*... как сказал знаменитый историк, <...> стили
бывают разных Луев. Вот это Луи Каторз
Четырнадцатый, <...> вот это Луи Жакоп, и <...>
как наиболее современное, Луи Мове Гу. <...>
Все три Луя приблизительно в одну цену.*

*Мнение художника И.Бельведонского об итоговых
качествах мебели разных стилей.
(В.В.Маяковский, Баня).*

Два приведенных суждения символизируют противоположные взгляды на проблему сопоставления, сравнения объектов (либо явлений). В первом – никакого сомнения по поводу того, что сравнение явлений не только возможно, но и что результат его: превосходство какого-то объекта над прочими – может быть очевиден (данная красавица превосходит всех других – по совокупности своих качеств, параметров, в частности, по сверканию очей, неге во взоре, *etc.*). Во втором же суждении – констатация результирующей (коммерческой), интегральной равноценности сопоставляемых явлений, несмотря на их очевидные различия (образцы мебели отличны по стилевым параметрам). В сущности, именно к борьбе между такими полярными взглядами (а также к поиску возможных компромиссов – промежуточных зон между этими двумя полюсами) и сводятся все споры, относящиеся к проблемам сопоставления различных культур и/или культурных явлений, степени их развитости, *etc.*

Здесь полемика может относиться (и обычно действительно относится) к явлениям самых *различных уровней*, масштабов: от сравнения отдельных художественных произведений (например, конкретных поэтических произведений, принадлежащих разным национальным литературам) – до сопоставления целых видов искусства (скажем, музыки разных народов) или даже до выстраивания в иерархию национальных культур (как целостностей). В последних случаях осуществляемые сравнения могут иметь далеко идущие, важные практические выводы, значимые с *социальной точки зрения*. Так, на уровне государственной *национальной культурной политики* могут быть сделаны заключения о желательности (или даже необходимости) ориентации какого-то вида искусства на инациональные образцы (либо, наоборот, на образцы собственные и на ограждение от чужеземных влияний). А на уровне *международных отношений* (либо отношений межнациональных) можно придти к выводам (и увы, такое в истории бывало) о признании каких-либо национальных культур (либо субкультур данной культуры) «неполноценными», а каких-то – более развитыми, «продвинутыми», а затем – и к соответствующим организационным решениям: о притеснении либо ликвидации одних (суб)культур – и о стимулировании других.

Спектр позиций, существующих сейчас в данной области, чрезвычайно широк. К сожалению, на весь этот спектр оказывают сильнейшее влияние вненаучные, сугубо эмоциональные факторы, что, впрочем, неудивительно: ведь проблемы эти чрезвычайно близки к собственным интересам исследователей, к их менталитету, духовному миру в целом, *etc.* [Следует принять во внимание хотя бы то, что любой исследователь принадлежит, в той или иной степени, к какой-то национальной культуре. И очень редко учитываются те особенности национального менталитета, которые проявляются в научном творчестве, а сами ученые лишь в исключительных случаях подчеркивают свою принадлежность к той либо иной национальной школе – скажем, так, как говорил о своей принадлежности к парижской науке Г.Башляр (1987, с. 291 и др.).] А такая близость обычно приводит к всевозможным искажениям взглядов на научную проблему, к эмоциональным абберациям и т.д. В результате появляется масса теоретических концепций, а то и просто эссеистских суждений, которые трудно отнести к числу научных; как правило, это чрезвычайно путаные, легковесные подходы к данной проблематике (далее некоторые из таких подходов мы рассмотрим подробнее).

Между тем если, пожалуй, и можно относиться снисходительно к таким легковесным подходам, когда речь идет о сопоставлении отдельных конкретных явлений (скажем, конкретных произведений искусства), – то на уровне национальных культур это уже совершенно недопустимо, – хотя бы из-за вышеупомянутой практической, социальной значимости (а быть может, и опасности) возможных здесь результатов. Тут необходимы подходы достаточно строгие, имеющие серьезный методологический фундамент. Среди них нам представляется наиболее перспективным *системно-информационный подход* (о его перспективности см.: Петров, 1998).

Основу этого подхода (Маслов, 1983; Голицын, 1997; Голицын и Петров, 2005, 2007; Golitsyn & Petrov, 1995) составляет тезис о стремлении любой системы (в том числе человека и всевозможных коллективов человеческого сообщества) повысить степень *своей адаптации к среде*, в которой функционирует данная система. Это стремление описывается математически как максимизация «взаимной информации» между системой и средой: знаменитый *«принцип максимума информации»*. В рамках системно-информационного подхода удалось теоретически дедуцировать (и затем проверить эмпирически) целый ряд важных закономерностей поведения самых разных систем, в том числе и системы культуры, а также некоторых ее подсистем, включая языковую деятельность, художественную и др. Далее мы будем вести изложение, исходя именно из этой парадигмы (хотя и не пользуясь ее математическим аппаратом).

Но сначала – об общих контурах рассматриваемой проблематики.

1. «Красная нить» сравнений – суждено ли ей оборваться?

Вообще процедура сравнения объектов (либо явлений) – весьма фундаментальна, она свойственна любому человеку, а не только исследователю, – и притом выступает в самых разных обликах. [Впрочем, ее корни лежат еще в до-человеческой стадии эволюции.] Она проходит «красной нитью» сквозь все ступени развития человека и культуры, присуща самым разнообразным видам деятельности, индивидуальной и социальной. Приведем лишь отдельные примеры процедуры сравнения – некоторые характерные («опорные») точки этой «штрих-пунктирной линии». Мы выбрали четыре таких точки, эскизно очерчивающие разные облики интересующей нас процедуры в свете теоретико-информационного подхода.

¹⁰. Наша первая «опорная точка» лежит в сфере индивидуальной, непосредственно-адаптационной («низовой») деятельности человека – в области

восприятия. Как известно, индивид, стремясь наилучшим образом освоить («понять») среду, формирует (и в онтогенезе, и в филогенезе) некие *признаки* тех объектов, которые ему приходится воспринимать. Признаки нужны ему для того, чтобы каким-то образом *классифицировать* объекты. В свою очередь, классификация может быть ему выгодна для задач двух типов:

а) для *разделения* объектов *по степени их полезности* при удовлетворении каких-либо непосредственно-практических нужд; например, такой признак, как цвет яблок, может быть использован при различении тех из них, которые съедобны (красные), в отличие от несъедобных (другие цвета); подобные классификации называют «мотивированными» (Сухотин, 1983);

б) для более *экономичного хранения информации* об объектах, безотносительно к непосредственно-практическому использованию этих объектов; так, описав всех встречающихся в данном лесу животных с помощью набора признаков: размера, способности карабкаться по деревьям, издаваемых звуков и т.п., – можно очень компактно хранить в памяти индивида «готовые наборы» этих признаков, – тем самым осуществляя многократную экономию объема памяти – по сравнению с простым хранением образов этих животных (Голицын и Петров, 2007, с. 122–139); подобные классификации называются «немотивированными», или произвольными.

Мы видим, что в обоих случаях ключевая роль при формировании признаков принадлежит *процедуре сравнения* объектов. Причем уже в такой простейшей ситуации могут иметь место *два варианта* сравнения:

* сравнения, имеющие *оценочный* характер, т.е. разделяющие все объекты на «хорошие» и «плохие», «важные» и «неважные» (для индивида) и т.п., – либо же выстраивающие объекты в некую иерархию по их оценке; сюда следует отнести некоторые (хотя и не все) из сравнений, осуществляемых для задач типа (а); в частности, сравнение яблок по цвету может привести к построению оценочной иерархии этих плодов по степени их съедобности;

** сравнения *оценочно-нейтральные*, «бескорыстные», не касающиеся непосредственно-практического к ним отношения, важности этих объектов для индивида и т.п.; в частности, сравнение животных по такому их признаку, как характер издаваемых ими звуков, само по себе может не нести какой-либо информации о степени полезности или важности животных.

По-видимому, роль «мотора», движущей силы, способствующей (по крайней мере в некоторых случаях) протеканию сравнительной процедуры, должны играть сравнения, имеющие оценочный характер (*), – ибо именно они приводят к быстрым и ощутимым результатам. А на их почве уже могут развиваться другие, «бескорыстные» сравнения (**). Таким образом, *оценочные* сравнения (связанные с «корыстной» заинтересованностью индивида) находятся у самых корней познавательного процесса, – но им сопутствуют и сравнения *безоценочные* («бескорыстные»), идя с ними рука об руку.

2⁰. Нашу вторую «опорную точку» составит уже деятельность в сфере социальной, в такой специфической социокультурной области, как *эстетико-эротические установки*. Здесь сравнению подлежат (по крайней мере в обществах с явным доминированием патриархата, т.е. господством мужского пола в большинстве сфер социально значимой деятельности) некие «особые объекты» – женщины. Они выступают в качестве «наград» для обладающих ими мужчин, в соответствии с их социальным статусом (таков вывод теоретико-информационного подхода; подробнее см.: Мажуль и Петров, 1998). Иначе говоря, женщины, достойные более высокой эстетико-эротической оценки (по совокупности ряда признаков, о которых см.: Петров, 1997), должны вызывать более интенсивную положительную эмоцию у мужчин (иногда – даже чувство восторга), приводить к большему сексуальному удовлетворению, а следовательно, должны принадлежать наиболее «высокостатусным» представителям мужского пола. [Данный социально-сексуально-эротический феномен имел место еще в первобытных племенах – см. Эфроимсон, 1995.] Стало быть, общество должно выставлять этим «особым объектам» некие интегральные оценки, сравнивать их по оценочной шкале «лучше – хуже».

Однако и здесь, все же, находится место и для безоценочных сравнений. Дело в том, что по мере развития культуры, т.е. отхода от первобытного, «чисто природного» состояния, – происходит все более явное «расщепление» эстетико-эротического «идеала» (бывшего ранее единым для сравнения всех женщин). Появляется целый набор «суб-идеалов», формирующихся по разным признакам, например, по росту, цвету волос и т.п., – и вот именно эти суб-идеалы служат критериями при сравнении разных «особых объектов». Иными словами, в этой специфической социокультурной области происходит «демократизация»: вместо одного

идеала, близкими к которому способны быть лишь очень немногие «особые объекты», – функционируют много разных суб-идеалов, и близкими к ним могут оказаться многие объекты, формирующие набор «кластеров». Каждый кластер отвечает разным индивидуальным вкусам мужчин (скажем, это могут быть блондинки либо брюнетки). Поэтому важнейшая роль принадлежит безоценочному сопоставлению объектов – отнесению их к тому либо иному кластеру. [*A propos*, появление вместо одной иерархии – нескольких, отвечает общему стремлению социокультурных систем к их «возвышению», прогрессивному движению «вверх», подъему по общесистемной «вертикали прогресса» – см. Мажуль, 2006.]

3⁰. Переходя к еще более социальным феноменам, остановимся на такой «опорной точке», как формирование *цветового языка живописи*. Это – один из важных моментов развития культуры, придающий ей полноту охвата Универсума духовной жизни.

Согласно теоретико-информационной модели (Грибков и Петров, 1997), решающую роль в возникновении цветового языка изобразительного искусства (в любой культуре) играет возможность сопоставления различных цветовых элементов – по такому их признаку, как основная *спектральная характеристика* (т.е. длина волны, отвечающая максимальной отражающей способности данного фрагмента поверхности). Разумеется, это – безоценочная процедура, ибо от нее не требуется характеризовать один спектральный цвет (скажем, красный) как более предпочтительный, чем другой (допустим, голубой): достаточно лишь уверенно различать цветовые элементы по данному признаку. Для этого желательно *выровнять* сопоставляемые цветовые элементы по другим воспринимаемым признакам, и в первую очередь – по светлоте, т.е. по количеству белого (ибо различия по светлоте способны стать препятствием при восприятии спектральной характеристики как главной). И такое «светлотное выравнивание» действительно происходит, раньше или позже, в любой развивающейся изобразительной системе.

Например, в европейском изобразительном искусстве это выравнивание (цветовых элементов по светлоте) было осуществлено на материале фрески: в русской церкви – в XII в., в итальянской – в XIV в. Фресковая живопись пришла на смену предыдущей стадии «блеска и сверкания» (витраж, мозаика), когда элементы приходилось сопоставлять сразу по многим признакам. Теперь же, в стадии фрески, стало возможным, играя на сопоставлении ос-

новых спектральных характеристик элементов, строить из них «цветовую конструкцию» изображения. Затем, «набравшись сил» в этом занятии, изображение приобретает возможность самостоятельного социального функционирования и отделяется от церковных стен: возникает станковая живопись, в которой цветовые элементы вступают во взаимоотношения уже на базе собственного спектрального языка (каковой потом обогащается модальностями, связанными с другими параметрами цвета: светлотой и насыщенностью – см. Грибков и Петров, 1976). Совершенно аналогично протекало *развитие цветового языка* в японском изобразительном искусстве: после первоначального периода «блеска и сверкания», материализовавшегося на такой поверхности, как шелк, – произошел переход к матовой, светлотно выравнивающей среде – бумаге, на которой и началось настоящее сопоставление спектральных характеристик цветовых элементов.

Таким образом, при наличии одного и того же *инварианта* (вытекающего из теоретической модели), анализируемый эволюционный феномен способен принимать – в разных национальных культурах – самые разные конкретные «обличия». Что же касается интересующей нас процедуры сравнения, – то она с равным успехом протекает в разных культурах, причем в своем не-оценочном варианте. Тем не менее оценочного варианта также не удастся избежать, он так или иначе (явно или неявно) присутствует: ведь даже сам переход от «сверкающих» цветовых композиций – к тонально выровненным цветовым структурам, не мог бы протекать без систематического отбора неких «лучших» структур – в ущерб структурам «худшим». [Точно такой же отбор был неизбежен и на последующих стадиях эволюции цветовых структур.]

4⁰. Наконец, сравнение целых *культур или даже цивилизаций*. Здесь в нашем распоряжении нет особенно большого материала, наработанного в рамках теоретико-информационного подхода, – но зато наличествует большой исторический опыт подобных сравнений, причем как в их оценочном варианте, так и в не-оценочном. В европейской науке о культуре начало таких сравнений принято связывать с именем И.Г.Гердера (1744–1803), который утверждал «равенство культур различных народов и эпох. Одновременно появляется почва для развития *европоцентризма*. <...> возникает потребность сопоставить культуры как равные, но «свое» в культурном тезаурусе неизбежно важнее «чужого». Европоцентризм, возникающий в этих условиях, свидетельствует о более высокой стадии осмысления мира,

требующей как знания культур других народов, так и признания их сопоставимости с европейской культурой...» (Культурология..., 2003, с. 292).

Значит, все же главным является тезис о равноценности культур, и только для этого нужны все их сопоставления, – разумеется, не-оценочные. Впоследствии было высказано много суждений подобного рода.

Итак, мы видим, как «красной нитью» повсюду проходит процедура сравнения, реализуясь в самых разных видах деятельности (индивидуальной и социальной), притом обычно одновременно в обоих своих вариантах – оценочном и не-оценочном. Правда, эта нить несколько «неуверенно видна» как раз там, где фокусируются наши интересы: при сопоставлении разных культур по их развитости. Тут аргументация перестает быть строгой. Но все же, если уж нам придерживаться (пока!) не столь строгой аргументации, – то картина в целом оказывается весьма впечатляющей: кажется почти невероятным, чтобы процедура сравнения (в обоих своих вариантах), пронизывающая множество самых разных классов объектов и явлений, – внезапно остановилась бы у «последней черты», столкнувшись с *сопоставлением культур*.

Но почему же почти всегда тут-то *tutti* (все) исследователи стройным хором уверяют, что прецеденты утрачивают силу, и нельзя *сравнивать* искусство и культуру различных народов, – тем более в оценочном варианте?

2. Эмоциональные препятствия на пути анализа:

разноликость культурных феноменов (кажущаяся либо реальная?)

Итак, мы завершили *art*-подготовку, т.е. приготовления к анализу явлений *искусства и культуры*, принадлежащих разным национальным обществам, с точки зрения сопоставимости этих явлений и их оценки.

С какими основными трудностями сталкивается исследователь, пытающийся сравнивать феномены, которые принадлежат разным национальным культурам? Эти трудности можно разнести *по двум компонентам*, с которыми приходится всегда (в той или иной степени) иметь дело:

- компоненте эмоциональной;
- компоненте рациональной.

Основной чертой *эмоционального восприятия* принято считать его *непосредственность* (кстати, связанная с преимущественной деятельностью правого полушария). Здесь исследователь иногда бывает просто ошеломлен колоссальной “*разноликостью*” наблюдаемых культурных феноменов. Так, высшие достижения изобразительного искусства разных

народов могут отличаться настолько резко, что сопоставление их представляется невозможным: скажем, картины французских импрессионистов – и эскимосская резьба по кости! Что выше? Что лучше? В подобных случаях у многих исследователей (а точнее, у наблюдателей) сам собой рождается вывод: эти явления нельзя сопоставлять друг с другом, *для их сравнения невозможно найти какое-либо основание!*

Но мы не будем спешить с выводом: ведь *отрицательный результат* поиска (“невозможно найти”) отнюдь *не равномогущен* результату *положительному!* Фактически такой отрицательный результат эквивалентен апелляции к незнанию (что, в принципе, нечестно), часто встречающейся в обывательских рассуждениях: когда говорящему бывает что-то неизвестно, что-то не удастся узнать, – то на этом основании он заявляет о принципиальной невозможности каких-то явлений, иногда обращается к прибежищу пара-научных взглядов и т.д. [Подобным же образом горе-грибник может вернуться из леса, не найдя там ничего, кроме поганок, – хотя на самом деле грибы там есть, и настоящий-то грибник способен найти в том же лесу кое-что получше...] Во всяком случае, уже самые первые впечатления провоцируют, пожалуй, любого наблюдателя занять подобную купитулянтскую позицию: растерявшись перед захлестывающим колоссальным разнообразием культурных феноменов, *отказаться* в принципе *от их сравнения* (а уж тем более – от сравнения оценочного – какие из них лучше, а какие хуже).

Конкретных примеров таких – уйма, и мы не будем их приводить. [Такие же конкретные примеры можно было бы привести применительно к сопоставлению культурных феноменов и картин мира различных субкультур, входящих в единую национальную культуру.] Мы приведем лишь *три примера* несколько менее конкретных, *обобщающих*, свидетельствующих о том, что иногда, даже поднимаясь над конкретикой, оказывается невозможным найти основу для сопоставления культурных феноменов (по крайней мере оставаясь погруженным в мир этих феноменов, – но об этом речь пойдет позднее).

Первый пример относится к одной из культурных подсистем – *живописи*, а точнее – *к цветовым структурам* различных национальных школ. Даже на первый взгляд, эти структуры порой различаются очень сильно: скажем, в итальянской и французской живописи часто используются желтый и оранжевый цвета, в живописи английской – серебристо-белый, в

испанской – красный, белый и черный. В рамках эмпирической эстетики эти наблюдения были подтверждены количественно. Так, были изучены 822 картины XVI–XX вв., созданных в четырех национальных школах живописи: русской, французской, итальянской и испанской (Грибков и Петров, 1995). В каждой картине экспертами было зафиксировано наличие определенных цветовых элементов: спектральных (относящихся к семи основным участкам спектра – красному, оранжевому, желтому, зеленому, голубому, синему и фиолетовому цвету) и не-спектральных (белый и черный цвет). Кроме того, применительно к каждой картине были выделены те *три* (из названной девятки) «*основных цвета*», которые составляют ядро, костяк цветовой структуры данной картины.

Таблица 1. Пример национально-культурной СПЕЦИФИКИ: цветовые структуры четырех европейских школ живописи – процентная доля картин, использующих в качестве «главных» спектральные цвета (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый) и неспектральные цвета (белый, черный) (Грибков и Петров, 1995)

Национальная школа	к	о	ж	з	г	с	ф	б	ч
Русская	50	14	47	40	11	35	34	44	24
Французская	37	51	55	30	19	25	33	29	20
Итальянская	46	42	63	17	39	23	22	21	26
Испанская	55	5	58	4	14	19	25	55	59

Результаты этих измерений приведены в Табл. 1: распределения картин по выделенным «основным цветам» в русской, французской, итальянской и испанской живописи. Как нетрудно видеть, распределения эти – сугубо специфические для каждой национальной школы. (Не обнаруживается существенных различий лишь между французской и итальянской национальными школами, но такая их общность как раз и следует из теоретической модели.) Можно ли считать при этом, что одна из школ лучше другой? – Конечно же, нет! А как вообще можно сопоставлять эти цветовые структуры? – Очевидно, надо найти какие-то инварианты (в рамках некоей модели цветовой структуры живописи вообще), – но об этом речь пойдет позднее, при обсуждении адаптационных аспектов культуры. Пока же мы вынуждены удовлетвориться констатацией очевидной несопоставимости национальных школ живописи по их цветовым структурам.

Второй пример – *типология культур*, трактуемая в свете (а точнее – в тени, т.е. под сенью) одной из ветвей теоретико-информационного подхода: модели *асимметрии когнитивных механизмов* (связанной с функциональной асимметрией полушарий человеческого мозга – см. Маслов, 1983). Уже более 20 лет назад было показано, что в *любой сложной развивающейся системе* (а к числу таких систем относятся и человек, и общество, и культура) рано или поздно происходит выделение *двух типов информационных процедур*:

А. *Переработка информации на данном уровне* той структуры, которая занимается информационной деятельностью. [Принято считать, что сложная структура переработки информации принимает оптимальную форму: становится многоуровневой пирамидой, в которой на каждом уровне происходит переработка поступившей на него информации, а также передача наиболее существенной части этой информации – на следующий, вышележащий уровень. Одновременно каждый уровень вырабатывает свои критерии отбора: какую именно информацию следует требовать от нижележащего уровня, что именно считать «наиболее существенной частью» информации на данном уровне?] Так вот информационная деятельность на любом данном уровне – это последовательная переработка небольших объемов информации, осуществляемая с высокой точностью (хотя и с невысокой скоростью), в рамках неизменной парадигмы, т.е. имеющейся системы правил.

Б. *Передача информации на следующий уровень*. Для этого вида деятельности характерна работа с большими объемами информации, передаваемой с высокой скоростью, почти мгновенно (хотя и с невысокой точностью), с изменением рабочей парадигмы, – ибо на вышележащем уровне функционируют уже другие правила информационной деятельности.

В случае такой системы, как *человек*, эти два типа процедур тесно связаны с функциональной специализацией мозговых полушарий. Информационные процедуры первого (А) типа локализованы преимущественно в *левом полушарии* и характеризуются рациональностью, логичностью, осознанностью, вербализуемостью и т.п. А второму типу процедур (Б), локализованному главным образом в *правом полушарии*, свойственны, наоборот, эмоциональность, интуитивность, неосознанность, невербализуемость, etc. Каждому индивиду присуща определенная *степень доминирования* лево- либо правополушарных процессов. [Были разработаны методы измерения этой степени, в частности, применительно к художникам (поэтам,

композиторам, архитекторам и т.п.) – на базе анализа стилевых параметров их творчества – см., например: Петров, 2004; Петров и Бояджиева, 1996.]

К проблематике данной асимметрии нам еще предстоит возвращаться в дальнейшем. Сейчас же для нас будет важным такое ее *социальное последствие*, как *целостная ориентация культуры* на первый (А) либо на второй (Б) тип информационных процессов, т.е. доминирование в культуре лево- либо правополушарного стиля. В Табл. 1 приведены некоторые из особенностей обоих типов, теоретически выведенные С.Ю.Масловым (1983) и проверенные им (а затем и другими исследователями) на богатом историко-культурном материале. [Оба типа неоднократно встречались в развитии различных национальных культур, – хотя порой и не в «чистом виде», – но при несомненном тяготении к одному из названных полюсов.]

Таблица 2. Пример коренных РАЗЛИЧИЙ между культурами: несводимость разных типов полушарной ориентации (Маслов, 1983)

Характеристики	Левополушарная ориентация	Правополушарная ориентация
Познавательные механизмы:		
Основной принцип работы с информацией	Локальность	Глобальность
Внешние проявления	Конструктивная активность, движение	“Сосредоточенное бездействие”, неподвижность
Степень осознанности	Почти полная	Заведомо неполная
Гносеологические предпочтения:		
Отношение к “природности”	Хорошее отношение к “придуманному”, искусственному	Стремление к естественности, первичности
Теоретические установки	Склонность к схематизации, к выявлению общего	Интерес к индивидуальным особенностям, отклоняющимся от схемы
Отношение к времени	Нацеленность в будущее	Ахронность или обращенность в прошлое
Роль инструментальности	Нацеленность на поиск средств	Интерес к уяснению целей
Коллективность мышления	Поиск истины в диалоге	Индивидуализм творчества
Парадигматика:		
Роль текстов	Культура грамматик	Культура текстов
Отношения между жизнью и текстами	Рассмотрение мира как текста	Рассмотрение мира как нетекста

Судя по приведенным характеристикам, эти типы несводимы друг к другу. А уж тем более нельзя сказать, какой из них “лучше”, а какой – “хуже”. Так что мы снова, вроде бы, имеем дело с невозможностью сравнения!

Наш третий пример будет снова относиться к одной из культурных подсистем – *языку*, а конкретно – к фонетическим (звуковым) структурам разных языков. Как свидетельствует лингвистика, существующие ныне на земном шаре языки (а их насчитывается более 5000) порой очень сильно отличаются друг от друга по целому ряду *фонетических характеристик*: в одних языках преобладают согласные (например, современный немецкий язык характеризуется высокой консонантной насыщенностью), другие – состоят почти целиком из гласных (высокая вокальность, характерная для большинства полинезийских языков), существуют языки лишь с одной гласной (абазинский язык), в некоторых языках очень немного фонем (элементарных звуковых единиц), а в некоторых их довольно много. [Диапазон фонемной номенклатуры в современных языках – от 10 до примерно 80 – см. Панов, 1983, с. 56. Кстати, русский язык находится вблизи середины этого диапазона: согласно одному из описаний, он состоит из 42 фонем – см. Панов, 1967.]

Недавно для звуковой структуры языка была построена – в рамках информационного подхода – теоретическая модель (Голицын и Петров, 2007, с. 178–185), исходящая из стремления фонетической системы к совершенствованию, достижению *максимального количества морфем* (элементарных единиц смысла), создаваемых посредством комбинации нескольких фонем. [При этом должно соблюдаться требование высокого быстродействия языковой системы, заключающееся в использовании лишь кратковременной ступени памяти, которая обладает объемом до 8 единиц.] Оказалось, что таких *оптимальных фонетических структур* может быть много! Основные параметры этих разных вариантов приведены в Табл. 3.

Таблица 3. Пример результирующей ИДЕНТИЧНОСТИ внешне «разноликих» культурных феноменов: предельное теоретически возможное фонетическое и лексическое богатство, реализующееся в звуковых языках разных типов (Голицын и Петров, 2007; Golitsyn & Petrov, 1995)

Версия – состав морфемы (слова)	Звуковая номенклатура	Лексическая номенклатура
1	2	3
Двухфонемная	От 14 до 130 фонем	256 морфем
Трехфонемная	От 20 до 68 фонем	256 морфем
Четырехфонемная	От 14 до 38 фонем	256 морфем
Пятифонемная	От 16 до 24 фонем	256 морфем

1	2	3
Шестифонемная	16 или 18 фонем	256 морфем
Семифонемная	16 фонем	256 морфем
Восьмифонемная	16 фонем	256 морфем

Как нетрудно видеть, действительно свойства звуковых структур могут отличаться чрезвычайным *разнообразием*. Так, число используемых фонем может изменяться от 14 до 130. Кроме того, оптимальные фонетические структуры могут отличаться друг от друга и по иным параметрам, и прежде всего по сложности морфемной структуры: ведь морфема может состоять из одной фонемы, двух, трех и т.д. [Мы оставляем в стороне проблему повышения надежности речевой коммуникации, решаемую, главным образом, за счет требования к довольно существенным различиям между фонемами; из-за этого несколько уменьшается и номенклатура возможных фонем, и объем морфемного словаря.] Казалось бы, огромное море разнообразия! А разве можно что-то сравнивать в таком почти безбрежном море?

Но вдруг выясняется, что разнообразие это – кажущееся: об этом говорит крайний правый столбец Табл. 3. Оказывается, что все эти оптимальные фонетические структуры обладают одним и тем же «морфемным богатством», т.е. *одинаковым объемом морфемного словаря*: он составляет 256 единиц. [*A propos*, «сердцевина» современного русского языка как раз такова: ее составляют 228 наиболее продуктивных корней, образующих около половины всех слов – Кузнецова и Ефремова, 1986, с. 1122.] А ведь именно объем морфемного словаря и служит той важнейшей, итоговой характеристикой, к которой сводится работоспособность языка! Значит, все эти фонетические структуры разных языков, кажущиеся столь разнообразными, – на самом деле равномошны, *равно-сильны* по своим информационным способностям! Иначе говоря, степень совершенства разных языков – одна и та же!

Вот тут-то *tutti* (все) сторонники «культурного релятивизма», – т.е. те, кто прокламируют принципиальное равенство всех культур, несмотря на их внешние различия, – могли бы возликовать! Но мы снова не будем спешить с выводами: не будем базироваться на данном конкретном примере, – а подождем более фундаментального *теоретического анализа*, который смог бы охватить широкий круг культурных феноменов (и, возможно, включил бы в себя такой частный – хотя и важный – случай, как языковые структуры).

Мы намеренно приберегли этот пример «на десерт», дали этот случай «под занавес» раздела – как намек на то, что в эмпирической реальности мы иногда сможем встретить и такую ситуацию (эквивалентности разных культурных феноменов, кажущихся столь непохожими). А вообще-то, думается, пафос данного раздела уже ясен: наблюдаемое огромное разнообразие культурных феноменов вполне способно смутить исследователя, тем самым затруднив научный анализ проблематики, связанной с культурным развитием.

3. Препятствия на пути рационального анализа: блуждания в море критериев

Строго говоря, мысль исследователя обычно не знает четкой границы между рациональной компонентой – и компонентой эмоциональной. Поэтому представляется логичным сначала остановиться на тех затруднениях рационального анализа, которые можно считать «смежными» с затруднениями эмоциональными. Речь пойдет о весьма распространенной ситуации – *переплетения различных оснований* сравнения, их путаницы.

К сожалению, очень часто «все смешивается», – но не в пресловутом доме Облонских, т.е. в реальности, – а в головах исследователей (наблюдателей этой реальности). Причем огромную роль здесь играют многочисленные заблуждения массового сознания, муссирующиеся легенды и мифы, *etc.*; ко всем подобным веяниям, пожалуй, ни один исследователь не в состоянии оставаться безразличным. В результате образуется нечто вроде «дымовой завесы», в тумане которой очень трудно проложить логически стройную («струйную») траекторию. [А точнее, такую ситуацию можно было бы уподобить выбросу атакующей ракетой – множества «ложных мишеней», среди которых противовоздушной обороне трудно найти истинную цель.]

Для оценки культурных феноменов, пожалуй, показателен пример с почти единодушным мнением наших соотечественников (как исследователей, так и рядовых обывателей) о духовной жизни современной Америки. На это мнение, как правило, оказывает существенное влияние общее негативное (эмоциональное) отношение к США – как несомненному лидеру общемирового научно-технического и экономического прогресса. [Впрочем, подобная негативная реакция вполне объяснима – она обусловлена, во многом, тривиальной завистью, а также таким распространенным трюизмом, как потребность в некоей «компенсации» наблюдаемых пре-

имуществ, высоких достижений: «зато у них духовность низкая»!] Снисходительное отношение к «глупым американцам» существует не только в обывательском мире. Оно имеет давние корни: еще в 1930-е годы советским людям казались смешными всевозможные американские технические «заморочки», и даже талантливые советские писатели, побывавшие в заграничных командировках за океаном, издевались над тем, что американцы «даже пищу охлаждают с помощью электричества». [Это сейчас бытовые холодильники уже не рассматриваются как признак придурковатости хозяев.] И сегодня также очень много желающих «подудеть в антиамериканскую дудку», присоединиться к модному «антизападному хору».

Быть может, известная доля (дуля?) истины здесь есть: имеются, например, некоторые основания для подобных суждений об американской культурной жизни – как лишенной давних корней. [При этом, конечно, забывается обратная сторона этой медали – фактор, быть может, перевешивающий названный: отсутствие жестких традиций способно стимулировать творческую смелость!] Однако для нас сейчас важно другое: налицо перепутанные, явно инвертированные взаимоотношения между причинами и следствиями, этикой и эстетикой и т.п. В частности, в данном случае совершенно не учитывается своеобразный выбор, сделанный американской социокультурной системой: концентрация всех сил (интересов, внимания, *etc.*) на технико-экономических достижениях, а также на поддержании мирового военно-политического баланса, – и неизбежной платой за это стало то, что пришлось принести определенные (видимо, временные) «духовные жертвы», и именно такой следовало бы быть истинно этической оценке эстетико-культурной жизни Америки. Ведь фактически как раз за счет такой жертвы и осуществляется, в значительной степени, нынешнее более гармоничное экономическое и культурное развитие многих других стран. Недаром еще А.Д.Сахаров (1991, с. 37) уподоблял американское развитие – лыжнику, прокладывающему лыжню по глубокому снегу, а уже за ним по проложенному пути устремляются социокультурные системы других стран. Однако вместо благодарности – наблюдается пренебрежение и отвержение.

Идя далее, т.е. поднимаясь чуть выше над переплетением вненаучных мотивов с научными, – мы наблюдаем почти такой же “компот”, – но уже состоящий непосредственно из соображений научного характера. Так, зачастую исследователи исходят из каких-либо *аналогий* (обычно –

весьма туманных), из неких общенаучных (либо квазинаучных) *параллелей, etc.* Например, стремясь обосновать необходимость сохранить от исчезновения те или иные национальные языки либо культуры (и с этической точки зрения это выглядит благородно), – исследователи апеллируют к кибернетическому «принципу необходимого разнообразия» или же просто к аналогиям с биологическими экосистемами. А затем на подобных основаниях прокламируется «равноправие» и даже фактическое равенство различных культур и/или культурных феноменов.

Однако в подобном «*аналогическом мышлении*», помимо его логической зыбкости, имеется также и другой дефект – *этический* (о чем мы имеем право говорить, раз уж эти исследователи привлекают этическую аргументацию). Ведь нынешние носители тех или иных языков либо культур – это живые люди, обладающие собственными интересами, каковые отнюдь не сводятся к «этнографическим» устремлениям исследователей. Носителям иногда бывает предпочтительнее переключиться на другой образ жизни, либо на другой язык, либо на иную культуру, и было бы негуманно препятствовать такому их выбору. [В 1980-х годах автору этих строк довелось бывать в Монголии, и там он стал свидетелем перемен в жилищных предпочтениях населения: если до того монголы игнорировали многоэтажные каменные дома, предпочитая жить в юртах, и порой построенные новые дома пустовали, – то вскоре дома эти стали энергично заселяться, и даже возник дефицит. Аналогичным образом в XIX в. североамериканские индейцы стали охотно прибегать к строительству уже не вигвамов, – но больших домов европейского типа.] Часто выбор в пользу, например, иного языка делают культурные лидеры, – например, национальные поэты. Недаром крупный казахский поэт О.Сулейменов пишет стихи только на русском языке (и многократно подчеркивал принципиальность своего выбора). Исследователям следовало бы по крайней мере учесть подобные феномены, занимаясь эклектичными переплетениями разноплановых критериев!

Далее, порой даже избрав для себя какую-то *определенную парадигму*, исследователь оказывается в растерянности перед *множественностью ее трактовок*. К числу одной из самых современных – и весьма фундаментальных – системных концепций относится *адапционная парадигма*. Поэтому представляется вполне оправданным сравнивать культурные феномены по их *адапционным потенциалам*, т.е. по их спо-

способности улучшать приспособляемость социальной системы – к условиям внешней среды. [А в рамках теоретико-информационного подхода это означает рост взаимной информации между системой и средой, что достигается как за счет «пассивной» адаптации к среде, так и «активной» ассимиляции этой среды, ее изменения.] Это, в принципе, – весьма разумный критерий. Однако при его конкретизации возникает ряд трудностей, которые кажутся, сначала, легко преодолимыми, – но потом выясняется их серьезность.

Прежде всего, неясно, адаптацию к какой *именно среде* следует иметь в виду: той ли среде, что окружает данную изучаемую систему в настоящий момент, – либо же к среде, каковая будет окружать систему в будущем (и в каком именно будущем? насколько отдаленном? – это тоже непонятно). Иллюстрацией подобной неопределенности может служить такой феномен, свойственный многим биологическим видам, как разделение на два пола, со специализацией информационных функций каждого пола. Как известно, особи женского пола выполняют функцию хранения основной видовой информации («видового стандарта»). Особи же мужского пола, наоборот, служат носителями другой компоненты – изменчивости (отклонений от «видового стандарта»). Благодаря такой специализации, популяция оказывается хорошо адаптированной не только к нынешнему, текущему состоянию среды, – но и к возможным будущим ее состояниям. Однако иногда между этими двумя вариантами адаптации могут приключиться противоречия, и как быть в таких ситуациях? [Пожалуй, самое актуальное из подобных противоречий наблюдается сегодня, когда имеется конфликт между требованиями «природного» фактора – и упоминавшегося фактора социального, связанного с социальным доминированием мужского пола. Для разрешения, – хотя бы частично, – этого конфликта культура «изобрела» довольно хитрые способы – см. Мажуль и Петров, 1998.] В целом конкретизация среды, к которой должна происходить адаптация, остается проблемой непростой.

Не менее трудной является и задача конкретного *измерения* интересующих нас *адаптационных потенциалов* культурных феноменов, т.е. размера их вклада в приспособление социокультурной системы – к внешней среде. Ведь вообще количественное измерение подобных вкладов осложняется многими обстоятельствами, и прежде всего – многочисленными взаимосвязями между переменными (характеристиками целостной со-

циокультурной системы и «влияющих» на нее компонентов – ее подсистем – см. Петров, 1997а).

Наконец, трудной является и задача «агрегирования» культурных феноменов, – когда в какой-то культуре имеется ряд явлений (скажем, музыкальная культура), явно превосходящих аналогичные явления в какой-то другой культуре, – но, одновременно, и ряд явлений (например, поэтическая культура), несомненно «не дотягивающих» до соответствующих явлений в другой культуре. Возможно ли в таких ситуациях сравнивать эти две культуры в целом, «агрегировано»? [А ведь задачу эту можно поставить и более «детализированно» – допустим, ведя речь о различных жанрах музыкального искусства, – чтобы потом «агрегированно» сопоставить музыку двух народов.]

Итак, вроде бы повсюду мы сталкиваемся со «стеной», с труднопреодолимыми проблемами (как теоретическими, так и практическими), ставящими под сомнение возможность соразмерения культурных феноменов. Но, быть может, в этой «стене» есть какие-то «бреши», т.е. ситуации, когда соразмерения оказываются реальными? – Да, имеются два таких «просвета в тучах», и сквозь эти просветы видна очевидная истина реальных сравнений.

4. Просвет первый: финитная адаптация и ее границы

Просветы эти соответствуют двум диаметрально противоположным ситуациям:

- когда нет нужды в измерении адаптации;
- когда нужда такая есть, но имеется и база для соответствующих измерений.

Отсутствовать нужда в измерениях может лишь тогда, когда результат измерений *предопределен*, очевиден.

Об одной из ситуаций такого рода мы уже говорили, – когда речь шла о сопоставлении фонетических структур разных языков. В чем тут дело, почему все языки оказались равноправными, – во всяком случае если руководствоваться критерием объема морфемного словаря? Как эти разные языки «дошли до жизни такой»? – А вот как: для каждого из них его нынешнее состояние уже давным-давно стало конечной точкой эволюционной траектории! Мы наблюдаем в чистом виде ситуацию «финитности», завершеного развития! (Логика нашего последующего изложения иллюстрирует схема Рис. 1.)

Рис. 1. Логическая схема анализа: возможности сопоставления культурных подсистем



Вообще стадия финитности наблюдается во многих сферах. (О проблеме финитности с точки зрения информационного подхода см.: Петров и Мажуль, 2009.) Так, этой стадии достигла чувствительность человеческого глаза, способного регистрировать один квант света (и дальнейшее улучшение чувствительности было бы просто бессмысленным). Чувствительность уха также достигла предела, соответствующего тепловым флуктуациям воздушной среды (и дальше улучшать чувствительность не нужно). Многие области культурной деятельности (т.е. культурные подсистемы) уже подошли – или сейчас подходят – к финишу своей траектории. По крайней мере, существует мнение об уже наступившем (или наступающем) “конце истории” (Фукуяма, 2004), конце физики (Lindley, 1993), конце всех наук (Stent, 1969; Rescher, 1984; Хорган, 2001).

Применительно к искусству широко распространено мнение (восходящее еще к П.А.Флоренскому, 1996) о масляной краске как уже достигнутом идеальном средстве для красочного слоя живописи, а также о фортепиано как «идеальном инструменте» для музыки. [Впрочем, в истории уже неоднократно встречались идеи исчерпанности развития, конца познания, etc. Так, еще более трех тысячелетий назад в Египте было модным мнение, что наступает «закат мира», «конец эры», etc. – Waltari, 1979, p. 366.]

У языковых фонетических структур, очевидно, такая финитность наступила очень давно – видимо, много тысячелетий назад. Дело в том, что, во-первых, современный человек произносит в день от 8000 до 20000 слов (Караулов, 1994, с. 192), т.е. порядка 10 миллионов словоупотреблений в год. Конечно, в другие времена ситуация могла быть несколько иной, – но все же примерно такой по порядку величины. А во-вторых, устройство речевого аппарата (полости рта и смежных областей, а также, видимо, и нейронных структур, занятых переработкой речевой информации) оставалось, по крайней мере на протяжении многих последних тысячелетий, практически неизменным. [Об этом свидетельствуют многочисленные реконструктивные исследования.] Так что накопленный любой культурой – притом практически в неизменных условиях – опыт речевой деятельности был колоссален: допустим, у народа, имевшего среднюю численность около миллиона человек, на протяжении тысячи лет мог накопиться опыт порядка $10\,000\,000 \times 1\,000\,000 \times 1\,000 = 10^{16}$ словоупотреблений! Такая колоссальная «шлифовка» неизбежно должна была привести к тому, что достигалось абсолютное *совершенство*, вы-

сочайшая эффективность, оптимальность фонетической структуры любого языка, – разумеется, в рамках каждого данного, *избранного структурного типа (sic!)*, – т.е. финитная точка его развития. [Конечно, на фоне этого совершенства язык иногда пытался опробовать какие-то инновации, – но они все равно не могли привести к структуре более эффективной, чем уже достигнутая оптимальная.]

Конечно, в такой «финитной» ситуации неминуемо достигается одинаковая высокая эффективность структур, занятых – в рамках каждой культуры – одним и тем же видом деятельности. Рассмотренная выше речевая деятельность была, пожалуй, идеальным примером подобных ситуаций, когда уже достигнута оптимальная адаптация (языковой системы к ее функциям). И тут мы вправе говорить о *языковом равенстве* разных национальных культур.

[Но это фонетическое равенство ни в коей мере нельзя автоматически распространять на языковое равенство вообще! Ведь семантика каждого языка развивается в соответствии с развитостью соответствующих деятельностных потребностей, а они могут различаться, и очень сильно! Поэтому некоторые языки могут быть семантически более развиты, отшлифованы, чем другие. Более того, каждый язык может «специализироваться» в своей определенной области. Известно, например, что языки некоторых северных народов очень изощренны в передаче тонкостей, связанных с качествами снега. В очень архаическом языке африканского племени эве имеется более 90 терминов для обозначения качеств походки человека, и т.д. (Жинкин, 1982; Панов, 1983; Оленев, 2004). А в соответствии с известным высказыванием М.В.Ломоносова, французский язык хорош для объяснений в любви, немецкий – для разговоров с врагами, etc. И совсем не очевидно, что «итоговый баланс» этих специализаций (их агрегирование по многим разновидностям) приведет, каким-то «волшебным образом», к результирующему семантическому равенству всех языков. Даже наверняка это не так, – ибо разные национальные культуры очень сильно отличаются друг от друга по степени дифференцированности видов деятельности, разработанности коммуникативных потребностей и т.д.]

Однако в реальной, многообразной деятельности (характерной для любой национальной культуры) ситуации такого равенства, видимо, – скорее *исключения*, чем правило. Ведь чаще всего приходится иметь дело с *не-финитными состояниями* культурных подсистем.

А вообще – почему нельзя априорно считать равными все культуры (либо все культурные подсистемы, например, музыкальное искусство разных народов)? – *Две причины* оказываются способными привести к *неравенству*, которое может быть присуще даже одному и тому же виду деятельности, – но протекающему в различных национальных культурах (достигших стадии финитности – либо не достигших таковой).

Первую причину можно назвать «качественной»: она относится к *выбору* того *структурного типа*, в рамках коего развивается изучаемый *конкретный вид культурной деятельности* – либо даже *вся культурная деятельность как целостность*. В самом деле, иногда избранный структурный тип может оказаться столь «жестким», что невозможно его покинуть, перейдя к другому типу. А между тем мена может порой быть нужной: либо вследствие происходящих *сдвигов* в условиях внешней среды (к каковым надо адаптироваться за счет изменений в поведении системы), либо просто из-за *ограниченных возможностей* данного, избранного структурного типа. [В сфере биологии действуют, разумеется, те же мотивы. В частности, последний мотив – ограниченных возможностей избранного типа – считают главной причиной того, почему из насекомых не получилось разумных существ: присущая им жесткая хитиновая оболочка не дала возможности многим из них увеличить размеры органов, занятых переработкой информации.]

Вот пример «сковывающего» влияния избранного *структурного типа конкретного вида культурной деятельности*. Как известно, живопись (по крайней мере фигуративная) может прибегать к разным способам для передачи пространственных конфигураций, для изображения фрагментов реального внешнего мира. Так, для европейского искусства (западного и русского, средневекового и современного) характерна «*центральная проекция*»: в последние несколько столетий это – так называемая «*прямая перспектива*», а раньше была перспектива «*обратная*». [Эти две версии различаются положением точки схода параллельных линий, удаляющихся от зрителя: они сходятся либо в его глазу, либо, наоборот, очень далеко от него, в бесконечности – см. подробнее: Раушенбах, 1980]. Между тем для многих видов традиционного японского искусства характерна *проекция нецентральная*; как правило, это – плоско-параллельная система, типа хорошо известной инженерной аксонометрии (в которой удаляющиеся от зрителя параллели – таковыми и остаются; см., например: Петров и Прянишников, 1970).

Выбор каждой культурой одного из названных контрастных структурных типов объясняется просто: ведь выбор этот детерминирован конкретными социально-психологическими условиями того момента, когда зарождается данный вид культурной деятельности. Поэтому обратная перспектива хорошо согласовалась с господствовавшей христианской картиной мира, в центре которой находился Бог (см. Флоренский, 1967); прямая же перспектива стала согласовываться с картиной мира эпохи Возрождения, когда в центре разместился Человек. И в той, и в другой версии где-то имелся некий «центральный пункт», что отвечает античной традиции (никогда не прекращавшей своего влияния) стройности мироздания. А нецентральная проективная система (аксонометрического типа) прекрасно гармонировала с традиционным для Японии антропоморфным мировоззрением, предполагающим растворенность божественного начала во всех точках пространства, их равноправие. Переход же от европейской системы к японской (либо наоборот) представляется невозможным, – во всяком случае без катастрофического разрушения одной из этих пространственных конфигураций.

Между тем каждой из названных конфигураций присущи ограничения, способные *препятствовать адаптивному развитию* живописи, в особенности тогда, когда соответствующие изменения нужны из-за происшедших изменений в картине мира, которая господствует в данной культуре. [Впрочем, такие же ограничения могут воспрепятствовать и «имманентным» изменениям живописи, т.е. процессу ее саморазвития.] Так, плоско-параллельная система прекрасно подходила для изображения малых пространств (к каковым вообще всегда тяготела традиционная японская культура – см. Культурология..., 2003, с. 161–162), а также некоторых больших пространств, – однако фабульно не слишком нуждающихся в пространственной интерпретации.

А затем наступила пора (во второй половине XIX в., благодаря оживлению всей социально-психологической сферы в связи с Реставрацией Мейдзи) обратиться, и притом сюжетно оправданно, к представлению больших пространств (и притом существенных с фабульной точки зрения). Но традиционный тип пространственной конфигурации оказался не готов к выполнению таких функций, перестроить данный тип было невозможно. Это стало одной из причин упадка традиционной японской живописи, исчезновения некоторых ее жанров. (А новая японская живо-

пись переключилась на другой тип – уже обычный новоевропейский, с прямой перспективой.) Так что по крайней мере на некотором отрезке времени (в период упадка, да и потом) не выполнялось предположение о совершенной адаптации живописи к целостному состоянию социально-психологической сферы.

А в качестве примера ограничений применительно к *культурной деятельности как целостности*, можно воспользоваться уже фигурировавшей ранее оппозицией двух типов культур: *тяготением к лево- либо правополушарному стилю*. Не только сам доминирующий тип, но и степень доминирования (т.е. степень тяготения к «левому» либо к «правому» стилю) может сильно влиять на адаптационную «подвижность» социокультурной системы, так что иногда она оказывается вовсе не-реформируемой.

В частности, по-видимому, сильнейшим *правополушарным доминированием*, свойственным русскому национальному менталитету, объясняется то, что, как известно, русская культура на разнообразных развилках истории принимала сходные решения, – ибо русский национальный характер обуславливает устойчивую доминанту русской истории, которая, чаще всего, выбирала худшую из представленных альтернатив. А между тем происходившие вокруг, в мире (да и начавшиеся также и в самой России) перемены требовали радикальных трансформаций сознания. [Увы, реализация этих трансформаций была во многом затруднена соответствующим духом русской культуры, ее высокими достижениями; о влиянии культуры на общее социокультурное развитие см., например, Харрисон, 2008.] Стало быть, каждый раз не достигалась должная адаптация социокультурной системы к внешней среде, а уж о какой-либо финитности говорить не приходится.

Вторую причину возможного неравенства некоторых культурных подсистем имеет смысл назвать *«количественной»*: ее корни связаны с *недостаточной объектной обеспеченностью*, нужной для достижения должной адаптации. За счет чего может складываться такая необеспеченность? – Логически здесь следует выделить *два варианта*.

Во-первых, вполне реальна обычная, совершенно банальная *статистическая недостаточность* – малое количество тех объектов, совокупность которых как раз и должна адаптироваться к внешней среде. В самом деле, если таких объектов насчитывается, допустим, всего лишь 15 или 20 (а не 10^{16} , как это было со словоупотреблениями), – то о какой

самоорганизации подобной системы может идти речь? [Анекдотичный пример ситуации такого рода дает одна из радиопьес Г.Белля, герой которой – дизайнер, специализирующийся на создании моделей тиар, т.е. головных уборов Папы Римского; ясно, что объектов данного класса может быть немного.]

В подобных ситуациях объектов просто, скорее всего, нехватит для «опробования» различных вариантов развития, и стало быть, если должная адаптация и будет достигнута, – то лишь по счастливой случайности. А значит, нельзя говорить об априорной равноценности (по причине якобы имеющей место полной адаптации) явлений, принадлежащих к разным культурам. Впрочем, такая ситуация может быть характерна только для многих классов культурных объектов, уникальных по своему характеру (т.е. крайне малочисленных), например, для каких-либо гигантских архитектурных сооружений либо для национальных эпосов. Вполне может оказаться, что соответствующие объекты в одной культуре – выше, чем в другой.

Во-вторых, еще реальнее иная количественная недостаточность – *ограниченные темпы адаптации*, которые доступны данной системе. Причем эта ограниченность темпов может иметь место по *двум линиям*, одна из которых относится к изменениям внешней среды, а другая – к собственным, имманентным изменениям в данной рассматриваемой культурной подсистеме.

Изменения во внешней среде, разумеется, могут потребовать (хотя и не всегда) соответствующих изменений в структуре данной культурной подсистемы. И совершенно не очевидно, что подсистема способна *мгновенно откликнуться* на происшедшие внешние перемены, сразу же отреагировать на них. [Отчасти эта скорость зависит от численности объектов данной подсистемы, отчасти – от их физической природы, масштабности и др. Существует мнение, что именно поэтому, например, темпы изменений архитектурного стиля гораздо выше в случае частных вилл, чем огромных общественных сооружений, – см. Martindale, 1990, p. 52–53.] Поэтому на каких-то переходных отрезках траектории подсистемы, она может оказаться вовсе *не оптимально адаптированной* к внешней среде, а стало быть, никак нельзя прокламировать априорное равенство разных подсистем – на базе одинаковой, якобы, адаптации! [Более того, подсистема может оказаться и вовсе неспособной адаптироваться к новым внешним условиям, и отмирает.]

Что же до *изменений имманентных* (т.е. могущих развиваться под действием сугубо внутренних факторов, порой даже в стабильной внешней среде), – то они также, очевидно, не мгновенны. Дело в том, что *время функционирования* большинства культурных подсистем не очень велико, – обычно это лишь несколько столетий, а иногда даже десятилетий (а не многих тысячелетий, как в случае с фонетическими структурами естественных языков). И за это время трудно *сразу достичь* должной *адаптации, зрелости*, создать и разработать должные средства и приемы работы. И потому снова нет оснований говорить об априорном равенстве разных подсистем (принадлежащих различным национальным культурам), – аргументируя это равенство гипотезой об их оптимальной адаптации! Тут самым наглядным примером может служить, пожалуй, развивающаяся в наши дни фигуративная живопись: в западноевропейской культуре – и в культурах некоторых мусульманских стран. В последних живопись только начинает «набирать силу» (после многовекового запрета ее исламом), разрабатывать арсенал должных средств воздействия на реципиента, etc., – тогда как европейские школы живописи уже давно успели все это наработать. Так что уже поэтому было бы явно некорректно сравнивать данные культурные подсистемы.

Таким образом, рассмотренная нами «количественная» недостаточность, вроде бы, препятствует сравнению различных культурных подсистем (равно как и культур)? – Но все же именно здесь мы опять обнаруживаем еще один «просвет в тучах»: возможность, в некоторых случаях, сравнивать культурные подсистемы, – и именно в зависимости от *степени* достигнутой ими *адаптации*, и для такого сравнения имеется *измерительная база*.

5. Просвет второй: инвариантность и путь по должной трассе

Говорить о степени адаптации имеет смысл лишь тогда, когда известна *траектория* этой *адаптации* (т.е. конкретный путь ее достижения) и, более того, когда эта *траектория является общей* для сопоставляемых национальных культур: ведь только тогда можно сравнивать пути, пройденные по данной траектории. Иными словами, такое возможно только при наличии неких *эволюционных инвариантов*, охватывающих развитие разных культур. Между прочим, примерно о подобной «инвариантно-нацеленной» стратегии писал еще Ю.М.Лотман (2007, с. 6), приводя мнение Н.М.Карамзина относительно того, что

«предметы сходятся своими грубыми чертами и отличаются наиболее тонкими»; Ю.М.Лотман утверждал: «... подлинное знание состоит в выделении для различных объектов изоморфных моделей».

Разумеется, найти эволюционный инвариант лучше всего, опираясь на какую-то *теоретически дедуцированную модель*. [Хотя, в принципе, видимо, такой инвариант можно было бы отыскать и индуктивно – посредством обобщения конкретного эмпирического материала, относящегося к эволюции различных национальных культур; но индуктивный поиск здесь представляется малоэффективным, обладающим невысокой вероятностью найти решение.]

По крайней мере один из эволюционных инвариантов мы уже упоминали – *модель формирования цветового языка живописи*: пути цветовых структур от «блеска и сверкания» – через тональное выравнивание – к цветовой конструкции станковой картины. Ясно, что по положению, занимаемому в данный момент разными конкретными национальными школами живописи на этой общей «трассе», можно судить о том, насколько далеко каждая школа продвинулась в своем развитии.

Другая модель (Голицын, 2000; Голицын и Петров, 2005) прямо имеет дело с неравенством культур: когда они образуют достаточно связанную систему, одна из них обязательно становится «*центральной*» (феномен «централизации») и определяет развитие всех других культур. В современной ситуации такую центральную роль играет европейская культура, на какую ориентируются культуры африканская, дальневосточная и т.п. При этом центр может быть *разным* для разных аспектов культурной жизни: скажем, в одной культуре может сосредоточиться «локус» жизни музыкальной, в другой – литературной, *etc.* (подробнее см. Петров, 2004а).

Но, пожалуй, существеннее еще одна модель, относящаяся к важнейшей характеристике эволюционного процесса (эта характеристика также уже фигурировала в нашем рассмотрении) – степени *тяготения к лево-либо правополушарному стилю переработки информации*, или «асимметрия познавательных механизмов» (Маслов, 1983). Согласно теоретической модели, эта степень должна обнаруживать вполне *регулярное поведение*: колебания (с периодом около 50 лет), проявляющиеся на фоне монотонного (т.е. однонаправленного) долговременного тренда. Именно такое поведение было выявлено у многих культурных подсистем (архитектуры, музыки, живописи, *etc.* – см., например: Петров, 2004; Петров

и Бояджијева, 1996). Сейчас мы сконцентрируем внимание на последней компоненте – *долговременном тренде*.

Направление этого тренда может быть разным у различных культурных подсистем: в одних подсистемах происходит возрастание роли левополушарных процессов, в других подсистемах – процессов правополушарных. Но во всех случаях эти тренды должны быть *согласованы* друг с другом, – поскольку они вынуждены соответствовать эволюционному *поведению системы культуры в целом*. А это целостное эволюционное поведение системы характеризуется так называемой «*дивергенцией*»: стремлением к «размежеванию», расхождению различных подсистем, усилению специфических свойств каждой из них, обретению собственной «экологической ниши» и обособлению в ней (см., например: Голицын и Петров, 2005; Petrov, 2004, 2007; об аналогичной дивергенции в эволюции биологических видов писал еще П.Тейяр де Шарден, 1987). А кроме того, все эти “дивергентные” (“размежевательные”) взаимодействия всегда протекают на фоне главной *общесистемной долговременной тенденции*: движения всей *социокультурной системы* в сторону *усиливающейся роли левополушарных процессов* (см. также: Маслов, 1983; Аршавский, 1997).

Обозначенное общесистемное движение к левополушарному доминированию есть преимущественное развитие соответствующих процессов в большинстве областей социально-психологической сферы, производственных технологий, политики, *etc.* Тут возможны *два варианта* эволюции. Первый вариант соответствует “*нормальному*” развитию, – когда данная социокультурная система претерпевает эволюцию исключительно в силу собственных (“имманентных”), *внутренних причин*. Это – достаточно плавный долговременный рост роли левополушарных процессов, и на фоне такого роста происходят периодические “всплески” – отклонения то в сторону лево-, то правополушарного тяготения. Подобная эволюция была характерна, в частности, для большинства стран Западной Европы на протяжении нескольких последних столетий. [А о возможных, в отдаленной перспективе, «пределах левополушарного роста» см. Petrov, 2004.]

А вот второй вариант отвечает «*аномальной*» эволюции, – когда социокультурная система испытывает сильные *внешние воздействия*. Разумеется, какие-либо внешние влияния могут быть «всерьез приняты» любой сложной системой лишь при том условии, что они согласуются с ее собственными, имманентными тенденциями. [В противном случае си-

стема либо отвергнет эти воздействия, либо просто разрушится.] Следовательно, в качестве таких внешних воздействий надо рассматривать импульсы, толкающие данную социокультурную систему именно *в сторону левополушарного доминирования*: ведь это направление является «естественным» для системы, а внешние импульсы лишь «стимулируют» такое развитие, способствуют ему («провоцируют» его). При этом особый интерес представляет случай, когда сильное внешнее воздействие приходится на тот отрезок периодической компоненты, который отвечает *росту левополушарного доминирования*. [Такое совпадение обычно и наблюдается в культуре: именно на подобных отрезках она оказывается способной поддаваться внешним левополушарным импульсам.] На этом отрезке эволюцию характеризуют резкие перемены.

Данный вариант эволюции отвечает, например, развитию Японии, которая в конце XIX в., после Реставрации Мейдзи (уже упоминавшейся выше) испытала сильнейшее западное влияние – и продолжает его испытывать до сих пор. Более же близкий к нам материал – эволюция России, всегда отличавшейся «пограничным» характером своей культуры: между Востоком и Западом. Об этом писал Б.А.Успенский (2002, с. 394 – 395): «В чем вообще своеобразие русской культуры? Как это ни странно – в ее пограничности. <...> Русская культура всегда была ориентирована на чужую культуру. Вначале – после крещения Руси – это была ориентация на Византию <...> в XVIII в. Россия осмысляет себя как часть европейской цивилизации и стремится приспособиться к западноевропейскому культурному эталону <...> подобно тому, как раньше принималась византийская система ценностей, теперь принимается западноевропейский культурный ориентир. <...> Отсюда – *ускоренное развитие* (курсив наш – В.П.): быстрое освоение чужих культурных ценностей и вместе с тем культурная гетерогенность русского общества <...> И отсюда же, в свою очередь, особое явление русской интеллигенции...»

Такая «пограничность» обусловила целый ряд особенностей русской культуры, в том числе ее чрезвычайно высокие художественные достижения, особенно в XIX и XX столетиях (Томассони и Петров, 2003), когда контакты с Западом стали весьма интенсивными. А с «резким отрезком» эволюции связан столь специфический феномен русской истории, как появление *интеллигенции* во второй половине XIX в.. (Такая трактовка данного феномена близка к цитированному его толкованию Б.А.Успен-

ским.) Впрочем, аналогичный феномен наблюдался и в Японии, и по той же причине: возникает социальная потребность в практической реализации резких перемен, каковые способна осуществить лишь особая социальная группа (см. Петров, 1999).

В принципе, то положение, которое занимает данная рассматриваемая социокультурная система на такой эволюционной траектории, может дать оценку “*продвинутости*” этой системы вдоль общей “*столбовой дороги*” культурного развития, и отсюда вытекает принципиальная возможность сравнения разных культур. Однако в конкретно-методическом плане эта идея пока еще далека от реализации, а уж тем более – от соответствующих количественных оценок. В настоящее время ведутся разработки методов для подобных задач. [Смежное направление методических исследований имеет дело с «локальной» оценкой текущего движения социокультурных систем вдоль «вертикальной оси», т.е. «вверх» либо «вниз», к прогрессу – либо к регрессу; см.: Мажуль, 2006.]

А сейчас мы перейдем к несколько менее глобальной, более скромной задаче: к использованию модельных инвариантов, охватывающих лишь отдельные *культурные подсистемы*. Мы рассмотрим эту задачу на конкретном материале долговременного тренда в развитии *живописи* (русской и французской). Ее эволюцию мы будем трактовать в свете все той же информационно-опозиции лево- либо правополушарного доминирования.

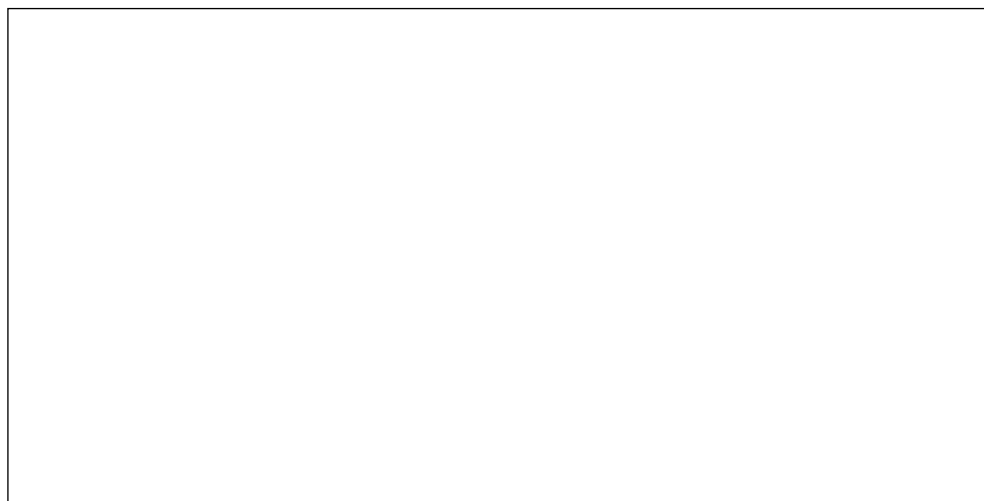
Как уже отмечалось выше, направления долговременных трендов могут быть разными у различных подсистем одной и той же системы культуры; эти направления определяются эволюцией системы *культуры в целом*. Однако не только направления трендов, – но и их *крутизна*, т.е. темпы развития, – обусловлены этой целостной социокультурной эволюцией.

В отличие от социокультурной системы в целом, – постоянно претерпевающей долговременное развитие в сторону левополушарного доминирования, – для *искусства* характерен тренд диаметрально противоположный: к *росту правополушарного начала*. Это обусловлено необходимостью хоть как-то *компенсировать* общий левополушарный долговременный тренд всей социокультурной системы: в согласии с уже упоминавшейся «дивергентной» тенденцией, искусство стремится обрести свою «правополушарную нишу». [А *propos*, исходя из несколько иных исходных предпосылок, – а именно из стремления каждой культурной подсистемы повысить «потенциал возбуждения», несомого ее объектами, – были также дедуциро-

ваны аналогичные тенденции: долговременный рост абстрактно-концептуального начала в науке – и, наоборот, рост непосредственно-чувственного начала в литературе и искусстве. И уже на фоне этих долговременных трендов должны иметь место периодические колебания. Указанные тенденции действительно наблюдались на эмпирическом материале как науки, так и искусства – см. Martindale, 1990, pp. 350 – 370.]

В свете этой *компенсаторной тенденции*, естественно предполагать, что чем сильнее в социокультурной системе ее общий левополушарный тренд, – тем *круче* должен быть и обратный, *правополушарный тренд в искусстве*. Чтобы проверить данный вывод эмпирически, было сопоставлено развитие русской и французской живописи с середины XVIII в. – до начала XX в. (Gribkov & Petrov, 1997). Для этого были измерены 10 параметров, описывающих степень тяготения каждого художника к лево- либо к правополушарному стилю. Измерениям было подвергнуто творчество 78 русских и 59 французских художников – тех, которые лучше всего представляют каждую национальную школу живописи. В результате для каждой национальной школы была построена эволюционная кривая: зависимость «индекса асимметрии» творчества K от времени t . Эта эмпирическая кривая содержала, как и подобает всем эволюционным зависимостям такого рода, периодическую составляющую, наблюдаемую на фоне монотонного *долговременного тренда*. Последний был выделен и представлен на Рис. 2.

Рис. 2. Эмпирически выявленные долговременные тренды в русской живописи (кружки) и в живописи французской (треугольники): зависимость «индекса асимметрии» (K) от времени (t).



Как нетрудно видеть, обе кривые: и для русской, и для французской живописи – обнаруживают должный временной *спад*, – но с существенно *разной крутизной*. И это неудивительно: ведь социальная (и технологическая) жизнь Франции – особенно на протяжении XVIII – XIX вв. – была весьма бурной, характеризовалась очень быстрым ростом левополушарного начала. Посему и эволюция искусства, призванная хоть как-то компенсировать этот рост, была во французском искусстве столь крутой, с быстрым возрастанием правополушарного начала – и, стало быть, падением начала левополушарного. А социальная (и технологическая) жизнь России в то же самое время была гораздо более спокойной, во всяком случае в плане темпов левополушарного роста. Отсюда и более пологое падение левополушарного начала в русской живописи. В целом русская живопись просто *повторяла эволюцию* живописи французской, – но с «опозданием» примерно на полвека. Подчеркнем, что это повторение относится лишь к изучаемой – но достаточно фундаментальной – характеристике искусства: степени лево- либо правополушарного доминирования. [Так же ведут себя и каждый из тех конкретных параметров, которые были измерены в обеих национальных школах.]

Итак, инварианты, полученные в рамках данной модели, позволяют выстроить «*столбовую дорогу*», общую для эволюции искусства, принадлежащего разным национальным культурам. А стало быть, можно и *сравнивать* разные национальные школы искусства по степени их «продвинутости» вдоль этой дороги! [Сказанное отнюдь не означает полную «нивелировку» разных национальных школ. По некоторым характеристикам каждая из них вполне может сохранять свою специфику, – как это, например, имело место применительно к рассматривавшемуся ранее цветовому строю основных европейских школ живописи.]

* * *

Авторы понимают, что общий итог проведенного рассмотрения можно уподобить ироническому высказыванию Г.Флобера в «Лексиконе прописных истин»: верховую езду можно считать прекрасным средством для похудения (и тому пример – все солдаты-кавалеристы отличаются худобой), равно как и для потолстения (и пример тому – все офицеры-кавалеристы отличаются брюшком). Действительно, в некоторых случаях мы можем утверждать *равенство* культурных подсистем, принадлежащих разным

национальным культурам, а в некоторых случаях – явное *неравенство*. И совершенно невероятно, чтобы каким-то «волшебным образом» эти неравенства как-то компенсировали друг друга и привели к "автоматическому равенству" национальных культур в целом. Так что сопоставление разных культур как целостностей пока остается процедурой нереальной.

Но вполне реальным иногда становится сравнение некоторых культурных подсистем, принадлежащих разным народам (и на разных участках их эволюционных траекторий). Правда, это становится возможным лишь в определенных условиях – когда:

- подсистемы достигают своего «финитного» состояния;
- существуют конструктивные модели, содержащие эволюционные инварианты.

И все же главными выводами нашего анализа следует считать то, что:

* разработка эволюционных моделей и методов измерения, описывающих развитие культурных подсистем (и культуры в целом), остается в ряду актуальных задач наук о культуре; более того, можно надеяться, что соответствующие методические разработки окажутся полезными при изучении широкого круга проблем, связанных с социальным равенством (равноправием);

** пора расстаться с мифом об априорном равенстве различных культур и культурных подсистем; будучи внешне привлекательным, этот псевдодемократический миф способен привести ко многим ошибкам не только теоретического характера, но и практического – относящимся к сферам культурной и социальной политики;

*** уже в ближайшее время можно будет применять разработанные методы культурного сопоставления в целом ряде практических ситуаций, включая задачи социального и культурного прогнозирования.

Мы надеемся, что использованный системно-информационный подход будет и далее служить надежным инструментом при изучении процессов культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аршавский В.В. Различные модели мира в свете полиморфизма типов полушарного реагирования // Модели мира / Ред. Д.А.Поспелов. – М.: Российская ассоциация искусственного интеллекта, 1997. С. 125-136.

2. Башляр Г. Новый рационализм. – М.: Прогресс, 1987.
3. Голицын Г.А. Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. – М.: Русский мир, 1997.
4. Голицын Г.А. Искусство «высокое» и «низкое»: системная роль элитарной субкультуры // Творчество в искусстве – искусство творчества / Ред. Л.Дорфман, К.Мартиндейл, В.Петров, П.Махотка, Д.Леонтьев, Дж.Купчик. – М.: Наука; Смысл, 2000. С. 245-264.
5. Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). – М.: КомКнига, 2005.
6. Голицын Г.А., Петров В.М. Информация. Поведение, Язык. Творчество. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
7. Грибков В.С., Петров В.М. Семиотический анализ некоторых аспектов цветового языка. – М.: Институт психологии АН СССР; Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика» АН СССР, 1976.
8. Грибков В.С., Петров В.М. Цвет в национальных школах живописи: статистическая проверка теоретико-информационной модели // Информационный подход и искусствоведение (Проблемы информационной культуры, вып. 2) / Ред. И.И.Горлова, В.М.Петров, Ю.Н.Рагс. – Краснодар: Краснодарская гос. академия культуры, 1995. С. 81-96.
9. Грибков В.С., Петров В.М. Локус развития мировой живописи: география перемещений (дедуктивная модель и ее верификация) // Искусство в контексте информационной культуры (Проблемы информационной культуры, вып. 4) / Ред. Ю.Н.Рагс, В.М.Петров. – М.: Смысл, 1997. С. 141-157.
10. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982.
11. Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности // Ю.Н.Караулов, Ю.А.Сорокин, Е.Ф.Тарасов, Н.В.Уфимцева, Г.А.Черкасова. Русский ассоциативный словарь. Книга 1. Прямой словарь: от стимула к реакции. – М.: «Помовский и партнеры», 1994. С. 190-218.
12. Кузнецова А.И., Ефремова Т.Ф. Словарь морфем русского языка: Около 52000 слов. – М.: Русский язык, 1986.
13. Культурология: История мировой культуры / Ред. Т.Ф.Кузнецова. – М.: Академия, 2003.

14. Лотман Ю.М. Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях // Искусствометрия: методы точных наук и семиотики / Ред. Ю.М.Лотман, В.М.Петров. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 5–23.
15. Мажуль Л.А. Развитие социокультурных систем: информационные индикаторы вертикального роста / Человек. Общество. История: Третий межвузовский сборник научных статей / Ред. С.И.Данилов. – Тверь: Научная книга, 2006. С. 29-47.
16. Мажуль Л.А., Петров В.М. От Природы – к Культуре: эволюция сексуального (информационный подход) // Информационное мировоззрение и эстетика / Ред. В.М.Петров, В.П.Рыжов. – Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. радиотехнического университета, 1998. С. 144-165.
17. Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика, 1983, вып. 20. С. 3-34.
18. Оленев С.М. Информационная детерминация культурогенеза: философский категориальный и историко-генетический анализ. Дисс. ... докт. филос. наук. – М., 2004.
19. Панов Е.Н. Знаки, символы, языки. – М.: Знание, 1983.
20. Панов М.В. Русская фонетика. – М.: Просвещение, 1967.
21. Петров В.М. Параметры женской привлекательности (опыт дедуктивного конструирования) // Искусство в контексте информационной культуры (Проблемы информационной культуры, вып. 4) / Ред. Ю.Н.Рагс, В.М.Петров. – М.: Смысл, 1997. С. 180-200.
22. Петров В.М. Прямое и не прямое воздействие искусства: Проблемы методологии и методики исследования. – М.: Русский мир, 1997 (а).
23. Петров В.М. Информационное мировоззрение и парадигма XXI века // Информационное мировоззрение и эстетика / Ред. В.М.Петров, В.П.Рыжов. – Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. радиотехнического университета, 1998. С. 17-41.
24. Петров В.М. Социокультурная динамика и функции интеллигенции // Русская интеллигенция. История и судьба / Сост. Т.Б.Князевская. – М.: Наука, 1999. С. 90-108.
25. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. Учебное пособие для студентов. – М.: Академический проект, 2004.
26. Петров В.М. Глобализация – либо сепаратизм? Космополитизм –

- либо национальная самобытность? Вселенское единомыслие – либо культурное разнообразие? Веер дилемм в свете системного анализа // Культурологические записки, вып. 9. Художественная культура в эру глобализации / Ред. Н.М.Зоркая. – М.: Гос. институт искусствознания, 2004 (а). С. 87-112.
27. Петров В.М., Бояджиева Л.Г. Перспективы развития искусства: методы прогнозирования. – М.: Русский мир, 1996.
28. Петров В.М., Мажуль Л.А. Финитность развития систем: информационный подход // Когнитивные исследования: Проблема развития / Ред. Д.В.Ушаков. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2009. С. 56-73.
29. Петров В.М., Прянишников Н.Е. Заметки о некоторых особенностях передачи пространства традиционными формами искусства Востока (на примере японской гравюры «укие-э») // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. университета, 1970. С. 127-132.
30. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи (Очерк основных методов). – М.: Наука, 1980.
31. Сахаров А.Д. Тревога и надежда. – М.: Интер-Версо, 1991.
32. Сухотин Б.В. Классификация и смысл // Проблемы структурной лингвистики. 1981. – М.: Наука, 1983. С. 52-65.
33. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Наука, 1987.
34. Томассони Р., Петров В.М. «Пограничная миссия» русской культуры в современном мире: теоретико-информационный анализ // Санкт-Петербург в диалоге цивилизаций и культур Востока и Запада (Материалы к Международной научной конференции) / Ред. Ю.В.Яковец, Т.Г.Богатырева. – М.: Международный институт П.Сорокина – Н.Кондратьева, 2003. С. 126-129.
35. Успенский Б.А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб: Азбука, 2002. С. 393-413.
36. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам, вып. 3 (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 198). – Тарту: Изд-во Тартуского гос. университета, 1967. С. 381-416.
37. Флоренский П.А. Иконостас // Соч. в 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1996. С. 419-526.

38. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. – М.: АСТ «Ермак», 2004.
39. Харрисон Л. Кто процветает? Как культурные ценности способствуют успеху в экономике и политике. – М.: Новое издательство, 2008.
40. Хорган Дж. Конец науки. Взгляд на ограниченность знания на закате Века науки. – СПб: Амфора / Эврика, 2001.
41. Эфроимсон В.П. Генетика этики и эстетики. – СПб: Талисман, 1995.
42. Golitsyn G.A., & Petrov V.M. Information and Creation: Integrating the “Two Cultures”. – Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995.
43. Gribkov V.S., & Petrov V.M. Hemispherical asymmetry in creativity: Long-range trend in painting // V.P.Ryzhov (Ed.), Empirical Aesthetics: Informational Approach. – Taganrog: Taganrog State University of Radio Engineering, 1997. P. 125-133.
44. Lindley D. The End of Physics. – NY: Basic Books, 1993.
45. Martindale C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. – NY: Basic Books, 1990.
46. Petrov V.M. Perspectives of cultural evolution: Methodology of long-range and super long-range forecasting (Information approach) // Rivista di Psicologia dell’Arte, 2004, vol. XXV, No. 15/ P. 71-102.
47. Petrov V.M. The Expanding Universe of literature: Principal long-range trends in the light of an informational approach // L.Dorfman, C.Martindale, & V.Petrov (Eds.), Aesthetics and innovation. Newcastle, UK: Cambridge Scolars Publishing, 2007. P. 397-425.
48. Rescher N. The Limits of Science. – Berkeley: University of California Press, 1984.
49. Stent G. The Coming of the Golden Age. – Garden City; NY: Natural History Press, 1969.
50. Waltari M. The Egyptian. – Poorvoo; Helsinki; Juva: Werner Soederstroem Osakeyhtioe, 1979.

Vladimir Petrov, Lidiya Mazhul (*Russia*)
Methodology of comparison in cultural sphere:
systemic-informational approach

The difficulties arising when comparing objects of cultural sphere, are caused mainly by subjectivity of researchers whose mentality is close to the objects to be estimated. Nevertheless, it occurs possible to realize objective cross-cultural measurements in two types of situations. Firstly, when the cultural subsystem in question should reach its ‘final adaptation’ to the environment, – different national subcultures can be estimated on the degree of proximity to their final states. Secondly, if there exists certain ‘evolutionary trajectory’ invariant over different national cultures, – their comparison can be made on the basis of their positions along appropriate trajectories.

The results obtained are illustrated with examples belonging to West-European, Russian and Japanese cultural subsystems: socio-psychological ‘climate’ of the society, sound structures of languages, erotic preferences, style of painting, music, and architecture.

Vladimir Petrov, Lidiya Majul (*Rusiya*)
Mədəniyyət sahəsində müqayisə metodologiyası:
sistemli-informasiya yanaşma

Mədəniyyət sahəsinə aid obyektlərin müqayisə zamanı ortaya çıxan çətinliklər əsasən tədqiqatçıların subyektiv mövqeyi ilə bağlıdır. Buna baxmayaraq, obyektiv mədəniyyətlərə tədqiqatların aparılması iki tipli situasiyalarda mümkündür. Birinci, öyrənilən sistem ətraf mühitə son adaptasiya dərəcəsinə çatan halda. İkinci, müxtəlif milli mədəniyyətlərə şamil oluna biləcək müəyyən «təkamül traektoriyası» mövcud olduğu halda.

Alınmış nəticələr Qərbi Avropa, Rusiya və Yaponiyaya aid mədəni sistemlərə xas olan nümunələr vasitəsilə nümayiş etdirilir. Məqalədə cəmiyyətin sosial-psixoloji «iqlimi», dillərin səs strukturu, erotik zövqlər, musiqi, boyakarlıq və memarlıq üslubu materialı əsasında müqayisə metodologiyası tətbiq olunmuşdur.

Ключевые слова: информация, система, язык, искусство, стиль.

АЗЕРБАЙДЖАН В ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

УОТ 7(4|9)

Рена Абдуллаева

доктор искусствоведения (Азербайджан)

Диалог - это информационное явление, коммуникативный процесс, при котором происходит перевод ценностей одной цивилизации на язык другой. Только перевод, поскольку ценностей одной принятие культуры другой не принудительным путем вряд ли возможно. Слышат ли цивилизации друг друга, вступают ли в отношение диалога? Есть три представления о цивилизации. В первом случае органика культуры противопоставляется техницизму цивилизации. Второе значение слова предполагает движение мира от расколотого к единому. Третье – плюрализм отдельных цивилизаций. Новый мировой порядок строится на втором представлении о цивилизации. Все представляется в ином свете, если предположить, что человечество строит единое информационное поле, а не единую цивилизацию. В то же время, следует отметить некоторую культурную общность цивилизаций Евразии, которая уходит корнями в глубокую древность, но проявляется, в какой-то степени, и по сей день.

Азербайджан в силу целого ряда обстоятельств занимает совершенно особое место в пространстве диалога культур Евразии. Атмосфера толерантности и многовековые культурные связи Азербайджана с различными регионами Евразии могут сделать этот регион узловой точкой в процессе глобального диалога культур. При этом следует рассматривать не только ось «Восток-Запад», но и ось «Север-Юг». При наложении этих осей друг на друга в идеале получается фигура равноконечного креста (где Азербайджан выступает средокрестием) – древнего тюркского символа тенгрианского Единобожия. В этом случае на оси «Север-Юг» будут располагаться Россия, Иран и некоторые страны арабского мира, а на оси «Восток-Запад» - Центральная Азия и страны Восточной Европы.

Ось «Север-Юг». *Исторические, политико-экономические, культурные взаимоотношения между странами никогда не бывают однозначными, и рассматриваемая проблема является сложной и в определенном*

смысле, зависимой от позиции исследователя. В процессе ее анализа необходимо отстраниться как от российской и советской имперской идеологии, так и от националистической бывших советских республик. Когда с одной позиции России отводилась миссионерская роль в отсталых в экономическом и культурном отношении регионах, а с другой - ее обвиняли в нивелировании национальных культур. За долгие годы нахождения в одном государстве у русского и азербайджанского народов накопилось множество положительных и отрицательных (объективных и субъективных) факторов в отношении друг друга.

Исторически доказано, что в процессе этнокультурных взаимосвязей, (а история азербайджано-русских взаимоотношений, начиная с петровской военной экспедиции, охватывает значительный хронологический период), сильные изменения ментальности претерпевает как великая держава, так и относительно малая страна. Отсюда определим следующие задачи исследования:

- анализ изменений в национальном менталитете - культурно-информационной матрице - обусловленных, с одной стороны - культурной экспансией, введением новой шкалы ценностей, глубоким внедрением национальной культуры России, русского языка в азербайджанское пространство; с другой - открытие Россией страны, находящейся за Кавказом, со своей системой ценностей, культурой и верой;
- выявление возможностей влияния одной культуры на другую и особенности восприятия передаваемых культурных ценностей. Процесс включения их в свое национально-художественное пространство зависит от общей культуры народа, его вклада в мировую цивилизацию;
- анализ эволюции азербайджанского языка и языка азербайджанской культуры в процессе взаимодействия с языком русской культуры, изучение изменения языков всех видов искусства в диалектическом единстве азербайджанской традиционной и русско-европейской художественной культурой.

Все имеет свое начало и свой конец. Великие державы, грандиозные империи возникали и исчезали с карты мира. История взаимосвязей Азербайджана и России – это история имперской экспансии, история становления отношений, обиды и непонимание, осторожность и недоверие, возникновение первой любви, взаимное развитие, вхождение в законный брак и, последовавший позже, развод между странами. Но остались дети

– мы с вами, которым еще предстоит во всем разобраться и отделить зерна от плевел.

Азербайджан расположен в юго-восточной части Кавказа, имеет девять климатических зон из одиннадцати существующих. Страна богата нефтью, которая является и счастьем и горем ее народа. Страна древнейшей культуры, по праву гордящаяся своим вкладом в мировую цивилизацию. Своеобразный геостратегический коридор между Востоком и Западом, между доминирующей на севере Россией и ее извечными конкурентами в Закавказье – Турцией и Ираном, а сегодня, и США.

Как следствие Гюлистанского (1813) и Туркменчайского (1828) договоров под юрисдикцию России подпали Бакинское, Кубинское и Дербентское ханство, а позже весь Северный Азербайджан до реки Аракс. Исторически короткий период самостоятельности – создание АДР (1918 по 1920 гг.) и более семидесяти лет в составе СССР. Азербайджан утратил свою самостоятельность в решении политических и экономических вопросов, культурной политики. Был полностью изолирован от сопредельных государств – Ирана и Турции. Здесь Москвой учитывались языковой и религиозный факторы. Справедливости ради отмечу закрытость советской системы в целом.

Что касается экономики, то с установки первой буровой на Абшеронском полуострове в 1871 году было положено начало интенсивному промышленному освоению нефтяных ресурсов Азербайджана. На заре века это был один из основных нефтеносных регионов мира. Благодаря этому Россия обрела важную экономическую роль в международной экономической политике. Исключительную роль играл нефтяной комплекс Азербайджана и в последующем. В советские годы реконструкции, индустриализации, и особенно в годы войны с гитлеровской Германией, на долю Азербайджана приходилось до 75% производства нефти и нефтепродуктов СССР. Война была выиграна на азербайджанской нефти.

Грабительские, неэффективные методы разработки, отсталая технология, отсутствие необходимых средств для обновления производственных мощностей – это обратная сторона тех же отношений.

На закате XX века вместе с обретением государственного суверенитета Баку получил исторический шанс вернуть себе былую нефтяную славу и обрести влияние в международных отношениях.

Взаимоотношения России и Азербайджана не носили ровный характер и зависели от многих факторов, в том числе от первых лиц государ-

ства Российского (Советского) от их личной симпатии или антипатии, общего уровня культуры. (Яркий пример – общеизвестно положительное отношение Л.И.Брежнева к Азербайджану и крайне отрицательное – М.С.Горбачева); другой фактор - внутренняя политика, проводимая в отношении научной и творческой интеллигенции в 30-е годы.

Азербайджан, как остальные республики СССР и, прежде всего России, лишился основного фактора развития - творческих людей во всех областях социальной деятельности в результате сталинских репрессий. Но следует помнить, что то, что происходило с творческой элитой России не оправдывает трагического исхода в Азербайджане, ведь общеизвестно, что элита является носителем функции социального наследования нации, народа. С другой стороны, советское государство создавало Национальные Академии Наук в республиках, в том числе в Азербайджане, различные художественные Союзы и творческие организации, направляло лучших специалистов в Азербайджан и принимало на учебу в самые престижные вузы страны талантливую молодежь из Азербайджана.

Перенос ценностей одной культуры на почву другой происходил как насильственным, так и ненасильственным путем – путем мягкого внедрения.

Если в период до Октябрьской революции великие умы и таланты России (Л.Толстой, М.Лермонтов, В.Верещагин, Гагарин и др.) примеряли на себя восточные культурные ценности (в музыке, живописи, литературе), то в период советского режима наряду с декларацией: «национальное по форме, социалистическое по содержанию», так называемый соцреализм - нивелировалось и приводило к выхолащиванию национального своеобразия и разнообразия, а оно т.е. разнообразие является, как известно, основным фактором эволюции как природе, так и в творчестве. С другой стороны, лучшие советские поэты и писатели сделали доступными для одной-шестой суши великие творения Низами, Физули, Насими, Самеда Вургуня и других. Советские социальные достижения - всеобщая грамотность, развитая система здравоохранения, социальные гарантии и т.д., безусловно оказали колоссальное влияние на цивилизационное развитие азербайджанского народа.

Азербайджанский язык и язык азербайджанской культуры. История азербайджанского языка уникальна и трагична одновременно. С одной стороны, азербайджанский язык – достойный и равноправный представитель тюркских языков, сформировавшиеся в результате дли-

тельного исторического процесса, охватывающего тысячелетия. Именно этот язык был воспринят всеми этническими группами, как более древними, так и возникшими позднее. Здесь необходимо отметить, что азербайджанский язык (в царской России именуемый татарским) был универсальным языком общения народов на Южном Кавказе, языком межнационального общения между народами, населявшими кавказский регион. Азербайджанским языком свободно владели не только сами азербайджанцы, но и грузины, народы Дагестана, лезгины, армяне. Русский литератор этого периода А.А.Марлинский в этой связи писал: «Татарский (т.е. азербайджанский – Р.А.) Закавказского края мало отличен от турецкого, и с ним как с французским в Европе, можно пройти из конца в конец всю Азию»[1]. Великий русский поэт М.Ю.Лермонтов, находясь в 1837 году в Азербайджане и побывав в его городах - Кубе, Шемахе, Шуше – писал: «Начал учиться по-татарски (т.е. по-азербайджанский- Р.Г.), языку, который здесь и вообще в Азии необходим, как французский в Европе, - да жаль, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться»[2]. Лермонтовский «Ашуг Кериб», по мнению Б.М.Эйхенбаума и А.С.Сумбатзаде, записан со слов азербайджанского ашуга, т.к. изобилует азербайджанской лексикой»[3].

Азербайджанский язык, вытеснив арабский и персидский, из разговорного превратился в литературный, на котором создавали свои произведения писатели, поэты, государственные деятели. По ходу истории, в угоду политическим амбициям неоднократно менялся алфавит, что приводило к разрывам культурных связей между поколениями, к провалу мостов между прошлым и настоящим. В этом процессе участвовали и арабы, и персы, и русские. Ни грузинский, ни армянский языки не подвергались подобной экзекуции.

Многочисленные захваты и миграционные потоки, проходившие через Кавказский регион, создавали его полиэтничный облик. Привлекательность региона, соединяющего Восток с Западом по Кура - Араксинской низменности и Юг с Севером по Прикаспийской низменности, вызывала приток переселенцев, руководствовавшихся мотивами как экономического (ремесла и торговля), так и культурно-религиозного характера. Этническая мозаика Кавказа зачастую объясняется тем, что приезжавшие сюда в силу разных причин люди осваивались и оседали здесь. Наиболее ярко этот процесс проявлялся в те периоды истории, ког-

да регион целиком или частично оказывался в составе таких крупных держав, как империя Александра Македонского, Сасанидское государство, Багдадский халифат, Сельджукидский султанат, империя Чингизхана, Золотая Орда, империя Тимуридов, Сефевидская империя, и, наконец, Российская империя и СССР. Но наступали периоды этнокультурной стабилизации в рамках независимых и сильных государств на территории Азербайджана – известно из Библии 1000 – летнее Мидийское царство, просуществовавшее свыше 900 лет государство Ширваншахов (VII - нач. XVI вв.) и первое тюркское государство в западном мире, просуществовавшие на протяжении многих столетий – Кавказская Албания. В начале н.э. здесь располагался Патриарший престол. На азербайджанской земля оставили следы все мировые религии: Тенгрианство, Христианство, Ислам, Иудаизм, Буддизм Индуизм.

Миграционным процессам в большой степени способствовал и тот факт, что регион Кавказа являлся одной из важных составляющих Великого Шелкового пути, игравшего роль торгового и культурного моста между Азией и Европой на протяжении многих столетий. Переселенческие процессы, зачастую направленные на создание лояльной правителям прослойки населения, сильно влияли на ситуацию с культурным и этническим многообразием региона. При этом замечательным является тот факт, что культурной ассимиляции коренного населения не происходило. Более того, ассимилировались те группы, которые прибывали в регион извне. Последнее обстоятельство можно объяснить только устойчивостью менталитета, этнокультурных стереотипов народа Азери.

Девятнадцатое столетия без преувеличения можно назвать эпохальным для Азербайджана. Присоединение северной части Азербайджана к России стало поворотным пунктом в развитии азербайджанского народа. В этот период происходит становление, под влиянием великорусской и через нее европейской культуры новый азербайджанской культуры, отличный от средневековой феодальной. Искусство Азербайджана в этот период настраивается на принципиально новую модель видения мира, границы которой определялись европейской культурой.

Подобная настройка заключала в себе несколько возможностей. Существовали условия для того, чтобы выстроиться в такие стилистические системы европейского и русского искусства, как классицизм, романтизм, ретроспективизм, позднее – модерн. Различные виды азербайджанского

искусства повели себя в этих условиях по-разному. Наиболее полный спектр стилистических систем был освоен архитектурой. И этому есть простое объяснение – наряду с нефтяным в Баку в этот период вспыхивает строительный бум. Внедрение европейских стилистических направлений с одной стороны, проблема культурной принадлежности с другой – стремительно меняют облик города. Рядом с мусульманскими храмами, отражающими многовековые традиции своеобразного Баку - Абшеронского зодчества соседствовали с готическим стилем немецкой кирхи и польского костёла, а модерн нашел в Баку настолько благодатную почву для дальнейшего развития, что стало возможным говорить о существовании своеобразного Бакинского модерна. В Баку в эти годы сложилась уникальная архитектурная школа, получившая в истории название Бакинской Бескрышный Ренессанс. Здесь и европейская эклектика и стилизаторство и стиль национального зодчества.

Нефть - деньги-строительство – сегодня мы наблюдаем аналогичную картину.

Язык культуры Азербайджана является сплавом таких культур, как алтайско-тюркская, шумерская, урартская, индо-иранская, греко-римская, арабо-мусульманская на основе культуры древней Мидии – Манны – Атропатены, а впоследствии Кавказской Албании. Возможность влияния, перенес ценностей одной культуры на другую зависит во многом от способности нации воспринимать передаваемые культурные ценности, т.е. это зависит от общей культуры народа, его вклада в мировую цивилизацию. Философия и математика, литература и музыка, ковры и миниатюры – лишь малый перечень жемчужин из сокровищницы азербайджанского народа.

Под влиянием русско-европейской культуры происходят существенные изменения в ментальности народа и в системах этических и эстетических ценностей, в ценностной ориентации азербайджанской культуры. В полной мере раскрываются те светские, секулярные тенденции, который заявили о себе еще при Каджарах.

Искусство всегда находится в авангарде культурного развития. Показателем того, что азербайджанская культура под влиянием русской, вошла в орбиту общеевропейской культуры, являются изменения художественных моделей мира в творчестве художников, писателей, музыкантов. Как показало время в лучших образцах художественной куль-

туры Азербайджана не противопоставляются традиционные и европейские демократические принципы, напротив, антиклерикальный дух был всегда присущ культурной элите Азербайджана, который вдохновенно вобрал в себя гуманистические идеалы русско-европейской культуры. М.Ф.Ахундов, М.А.Сабир, Дж.Мамедкулизаде, А.Азимзаде, Т.Салахов, Т.Нариманбеков, Уз.Гаджибеков, К.Караев, Анар, Братья Ибрагимбековы, Р.Бейбутов, М.Магомаев и многие-многие другие лучшие свои произведения создавали в билингвистической культуре Азербайджана.

Сегодня в билингвистическую систему азербайджанского и русского языков активно интегрируется английский. Так складывается благоприятная почва для восприятия семиотических кодов искусства, принесенных постмодернистской парадигмой.

Общность исторических судеб связывает азербайджанскую культуру не только с русской, но и; не меньшей степени, с иранской. В древней раннесредневековой период это общая для двух культур религия – зороастризм. В средние века это общее государство – Азербайджанское Государство Сефевидов – иначе называемое «Мемлекет-и-Гызылбаш», опять же общая религия – ислам. В последние столетия диалог Азербайджана и Ирана стал менее интенсивным, а в настоящем осложнился целым рядом спорных вопросов истории, в том числе и истории искусств. На мой взгляд, иранской стороне давно пора признать роль тюркско-азербайджанского фактора в формировании Сефевидского и Каджарского государств, в формировании тебризской школы миниатюры и тебризской ковровой школы, в формировании каджарского стиля в живописи. Это заметно оживило бы диалог двух культур. Диалогу культур в данном случае способствовало бы и свобод азербайджанцев в Иране, конечно при сохранении принципа территориальной целостности.

Поскольку Азербайджан является членом ИСЕСКО, следует развивать диалог и с братскими арабо-мусульманскими странами.

«Ось Восток-Запад». Впрочем ислам исповедуют не только персы и арабы, но и тюркские народы Центральной Азии, а именно туркмены, узбеки и казахи. Поэтому очень важно расширять сотрудничество и добрососедские связи и в этом направлении.

Испокон веков между азербайджанским и узбекским народами существовали тесные связи и теплые, дружественные отношения. Они обусловлены, в первую очередь, общностью исторических корней, близостью

культурных, нравственных и национальных мировоззрений, сходством быта и уклада жизни этих двух народов. Особенно четко и наглядно это сходство проявляется в произведениях художественной культуры – музыке и поэзии, зодчестве и прикладном искусстве, миниатюре и росписи.

Ранний, и пожалуй, наиболее сложный в плане художественно-исторического расследования этап взаимосвязей восходит, по-видимому, к первым векам н.э. В этот период (по некоторым источникам еще раньше) на территории Средней, а потом и Передней Азии прочно основываются древнетюркские племена со своими национальными и художественными традициями, которые слились с местными. Хотя, разумеется, в этот ранний период еще не сложились ни сами эти народы, искусство которых сопоставляется, ни выработанные ими художественные стили. Поэтому древний период в истории азербайджано-узбекских культурных связей обычно рассматриваются в качестве многослойной, обобщающей исторической базы, на которой столетия спустя постепенно выделяются те или другие традиции, разнохарактерные аспекты взаимосвязей и взаимообогащений.

Начало систематических культурных взаимосвязей между народами Закавказья и Средней Азии в целом и между Азербайджаном и Узбекистаном в частности большинство исследователей относят уже ко времени политического распада арабского **Халифата** (т.е. к концу X – первой половине XI вв.) и отсоединения от него богатых северо-восточных областей. В историческом аспекте - это время образования самостоятельных мусульманских феодальных государств, в управленческом аппарате которых еще господствовали хозяйственные, финансовые и культурные структуры, присущие системе правления Халифата. При династиях, образовавшихся на протяжении X-XV вв. (Саджиды, Салариды, Джелаириды, Эльдегизы, Ак-Гоюнлу, Гара-Гоюнлу и др.) возникает определенная системность художественных образов и стилей, которую можно наблюдать в таких видах искусства, как архитектура, миниатюра, ковроткачество, стенная роспись и ювелирное искусство. Это и предполагает развертывание обширной панорамы взаимодействия визуальных культур двух стран как целостных феноменов. Возникнув на раннем этапе становления мусульманского искусства, художественные стили Передней и Средней Азии довольно быстро приобретают самобытные черты, которые в силу сходных идейно-эстетических программ и геополитических условий тесно переплетаются между собой.

Вторая половина XIV века ознаменована появлением прямых и непосредственных устойчивых социально-культурных связей между азербайджанским и узбекским народами. Начало этих взаимоотношений связано с возникновением и правлением могущественной династии Тимуридов, власть которых на ранней стадии распространилась до стран юго-западной части Азии. Азербайджан, находящийся в пределах этого обширного владычества и привлекий внимание своими искусными мастерами, разумеется, не мог остаться в стороне от грандиозного строительного процесса, которое было развернуто Тимуром и его преемниками в столице государства. Согласно историческим данным, в период формирования основных комплексов центральной части Самарканда, величественной столицы Тимуридов, в городе работало много мастеров, приглашенных из Азербайджана. Это были зодчие, художники-наггашы, резчики, камнетесы, представители многих других профессий. Особо выделялись мастера из Тебриза – крупнейшего города Южного Азербайджана, в котором была сосредоточена большая часть художественных мастерских зрелого средневековья. Отраднo, что имена некоторых из них сохранились на порталных вырезках крупнейших Самаркандских сооружений. Так, на портале над входом в мавзолей Шади Мульк ака (1372 г.) выгравировано имя Тебризского мастера (уста) Зейн ад-Дина Шамса Тебризи, руководившего строительством и декоративной отделкой данного мавзолея.

Привлекает внимание другой архитектурный шедевр – мавзолей Туман ака (1405-06 гг.), входящий в единый строительный комплекс с первым упомянутым памятником. Оба памятника составляют звено в оформлении знаменитого на весь мир средневекового Самаркандского архитектурного ансамбля Шахи-зинда. Примечательно, что азербайджанские мастера были вовлечены в строительный процесс в поздний период формирования комплекса – не раньше середины XIV века, тогда как ранний облик комплекса начал складываться уже в XI-XII веках. Это связано с завоевательными походами Тимура и его предпочтением, которое грозный, но мудрый правитель не без основания отдавал тебризским мастерам. Так, на портале мавзолея Туман ака можно разглядеть имя другого тебризского мастера – Шейха Мухамеда ибн Гаджи Бандгира ат-Туграи Табризи, также руководившего строительством сооружения. Есть основание полагать, что выходец из известного в Тебризе рода ат-Туграи, талантливый уста Шейх Мухамед при возведении мавзолея нередко работал под непосред-

ственным наблюдением самого Тимура, который в то время как раз находился в своей столице, недавно вернувшись из очередного похода и готовившегося на новый, на сей раз против Китая. Этому плану не суждено было сбыться, а Шейх Мухамед ат-Туграи Табризи завершил строительство великолепного мавзолея уже после его смерти.

Примечательно, что многие образцы самаркандского зодчества этого времени вторили архитектурным формам, выработанным в Тебризе и других городах Азербайджана. Этому способствовали азербайджанские зодчие, работавшие в Самарканде и других городах Узбекистана. По мнению специалистов, примером для них могла служить мечеть Алишаха в Тебризе, воздвигнутая в XIV в. Это предположение находит свое подтверждение в трудах некоторых азербайджанских ученых. Академик А.Саламзаде, признанный специалист азербайджанских архитектурных школ, писал: «В настоящее время устанавливается, что именно мечеть Алишаха явилась тем образцом, который повлиял на знаменитые мечети и медресе, сооруженные в Самарканде Тимуром, в строительстве которых принимали участие мастера из Тебриза» [1, с. 37].

Крупнейшей вехой в истории взаимодействия визуальных культур Азербайджана и Узбекистана является творчество выдающегося художника мусульманского Востока Кемаледдин Бехзада, художественный стиль которого сильно повлиял на почерк многих поколений художников-миниатюристов из разных стран. Многие связывают Бехзада как с Азербайджаном, так и с Узбекистаном. Родившись в Герате, Бехзад учился рисовальному искусству сначала у Мирека Наггаша, а потом у известного азербайджанского художника Пир Сейид Ахмеда Тебризи. Это произошло в 70-80-х годах XV века, когда молодой Бехзад еще прокладывал путь к вершине виртуозного мастерства. После учебы у азербайджанского художника-педагога, Бехзад сначала работает в родном Герате, в дворцовой библиотеке местного правителя Гусейна Байкары. В 1507 году начинается новый, узбекский период творчества Бехзада, продолжавшийся всего четыре года. После поражения Мухамеда Шейбани хана азербайджанскому правителю шаху Исмаилу, объединившему крупные территории Среднего и Переднего Востока под своей властью, Бехзад с большими почестями приглашается во дворец шаха и начинается его последний, самый продолжительный, тебризский период творчества. Работая сначала на узбекской, а затем азербайджанской земле, великий мастер

кисти создал своеобразный художественный стиль, в котором отразились лучшие достижения искусства двух народов. Не без основания эти и другие народы считают Бехзада своим, творчество которого, по сути, открыло новую страницу в развитии миниатюрного искусства целого ряда стран Востока. Шах Исмаил очень дорожил Бехзадом, считая его лучшим художником всех времен и народов. Предание гласит, что перед неудачной для азербайджанцев Чалдыранской битвой, словно предчувствуя неладное, шах упрятал Бехзада в неприступную пещеру с большим запасом провианта и всего необходимого. Вернувшись после досадного поражения от турецкого султана Салима, шах первым делом осведомился о Бехзаде. Узнав о том, что неприятель не смог добраться до художника, и Бехзад все еще находится в пещере, шах, несмотря на горькое поражение, радостно произнес: «Хвала Аллаху за то, что он, услышав наши молитвы, уберег Бехзада от османского плена!»

Творчество Бехзада, его заслуги в формировании новых стилей и сближении творческих манер Гератской, Самаркандской, Тебризской и прочих миниатюрных школ, достаточно широко изучено азербайджанскими, узбекскими, российскими учеными. Приятно отметить, что по объему исследованного материала, публикаций, а также значению научного анализа лидирующая позиция в этом принадлежит азербайджанским и узбекским искусствоведам, стоящим далеко впереди своих зарубежных коллег.

Прежде всего Сиявуш Дадашев развенчивает миф о множественности региональных центров миниатюрной живописи, названных по конфессиональному, этническому, географическому или династийному признакам. Результатом этого мифа стали определения мусульманская, монгольская, миниатюра Ирана и сельджукская миниатюра Ирана, сельджукская миниатюра арабов, миниатюра Центральной или Средней Азии, миниатюра эпох – Тимуридов, Сефевидов, Шейбанидов, Бабуридов. На самом деле все они покрываются единой глобальной тюркской традицией, имеющей известные локальные особенности. Доказательством этому служат выявленные исследователем общие структурные принципы изобразительного языка.

В современной геополитике всё более распространяется мнение, что Азербайджан относится к странам Восточной Европы. Поэтому неудивительно, что в последнее время расширяется диалог азербайджанской и восточноевропейских культур.

Фундаментальной историко-художественной основой диалога азербайджанской и восточноевропейских культур в XX веке можно назвать богатую коллекцию произведений отечественного искусства, хранящуюся в Музее декоративных искусств и в Музее Восточного искусства в Будапеште. Работа по систематизации этой коллекции приводит директора Музея Восточного искусства Корола Гомбоша в 1969 г. в Баку.

Здесь происходит его встреча с азербайджанским коллегой академиком Расимом Эфендиевым. На протяжении 1970-80-х гг. Р.Эфендиев публикует серию статей об искусстве Азербайджана в журнале «Мувесзет». А в 2009 г. выходит его монография «Искусство Азербайджана в музеях мира», где отдельная глава посвящена музеям Венгрии.

Несомненно, именно встреча с К.Гомбошем подтолкнула Расима Эфендиева, тогда еще молодого кандидата наук, к началу работы по сбору сведений о произведениях азербайджанского искусства, хранящихся в зарубежных музеях и частных коллекциях. Это был путь продолжительностью в четыре десятилетия, первой знаменательной вехой на котором стало издание в 1980 году книги «Художественное ремесло Азербайджана в музеях мира». На первой же странице раздела, посвященного музеям Будапешта, автор отмечал, что собранные здесь изделия азербайджанских мастеров занимали особое место и всегда вызывали большой интерес. «И это не случайно, потому что для венгров эти произведения искусства были дорогой памятью, повествующей об их далеких предках – гуннах» [1, с. 36]. Говоря так, Р.Эфендиев опирался на мнение венгерских ученых Чаллани, Ласло, Алмаши и, прежде всего, Рассоньи, опубликовавшего в 1938 г. в Стамбуле книгу «Гунны, авары, венгры в венгерской археологии».

Мы непроста выбрали тюркский равноконечный крест символом диалога культур Евразии. Как показали исследования Мурада Аджи, гунны и тюрки существенно повлияли на этногенез и историю народов Восточной Европы и, прежде всего, конечно, венгров. Исследования льва Гумилёва, Фоменко и Носовского, Мурада Аджи, Гиясаддина Гейбуллаева показали влияние тюрков на этногенез русских и русскую культуру. Если прибавить к этому компактное проживание азербайджанских тюрков в Иране и, даже в Ираке, а также тюркское происхождение большинства этносов Средней Азии, то становится ясным, что тюркский тенгрианский крест лучше всего обрисовывает пространство диалога культур Евразии и место Азербайджана в этом диалоге.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде А.В. Зодчество. – Баку, 1983.
2. Садыхова С.Ю. Ювелирное искусство Азербайджана в контексте развития многосторонних культурных взаимосвязей. – Баку, 2009.
3. Гюль Э.Ф. Взаимосвязи коврового искусства Азербайджана и Средней Азии. Автореферат кандидатской диссертации. – Баку, 1993.
4. Сиявуш Дадаш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. – Стамбул, 2006.
5. Эфендиев Р.С. Художественное ремесло Азербайджана в Музеях мира. – Б., 1980.
6. Эфендиев Р.С. Искусство Азербайджана в музеях мира. – Б., 2009.

Rəna Abdullayeva (*Azərbaycan*)

Azərbaycan mədəniyyətlərinin dialoqu məkanında

Məqalədə ilk dəfə olaraq, mədəniyyətlərin dialoqu yalnız «Şərqi-Qərbi» oxu üzrə deyil, həmçinin «Şimal-Cənub» oxu üzrə nəzərdən keçirilir. Qeyd olunur ki, Azərbaycan yaxın gələcəkdə mədəniyyətlərin qlobal dialoqu prosesində düyün nöqtəsi ola bilər. Tədqiqat nəticəsində aydın olur ki, Azərbaycan mədəniyyəti öz inkişafı prosesində, yaxın türk mədəniyyətləri və ya türk amilinin təsir göstərdiyi Şərqi Avropa mədəniyyətləri ilə daha sıx qarşılıqlı təmasda olmuşdur.

Rana Abdullayeva (*Azerbaijan*)

Azerbaijan in the space of the dialogue of cultures

In the article the dialogue of cultures in for the first time considered not only on the axis “West-East” but also on the axis “North-South”. It is stressed in the article that Azerbaijan can become the main point in the process of global dialogue of cultures in the near future. As a result of the study it becomes evident that Azerbaijan culture was more closely interacting in process of its development either with kindred Turkic cultures or with cultures of the Eastern Europe which were under the influence of the Turkic factor.

Ключевые слова:

диалог, культура, искусство, цивилизация, Евразия.

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

УОТ 008:39; 008:351.858

Салтанат Тагиева

доктор искусствоведения, доцент (Азербайджан)

В наше время культура осознается все больше как центр человеческого бытия. Укрепляется убеждение в том, что любой народ или нация могут существовать и развиваться только в том случае, если они сохраняют свою культурную идентичность, при этом, не отгораживаясь от других наций, взаимодействуют с ними, обмениваются культурными традициями и ценностями.

Азербайджанская культура будучи изначально восточной создала свою самобытную культуру, впитавшую в себя влияние западных прогрессивных идей. Однако, в этом быстро меняющемся мире стоит задача выработки стратегического курса на будущее. Для этого есть важная предпосылка – развитие науки и техники, укрепление экономики и социальных структур.

Мировой кризис как экономический так и культурный определил широкий диапазон добра и зла. Реакцию на современные тенденции ощутила и наша страна. С одной стороны колоссальные достижения, с другой стороны опасность духовного обнищания людей, деградация, доходящая чуть ли до локальной идентичности, опасность растворения традиций в современном укладе жизни людей.

Следует также отметить и смутное время, которое сейчас переживает Азербайджан, будучи в состоянии оккупации наших земель, наша культура находит ответы на вызовы времени. Это находит свое отражение в росте национального сознания, стремление сохранять и развивать культурное наследие, интеграция в мировую культуру, воспитание гражданской ответственности и многое другое.

Сохранение культурного наследия беспокоит сегодня многие народы тюркского ареала, консолидация всех научных и практических усилий привела к необходимости создания комплексных исследований. И сейчас, в период интеграции культур на общественно-исторической арене несслу-

чайно встал вопрос и об этнической самобытности отдельных народов и народностей.

В этих рамках необходимо обозначить тип менталитета, определить свойства картины мировоззрения народа, отраженной в формах прошлого и современного искусства. Важно дать искусствоведческую интерпретацию историко-этнических процессов, происходящих в Азербайджане и в сопредельных странах. Именно искусствоведческая научная концепция способна дать исключаящие разночтения художественной информации.

Имея возможность ориентироваться в информационных, стратегических и тактических методах и способах современных исследований следует обозначить «применительные» приоритеты в области науки. В этом аспекте необходим поиск внутренней логики национального сознания, которая бы предопределяла саму постановку общих проблем, познавательные подходы к ним и саму предметность сознания.

Этап развития азербайджанской искусствоведческой науки, который обозначив определенные коды специфики, будет служить идентификации конкретных предметов материального и нематериального наследия и обеспечит в том числе и сохранность национальной специфики. Тогда как, само понятие этнокультурной идентификации напрямую связано с определением специфики культурного наследия, как в контексте тюркского этноса, так и в выявлении самобытности каждого из его культурных компонентов. Этнокультурная идентификация теперь применяется для выражения самостоятельности, качественной определенности определенного общества, которые основаны на общности и своеобразии жизненных доминант всех его членов. Здесь слились воедино различные стороны общественного бытия, онтологические и гносеологические аспекты общественного сознания, непреходящие элементы существования и внутренние источники развития.

Обратимся к выработанной концепции идентификации нематериального наследия на примере азербайджанского мелоса.

Исследуя генезис эволюции музыкальной культуры Азербайджана, раскрывая определенные архетипы национальной музыкальной культуры, основной задачей является определить тип музыкального мышления азербайджанского народа, который неразрывно связан с тюркским миропониманием.

Становление музыковедческой науки как «применительной» нашло свое отражение в развитии музыкальной тюркологии. Основной аспект музы-

кальной тюркологии заключается в изучении генетически заложенной исторической памяти народа как субстрата национального сознания, обусловленного этническими стереотипами, традициями, обычаями, набором вербальных элементов, которые в сумме составляют самобытность каждого народа. Хранителем всех этих особенностей является традиция, в этномузыкознании - тип музыкального мышления, а в искусствознании - тип художественного мышления, лаконично отраженный в определенных кодировках.

На современном этапе мы обладаем возможностью более глубокого проникновения в сущность музыкальной культуры этноса, характера его функционирования. Наиболее аргументированное исследование этнической музыкальной культуры и ее компонентов должно подразумевать не только выявление этногенеза, выявление архаичных элементов, а также констатации специфики национальной музыки азербайджанского народа. Необходимо сформулировать ее самобытность, вычленив в ней внутренние источники духовности, и с помощью ее специфических средств зафиксировать, прежде всего, саму природу этничности музыкальной культуры.

Мы можем полноправно утверждать, что азербайджанский мелос, основанного на принципе мугамного интонирования, сегодня идентифицирован азербайджанскими музыковедами, выявлена его специфика, условия функционирования мелодического мышления. Здесь особенно важную роль сыграло выявление формульности ладо-интонирования.

Возвращаясь к проблеме идентификации нематериального наследия на примере музыкальной культуры, еще раз обратим на важное условие выявления принципов функциональности формульно-типологических кодов национальной специфики музыкальных культур тюркских народов, которые самоотождествляются со стереотипом, типом, клише, которые станут залогом сохранности и преемственности культурного наследия.

Сравнительное рассмотрение последних дает возможность выявить культурное единство и историческую общность тюркских народов, как общие истоки, восходящие, к тюркскому корню, так и разнообразные национальные и локальные формы, приобретенные в процессе исторической эволюции.

Выявление формульности ладо-интонирования позволяет, идентифицировав его, обеспечить ее сохранность, а также избавить ее от претенциозных посягательств со стороны чуждых народов. Можно конечно, использовать мелос любого народа и сложить к нему на своем языке стихи.

К примеру, в современном песенном творчестве используя, испанские мотивы, мы не создадим исконно испанскую песню с ее неповторимой национальной музыкальной спецификой. Потому как любой инородный элемент, он так и останется инородным симулякром, т.е. будет лишь подобием.

Ибо для того, чтобы постичь и отразить специфику художественного образца, недостаточно только увлекаться, или использовать этнические специфические черты. Специфика и самобытность - понятия более широкого спектра, нежели просто принципы музыкального построения. Эти понятия этносоциально, этнокультурно, этномировоззренческого уровня. Специфика в музыке это традиция, форма, содержание, стилеобразование, интонационность, ритм, лад, генетическая память и этнослух в их подознавательных слоях и т.д. И наконец, это тип мышления, тип музыкального диалекта, языка. Ведь невозможно подделать язык, можно лишь использовать отдельные слова. Такого рода пример, относителен любого образца художественного народного творчества, коврикатчества, миниатюры, и т.д.

Касаясь проблем сохранения нематериального наследия на, музыковедческом примере, отмечу, что и в этой области также неминуемо коснулись негативные влияния интеграционных процессов, я останавлиюсь на некоторых из них.

Особо волнует меня процесс сохранения интонационности в азербайджанской музыке в условиях современности, обеспечение ее саморегулирующих, самосохраняющих механизмов и норм в эпоху глобализации, ее наследования функционирования как живого организма. Несмотря на то, что азербайджанская интонационность сохранила свою самобытность в профессиональном мугамном искусстве и в других устных традиционных жанрах, так как по существу интонационность народной музыки являясь категорией мугамного мышления носила и носит строгие художественные и исполнительские каноны и стереотипы.

Однако, нам известны примеры композиторского творчества, эстрадной музыки, где происходит подмена специфической азербайджанской интонации другими чуждыми ей элементами. Так следует ли азербайджанской мелодии становиться пародией плохой копией европейской, имея богатое и самобытное интонационное наследие азербайджанского мелоса?

Безусловно, в искусстве есть понятие стилизации, однако мною сказанное не относится к такого рода примерам, также использования национальных мелодий в различных современных жанрах. Однако, когда

грубо и нелогично искажается специфика интонаций, как дань моде и популярности, то происходит потеря национальной специфики. Специфики музыкального диалекта, языка генетически заложенного в наших корнях этнической памятью. А к чему может привести разговор на непонятном языке? Думается не стоит убеждать, что результатом будет обнищание, духовная деграция.

И о какой сохранности нематериального наследия в таком случае можно говорить?

Будучи также предметом нематериального наследия, раскрывающего этнопсихологию народа, процессы эволюции художественной культуры, музыкальная обрядность азербайджанского и других тюркских народов также нуждается и идентификации и консервации для передачи грядущему поколению.

Искать музыкальные артефакты нужно исключительно проводя «реставрационную» работу в области музыкальных обрядов, где мы находим первичные интонации, скрытые в простейших примерах ритуального песнопения, основой которого является в первую очередь ритмоинтонационные основы, так или иначе связанные с генетической памятью этнослуха.

Изначально искусство развивалось в виде коллективных ритуалов. Зрительно-пластическое и звуко-ритмическое чувство человека становятся существенным моментом в описанном процессе, они воспитываются и эволюционируют под его влиянием. На данном этапе создаются первые музыкальные артефакты, связанные с приспособлением элементов формирующегося звукового языка к ритуальным целям (в частности звуковых знаков, диалектически связанных).

Именно поэтому можно говорить о том, что в начале своего существования первые музыкальные артефакты имели социально-мировоззренческое и вместе с тем практическое назначение в жизни человека. Музыкальные артефакты, возникнув на основе конкретные потребностей общества, «существенно различались в дальнейшем и вследствие этого стали распознаваемы. Эти отличия и составляют суть каждого артефакта и как таковые они предавались по традиции из поколения поколение, став, впоследствии, составными элементами музыкального мышления отдельных потомков.

Процесс эволюции первичных музыкальных элементов, вследствие специфики исторического, социально-экономического развития, ланд-

шафтно-географических условий, культурного взаимодействия и взаимовлияния, привел к формированию характерные музыкальных диалектов, нашедших выражение в фольклоре разных народов. По словам В.Гошовского – народная музыка «представляет собой не только звучащие археологические памятники, но и реликты сформировавшегося в далеком прошлом музыкального мышления.

В простейшей народной интонации можно обнаружить специфику типа интонационного мышления этноса. Здесь также следует отметить связь музыкальной интонации с речевым характерным диалектом. Тюркская музыкальная культура в целом основополагающе родственна и в тоже время самобытна в своих проявлениях в различных условиях. Изучая тюркский мелос можно утверждать о наличии музыкального диалекта тюркской музыки. И также как и в лингвистике здесь есть множество закономерных установок, определяющих определенную формульность. Выявление этих закономерностей послужит определению кодировок, ритмо-интонационных клише, которые четко идентифицируют тот или иной музыкальный момент, и обезопасит его от искаженных разночтений.

Определяя азербайджанский мелос к единой системе тюркской музыкальной культуры, мы в обязательном порядке должны сохранить его самобытность. Тюркский мир, потеряв самобытность своих этнокультурных компонентов, сам в свою очередь обеднеет и потеряет свою актуальность. Напротив, яркость, мозаичность тюркской культуры характерная музыкальной культуре еще подчеркивает о существовании тюркской культурной цивилизации. Для решений этих проблем очень важно отдавать себе отчет в том, что культура как целостная система имеет специфические этнонациональные измерения.

Сегодня Азербайджан уже идентифицировал мугам и ашыгское искусство как Мировое наследие, почти завершен проект по азербайджанскому ковровому искусству. Однако предстоит проделать еще большую работу. Для этого азербайджанская искусствоведческая наука должна выработать стратегическую программу, где в комплексе будут представлены приоритетные научные направления.

Учитывая, тот факт, территория Азербайджана находится под оккупацией, параллельно проводится попытка «оккупации» и национальных ценностей нашего народа, актуальными задачами для сохранения нематериального наследия Азербайджана являются нижеследующие:

1. Этническая идентификация нематериального наследия Азербайджана и раскрытие широкого спектра возможностей в исследовании этногенеза и этнокультуры;
2. Восстановление этнической принадлежности и защита культурного наследия на оккупированных территориях;
3. Сохранение и устойчивое развитие этнотрадиционного искусства в местах проживания азербайджанцев за пределами Азербайджанской Республики;
4. Защита этнических и авторских прав художественных образцов нематериального наследия азербайджанского искусства.
5. Определение стратегии развития этно-традиционных видов творчества.

При правильной расстановки прерогатив отвечающих этнокультурной идентификации, гражданского самосознания, наша культура вполне в состоянии дать ответ на вызов современным тенденциям, неизолировавшись от мировых достижений и в тоже время сохранив свою культурную идентичность.

Считаю, что этнокультурная идентификация всех тюркских компонентов, должна проходить в два, обуславливающих друг друга этапа.

1 – идентификация себя как части целого тюркской культуры как суперэтноса, в глобальном смысле.

2 – идентификация специфики и самобытности субэтносов, в локальном смысле.

Потому что сохранение культурной среды и в частности ее нематериального наследия является не менее существенной задачей, обеспечивающей рост благополучия нации, чем рост экономического потенциала.

Культура – это явление целостное и органичное.

Для того, чтобы не оказаться в ситуации, когда утратив свою специфику, тюркские народы, тем самым превратят в утратившую свою самоценность тюркскую культуру, как цивилизации. Единственным выходом из этой ситуации, оценив все за и против, является следующее. Некоим образом, не ударяясь, так сказать в крайности, обособления или напротив растворения, определить стратегию этнокультурной идентификации, заключающейся в сохранении самобытности тюркских народов в контексте генетического родства общекультурных ценностей всех народов и этнических компонентов тюркского ареала.

ТЮРКСКИЙ МИР – это единство специфичности и многообразия разных культур тюркских народов, каждая из которых по-своему развивается и встраивается в общемировой процесс. Тюркский мир мозаичен и интересен именно потому, что основу культуры каждого из народов составляют свои самобытные культурные ценности.

ТЮРКСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ ТОЛЬКО ТОГДА ДОСТИГАЕТ РАСЦВЕТА, ПОЛНОТЫ И БОГАТСТВА, КОГДА РАЗНООБРАЗНЫ ЕЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЭТНИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ.

Səltənət Tağiyeva (*Azərbaycan*)

Qeyri-maddi irsinin etnomədəni identifikasiyası

Azərbaycan mədəniyyəti Şərq və Türk aləmində özünəməxsus etnomədəni xüsusiyyətləri ilə seçilir. Lakin zaman öttükcə Qərbin yeni progressiv ideyalar, yeni innovasiyalar mili mədəniyyətimizə öz təsirini göstərmişdir. Müasir zamanda tarixi etno-mədəni proseslərinə sənətşünaslıq mövqeyindən giymət verilməlidir və qeyri maddi irsimizin qorunub saxlanılmasına yetərli diqqət ayrılmalıdır.

Bu səbəbdən bu məqalədə müxtəlif problemləri ilə bağlı etnomədəniyyətimizin identifikasiyası, onun spesifikasının müəyyənləşdirilməsi yolları və istiqamətləri müzakirə olunur.

Müəllif həmçinin türk sivilizasiyasının əhəmiyyətini mədəni müxtəlifliklərin birliyində görərək türk arealında bütün etnomədəniyyətlərinin spesiyyik cəhətlərinin qorunub saxlanılmasına zəruri olduğunu vurğulayır.

Saltanat Taghiyeva (*Azerbaijan*)

Ethnocultural identification of non-material heritage

The conservation of the cultural heritage makes uneasy many peoples of the Turkic area. The consolidation of all scientific and practical forces has brought to the necessity of the creation of complex investigations. And now, at the period of integration of cultures the appearance of the question of ethnic originality of several peoples and nationalities on socio-historical arena is no mere chance.

It is necessary to preserve specific distinctions of each of ethnocultural components so as not to be found in a situation of unification of Turkic culture as a whole.

Ключевые слова:

Тюркский мир, нематериальное наследие, этническая идентификация.

ЯЗЫК ИСКУССТВА В МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЯХ (ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ)

УОТ 316.77:008

Лала Кязимова

кандидат искусствоведения (Азербайджан)

За последние десятилетия целое поколение западных специалистов в области Women and Gender Studies накопило достаточно богатый материал по различным формам взаимодействия и сосуществования мужчин и женщин в разных культурах и обществах. Однако они пока еще не могут удовлетворить возросший интерес к гендерной проблематике. Тому есть несколько причин: во-первых, различие подходов в, как минимум, двух относительно самостоятельных направлениях гендерных исследований - американском и западноевропейском, прежде всего - французском. Во-вторых, ориентация многих исследований в основном на западный (в том числе североамериканский) опыт. Конечно, становление гендерных исследований было связано с зарождением феминизма в западных странах. Однако механическая экстраполяция их опыта на все без исключения регионы мира непродуктивна.

На первый взгляд может показаться, что в современном обществе, где достигнуто определенное равноправие мужчины и женщины и где господствует гендерно-нейтральный стиль коммуникативного поведения, проблемы гендерной ассиметрии не существует. Однако это не так. В массовом сознании стереотипы патриархальности укоренились очень глубоко, и хотя проявляют они себя не столь явно, как, например, в XIX в., но достаточно определенно.

Отсюда весьма важным является объективное исследование гендерных отношений и, в частности, коммуникаций в культуре в гендерном аспекте. Возникает, в частности, настоятельная потребность вовлечения в научный оборот конкретно-исторического материала о роли азербайджанских женщин в развитие национального языка искусства. Данный вопрос, возникающий на стыке коммунистивистики и гендерологии весьма актуален, ибо язык искусства является важнейшим основанием в полноценном межкультурном диалоге. «Женское искусство» в Азербайджане имеет глу-

бокие исторические корни (что, к сожалению, далеко не всегда известно «широкой научной публике»), привносит в язык национальной художественной культуры особый, высоко-духовный, эмоционально-тонкий аспект, позволяющий в межкультурном, межцивилизационном диалоге лучше понимать, чувствовать душу народа.

Азербайджанская культура уходит корнями в глубь веков. Это уникальное явление, вобравшее в себя бесконечное разнообразие мировой культуры и в то же время сохранившее свою самобытность.

Женщина всегда играла значительную роль в общественной жизни и культуре Азербайджана. Еще в средние века при дворах азербайджанских правителей очень высоко ценилось искусство женщин-музыкантов, певиц и танцовщиц. Они пели мугамы, аккомпанируя себе на различных музыкальных инструментах, таких как уд (лютня), чанг (арфа), тар и других.

Большой известностью на Востоке пользовалась поэтесса XII века из Гянджи – Мехсети Гянджеви. Другая азербайджанская поэтесса, Натаван Хуршуд-Бану (XIX век), была дочерью карабахского хана. У нее в доме проводились знаменитые меджлисы – музыкально-поэтические вечера, где собирались лучшие представители художественной элиты того времени.

Однако в основном роль женщины в азербайджанском обществе на протяжении столетий ограничивалась бытом, уходом за мужем, детьми и домом.

В XX веке роль женщины в художественной культуре Азербайджана существенно меняется. Это прежде всего относится к сфере музыки, уже в начале XX века активно осваивающей европейские формы и жанры. Возникла национальная композиторская школа, европейские исполнительские традиции оказывали влияние на культурную жизнь Азербайджана. Естественно, развитие музыкальной инфраструктуры протекало в рамках правил и законов мусульманской страны. Однако популярность «адаптируемых» форм, в частности, первой национальной оперы «Лейли и Меджнун» и музыкальной комедии «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова, ярко выраженные просветительские настроения в обществе обуславливали существенную роль женщины в создании новой музыкальной культуры.

Согласно законам шариата, женщинам не позволялось появляться в обществе с открытым лицом, в результате чего в первых национальных

мугамных операх женские роли исполнялись мужчинами. По мере социального развития Азербайджана такое положение дел становилось мишенью для критики. Вновь утвердившиеся музыкальные традиции предполагали качественное исполнение женских ролей; это стимулировало активность прогрессивных деятелей азербайджанского театра. В начале XX века первыми оперными исполнительницами, выступившими на сцене с открытыми лицами, не испугавшимися законов шариата, явились Шевкет Мамедова и Фатъма Мухтарова.

Шевкет Мамедова, обладавшая привлекательной сценической внешностью, необыкновенным по красоте лирико-колоратурным сопрано, получившая музыкальное образование в Италии, создала блестящие женские образы в европейских, русских и национальных операх.

На протяжении советского периода процесс приобщения женщин к культурной жизни Азербайджана в целом и музыкальной жизни в частности достиг значительного размаха. Передовые музыкальные деятели во главе с Узеиром Гаджибековым проводили большую работу, привлекая молодых девушек к обучению в Бакинском педагогическом техникуме (а позднее – и в музыкальном училище) по различным специальностям (европейские и национальные инструменты, музыковедение, вокал, композиция). С годами число женщин, приобретающих эти специальности, росло. Среди первых выпускников Азербайджанской государственной консерватории были пианистка Ковкеб ханум Сафаралиева, а также композиторы Агабаджи Рзаева и Шафига Ахундова. Эти мастера, пришедшие в музыку с благословения Узеира Гаджибекова, корифея национальной музыки, получили образование именно в его классе.

Шафига Ахундова – автор целого ряда вокальных произведений. Кульминацией творчества Шафиги Ахундовой явилась опера «Скала невесты». Она стала первой женщиной-композитором Востока, создавшей оперу. И сегодня это лирико-драматическое произведение, принадлежащее к направлению мугамной оперы, синтезирующее принципы песенной драматургии и мугамные формы, сохраняется в репертуаре национального оперного театра.

Вслед за Шафигой Ахундовой в азербайджанской музыке появляются такие талантливые женщины-композиторы, как Севда Ибрагимова, Эльнара Дадашева, Афаг Джафарова, Фирангиз Ализаде, Рахилия Гасанова. Все они – выпускницы класса гениального азербайджанского компо-

зителя, выдающегося педагога Кара Караева. Их творчество признано весомым вкладом в музыкальную жизнь Азербайджана.

Вышеперечисленные женщины-композиторы обращаются к различным жанрам, каждой присуща индивидуальность художественного высказывания. Так, в музыке Севды Ибрагимовой чувствуется влияние национального фольклора, приоритетным элементом авторского стиля является мелодическое начало.

Другим талантливым композитором является Эльнара Дадашева. В ее произведениях, вдохновляемых стилевыми исканиями таких корифеев XX века, как Стравинский, Прокофьев, Караев, важную роль играет ритмическая организация.

На протяжении 60-х годов XX века в музыке происходят радикальные языковые и стилевые сдвиги, предопределяемые освоением новых композиторских техник. Афаг Джафарова вслед за Кара Караевым, обращается к додекафонии. Для ее сочинений характерны мастерство полифонического изложения и оригинальность жанровых форм. Рахилия Гасанова продолжительное время работает в русле поставангардного минимализма, стремясь посредством этой техники ярче выразить национальные традиции.

Франгиз Ализаде – видный представитель новой азербайджанской музыки. Закончив Азербайджанскую государственную консерваторию по классам фортепиано и композиции, Франгиз Ализаде неоднократно выступала с концертами, пропагандируя запрещенные в СССР произведения композиторов-авангардистов. В ее творчестве привлекают внимание оригинальный синтез мугама и современных технических средств, активный «диалог» европейской и национальной манер исполнения. Франгиз Ализаде продуктивно работает во всех жанрах. Мировую известность талантливому мастеру принесла композиция для фортепиано и виолончели «Габиль-саягы». Музыка Франгиз Ализаде постоянно исполняется на различных международных фестивалях за рубежом, звучит в исполнении крупнейших инструменталистов, таких как М. Ростропович, И. Монигетти, Йо-Йо-Ма, «Кронос-квартет» и других. На престижном фестивале в Люцерне ее – первой из женщин-композиторов – удостоили почетного статуса *composer in residence*, в честь которой была проведена серия концертов. Франгиз Ализаде ведет активную общественную работу, возглавляя Союз композиторов Азербайджана. По решению ЮНЕСКО ей было присвоено высокое звание «Артист мира».

Женщины-художники всегда играли активную роль в азербайджанском искусстве. Стоит вспомнить замечательных мастериц, которые на протяжении веков ткали ковры, принесшие всемирную славу Азербайджану.

Впрочем, и не углубляясь в далекое прошлое, достаточно назвать имена таких прекрасных мастеров XX века, как скульпторы Гамяр Абдуллаева, Минаввер Рзаева и Эльмира Гусейнова, живописцы Ваджия Самедова, Халида Сафарова, Марал Рахманзаде.

Хотя статистические данные свидетельствуют о несомненном численном преобладании мужчин в азербайджанском изобразительном искусстве, бесспорно и другое: подавляющим большинством женщин-художников вписаны яркие страницы в летопись развития национальной культуры. При этом на протяжении последних десятилетий в азербайджанском искусстве (прежде всего – в живописи) наблюдается заметный рост «женской составляющей». Отмеченная тенденция связана в основном с активностью молодого поколения, нередко предпочитающего современные формы концептуального искусства традиционным видам творчества.

Важно отметить, что именно женщинами-художницами в рассматриваемый период были инициированы крупнейшие международные проекты концептуального искусства, осуществленные в Азербайджане, – «Ленд-Арт», симпозиум в Шеки и Биеннале современного искусства «Алюминий». Благодаря обозначенным и некоторым другим проектам уверенно заявила о себе плеяда молодых женщин-художников, в первую очередь живописцев и фотографов. Говоря о последних, хочется особо подчеркнуть, что сегодня в азербайджанской фотографии фактически сформировался весьма своеобразный и яркий художественный феномен – творчество женщин-фотографов.

Как известно, при оценке произведения искусства главенствующими неизменно являются два фактора: мастерство художника и содержание. Первый из них по сути не подлежит обсуждению, ибо мастерство – это совокупность важнейших признаков, без которых произведение искусства не может состояться вообще. Второй фактор в определенных условиях также приобретает большое значение, что в полной мере относится к живописи. По-видимому, содержание оказывается способным адекватно отражать или выявлять природу женского творчества: мысли и образы, сюжеты и способы их трактовки.

Если обратиться к исторической перспективе, то нетрудно заметить: «женское начало» в изобразительном искусстве прежде всего реализуется на уровне тематики, традиционно тяготеющей к таким мотивам, как материнство, семья, детство. В качестве примеров можно назвать скульптурные композиции «Материнство» (1953) и «Весна» (1961) Гамяр Абдуллаевой, «Дочь» (1964) и «Семья» (1964) Эльмиры Гусейновой, многочисленные портреты, выполненные Минаввер Рзаевой. При этом сама стилистика, творческая манера женщин-скульпторов отличается крепкими, лапидарными формами, жесткой лепкой, зачастую – мужественным характером образов. Сказанное относится и к живописным работам женщин. Изобразительный язык Халиды Сафаровой или Ваджии Самедовой отмечен яркой индивидуальностью, самобытностью замыслов и зрелостью авторского «почерка».

Женщинам принадлежит весомая роль и в каждом из последующих поколений азербайджанских художников, начиная с 1970-х годов. «Женский взгляд» в искусстве позволяет максимально ярко и концентрированно выразить основные тенденции своего времени.

Для настоящего периода в искусстве Азербайджана характерно сосуществование и сотрудничество нескольких поколений. Среди участников международных и национальных выставок фигурирует все больше женских имен. Некоторые из этих художников – зрелые мастера, признанные лидеры в упомянутой сфере творчества – сами выступают инициаторами различных проектов (иногда – принципиально феминистических). Речь идет об Асмар Нариманбековой, Инне Костиной и Рене Амраховой (живопись и концептуальное искусство), а также Рене Эфенди (фотография). Каждая из них, обладая индивидуальной манерой высказывания, создает свой, неповторимый мир образов, тем самым внося нечто особенное в общий спектр чувств и размышлений, характерных для современного искусства Азербайджана.

Каковы же темы, занимающие сегодня умы женщин-художников?

Пожалуй, единственное качество, в равной степени присущее каждому из перечисленных авторов, может быть определено как Любовь. И это понятно. Ведь Любовь составляет квинтэссенцию женской природы, естественную основу человеческих отношений. Любовь дает импульс к рождению жизни и к творчеству. Тема любви в работах азербайджанских женщин-художников связана с такими вечными понятиями, как Красота, Ма-

теринство, Семья, Одиночество. Действительные же сцены любви трактуются в крайне обобщенной манере, когда фигуры преобразуются в некие пластические формулы, становясь органичной частью живописной фактуры.

Иногда Любовь – суть взаимоотношений между мужчинами и женщинами – интерпретируется в духе изначально неразрешимого противоречия между полами. Возможно, именно такое проблематичное толкование Любви оказывается неодолимым импульсом к самовыражению и самоанализу, которые выступают основными характеристиками произведений названных женщин-художников. Очень часто подобный самоанализ приобретает философскую направленность. Наиболее интересными в этом плане являются произведения Рены Амраховой. Мысли о человеческих отношениях и нравственных аспектах бытия облекаются ею в метафоры, отсылающие к античной греческой культуре как символу вечных ценностей, и вступают в диалог с размышлениями о женской природе – сложной и противоречивой. Женщина сильна и изящна, она бывает мягкосердечной и любящей, но может быть жесткой и капризной, непредсказуемой и монотонной.

Другие черты женского характера представлены в портретах Инны Костиной. Ее героини красивы, своенравны, сконцентрированы на себе и несколько эфемерны – такова еще одна версия женского менталитета. Она раскрывается в холстах Инны Костиной, появляясь перед зрителем подобно яркой мечте, фантастическому видению или красочному миражу. Как-то художницу спросили, что она думает о Жизни, Искусстве и Любви. Ответ был следующим: Искусство – самая искренняя молитва, Жизнь – это время, отпущенное для нее, а Любовь – награда за нее. Таким образом, Искусство, Жизнь и Любовь являются частями единого целого: жизнь в искусстве означает поиск Любви.

Рена Эфенди в своем творчестве полностью сконцентрирована на документальной фотографии. Ее рационализм поражает. Ее почти мужской взгляд на вещи прямолинеен и беспощаден. Работы Рены Эфенди, как правило, группируются в серии. Некоторые из них безжалостно «бьют по нервам». Такие серии, как «Внутренне перемещенные лица», «Махалла», «Одинокие», «Черный город», обнаруживают в авторе острого и отзывчивого психолога. Рена Эфенди вступает в контакт с людьми, которые зачастую не склонны к откровенному общению, – это обитатели лагерей беженцев, жертвы войны и жизненных неурядиц.

Различные грани человеческой индивидуальности и человеческого бытия затрагиваются целым рядом молодых женщин-фотографов, пытающихся воссоздать картину реального мира в философски обобщенных, как бы дистанцированных от реальности образах. Автопортретность или подчеркнута индивидуализированный взгляд на мир становятся показательными тенденциями современного азербайджанского искусства, и прежде всего – искусства женщин-художников.

Размышляя над многими произведениями женщин-художников Азербайджана, невольно приходишь к мысли: поистине Любовь к людям, к жизни, к миру, тебя окружающему, – это дар Небес, как и художественный талант. Это гармония, и путь к ней пролегает через доброту и сострадание, обостренное восприятие красоты и человеческого достоинства. Именно упомянутые качества формируют ту систему координат, в которой работают сегодня азербайджанские женщины-художники.

Итак, можно зафиксировать феминность в качестве гендерного маркера в художественно-образном языке азербайджанской культуры, который является фундирующим элементом в межкультурном диалоге, в разнообразных межкультурных коммуникациях.

Lalə Kazımova (*Azərbaycan*)

Mədəniyyətlərarası kommunikasiyalarda incəsənət dili

Məqalə mədəniyyətdə kommunikasiya məsələsinin gender aspektində araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Təhlil musiqi və təsviri incəsənət nümunələri üzərində qurulur və burada müəyyən tarixi materiallara istinad edilir. Milli incəsənətimizin inkişafında Azərbaycan qadınının rolu vurğulanır, çünki məhz incəsənət dili mədəniyyətlərarası dialoqun əsasını təşkil edir.

Müəllif belə nəticəyə gəlir ki, feminlik Azərbaycan mədəniyyətinin bədii-İfadəli dilinin gender göstəricisi kimi mədəniyyətlərarası dialoqun, müxtəlif mədəniyyətlərarası kommunikasiya proseslərinin başlıca elementlərindən biri hesab oluna bilər.

Lala Kazımova (*Azerbaijan*)

The language of art in cross cultural communication (gender aspect)

The article is dedicated to the problem of communication in culture in the gender aspect. The author investigates the role of Azerbaijani women in the

development of national art, because the art language is the main instrument of the cross cultural dialogue. Here is considered music and fine art.

The author draws a conclusion, that feminism as a gender index of the artistic language of Azerbaijani culture is one of the most important elements in the cross cultural dialogue and different cross cultural communications.

Ключевые слова: Коммунитивистика, гендрология, женщины-художники, культура, диалог.

MÜASİR ELMİ ƏDƏBİYYATDA ƏNƏNƏ ANLAYIŞI

UOT 001.3

Şəhla Həsənova
sənətsünaslıq namizədi (Azərbaycan)

Bəşəriyyətin mövcud olduğu dövr ərzində minilliklər bir-birini əvəz etdikcə ictimai-iqtisadi formasionalar, dövlətlər dağılıb getmiş, həyat tərz, adətlər, zövqlər dəyişmişdir. Sənət aləmində də daim dəyişikliklər baş vermiş, hər dövr özünə uyğun olan, zamanəsi ilə səsleşən incəsənətini yaratmışdır. Lakin bütün dövrlərdə incəsənətin müxtəlif sahələrində dövrün gedişinə sinə gərən, ömrü yüzilliklərdən də uzun olan, daim yaşayan və əsrlər boyu əhəmiyyətini itirməyən bir amil olmuşdur. Bu, «ənənə» adlandırdığımız unikal fenomendir.

Ənənə problemi sənətsünaslığın əbədi mövzularından biri kimi həmişə elmin diqqət mərkəzində olmuşdur. «Ənənə və novatorluq», «Ənənə və varislik», «Ənənə və müasirlik», «Ənənə və kanon» kimi irəli sürülən problemlər daim müzakirə predmeti olmuş, incəsənətin ən müxtəlif məsələlərinin müzakirəsinə həsr edilmiş diskussiyalarda da istər-istəməz bu problemə toxunmuşdur. Bu, təsadüfi deyildir. Ənənə hər bir xalqın mədəniyyəti və incəsənətinin inkişafı üçün çıxış nöqtəsi və mənbə rolunu oynayan amildir. «Bədii ənənə» adlandırdığımız fenomen hər bir xalqın incəsənətinin inkişafı üçün vacib olan tarixi varisliyi, nəsillərin bir-biri ilə əlaqəsini təmin edən, müasirliklə keçmiş arasında körpü yaradan əvəzedilməz şərtidir. Bədii yaradıcılığın mövcudluğu və inkişafını bu çıxış nöqtəsi, mənbə olmadan təsəvvür etmək mümkün olmadığına görə, bu məsələ nəzərə alınmadan incəsənət tarixi və nəzəriyyəsinin öyrənilməsi də mümkün deyildir. Buna görə də hər bir tədqiqatçı, sənətsünaslığın hansı sahəsinə müraciət etməsindən, hansı mövzunu araşdırmasından asılı olmayaraq, ənənə məsələsinə bu ya digər dərəcədə, bu və ya başqa rəkursda diqqət yetirməli olur.

Müasir dövrdə ənənə ilə bağlı məsələlərin araşdırılması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. «...Ənənə problemi mədəniyyət tarixinin istənilən mərhələsində, mənəvi fəaliyyətin istənilən sahəsində aktualdır, lakin keçid dövrlərində, bir mədəni-tarixi mərhələnin başqası ilə əvəz olunduğu zaman xüsusilə kəskin və ağırlı yaşanılır; bu, o vaxt baş verir ki, yeni, birdən-birə peyda olan və buna

görə də cəzbedici¹ görünən perspektivlər mədəniyyəti yeni məcraya cəlb edir»... Orta əsr fəlsəfi ilə bağlı məsələləri araşdıran rus tədqiqatçısının irəli sürdüyü bu fikirlə sələşən digər tədqiqatçıların mülahizələrini də gətirə bilərik: «Ənənənin müasir dövrün bədii həyatındakı rolu incəsənətin inkişafının elə proseslərində xüsusilə aydın və ifadəli təzahür edir ki, bunlar keyfiyyətə yeni hadisələrin meydana gəlməsi ilə bağlıdır. Bu, əlbəttə, o demək deyil ki, ənənələr öz ideya-bədii imkanlarını yalnız belə şəraitdə gerçəkləşdirir. Lakin bu və ya digər incəsənət növünün həyatında əvvəllər buna xas olmayan növlər, janrlar, obrazlı sistemlər yarandığı şəraitdə ənənənin əhəmiyyəti özünü tamamilə aydın büruzə verir və bunu daha dəqiq aşkar etmək, təsvir etmək və öyrənmək mümkün olur».² Bu müddəanın doğruluğunu təsdiq etmək üçün milli musiqimizin tarixində Üzeyir Hacıbəylinin fəaliyyəti ilə bağlı mərhələni xatırlada bilərik. Məlum olduğu kimi, 20-ci əsrdə dahi klassikimiz Şərqi ənənəvi professional musiqi sənəti ilə Avropanın professional musiqi yaradıcılığının sintezini reallaşdıraraq, əsrlərdən bəri şifahi halda inkişaf edən Azərbaycan musiqisi tarixində dönüş nöqtəsini müəyyən etmiş və milli musiqimizin prinsip və qanunauyğunluqlarını yeni bədii sistemə daxil etmişdir. Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının meydana gəlməsi və milli musiqimizin yeni məcrada inkişafının həmin dövrdə doğurduğu son dərəcə kəskin mübahisələr mahiyyətə ənənə problemi ətrafında gedən mübahisələr idi. Xalqımızın şifahi musiqi yaradıcılığının əhəmiyyəti, Avropa janrlarının milli musiqidə tətbiqi, musiqi təhsili və maarifi, eləcə də bir çox digər məsələlərin müzakirəsində Üzeyir bəy və onunla həmrəy olan mütərəqqi ziyalılara qarşı müxalif kimi çıxış edənlərin tutduğu mövqe bir çox hallarda ənənə anlayışı haqda yanlış təsəvvürlə bağlı idi; köhnənin toxunulmazlığını düzgün hesab edən konservatorlar ilə ənənələrin tamamilə silinərək, yox edilməsi və bunlardan «azad» olmuş «yeniliyin» bərqərar olmasını alqışlayan digər ideoloji cəbhə nümayəndələrinin mübarizəsi ənənə və varislik, ənənə və müasirlik, ənənə və novatorluq problemlərinin birtərəfli şərh edilməsi ilə şərtləndirilmişdi.

Milli musiqimizin inkişafının sonrakı mərhələlərində də vaxtaşırı olaraq ənənə ilə bağlı problemlər irəli sürülərək müzakirə obyektinə çevrilmiş, dünyəvi musiqisində təşəkkül tapıb inkişaf edən yeni təmayüllər, üslub və cərəyanların milli musiqi mədəniyyətimizə təsiri prosesində ənənələrə münasibətdə hər bir sənətkarın və ümumilikdə bəstəkarlıq məktəbimizin mövqeyi ətrafın-

¹Бычков В.В. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. – М., 1978, с.6.

²Турсунзаде Ф.М.Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976, с. 64.

da daim diskussiyalar aparılmışdır. Müasir dövrdə dünya miqyasında baş verən qloballaşma prosesi ənənə ilə bağlı problemləri yenidən gündəmə gətirmişdir. Bu gün beynəlxalq aləmdə özünü getdikcə daha yaxşı tanıdan Azərbaycanın dünya miqyasında nüfuzunun yüksəlməsində milli musiqi mədəniyyətimizin rolu və əhəmiyyəti danılmazdır. Məhz Şərqi Qərbin qədim və zəngin musiqi ənənələrinin qovuşuğundan, üzvi sintezindən yaranmış milli musiqi üslubu Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bənzərsiz simasını müəyyən etmiş, hər bir sənətkarın yaradıcılığında bu sintez özünəməxsus şəkildə təzahür edərək fərdi keyfiyyətlərlə zənginləşmişdir.

«Ənənə»nin ən çox işlədilən sözlərdən biri kimi leksikona daxil olması, insan həyatı və fəaliyyətinin müxtəlif sahələrinə şamil edilərək istifadəsi bu məfhumun son dərəcə geniş və çoxcəhətli mənə daşması ilə bağlıdır. İstər məişətdə, istər elmdə və incəsənətdə bu anlayışa tez-tez müraciət olunur. Estetika və sənətsünaslıqda, o cümlədən musiqi elmində ənənə daim diqqət mərkəzində olan problemlərdən biri olmuş və olmaqdadır. Maraqlıdır ki, bir çoxumuz adətən bu anlayışın şərhinə diqqət yetirməyi o qədər də vacib hesab etməyərək, bəzən sənətdə baş verən ən müxtəlif hadisələri səciyyələndirmək məqsədilə «ənənə» sözünün ifadə etdiyi mənanın dərinliyinə varmadan bundan istifadə edirik. Ənənə anlayışı bəzən varislik mənasında işlədilir; bəzi hallarda sənətkarın yaradıcılığının bəhrələndiyi qaynağı, mənbəni göstərərək bunu ənənə adlandırır, bəzən də hər hansı bir üslubun, təmayülün, cərəyanın təsirindən söhbət getdiyi zaman bu anlayışdan istifadə edilir. Özlüyündə bunu bir qüsurlu hesab etmək düzgün olmazdı, belə ki, əslində sözü gedən ənənə məfhumunun bu hallardan hər birində istifadə olunması özünü doğrultmuş olur. Əvvəla ona görə ki, varislik də, bədii yaradıcılığı qidalandıran mənbələr də, müxtəlif üslub və cərəyanların təsiri məsələləri də ənənə anlayışı ilə sıx bağlıdır. Digər tərəfdən, ənənə termininin müxtəlif mənələrdə başa düşülməsi və işlədilməsi estetikada və sənətsünaslıqda bu anlayışın izahında rastlaşdığımız müxtəliflikdən irəli gəlir. Ənənə problemlərlə məşğul olan bir çox müəlliflərin fikrincə, bu günün tələbləri nəzərə alınmaqla, müasirlik mövqeyindən bu məfhumun mənası elmi ədəbiyyatda, hətta ən nüfuzlu alimlərin işlərində belə hələ tam dolğunluğu ilə açılmamışdır. Son onilliklərdə ənənə termininin özü ilə bağlı məsələlər ətrafında gedən diskussiyalar, ənənə probleminin bir sıra beynəlxalq elmi məclislərin mövzusu kimi irəli sürülərək geniş müzakirəyə çıxarılması təsadüfi deyildir. 1964-cü ildə Amsterdamda keçirilən Beşinci, 1988-ci ildə İngiltərənin Nottingem Universitetində keçirilən On birinci Beynəlxalq estetik konqreslərində

ənənə probleminin diqqət mərkəzinə çəkilməsi, estetika və musiqişünaslığa aid məqalələrdən ibarət elmi toplularda ənənəyə həsr olunmuş işlərin sayının artması, bir sıra bədii-ədəbi nəşrlərdə, jurnal səhifələrində bu məsələ ətrafında fikir mübadilələri aparılması nəticəsində bu anlayışın şərhində və ümumiyyətlə ənənə məfhumuna olan münasibətdə heç də mövqe və rəy ümumiliyinin olmaması, bunun mənası və əhəmiyyətinin müəyyən edilməsində müxtəlifliyin mövcud olmasını üzə çıxarmışdır. YUNESKO-nun Beynəlxalq Musiqi Şurasının ənənə və müasirliklə bağlı problemlərə həsr olunmuş VII konqresi də (1971, Moskva) bu problemə birmənalı yanaşılmadığını, dünya alimləri və musiqiçilərinin bu barədə müxtəlif mövqedən çıxış etməsini nümayiş etdirmişdir. Dünyada tanınmış görkəmli alimlərin bu məsələyə münasibətdə tutduğu mövqe və ənənə anlayışı haqqında irəli sürdüyü fikirlərdən hansının düz, hansının yanlış olduğunu müəyyən etmək bizim səlahiyyətimizdə deyildir. Eyni zamanda müraciət etdiyimiz mövzu bilavasitə bədii ənənə probleminə toxunduğuna görə bu anlayışa öz münasibətimizi bildirmədən bunun araşdırılmasının mümkünsüzlüyünü başa düşərək, bu gün elmi ədəbiyyatda ənənə termini və ümumiyyətlə ənənə problemi ətrafında mövcud olan vəziyyəti şərh etməyi zəruri hesab edirik. Bunu da qeyd etməyi lazım bilirik ki, sənətsünaslıqda rast gəldiyimiz bədii ənənə anlayışı ümumiyyətlə sosial gerçəkliyin bir amili kimi başa düşülən ənənənin özünəməxsus bir hissəsini təşkil edir və buna aid xüsusiyyətləri özündə daşıyır. Odur ki, bədii ənənəni (eləcə də bunun bir təzahürü olan musiqi ənənələrini) dolğun səciyyələndirmək üçün ümumilikdə ənənə anlayışının mahiyyətini müəyyən etməyə yönəldilmiş elmi ədəbiyyata da müraciət etməyi zəruri hesab edirik.

Son onilliklərdə ənənə ilə problemlərlə məşğul olan alimlər ənənə haqqında ümumi nəzəriyyənin indiyə kimi tam və mükəmməl işlənilmədiyini dəfələrlə qeyd etmişlər. N.Parsadanov,³ A.Kamenskiy⁴ və başqaları haqlı olaraq qeyd edirlər ki, nəinki ənənə məsələlərinə bu və ya digər dərəcədə aidiyyəti olan elmi işlərdə, hətta ensiklopedik məlumat daşıyıcıları və sorğu xarakterli kitablarda belə ənənə anlayışının əsaslandırılması və işlənilməsinin mükəmməl olmadığını görə bilirik. Bunu əyani şəkildə göstərmək üçün ənənə anlayışının şərhini tamamilə eyni şəkildə təqdim edən iki nüfuzlu ensiklopedik nəşrə müraciət edək: «Ənənə (tradisiya) - lat. *traditio* - ötürülmə - sosial və mədəni irsin nəsil-dən-nəslə ötürülən və uzun müddət ərzində müəyyən cəmiyyətlər, siniflər və ictimai qruplarda saxlanılan elementləridir; sosial irsin obyektlərini

³bax: Художественная традиция: уровни и функции // Искусство, 1980, № 10, с.40

⁴bax: О смысле художественной традиции // Советское искусствознание” 82, вып.1(16). – М., 1983, с.202-243

(maddi və mənəvi dəyərləri) əhatə edir; sosial varislik prosesidir; bunun üsullarıdır». ⁵ Ənənə məfhumunun izahını bu şəkildə təqdim edən qaynaqlara tənqidi mövqedən yanaşan müəlliflərin əsas iradı bundan ibarətdir ki, bunlarda ənənə fenomeni nə zamansa yaranmış və sonradan dəyişilməz şəkildə mövcud olan statik, inkişaf etməyən bir şey kimi səciyyələndirilir. Yəni ənənənin belə şərhli bu fenomeninə xas olan dialektik və dinamik xüsusiyyətləri, bunun fəaliyyət «mexanizmini» açıq göstərmir, halbuki, problemin başlıca məğzi elə bundan ibarətdir. Qeyd edək ki, ənənə anlayışının «Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti»ndə verilmiş qısa şərhində də alimlər tərəfindən qüsurlu kimi göstərilən həmin cəhəti görə bilərik: «Ənənə (ər.) - tarixən meydana gələrək nəsil-dən-nəslə keçən adətlər, əxlaq normaları, görüşlər, zövqlər və s. Cəmiyyətdə, həyatda, məişətdə və s.-də müəyyənləşib sabitləşmiş qayda, üsul, norma, dəb». ⁶ Bu baxımdan ənənənin A.Spirkin tərəfindən verilmiş şərhli, zənnimizcə, sözü gedən anlayış haqqında daha dolğun və dürüst məlumat hesab edilə bilər. Onun fikrincə, ənənə - «İncəsənətdə insan təcrübəsinin öz mexanizmi etibarilə sosial ötürülməsi formasıdır... Ümumi fəlsəfi mənada ənənə inkişafda olan obyektin, o cümlədən mədəniyyətin ardıcıl mərhələləri arasında müəyyən münasibətlər tipindən ibarətdir ki, burada «köhnə» «yeni» çevrilərək bunun daxilində məhsuldar «işləyir». ⁷ Ənənəyə verilmiş bu tərifin üstünlüyü ondadır ki, bu fenomenə xas olan ən ümdə və köklü xüsusiyyətlərdən birini - ənənənin canlı fəaliyyətdə olmasını ön plana çəkir. VII Beynəlxalq konqresdə müzakirə edilən məsələyə həsr olunmuş əsas məruzələrdən biri ilə çıxış edən Hollandiyalı məruzəçi Ton de Leuvun ənənənin mahiyyəti haqqında irəli sürdüyü müddəalar da bu fikirlə səlşir: «Ənənə» anlayışını keçmişin dəyərlərinin məcmusu üstəgəl bu dəyərlərin bizim tərəfdən interpretasiyası kimi müəyyən etmək olar. Ənənələr donmuş bir şey deyildir. Keçmişin dəyərləri yalnız bizim müasir şüurumuzun süzgəcindən keçərək yaşayır. Odur ki, ənənə anlayışı öz mahiyyəti etibarilə subyektiv olduğu qədər də dinamikdir. Əsas amil isə biz özümüz, müasirlər, keçmişə münasibətdə bizim reaksiyamız, bizim davranışımızdır. Ənənədə nəyin dəyərli və nəyin dəyərsiz olması barədə anlayış ilkin olaraq bizim şüurumuzda yaranır. Bundan daha qeyri-sabit, dəyişkən şey yoxdur...» ⁸ Ənənənin daim inkişafda olan bir tarixi kateqoriya

⁵ Большая Советская Энциклопедия. М., 1977, с.135; Философский Энциклопедический Словарь. М., 1983, с.692

⁶ Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti, 2-ci cild, Bakı, 1980, s. 279

⁷ Спиркин А. Человек, культура, традиция // Традиция в истории культуры. – М., 1980, с.8

⁸ Тон де Леву. Музыкальные культуры народов: традиции и современность // Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М., 1973, с.36.

olması fikrini İ.Stravinskinin bu barədə mülahizəsində də sezməmək mümkün deyil. Maraqlıdır ki, XX əsr musiqisi tarixinə novator kimi daxil olmuş nəhəng simalardan biri olan bu bəstəkar ənənə haqqında irəli sürdüyü fikirdə əslində öz cəsarətli yeniliklərini bilavasitə ənənələr üzərində qurduğunu etiraf edir: «Ənənələrə riayət etmək - onları inkişaf etdirmək deməkdir... Ənənələr davam edən reallığı nəzərdə tutur. Onlar nəsildən-nəslə keçən qiymətli miras kimidir - onları bu şərtlə qəbul edirsiniz ki, gələcək nəslə ötürməmişdən əvvəl zənginləşdirəsiniz. Ənənə yaradıcılığın fasiləsizliyini təmin edir».⁹ Görkəmli bəstəkardan gətirdiyimiz sitatın son cümləsinə diqqət yetirək. Yaradıcılığın fasiləsiz davam etməsinin ənənədən asılı olması o deməkdir ki, ənənə fenomeni varislik anlayışı ilə sıx bağlıdır. Ənənə problemindən söhbət getdiyi zaman bu məsələni də diqqətdən kənar qoymaq mümkün deyildir. Və bir çox alimlərin fikrincə, incəsənətin spesifikasiyası ilə bağlı, burada gerçəkliyin tam, sintetik şəkildə əhatə edilməsi ilə əlaqədar olaraq varislik daha qabarıq və çox-cəhətli surətdə təzahür edir.

Elmi ədəbiyyatda müəlliflərin ənənə və varislik, həmçinin bunlarla sıx bağlı olan digər bir fenomen - irs anlayışı arasındakı fərqə varmadan bu qohum məfhumları dəqiq ayırd etmədiyinin şahidi oluruq. Bədii irs anlayışı ilə bağlı məsələləri, bədii sənətdə varislik problemini araşdıran alimlərin bəzi mülahizələrini nəzərdən keçirək. A.Ladığina və V.Qrinin «Bədii varislik nədir və incəsənətdə necə təzahür edir?» sualına cavab olaraq yazırlar: «Varislik - bədii mədəniyyətin gözəl xüsusiyyətlərindən biri, incəsənətin qəribə bir sirridir ki, burada onun gücü və bir-birini əvəz edən insan nəsillərinə hakim təsirinin hüdudsuz imkanları fokusda olduğu kimi cəmləşmişdir. İncəsənət insan fəaliyyətinin elə bir sahəsidir ki, burada nəinki əsrlər boyu əldə edilmiş yaradıcılıq vərdisləri və gerçəkliyin inikası və dəyişdirilməsi üsulları davam etdirilir, irsən keçir və təkmilləşdirilir, həm də daş, saxsı, metal, rənglər, sözlər, plastik hərəkətlər, musiqi səslərində maddiləşən, ...not kağızı, kino lentində... həkk olunan, romana və operaya,...natürmorta çevrilən yaradıcılıq əməyinin nəticələrinin özləri də misilsiz əhəmiyyətini saxlamış olur. Yüz illər bundan əvvəl yaradılmış sənət əsərləri bu gün də bir etiraf olaraq, öz yüksək estetik mənasını qoruyub saxlayır».¹⁰ Həmin müəlliflər bədii inkişafdakı varisliyin müxtəlif formalarını üç əsas qrupda cəmləşdirirlər: keçmiş dövrlərə aid incəsənətin, yəni bədii əsərlərin varisliyi; yaradıcılığın ideya-estetik prinsipləri şəklində təzahür edən klas-

⁹Стравинский И.Ф.Мысли из «Музыкальной поэтики»// Стравинский И.Ф. Статьи и материалы (сост.Л.Дьячкова, под общ. ред.Б.Ярустовского).М.,1973, с.37

¹⁰Ладыгина А., Гринин В. О преемственности в искусстве. М., 1982, с.6-7.

sik bədii ənənələrin varisliyi; texnoloji sənətkarlığın, ifadə vasitələrinin, professionalizm üsullarının, sənət vərdişlərinin varisliyi. Ənənə-varislik anlayışlarının qarşılıqlı əlaqəsi məsələsinə aydınlıq gətirmək məqsədilə bir daha A.Kamenskinin mülahizələrinə üz tutaraq bunlar arasındakı fərqi dəqiqləşdirmək istərdik. Onun fikrincə, ənənə varisliyə nisbətən daha geniş anlayışdır, belə ki, «...mədəniyyətin forma və dinamikasının xarakteri ilə yanaşı, bunun təzahürünün konkret məzmununu, hansısa ideyalar, təmayüllər, məktəblər, adlar və s.-ni də nəzərdə tutur; «varislik» üçün elə də prinsipial əhəmiyyəti olmayan qiymətləndirmə məqamı «ənənə» üçün birinci dərəcəli əhəmiyyətə malikdir»¹¹. İrs məsələsinə gəldikdə isə alim qeyd edir ki, bəzən «ənənə» adı altında keçmişə aid olan dəyişilməz bir mədəni, yaxud ədəbi-bədii materialı nəzərdə tuturlar ki, bu, düzgün deyil. Keçmişə aid olan və müəyyən tarixi çərçivədə qapanmış, yaxud ən azı zaman çərçivəsində dəyişməyən material əslində *irs* anlayışına uyğun gəlir (kursiv bizimkidir - Ş.H.). A.Kamenskiyə görə, bundan fərqli olaraq, ənənə - müəyyən irsin mənimsənilməsi və variantlı inkişaf etdirilməsindən ibarət fəal prosesdir. O, yazır ki, «...bu proses nisbətən qısa...və ya xeyli davamlı, fasiləli və ya fasiləsiz ola bilər, lakin bu, həmişə dəyişkən, dinamik və zaman daxilində davam edən prosesdir»¹².

Ənənə və varislik haqqında danışarkən bunların bir-birilə sıx bağlılığına işarə edən maraqlı bir məqamı da müşahidə edə bilərik. Hər bir sənətkarın yaşayıb-yaratdığı dövr incəsənətin inkişafının müəyyən mərhələsinə təsadüf edir və istər-istəməz onun fərdi yaradıcılığı bu ümumi inkişaf «zənciri»nin bir halqası kimi nəzərdən keçirilə bilər. Sənətkarın bu fakt üzərində şəxsən düşüncü-düşüncüməməsindən, bunu bütün dərinliylə dərk edib-etməməsindən, özünü keçmiş dövr sənətinin varisi hesab edib-etməməsindən asılı olmayaraq, o, artıq özünə qədərki incəsənətin varisi kimi çıxış edir. O, bu və ya digər bir şəkildə, çox və ya az da olsa, artıq ona qədər əldə edilmiş səviyyədə, nöqtədən çıxış edir və incəsənəti, eləcə də öz sənətini artıq formalaşmış olan normalar, meyar və zövqlər əsasında qiymətləndirməli olur. Bu normalardan və bu zövqlərdən tamamilə ayrılmaq, əlaqəni kəsmək istəsə belə, o, hər şeydən əvvəl bunlara yiyələnmişdir. Bu o deməkdir ki, o, hər hansı bir şəkildə ənənə ilə münasibətdə olur ki, bu da bədii inkişafın şərtlərindən biridir. İncəsənətin inkişafında bədii ənənənin rolunu araşdıran F.Tursunzadə məhz bu faktı əsas götürərək belə bir qənaətə gəlir ki, «...Ənənə ilə bağlılıq incəsənətdə baş ve-

¹¹Каменский А., О смысле художественной традиции // Советское искусствознание” 82, вып.1(16). – М., 1983, с.206

¹²Yenə orada, s. 206

rənlərin çoz və ya az bir hissəsinin xüsusiyyəti deyil, hansısa bir sənətkar qrupuna məxsus deyil... Söhbət bundan gedir ki, əvvəlki bədii təcrübə ilə istənilən münasibətlər, *yəni ənənə ilə qarşılıqlı münasibət ümumiyyətlə incəsənətin inkişafının tamamilə sözsüz şərtidir... Ənənəyə münasibət bədii inkişafın mütləq ünsürüdür* (kursiv bizimkidir - Ş.H.)»¹³. Ənənə nəzəriyyəsi ilə məşğul olan alimlər ənənə və təmayül anlayışları arasında da müqayisə aparırlar. Bu barədə N.Pasradanovun ümumi şəkildə verdiyi açıqlamanı əsas götürərək deyə bilərik ki, təmayül - müvəqqəti və tez ötüb keçəndirsə, ənənə - təmayülün yetkin inkişafı nəticəsində əmələ gələndir.

Ənənənin dinamik təbiəti onu kanondan da fərqləndirir. Bir mənəbə kimi ənənədən törəyən kanon müəyyən tarixi şəraitdə onun bir şəxəsi kimi ayrılır, lakin inkişaf tapmır. Müasir elmi ədəbiyyatda ənənə ilə təsir, ənənə ilə təqlid anlayışları arasında müqayisəli təhlil də maraq doğurmaya bilməz. Qeyd edək ki, nəzərdən keçirdiyimiz elmi araşdırmalarda ənənə və təsir məsələləri arasında hələ də dəqiq bir sərhəddin müəyyən edilməsinə rat gəlmirik. Məsələn, XI Beynəlxalq konqresdəki çıxışlar haqqında əlimizdə olan materiallardan da bunu görə bilərik. İsveçli alim Q.Hermerenin çıxışından gətirəcəyimiz sitat bunu təsdiq edir: «...Ənənə anlayışı təsir mənasında təhlil edilə bilər və əlbəttə ki, edilməlidir də - bu problem şübhəsizdir». Lakin alimin fikrincə, bu zaman yanlış bir dilemma ortaya çıxma bilər: ənənə ya bütünlüklə «təsir» anlayışına daxil edilməlidir, ya da bunu ümumiyyətlə «təsir» kimi müəyyən etmək olmaz. Ənənə daha mürəkkəm anlayışdır. Ənənələr statik deyil: onlar dinamikdir və özləri də dəyişikliklərə uğrayır»¹⁴. Ənənə nəzəriyyəsində daha bir mühüm müqayisə - ənənə ilə təqlidin, yəni epiqonluğun ayırd edilməsi ilə bağlıdır. Həqiqətən də çoz vaxt incəsənət əsəri ilə tanışlıq zamanı oxucu, dinləyici, tamaşası tərəfindən bu və ya digər cəhətin ənənəvi xüsusiyyət, yaxud təqlidçilik kimi müəyyən edilməsində yanlışlıq baş verə bilər. Odur ki, davamçılıq və təqlidçilik arasında da fərq müəyyən edilməlidir. Ənənə sadəcə olaraq sənətdəki ən yaxşı cəhətlərin, nailiyyətlərin qorunaraq gələcək nəsillərə ötürülməsi kimi deyil, öz daxilində mütləq varisləklə inkişaf imkanını qovuşduran məfhum kimi başa düşülməlidir, yəni ənənənin özündə inkişafın olması zəruri şərtidir. Əgər təqlid inkişafa mane olur, daha doğrusu, inkişafı istisna edərsə, ənənə, əksinə, canlı və aktiv bir məfhum kimi müasirliyə daxil olur və ənənəvi

¹³Турсунзаде Ф.М. Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976. – с.30 - 31

¹⁴Q.Hermerenin «Ənənə, təsir və innovasiya» adlı məruzəsində sitat İ.Kulikovanın kitabından götürülmüşdür: bax: Куликова И.С. Традиции и новаторство в эстетике (Задачи и итоги XI Международного эстетического конгресса) // М., 1989, с.13.

olan bir şey müasirliyin ideya-bədii quruluşuna daxil olaraq, müasirliyə çevrilir.

Şübhəsiz ki, ənənənin xüsusi növü olan bədii ənənə də sadaladığımız bütün bu cəhətləri özündə daşıyır və eyni zamanda müəyyən spesifik xüsusiyyətlərə malikdir. Yuxarıda müraciət etdiyimiz mənbələrdə bədii ənənənin şərhinə nəzər salaq: «Ədəbiyyat və incəsənətdə ənənə bədii inkişafın zəruri amilidir. İncəsənətin təkamülünün erkən mərhələlərində ənənənin ötürülməsi və möhkəmlənməsi kollektiv yaradıcılıq prosesində baş verir... Sonrakı mərhələlərdə daim yeniləşən ənənələr bilavasitə ictimai və mədəni ümumilik şəraitində yaranan professional tədris, məktəb və cərəyanların varisliyi sayəsində ötürülür. Bununla belə zaman və məkan etibarilə uzaq bir incəsənət də canlı ənənənin daşıyıcısı ola bilər... İncəsənətdə novatorluq təkcə köhnəlmiş, cansız ənənədən ayrılmaqda və qeyri-ənənəvi bədii prinsiplərin yaradılmasında deyil, həm də bir qayda olaraq, bu şəraitdə aktualıq kəsb edən digər ənənələrin mənimsənilməsi və yenidən işlənilməsindədir. Bu zaman yeni ənənə yaranaraq davamçılara ötürülür»¹⁵. Ənənəni fəaliyyətdə olan canlı bir fenomen kimi səciyyələndirən alimlərin mülahizələrini də bu şərhə əlavə etsək, bədii ənənəni ən ümumi şəkildə **tarixən təşəkkül tapmış bədii təcrübənin seçilməsi, mənimsənilməsi və ötürülməsi prosesi** kimi müəyyən edə bilərik. Müasir elmi ədəbiyyatda mövcud olan **bədii ənənə** nəzəriyyəsinə isə gələcək araşdırmalarımızda şərh etməyə çalışacağıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti (Ə.Ə.Orucovun redaktəsi altında), 2-ci cild, Bakı, 1980;
2. Бычков В.В. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. – М., 1978;
3. Большая Советская Энциклопедия. М., 1977;
4. Каменский А. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание” 82, вып.1(16). – М., 1983;
5. Куликова И.С. Традиции и новаторство в эстетике (Задачи и итоги XI Международного эстетического конгресса) // М., 1989;
6. Ладыгина А., Гринин В. О преемственности в искусстве. М., 1982;
7. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание” 82, вып.1(16). – М., 1983;

¹⁵Традиция // Большая Советская Энциклопедия. М., 1977, с.135

8. Спиркин А. Человек, культура, традиция // Традиция в истории культуры. – М., 1980;
9. Стравинский И.Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы (составитель Л.Дьячкова, под общей редакцией Б.Ярустовского). М., 1973;
10. Турсунзаде Ф.М. Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976;
11. Турсунзаде Ф.М. Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976;
12. Философский Энциклопедический Словарь. М., 1983;
13. Художественная традиция: уровни и функции // Искусство, 1980, № 10.

Шахла Гасанова (Азербайджан)

Понятие традиции в современной научной литературе

Проблема традиции во все времена являлась одной из центральных вопросов искусствознания. Такие проблемы, как «традиция и новаторство», «традиция и современность», «традиция и канон» часто становились предметом горячих дискуссий; эти вопросы, неоднократно выдвигаясь в качестве основной проблемы, обсуждались на международных симпозиумах и конгрессах. Вместе с тем общая теория традиции, значимость которой особенно возрастает сегодня, в период всемирной глобализации, недостаточно разработана. В представленном докладе дается обзор толкования термина «традиция» в современной науке.

Shahla Hasanova (Azerbaijan)

The conception of tradition in modern scientific literature

The problem of tradition was at all times one of main questions of art science. Such problems as “tradition and innovation”, “tradition and contemporaneity”, “tradition and canon” often became the subject of discussions; these questions were time and again put forward as a basic problem, discussed in International symposiums and congresses. At the same time general theory of tradition the significance of which especially grows today, in the period of the world globalization has not enough been worked out. The survey of the interpretation of the term “tradition” in modern science is given in the article.

Açar sözlər: elmi ədəbiyyat, ənənə, innovasiya, kanon, varislik

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ XXI ВЕКА

УОТ 4; 7 (09)

*Камола Акилова
доктор искусствоведения (Узбекистан)*

Нынешний рубеж веков, рубеж тысячелетий, как, может быть, никогда прежде в истории человечества, актуализировал проблемы духовности, поиска гармонии в природе, обществе, культуре. Процессы развития техногенной цивилизации и модернизации в XX веке породили проблемы экологии окружающей среды, экологии культуры, и как оказалось, в конечном счете – экологии нравственности.

На современном этапе различные аспекты традиционной художественной культуры Центральной Азии стали особым центром внимания сферы идеологии периода Независимости, исследовательской науки, малого и среднего бизнеса в странах Центральной Азии.

Традиционная художественная культура Центральной Азии, насчитывающая несколько тысячелетий в своем развитии, на современном этапе представляет собой уникальный феномен. Она несет в себе отражение сложного исторического, геополитического, этнокультурного, религиозного, социально-экономического своеобразия региона. К ним в XX веке добавились проблемы коренной ломки быта, изменения духовного сознания народов региона в процессе бурного развития техногенной цивилизации, проблемы сохранения традиционного наследия в эпоху глобализации, проблемы поисков национальной самоидентификации в период Независимости. Ведь именно динамика цивилизационных сдвигов (развитие промышленности, транспорта, средств связи, внедрение инновационных научных открытий, освоение новых источников энергии, изменение бытовой сферы жизни, распространение информации и т.д.), привела к коренному изменению бытования многих видов и форм традиционной культуры.

Сравнительный анализ основных черт современной техногенной цивилизации и стержневых основ традиционной культуры народов Цент-

ральной Азии раскрывает сущность их принципиального различия. Важной чертой техногенной цивилизации является представление о природе как о поле для приложения сил человека. В то время, как в традиционной культуре Центральной Азии природа – основа сущего, бытийного и сакрального. В техногенной цивилизации человек рассматривается как активное существо, призванное преобразовать мир. В традиционной культуре человек неразрывными узами связан с природой, Космосом, он – часть Вселенной. В техногенной цивилизации понимание человеческой деятельности направлено на преобразование предметов, а не самого человека. В традиционной культуре посредством условного, полного символов и обобщений художественного языка, каждый из элементов которого обладает семантикой значения, внутренний мир человека, его ощущения природы, социума, вселенной, своего места в этом огромном материальном и духовном мире – главная составляющая. Основу техногенной цивилизации составляют динамичное изменение предметного мира, доминирование научной рациональности, ориентация на автономию личности, особое понимание власти. Сущность традиционной культуры Центральной Азии составляют традиционность и каноничность, устойчивость и вариативность в пределах канона, доминирование чувственности, ориентация на устойчивый порядок во всем. А главное, традиционная культура Центральной Азии несет в себе идеи гуманизма, единства человека и природы, человека и общества, выражает созидательный характер ее творцов.

Помимо техногенной цивилизации, социально-политические потрясения в XX веке, и сопутствующие им экономические, идеологические трансформации в общественном развитии региона также привели к изменению традиционного общества, традиционного сознания, традиционных взаимосвязей в различных сферах между народами Центральной Азии.

Однако, несмотря на сложность, а порой и драматичность своего эволюционного развития, единый и гармоничный мир традиционной культуры Центральной Азии продолжает сохраняться, неся в себе приметы минувших эпох, созидательный труд многих поколений творцов, а вместе с тем и идеалы красоты и добра, мудрости и любви к человеку, гармонии человека и природы, человека и общества. Мир этот не перестает удивлять неповторимостью и уникальностью изобразительно-орнаментальных мотивов и образов, философско-содержательных нюансов и

значений, открывая все новые грани, питающую современную творческую и научную мысль. Сегодня в странах Центральной Азии традиционная культура вызывает к себе не только бережное отношение со стороны официальных кругов, творческой интеллигенции, широкой общественности, но и всестороннее изучение, новые грани интерпретации, новые векторы исследовательской парадигмы, новые методологические аспекты изучения.

В независимых странах Центральной Азии, в связи с тенденциями обновления, возрастает интерес к художественным традициям историко-культурного наследия. Этот богатейший опыт требует обобщения в контексте идейно-смысловых и профессионально-творческих трансформаций, присущих различным историческим эпохам. Причем, это обобщение выводит за пределы эмпирического искусствоведения, в область социально-теоретических исследований, культурологии, социологии, антропологии, что позволяет перейти от частных наблюдений к комплексно-аналитическим.

Актуальным и еще недостаточно исследованным является изучение традиционной культуры Центральной Азии в аспекте категорий национального, регионального и общечеловеческого. На современном этапе признана уникальность традиционной культуры каждого народа региона, ее национальное своеобразие, неразрывным образом связанное с особенностями этногенеза каждого народа. В то же время, на протяжении XX века изменилось содержательное наполнение самого термина – национальное. На определенном историческом этапе достаточным оказывался принцип: «единый по содержанию, национальный по форме». Но очень скоро этот принцип обнаружил свою искусственность, терминологическую неопределенность, содержательную неполноценность. Только лишь в работах ряда исследователей 1960-80-х годов – Б.Бернштейна, Г.Гачева, И.С.Кона, Ю.В.Бромляя, Л.Гумилева - начинает осознаваться, что национальное – это лишь одна из фаз существования этнического своеобразия (1). Термин «национальное» исторически и географически сужал исследователей рамками крупнейших и позднейших этнических образований (наций), в то время как мелкие общности (племена, народности) оставались за рамками исследований. То есть, фактически, термин «национальное» выступал результатом конвенции, у проблемы были атрофированы историческое и типологическое измерения.

Региональное своеобразие художественных традиций Центральной Азии складывалось на протяжении многих веков с древнейшего периода. В нем продолжают жить традиции ахеменидские, античные, тюркские, раннесредневековые, мусульманские, европейские. При всех этнокультурных влияниях различных исторических периодов большую роль в сложении симбиоза традиций играли местные художественные традиции. Изучение традиционной культуры региона как этнокультурного явления на современном этапе содержит много дискуссионных положений, требующих уточнений, углублений исследовательской мысли. К тому же, разделение хозяйственно-экономических укладов на оседло-земледельческий и кочевой способствовали формированию и специфическому развитию определенных типов культуры, художественного мировоззрения, художественной картины мира, собственного генетического кода в искусстве.

XX век актуализировал и проблему общечеловеческих ценностей в художественной культуре, как в планетарном масштабе, так и в странах Центральной Азии. Эта проблема также остается еще не до конца исследованной.

Продолжает оставаться актуальным изучение традиционной культуры в аспекте традиций и современности, но с качественно новым наполнением этих не статичных, обладающих динамичностью понятий. Понимание традиционного искусства как специфического типа художественного творчества актуализирует проблемы традиции и новизны, канона и локального центра, индивидуального и коллективного, эволюции и трансформации мотивов и форм, функционирования и бытования разнообразных видов ремесла в рамках конкретного времени и пространства.

Одной из типичных методологических ошибок современного искусствознания является механический перенос особенностей функционирования традиционной культуры, и в частности, традиционных художественных ремесел в историческом прошлом на современную почву, идет явное противопоставление терминов «народное» и «профессиональное» применительно к художественной практике XX века (2). Совершенно очевидно, что в древности и средневековье, вплоть до первых десятилетий XX века, в искусстве оседло-земледельческих народов региона сохранялись «отчеканенные веками формы классически строгого стиля» и «плод народной стихии, вековое безымянное творчество народных масс»(3).

Однако заметим, что это соотношение, в силу ряда историко-политических, социально-экономических, идеологических, изменившихся институциональных обстоятельств, принципиально изменилось в XX веке. Абсурдным является высказывание, что: «Профессиональные формы деятельности... в XX веке отошли на второй план, уступив место в иерархии видов европейским по своему генезису живописи, скульптуре, графике, и в результате стали восприниматься советской наукой как «народное искусство»(4).

Начнем с того, что термин «народное искусство» (“folk art”) распространен не только в исследовании конкретных авторов, в искусствознании Узбекистана или в советской искусствоведческой науке, но и в сфере мировой исследовательской мысли XX века (5). В XX веке в мировой художественной практике он стал обозначать традиционное художественное наследие, вбирающее в себя различные историко-культурные слои, традиции, формы, виды художественного творчества. То есть, в исследовании традиционного декоративно-прикладного искусства, как и в целом, традиционной культуры нужно исходить из принципа историзма, так как его художественные, содержательные, институциональные формы также с течением времени эволюционируют.

Если в средневековье, профессиональные формы были связаны с «деятельностью художников-орнаменталистов, работавших в дворцовых мастерских различных городов Востока, своего рода центров профессиональной художественной культуры», то в XX веке, их деятельность сосредотачивается уже в совершенно других институциональных формах: ремесленных мастерских, кустарных промыслах, художественных фабриках, объединениях и центрах народных мастеров, предприятиях малого и среднего бизнеса, совместных предприятиях. Причем, объединяют они самые различные виды художественного ремесла. И дело не только в изменении институциональных форм, но и в изменении социального функционирования самого традиционного искусства, его целей и задач, содержания, мировоззрения, которое оно выражает, изменении системы его «воспроизводства», культурной трансмиссии, и наконец, изменении его востребованности, восприятия в изменившемся на протяжении XX века обществе, и как следствие, общественном сознании народов региона. Если в историческом прошлом, творец и слушатель, зритель, говоря современным языком «реципиент» составляли единую аудиторию,

понимали друг друга посредством языка символов, сейчас этого контакта уже нет. Современный зритель, слушатель в основной своей массе способен воспринимать адаптированные «тексты», несущие в себе облегченные вариации символических кодов прошлого.

Традиционная художественная культура Центральной Азии XX века – это культура стадии наций. А культура стадии наций, в отличие от исторических предшествующих стадий, отличается динамичностью, в которой существенно меняется сам характер этнического своеобразия искусства.

Как было отмечено исследователями, историко-художественный опыт, который хранится в специальных институциях культурной памяти народа, независимо от его актуальности, его «захваченности» традицией, - весь этот опыт превращается в «колоссальный резервуар потенциальных традиций». Но способы извлечения из этого резервуара тех или иных моделей и построения из них «традиционного ряда», принципы структурирования наследия, все более задаются актуальными проблемами современного художественного творчества, отражающего конкретный социокультурный контекст развития.

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

При таком способе существования и функционирования традиция утрачивает свое стереотипное действие, за ней более сохраняется функция трансмиссии опыта и менее – функция унификации художественной деятельности.

Действительно, на протяжении XX века традиционное декоративно-прикладное искусство получило название «народное», объединив в единое целое исторически сложившиеся профессиональные и народные формы деятельности. И стало народным вовсе не потому, что проникли европейские формы искусства, а потому что народное творчество, как сказал Гердер, призывавший к его философскому осмыслению, - это «поистине величественная тема для историка человечества, поэта, теоретика поэзии, философа»(6). В XX веке термин «народное» приобрел новое содержательное наполнение, имеющие конкретные исторические, социаль-

ные, философские, эстетические, культурологические параметры. К сожалению, термин «народное искусство» в «научных позициях» некоторых современных исследователей Узбекистана приобретает равенство с термином «привокзальное» искусство (7).

XX век кардинально изменил парадигму развития художественной культуры. Развитие техногенной цивилизации, отрицание дееспособности традиционной культуры, отказ от традиционных ценностей в жизни, искусстве, в сознании, появление системы международных культурных коммуникаций, при которой страны с различной цивилизационной продвинутостью могут освоить языки, традиции разных культур, не могли не отразиться и на традиционной культуре региона. Как отметил Г.Гачев: «Цивилизация делает современные народы похожими, а культуры несут в себе их различия» (8). Однако, чтобы культуры, и тем более традиционные культуры, несли в себе различия необходимо изучение проблемы специфики их функционирования не только в историческом прошлом, но и в современном социуме, в современных условиях, то есть изучение традиционной культуры как социокультурного явления.

Процессы возрождения национальной культуры в странах региона Центральной Азии в период независимости приобрели более интенсивный характер. Формирование национальной идеологии молодых независимых государств стимулировало интерес к познанию своей многовековой истории, уникальной культуры, духовных ценностей. В то же время, рыночные преобразования в сфере экономики, формирование частного предпринимательства также способствовало возрождению и развитию многих видов традиционного искусства. Возрождающаяся традиционная обрядность в странах региона на современном этапе, развитие международного туризма определили спрос на многие виды традиционных изделий.

Нельзя не отметить, что в современных процессах возрождения традиционной культуры одной из важных проблем является проблема ученичества, возрождение системы «устоз-шогирд», от учителя к ученику. Традиционная система «устоз-шогирд» является результатом многовекового опыта передачи художественной традиции. Она включает в себе способ передачи не только традиционного художественного опыта, но и общих этических, нравственных, эстетических норм высокой человеческой культуры.

Функционирование современной традиционной художественной культуры немислимо без вовлечения ее в структуру художественного рынка, или, как принято его называть арт-бизнеса. Он оказывает существенное воздействие на образную природу традиционного искусства как в позитивном, так и в негативном плане. Актуальными проблемами традиционного искусства в системе арт-рынка являются выбор концепции управления маркетингом, организация службы маркетинга, проведение маркетинговых исследований по изучению потребительского спроса, изучение проблемы ценообразования, распространение изделий, организация полноценной рекламно-пропагандистской деятельности, выход на международный рынок.

Изучение проблематики традиционного искусства сегодня немислимо без изучения его социологического аспекта, включающего в себя широкий спектр проблем и охватывающего все виды деятельности. Именно изучение социологического аспекта традиционного искусства позволяет в полной мере выявить закономерности формирования, функционирования и основные тенденции развития художественного творчества. Социологический аспект изучения традиционного искусства позволяет с новой позиции взглянуть на его актуальные проблемы не только на уровне творчества народных мастеров, но и с точки зрения его социального функционирования в современном обществе, вскрыть причины и характер развития большинства художественно-эстетических проблем в современном традиционном искусстве. А их решение упирается в ряд причин исторического, политического, экономического, социального, культурологического, методологического характера.

Изучение и решение проблем современной традиционной культуры Центральной Азии приобретает особую важность как составная часть процесса развития и укрепления духовного потенциала региона, без которого немислимо его поступательное развитие в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос». Сов.иск-во, 78. Вып.2. М., 1979, с.274-294; Гумилев Л. Искусство и этнос. ДИ СССР, 1972, №1, с.36-41; Гачев Г.Д. О национальных картинах мира. Народы Азии и Африки, 1967, №1, с.77-92; и др.

2. Гюль Э. К проблеме профессиональных форм деятельности в традиционном искусстве Узбекистана. В сб. Санъатшунослик масалалари. Т., 2005 г.
3. Ремпель Л.И. Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства старой Бухары. Т., 1982, с. 258.
4. Гюль Э. Указ.соч., с. 158.
5. К примеру: Rosenberg H. The Peaceable Kingdom: American Folk Art// Rosenberg H. Art on the Edge, p. 288-295; Анри де Моран. Народное искусство Западной Европы. В кн.: История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983; Народное искусство. Альбом. М., 1987; Разина Т.М. Русское народное творчество. М., 1970; Попова О.С. Русское народное искусство. М., 1972; Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М., 1985; Проблемы народного искусства. Сб. ст. под редакцией М.А.Некрасовой, К.А.Макарова. М., 1982; Народное искусство Узбекистана. Альбом. Составители А.С.Морозова, Н.А.Аведова, С.М.Махкамова. Т., 1979; Булатов С. Узбек халк амалий санъати. Т., 1991г.; и многие др.
6. Каккяр Дж. История фольклористики в Европе. М., 1960, с. 190.
7. «Искусство Узбекистана на современном этапе социо-культурного развития» (материалы семинаров, докладов и коллоквиума экспертов). Т., 2006 г.
8. Гачев Г.Д. Указ. соч., с.81.

Kamola Akilova (*Özbəkistan*)

XXI əsr Mərkəzi Asiya ənənəvi bədii mədəniyyəti öyrənilməsinin aktual problemləri

Müasir mərhələdə Mərkəzi Asiya ənənəvi bədii mədəniyyəti unikal bir fenomen təşkil edir. Onun məğzi ənənçilik və kanonilik, davamlıq və kanon çərçivəsində variantlıq, hissiyatın üstünlüyü, hər şeydə hüquq qaydasından ibarətdir. O özündə humanizm, insan və təbiyyətin, insan və cəmiyyətin vahidliyi ideyaları daşıyır, onun yaradıcılarının qurucu xarakterini ifadə edir. Bu ideya kontekstində müəllif «xalq sənəti» anlayışı və bədii ənənənin ustadan şagirdə çatdırılması sistemini təhlil edir.

Kamola Akilova (*Uzbekistan*)

The actual problems of the study of traditional artistic culture of Central Asia in XXI century

At present the traditional artistic culture of Central Asia is a unique phenomenon. Its essence consists of traditional and canonical character, stability and variations within the limits of canon, dominating sensuality, steady law and order. It performs the ideas of humanism, unity of man and nature, man and society, expresses creative character of its makers. In this ideal context the author analyzes the conception of «folk art» and the system of translation of artistic tradition from master to apprentice.

Ключевые слова: традиционная культура, техногенная цивилизация, Центральная Азия, наследие, национальное своеобразие

ТРАНСФОРМАЦИИ И ИНВАРИАНТЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА: ОТ КАДЖАРСКОГО СТИЛЯ ДО ПОСТМОДЕРНА

УОТ 7.01; 7: 0018; 7.03

*Гюльрена Мирза
кандидат искусствоведения (Азербайджан)*

Средневековая картина мира, в которой главными понятиями были Бог, дух и душа, в Новое время была деструктурирована революционным в онтологическом смысле взрывом: теперь на первый план вышли законы механики, «монады» Лейбница и ньютоновская вселенная, состоящая из разрозненных «кирпичиков», взаимодействующих между собой по законам доквантовой физики и механики. Кроме того в философии начал развиваться материализм. Все это удивительным образом выразилось в искусстве не только Запада, но и Востока, а также интересующего нас пространства Азербайджана. Удаляясь от традиции миниатюры и испытывая европейское влияние, азербайджанская живопись породила самобытный, глубоко национальный феномен, получивший в западном искусствознании название кадjarского стиля (по имени правящей в Иране монархической тюркской династии, которая, кстати, свою страну называла не Иран, а Каджария). В 19 веке живопись Азербайджана блистает такими именами, как Аллахверди Авшар, Абдулгасым Тебризи, Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсун Навваб, Исмаил Джелаир, Мехрали и др. Сохранившиеся образцы живописи, настенной и станковой, представляют собой великолепные образцы художественного творчества своей эпохи, они оказываются также важнейшими источниками по истории культуры, костюма, быта, музыкальных инструментов, визуальным выражением эстетических канонов наших предков. Большое количество картин кадjarского стиля, хранящихся в различных музеях мира и частных коллекциях, которые мне довелось увидеть, позволяют сказать о высоком профессионализме, мастерстве исполнения, изысканном колористическом вкусе художников и, конечно же, о парадном, дворцовом характере этой живописной школы. «Краски сверкающие, точность изображения одеж-

ды доведена до наивысшей детализации» (1). Несмотря на эту детализацию и подробность исполнения, «всё решено и скомпоновано цельно, монументальными формами, крупными цветовыми пятнами, уложенными по лучшему закону живописной пластики» (2).

Каджарская живопись оказала большое влияние на все изобразительные формы 19 века, да и сейчас её влияние на творчество некоторых художников неоспоримо. «Международные выставки этой живописи проводятся во многих странах мира. Появились серьёзные исследования, посвященные каджарской живописи на английском, французском, немецком языках. Вырос спрос на картины этой школы. Очевидно, следствием всего этого явились эксперименты некоторых художников по модернизации каджарского стиля живописи» (3). Изысканная декоративность художественного мышления азербайджанских мастеров породила специфическую парадность портретов: выписывается каждая бусинка в ювелирных изделиях, на парадных костюмах, в деталях интерьера, именно элитарный национальный костюм становится объектом тщательной проработки, подчеркивается при этом высокий социальный статус каджарских принцев. И совершенно на другом, внутреннем плане – лицо портретируемого с элементами возвращающегося психологизма, который начал уходить из азербайджанской миниатюры в XV веке и возвращаться в искусстве Нового времени. Кроме того, стали развиваться натуралистические, а значит, материалистические тенденции. И эта декоративность, парадность, формально – стилистическая изысканность каджарского стиля все более отодвигала на задний план «внутреннее», по-суфийски скрывая его. Только через выразительность глаз можно было судить о внутреннем мире портретируемых. Надо сказать, что если в средневековой азербайджанской миниатюре имело место парадоксальное соединение разновременных отрезков сюжета как бы в одном моменте (как и в современном европейском и азербайджанском искусстве XX века), то каджарский стиль не нарушает триаду единства времени, пространства и формы. Причем, в отличие от средневековой миниатюры, картина каджарского стиля воспроизводит собственно и преимущественно физический реальный пространственно-временной континуум, помещая в него реальные, четко отделенные друг от друга формы.

В то же время нельзя сказать применительно к исламскому Востоку, что средневековая картина мира полностью разрушилась – все дело в её

специфике. Дело в том, что на исламском Востоке новейшие открытия Запада были уже давно известны. Ну например, что существует материя, изменяющаяся в пространстве и времени, или было известно, что Земля не плоская и вращается вокруг Солнца. На Западе же открытие многих из этих объективных фактов в средние века считалось антихристианской ересью, подлежащей суду инквизиции. Что же касается жемчужных бусинок, то они не столько были связаны с суфийским символизмом «джоухар» (4), сколько с «монадами – кирпичиками – атомами» новой физической картины мира, формировавшейся под влиянием франкоязычной научной литературы европейского Просвещения. Эти ювелирные бусинки - прямое отражение множественности «монад» Лейбница и возрастания роли состоящей из молекул материи в художественном мышлении.

В современном азербайджанском авангарде довольно интересно возрождает традиции кадjarского стиля Гейюр Юнус. Хотя его произведения напоминают не столько изысканные образцы дворцового кадjarского стиля, сколько провинциально-народные, периферийные образцы данного стиля начала XIX века. Иногда художник откровенно склоняется к народно-лубочному примитиву. Но нас сейчас интересует другое: то, что современный художник уловил особую роль жемчужных бусинок – «монад – молекул - атомов» в кадjarской живописи, что именно они и сходные с ними четко отграниченные друг от друга мельчайшие тела – основное содержание и стилиобразующий формальный компонент кадjarского стиля, его фирменный знак. И эти отдельные формы – объекты есть основные компоненты как научной, так и художественной картины мира искусства доквантового периода Нового времени. Эту особую роль жемчужных «бусинок-монад» заметил в своем творчестве и современный художник Уджал Ахвердиев, возрождавший в своем творчестве традиции кадjarской живописи : атомарную монадичность и единство в многообразии. Совсем в другом духе, но ту же единообразность и полисемантическую образность мы видим двумя веками ранее в шедевре Исмаила Джелаира «Девушки у самовара» (5) , в котором основное, на мой взгляд, - это именно идущее от классических миниатюр 16 века и являющееся инвариантом азербайджанской традиции воссоздание ощущения рая внутри нарисованной реальности. Этот инвариант присущ именно азербайджанской, тюркской миниатюре, его нет в индийской или европейской. В христианской живописи главный аспект – это, наоборот, мо-

тив отпадения человека от Бога, мотив ниспровержения, грехопадения. В азербайджанской, суфийской культуре же напротив, целью было достижение мистическим путем рая при жизни (посредством музыки и искусства). То же в кадjarской живописи – создание некоей метафоры рая: в работах Джелаира, Афшаров, Навваба, в образцах тканей и вышивок, безворсовых коврах зили, в интерьерах имаретов нашей аристократии (6).

Возвращаясь к Исмаилу Джелаиру надо отметить, что здесь натюр-мортные сахар и фрукты выписаны таким образом, что они совершенно единообразны, одинаковы и каждый кусок колотого сахара отделен от другого куска, каждый фрукт имеет один и тот же объем и отделен от другого фрукта. Не говоря уже о том, что девушки похожи друг на друга, хотя имеют черты уже не только индивидуности, но и индивидуальности.

В 20 веке научно-технический прогресс вновь изменил художественную картину мира: принцип дополнительности Бора, принцип неопределенности Гейзенберга, труды Паули и Юнга, теория скрытых и явных переменных Дэвида Бома, теория множественных миров Хью Эверетта – все они дают возможность понимания процессов, происходящих в культуре и искусстве. Что же характерно для азербайджанской художественной картины мира сегодня?

- «волновое» мировоззрение, где частица или тело рассматриваются как квантовая волна, не имеющая четких границ, откуда вытекает нечеткость картины мира (в азербайджанской живописи – М.Зейналов, М.Абдурахманов, Д.Велибеков, А.Ибадуллаев, М.Амиров, А. Садыхзаде);
- оптимистический экзистенциализм мировоззрения, принципиально отличающийся от экзистенциально – аперспективного мировоззрения и восходящий к суфийской «алхимии счастья» и азерийскому архетипу «гисмет» (т.е. вопреки всему есть надежда на чудо и выход из экзистенциального тупика) – Т.Нариманбеков, С.Бахлулзаде, А.Садыхзаде;
- создание музея современного искусства города Баку – произведение – организм, авторский проект А.Садыхзаде, где собраны лучшие работы азербайджанских авангардистов – имеет своего рода аллюзию к выходу из лабиринта (центральная инсталляция «Забытая лестница вверх») (7);
- внимание к глубинным, психологическим, общеэкзистенциальным, фундаментальным философским, социальным проблемам художественной «философии жизни» в стилевом многообразии искусства Ашрафа Мурада, Мирджавада, Расима Бабаева, Фуада Салаева, Гусейна Ахвер-

- диева, Алтая Садыхзаде и, наконец, чрезвычайно талантливого и перспективного Нияза Наджафова;
- гетерогенность и гетерономность «множественных миров» реальности в рамках азербайджанской художественной картины мира (Музей современного искусства Баку и выставка «Наблюдающие за полетами», куратор А.Садыхзаде) (8);
 - наконец, сначала у Ашрафа Мурада, а сегодня в МОМА Баку действительность подсознания «антропного мира» постсовременного социума выступает без прикрас, подчас в гротескном, также и в лёгком философско-ироничном виде – и этого не было в средневековой азербайджанской художественной картине мира, произошла трансформация, начавшаяся в литературе еще с Сабира.

Таким образом, мы имеем возможность наблюдать, как на протяжении двух столетий последовательно трансформировалась картина мира в азербайджанском искусстве: от атомарно-монадической к корпускулярно-волновой, в которой отдельные частицы растворяются в эффекте интерференции энергетических волн. В русле этой, уже не материалистической, а энергетической парадигмы развивается творчество современных азербайджанских художников. Кроме того, уже ясно обозначается переход от энергетической к информационной парадигме (проекты последних лет Ахундзаде и Шихлинской).

Хотелось бы перечислить некоторые инварианты, стержни этнической самобытности, присущие азербайджанской художественной картине мира и выражающиеся в азербайджанском искусстве:

1. Неточность языка азербайджанского авангарда, трансформированная и деформированная модернистская фигуративность, в большей степени, чем в западном модернизме, тесно связанная с действительностью (социальной и этнокультурной), отражает неточность и неясность нашей жизни, архетип неопределенности, «неточности - нечеткости» в нашем менталитете. «Нирвана нечетко, но непрерывно длящегося настоящего как череды повторяющихся «гисметных» дней и ночей» (9), как неточность бергсоновской «непрерывной длительности» времени в диалектическом единстве бесконечного и конечного - проявляется в архетипе «Гисмет», глубоко укоренённом в менталитете азербайджанцев, как пишет в своей книге Гасан Кулиев (10).

С другой стороны, этот национальный архетип удивительным образом оказывается соответствующим современной (как научной, так и ху-

дожественной) картине мира, где физические элементарные частицы одновременно являются волнами, а знаменитый кот Эрвина Шрёдингера не жив и не мертв, где виртуальная реальность быстрыми темпами вытесняет что – либо реальное. В этом смысле очень симптоматично, что именно этнический азербайджанец Бахтияр Лютфизаде стал основоположником нечеткой логики.

Таким образом, язык нашего авангарда, особенно неоавангарда 1990-2010 гг, связан с картиной мира, трансформированной квантовой теорией и философией постмодернизма и с теми чертами национального менталитета, которые ей соответствуют.

Черты архетипа «Гисмет» - предопределение, безответственность, 5 – гюнлюк дунья, праздность жизни в «бесконечном празднике – той-байрам» - всё это из современных неопримитивистов ярко проявляется в творчестве Шамо Аббасова, но лучше вспомнить фантазмагорию национального праздника у Саггара, у Нариманбекова, у Талята Шихалиева и даже у Микаила Абдуллаева. По-другому, в несколько мрачных экзистенциально-параноидальных тонах социальной сатиры и пресловутой постмодернистской иронии видит нашу актуальную «постсовременность» Нияз Наджафов. В его неоавангарде есть и ультрасовременная стилистика, и экзистенциальные искания, и конечно же продолжение традиции азербайджанского критического реализма XIX-XX веков (Сабир, Ахундов, Мамедкулизаде) в литературе.

И все же ... На мой взгляд, иногда наши художники, как и публицисты и даже ученые не всегда объективны в том, что касается социальной критики. Просто у каждого времени и у каждого народа и общества есть как свои достоинства, так и свои недостатки. И наше время, и наше общество, равно как и наш народ, не лучше и не хуже других.

Стереотип поведения и менталитет этноса по Гумилёву постоянно меняются, поэтому не все выявленные Г.Кулиевым архетипы можно считать инвариантами нашей традиции и ментальности. Учёный зафиксировал ментальность на сегодняшний день и в ближайшем прошлом (втор.пол. XIX века – нач. XXI века). Но трудно сказать, были ли всегда данные архетипы в азербайджанской ментальности, допустим в средние века. Ведь они во многом сформировались на фоне вестернизации, русификации, советизации и постсоветской неразберихи в нашей Новой и Новейшей истории культуры и тех серьёзнейших изменений, которые

произошли в картине мира за последние столетия. Так, «неопределённость, неточность» проявились не только у нас, но и в квантовой физической картине мира, а также в философии постмодернизма. Кроме того, конгломерат инокультурных влияний, происходящих, начиная с Туркменчайского договора и по сей день, тревожит мыслящих художников своей частичной и относительной несовместимостью с традиционной азербайджанской картиной мира. И в то же время, если присмотреться к «постсовременности» глубже, она оказывается отнюдь не инородной и инокультурной.

2. Древнетюркский художник работал над формой, рассматривая объект и становящееся в процессе творчества изображение, рассматривая их с различных фокусных точек зрения. Этим он близок нам – людям с современным мышлением. Думается, что древнетюркское художественное мышление ближе всего к современному, гораздо ближе, чем античное или европейское классическое.

«Образ объекта рассматривался и создавался посредством внутреннего видения художника», - полагает исследователь тюркского искусства Сиявуш Дадаш, поясняя что «внутренним видением мы называем художественную игру сознания, при которой восприятие видимого мира лишено документальности. Внутреннее видение строит образ прототипа с помощью его дискретных частей, создавая художественную реальность, известную нам по миру сновидений» (11, с.22). Но, несмотря на весьма относительную дискретность частей, тюркским художником создавался потрясающий по цельности, по целостности художественный образ. При этом части настолько органично перетекали друг в друга, что становились целым. Здесь «часть» не кирпичик «целого», а перетекает в него. Как уже говорилось, это во многом достигалось за счет многофокусности взгляда. Но не напоминает ли это нам «постсовременную» многополярность, делёзовский «плюрализм» и многоаспектность восприятия реальности в современной научной парадигме? Если же говорить о современной научной парадигме, об исканиях современных физиков и гносеологов, то можно сказать, что уже произошёл кардинальный скачок в развитии науки. После копенгагенской интерпретации квантовой теории практически все ведущие физики и философы мира признали таинственность и теоморфность мира, равно как ограниченность наших представлений об обоих мирах – физическом и метафизическом. Мысли Бора, Бомы,

Эйнштейна и Пригожина привели к формированию основ новой научной картины мира, которая основывается на таких понятиях, как «относительность» (Эйнштейн), «принцип неопределённости» (Гейзенберг), «принцип дополнительности» (Бор), «голодек» в голографической картине мира (Бом), бутстрап-теория частиц Джеффри Чу (13), «неравновесность» (Пригожин), «холизм», «холархия» (вложенная иерархия). И уж коль скоро физики не могут понять, с чем они имеют дело – с волнами или частицами, - большой акцент делается на субъективности, изменчивости и принципиально творческом, почти художественном восприятии мира в современном научном творчестве. Книга Майкла Талбота «Голографическая Вселенная» (12) снимает дилемму «физика-лирика», столь актуальную для советских шестидесятников. По Талботу и Капре человеческий мозг и энергетические структуры человека является голограммой реальности Дао или Брахмана, и микрокосм воспроизводит макрокосм. Физики и гносеологи всё более склоняются к художественному «внутреннему видению мира», столь характерному для тюркских камов, озанов и суфиев. В конечном смысле, голограмма под названием человек – это всего лишь библейские и коранические «образ и подобие»

М. Талбот пишет: « Наиболее захватывающим является развитие Бомом идей о полноте, или целостности (wholeness). Поскольку всё в космосе состоит из голографической ткани, пропитанной имплицативным порядком, бессмысленно, согласно Бому, говорить о вселенной, состоящей из «частей». Разделение реальности на части и затем присвоение имён этим частям всегда произвольно, всегда условно, поскольку элементарные частицы, как и всё во вселенной, существуют не более независимо друг от друга, чем элементы орнамента на ковре» (12 , с.62)

3. Орнамент ковра. Орнамент тюркского безворсового ковра. Он основывается на принципе БОИФ (бесфоновой организации изобразительных форм) Х.Мамедова и С.Дадаша. В нём нет второстепенных и главных частей, а есть целое. А если есть медальон («гэль» в ворсовых коврах), то его структура воспроизводится по всему полю и в углах поля.

Как в тюркском народе – войске (орде) был индивид и его поступок, но не было индивидуалиста и ренессансного «титана», так и в ковре не было независимых и обособленных частей, не связанных с целым. (Не только в ковре, но и в живописи, например, М.Амирова, М Мустафаева мы видим чётко действующий принцип БОИФ: фон так же активен, как и элемент).

4. Тюркское искусство не чисто реалистическое, но и не чисто абстрактное, оно имагинальное. А. Корбен, признанный специалист по суфизму, профессор Сорбонны, «для описания тонкого мира изобрёл термин «имажинель» - имагинальный, долженствующий подчеркнуть то, что мир, создаваемый воображением, онтологически не менее реален, чем физическая реальность» (12, с 295). Внутренний тонкий мир художника, тюркского и не тюркского, любого хорошего художника всегда «имагинальный». А. Корбен так поясняет причину введения этого неологизма: «Причина, вынудившая меня найти другое выражение, состоит в многолетних поисках адекватного перевода арабских и персидских текстов, смысл которых я, несомненно, исказил бы, если бы довольствовался термином «воображаемый» (12, 295).

5. После исследований Мурада Аджи стало ясно, что то, что Шпенглер называл «фаустовским мировым чувством действия» - есть одна из основных тюркских черт характера. Тюрк весь мир воспринимал как дом родной. От того у него и возникало желание пересекать его в разнообразных направлениях, завоёвывать города и созидать культуру, не противопоставляемую природе – Великой степи.

То же, что Шпенглер называл «арабской магической культурой», с её прафеноменом (абсолютным предопределением) также не было чуждо средневековой тюркской культуре. И архетип «Гисмет», о котором пишет Гасан Кулиев (10), был глубоко укоренён в тюркско-азербайджанском менталитете.

6. Ещё Шпенглер противопоставлял египетскую и античную «телесность» индийской «бестелесности». Тюрки не похожи в данном случае ни на кого. Тюркские шаманы с такой же лёгкостью как выходили из тела, так и входили в него, но в отличие от индусов не воспринимали своё тело как чужое и брэнное. Кроме того, духи и видения могли входить в шамана, а он мог оставаться в теле. Тело не было для тюрка, в отличие от йога, врагом, которого нужно было победить. И всё же сибирские шаманы проходили через ужасные мучения, но тело восстанавливалось. И телесные улады, игры, единоборства были любимы тюрками. Тюркская ментальность основывалась на приятии всего, но на действительном приятии, на диаде «деяние - приятие» (сабр – не терпение, а приятие). Но Гасан Кулиев умудрился связать архетипы «Гисмет» и «Байрам» с нирваной настоящего (10) (вспомним картину Алтая Садыхзаде с тем же названием).

Здесь уже тюркам ближе дзэн. Круговорот судьбы не даёт остановиться, и человек, тюрк, азербайджанец погружается в повседневную нирвану настоящего, как её понимали на Дальнем Востоке (иллюстрацией служит творчество Тарлана Горчу).

И если грек, по Шпенглеру, был человеком, который не «становился, а всегда пребывал», то азербайджанский менталитет даёт обе полярности внутри этноса как наличествующие в тюркской культуре. Если обычный человек «пребывает», то герой «становится» (как Бугач в истории из «Китаби деде Коркут»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамова А. Два портрета Фатх-Али шаха из собрания Эрмитажа и каджарский официальный стиль // Сообщения Государственного Эрмитажа. XXXIII. - Л., 1971.
2. Мирза Г.А. Азербайджанская живопись: от каджарского стиля до постмодерна // Проблемы искусства и культуры, № 17, 2006.
3. Каджар Ч.О. Каджары. - Баку: XXI YNE, 2001.
4. Мехти Н. Средневековая мусульманская культура: философия сокрытого и эстетика проявленного. - Баку: Ганун, 1996.
5. Мирза Каджар Г. Вступительная статья к Антологии азербайджанской живописи Ч.Фарзалиева. – Стамбул, Мега, 2007.
6. Каджар Ч.О. Искусство Азербайджана. Средние века. - Баку, XXI YNE, 2010-260 с.
7. Музей Современного Искусства Баку. Каталог. - Баку 2009.
8. Uçuşları seyr edənlər. Каталог выставки. - Баку, 2010.
9. Кулиев Г. Научная стратегия малых стран (Поиски азербайджанской модели). - Баку, Седа, 2007.
10. Кулиев Г. Архетипичные азери: лики менталитета. - Баку: Элм, 2002.
11. Сиявуш Дадаш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. - Стамбул, Мега, 2006.
12. Талбот М. Голографическая Вселенная. – М.: Астрель, 2004.
13. Капра Ф. Дао физики. – М.: София ИД «Гелиос», 2002.
14. Rasim Əfəndi. Azərbaycan incəsənəti. Bakı: Caşıoğlu, 2006.

Gülrena Mirzə (*Azərbaycan*)**Azərbaycanın dünya bədii görünüşündə transformasiya və invariantları : Qacar üslubundan postmodernə qədər**

17-18 əsrlər elmi dünya mənzərəsində baş vermiş inqilabi dəyişikliklər öz-lərini bədii dünya mənzərəsində də bildirmişlər. 19-20 əsrlərdə Azərbaycan bədii dünya görüntüsü ardıcıl şəkildə transformasiyalardan keçir: atomar-mo-nadik mənzərədən korpuskulyar-dalğalı mənzərəyə doğru. Müasir rəssamların yaradıcılığı enerji paradigmanın çərçivəsində inkişaf edir. Məqalədə Azər-baycan bədii dünya mənzərəsinə məxsus və özünü təsviri sənətdə biruzə verən bir neçə invariant sadalanır.

Gulrena Mirza (*Azerbaijan*)**The transformations and invariance of Azerbaijani artistic picture of space**

Revolutionary changes of scientific picture of space in the 17-18 cc. also had an effect on the artistic picture of space. In the 19-20 cc. Azerbaijani artistic picture of space undergoes in consecutive order to some transformation: from atomistic and monadic to corpuscular and wavy picture of space. The creative activity of contemporary artists develops in the frame of energy paradigm. In the article is given some variants of the artistic picture of space in fine arts.

Ключевые слова: картина мира, живопись, художники, стиль, пост-модерн

RƏSSAM SƏTTAR BƏHLULZADƏNİN YARADICILIĞININ ÖYRƏNİLMƏSİNDƏ ONUN GÜNDƏLİKLƏRİNİN MƏNBƏ KİMİ TƏDQIQ OLUNMASI

UOT 7 (091); 7.03

Abdinova Pərzad (Azərbaycan)

Qədim ənənələrə malik olan Azərbaycan rəngkarlığını öz sənəti ilə zənginləşdirən, yaradıcılığında milli və Avropa incəsənətinin sintezinə nail olmuş sənətkarlar sırasında fəxrli yerlərdən biri Azərbaycanın Xalq rəssamı, Dövlət Mükafatı laureatı Səttar Bəhlulzadəyə məxsusdur. Səttar Bəhlulzadə yaradıcılığı ilə milli təsviri sənəti zənginləşdirən, Azərbaycan rəngkarlığında yeni səhifə açan rəssamdır. O, yaradıcı fəaliyyətində milli motivlərə əsaslanan, eyni zamanda qərb cərəyanlarından impressionizm, puantilizmə müraciət edən, yaradıcı axtarışlarında öz üslubunu yaratmış nadir sənətkarlardan biridir. S.Bəhlulzadənin çoxcəhətli yaradıcı fəaliyyətinə dair müxtəlif dövrlərdə elmi məqalələr, mətbuatda çoxlu sayda məqalələr, kitablar, rəssamm əsərlərinin reproduksiyaalarının əks olunduğu kataloqlar çap olunmuşdur.

Bunula belə, bu günə kimi rəssamın böyük bir irsi əhatə edən bir çox əsərləri tədqiq olunmamış, bioqrafiyası tam olaraq araşdırılmamışdır. Bu boşluğun aradan qaldırılmasında onun gündəlikləri xüsusi rol oynaya bilər.

Səttar Bəhlulzadə ömrünün sonuna kimi gündəlik yazmışdır, elə illər var ki, bu dövrdə gündəliklərin sayı azdır, 70-ci illərə aid gündəliklər çoxluq təşkil edir. Rəssam tuş, karandaş, rəngli qələm, flomasterdən istifadə edərək gündəliklərdə müxtəlif mövzulu rəsmlər, gələcək iri həcmli əsərləri üçün eskizlər çəkmişdir. Bəhlulzadə gündəliklərin əksəriyyətini Azərbaycan dilində ərəb əlifbası ilə, tələbək illərinə aid gündəlikləri kiril əlifbası ilə yazmışdır.

Rəssamın bacısı oğlu Rafael Abdinovun kolleksiyasında qorunan 40-a yaxın gündəlikləri ilk dəfə məqalə müəllifi tərəfindən tədqiq olunmuşdur.

Rəssam ilk növbədə şəxsiyyətdir və onun yaratdığı əsərlər əvvəlcə onun daxilində formalaşır. Təsadüfi deyil ki, ədəbi bioqrafiya janrının banilərindən olan Ş.Sent-Böf yazırdı: «Yaradıcı insanda hər şey maraqlıdır, hətta onun qalsuk bağlamaq tərzilə belə». Doğrudan da rəssamın adı (həyatı) və yaradıcı bioqrafiyasının tutuşdurulması sübut edir ki, onun yaradıcılığı onun həyatı ilə şərtlənir. Bədii əsər ekstremal gərginlik, mənəvi və fiziki qüvvələrin səfərbərliyi, yüksək

həyəcan şəraitində yaradıldığından belə hissələrin necə və hansı şəraitdə doğması olduqca vacibdir. Tədqiqatçılar adətən rəssamın həyatı və yaradıcı bioqrafiyasını tutuşdurarkən onun bu və ya digər əsəri hansı şəraitdə yaratdığını öyrənməyə çalışırlar. Zənnimizcə, yaradıcı insanın bioqrafiyası həmçinin öz dövrünün hadisələri ilə, cəmiyyətdə baş verən proseslərlə tutuşdurulmalıdır. Mararlıdır ki, zahirən və təbiətən coşqun və çılğın olan Səttar Bəhlulzadə böyük əksəriyyəti ilə lirik, harmonik ab-havalı əsərlər yaratmışdır. Beləliklə, rəssamın bioqrafiyasının öyrənilməsi, yaradıcılığa təsir edən amillərin onun gündəlikləri vasitəsi ilə araşdırılması onun bədii yaradıcılığının dövrün sosial oriyentirləri ilə təmas və əlaqəsini öyrənməyə imkan yaradır.

Tədqiqat materialı kimi xüsusi əhəmiyyət kəsb edən gündəliklərdə Səttar Bəhlulzadənin bu və ya digər əsər üzərində işlərkən keçirdiyi hiss və həyəcanlar, sənət haqqında düşüncələri, bəzi əsərlərində istifadə etdiyi elementlərin şərh, çəkməyi nəzərdə tutduğu bir neçə obrazın təsviri, bəzi əsərlərinin təhlili, kətanda çəkdiyi yaxud çəkməyi planlaşdırdığı mənzərə və natürmortların müxtəlif mövzu, kompozisiya və kolorit həlləri öz əksini tapmışdır. Gündəliklərdə rəssamın yazdığı qeydlər onun sənətkarlıq xüsusiyyətlərini, o cümlədən şəxsiyyətini səciyyələndirən keyfiyyətləri üzə çıxarmağa imkan verir. Qeyd etmək lazımdır ki, gənclik illərinə aid rəssamın xatirələri natamamdır, çünki o illərdə baş verənləri rəssam 70-ci illərdə yenidən qələmə almağa məcbur olmuşdur. Rəssam bu barədə yazırdı «...Mən bundan başqa gündəlik də yazardım. Mən Moskvadan qayıtdım, sonra Böyük Vətən müharibəsi başladı. Müharibədən sonra Moskvaya gəldim. Bizim yataqxanada heç bir şey tapa bilmədim. Mənim bütün şeylərim kimi gündəliklərim də itmişdi. Odur ki, yeri gəldikdə yadıma düşənləri yazıram.» (1, 30.11.1972-ci il).

Gündəliklərdə olan məlumatların Səttar Bəhlulzadənin R.Mustafayev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət Muzeyində, Azərbaycan Dövlət Rəsm Qalereyasında, Moskvadakı Şərqi Xalqlarının Dövlət İncəsənət Muzeyində, şəxsi kolleksiyalarda qorunan rəngkarlıq və qrafik əsərləri, o cümlədən rəssamın bacısı oğlu R.Abdinovun şəxsi kolleksiyasında saxlanılan əsərlərlə, Azərbaycan Respublikasının Milli Arxiv idarəsinin Ədəbiyyat və İncəsənət arxivində S.Bəhlulzadənin həyat və yaradıcılığa aid sənədlərlə tutuşdurulması yeni-yeni faktların aşkarlanmasına, yeni mülahizələrin irəli sürülməsinə imkan yaradır.

Gündəliklər rəssamın hansı şəraitdə böyüyüb tərbiyə almasını öyrənməyə kömək edir: «Anam ağ rəngdə kəlağayı örtərdi, qışda qalın şal örtərdi, özü də rəngbərəng olardı. Evdə hər şey öz yerində idi. Kasaları elə düzərdi ki, elə bil bir rəssam bunları qoymuşdu. Yorğan-döşəyi cüməxatana elə yığılardı ki, on-

ların rəngləri bir-birinə uyğun gəlsin. Bunlar onun üçün sənət əsəri, bir gözəllik idi». (2, 15.06.1972-ci il) (sitatda dil üslubu olduğu kimi saxlanılıb – P.A.) Bəhlulzadə 1970-ci il dekabrın 1-də yazdığı gündəlikdə insanın həyatındakı məktəb illərinin vacibliyini vurğulamışdır: «Məktəb illərini qiymətləndirmək lazımdır. Bu illərdə sənətlə bağlı çox şey öyrənmək lazımdır. Bu illərdə öyrənməli şeyləri sonralar vaxt tapıb öyrənmək olmur.» (3, 01.12.1970-ci il).

Rəssamlıq Məktəbində oxuduğu dövrdə Bəhlulzadənin müəllimlərindən biri Azərbaycanın Xalq rəssamı Əzim Əzimzadə olmuşdur. Onun vasitəsi ilə gənc Səttar sonralar görkəmli Azərbaycan ədib və mütəfəkkirləri Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev, Cəlil Məmmədquluzadə, Cəfər Cabbarlı, Əliağa Vahid, Süleyman Rüstəm, Əfrasiyab və Şəmsi Bədəlbəylilər, Salam Salamzadə və başqaları ilə görüşmüşdür. «...Mən o zamandan Mirzə Məmmədəlini tanıyıram. Onda Məmmədəli Sidqi «Kommunist» qəzetəsinin nəşriyyat müdiri, qəzetənin redaktoru Əli Kərimov idi... oraya həmişə Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev və Mirzə Cəlil Məmmədquluzadə gələrdilər...onlar «Molla Nəsrəddin» jurnalının nəşrində tarix boyu olan gözəl xatirələri söhbət edərdilər, mən də qulaq asardım... ».

Səttar Bəhlulzadənin tələbəlik illərində kiril əlifbası ilə yazdığı və təsadüfən salamat qaldığı bir dəftərdə onun Moskvada təhsil aldığı müddətdə Krimdakı dərslər, etüdlər, eyni zamanda gənc rəssamın tələbə yoldaşları, müxtəlif məqam və hadisələr barədə qeydləri əks olunmuşdur (4).

Gündəliklərdə Səttar Bəhlulzadənin Moskvada oxuyarkən rəngkarlıq fakültəsinə, tanınmış Rusiya mənzərəçi rəssamı Q.M.Şeqalın emalatxanasına necə keçməsi, burada dərs alması, sənətkar kimi məhz rəngkar olaraq formalaşması barədə əvəzsiz məlumatlar var.

Rəssamın gündəliklərini araşdırarkən sənətsünas Rasim Əfəndinin onu «öz vətəninə valeh olan bir rəssam» adlandırmasının nə qədər haqlı olması duyulur (5, s.3) Belə ki, Azərbaycan nemətlərini, dekorativ-tətbiqi sənət nümunələrindən ibarət natürmortları çəkən Səttar Bəhlulzadə yazırdı: “natürmort insanın, daha doğrusu rəssamın qarşısındadır, əsər işləyən zaman elə ki yoruldu, elə emalatxanada dayanmış bir yox, bir neçə natürmort olsun, sən onlardan hansını istəyirsən işlə. İndi bizim rəssamlarımız çox az natürmort işləyirlər, ancaq bu vaciblidir. Vətənimizin gözəl meyvələrini tərənnüm etmək lazımdır... Mən arzu edirəm ki, bizim kafələrdə, restoranlarda gözəl mənzərələrimiz ilə bərabər natürmortlarımız da olsun, gözəl meyvələrimiz süfrələrdə olan kimi divarlarımızı da bəzəsin... Bu xalqın sənət zövqünü gözəl bir surətdə oxşayar və onu daha da gözəlliyə çəkər!” (6, 23.01.1972-ci il).

Səttar Bəhlulzadənin irsini tədqiq edərək rəssamın xasiyyətinə xas romantika və lirizmin onun mənzərələrinə də həkk olunduğunun şahidi oluruq. Gündəlik səhifələrindən birində bəlkə də hər birimizə adi görünəcək mənzərənin rəssam poetik təsvirini verir: «Bu gün axşam saat yeddidə şəhərdən qayıdırdıq, vaqon yolundan endik, sol tərəfdə Əmirhacıyanın (rəssam “Əmircan” kəndinin adını qədim “Əmirhacıyan” şəklində göstərir – P.A.) başlanğıcında suya ayın düşməsi hələ idi ki, heç də demək olmazdı ki bura Əmirhacıyandır, elə bir harada isə gözəl bir su kənarı ya dağlarda və yaxud Quba bağlarında, yaxud Lənkəran torpağında, və yaxud da Kür qırağında özü də sərv ağacları suyun kənarında, ayın əksi suya düşmüş, sərvlər isə onun ətrafında sanki bir dəstə gəlin kimi rəqs edirdilər, sağ tərəfdə isə böyük söyüd ağacları ... suya qərql olublar. Bu gözəl hava da alayı bir romantika idi. » (7, 12.01.1971-ci il).

Bəhlulzadənin məşhur mənzərələrinə baxarkən holland rəssamı Van Qoqun dediyi kimi «rəssamlar təbiəti başa düşürlər, onu sevirilər və bizə görməyi öyrədirlər» sözləri yada düşür (8, s.25). Doğrudan da, vətəninə vurulmuş Bəhlulzadənin Naxçıvan mənzələri haqqında yazdıqları bunu təsdiqləyir: «...Naxçıvanın gözəl güşəsi olan Bata bata apardılar, bu gözəl yeri təsvir etməyə insan aciz qalır, o qədər ki gözəldir. Bata bata gələndə qədər o qədər gözəl yerlər gördük ki buni ancaq rəngkarlıq ilə vermək olar, buralarda olan rəngbərəng dağlar, özləri də elə bil ki bir əcaib heyvanlara oxşayırlar, gah da qədim qalaları xatırladırlar, özündə elə bil ki xəmirirlər, xəmirədən yoğrulmuşdular ... hündürə qalxdıqca elə gözəl güllər, ağaclar, qayalar vardır ki bunlar lap əfsanələrdə adam eşitmişdir, bunlar real bir həyata bənzəmirilər bunlar doğrudan da nağıldır, əfsanədirlər, elə güllər vardır ki onlar sanki on dəfə böyüdülmüşdür, sarı, çəhrayı, qırmızı, nə söyləyim, hər cür rənglər...» (9, 18.06.1972-ci il).

Gündəliklərin araşdırılması mənzələri ilə şöhrət tapmış rəssamın yaradıcılığının məlum olmayan cəhətlərini öyrənməyə imkan verir. Belə ki, sənətsünaslıqda Bəhlulzadənin qar mənzərələri işləməməsi fikri mövcuddur, lakin gündəliklərdən rəssamın bu istiqamətdə işləməsi məlum olur. 1957-ci il 6 noyabrında S.Bəhlulzadə Şahdağı qış vaxtı təsvir etmək istəyi barədə qeydlər etmişdir. 1972-ci il 20 yanvar tarixində isə yazdığı gündəlikdə rəssam işlədiyi qış mənzərəsi barədə yazmışdır. Bəhlulzadə qarın yağmasını çox emosional bir tərzdə qələmə almışdır: «O qarın yağmasını mən yuxarı evdən görürdüm, bunu söz ilə yox, onu ancaq rəssamın rəngi ilə danışmaq olar, ancaq! İstər ki bu işlədiyim iş əlimdə olsun, istəyir ki olmasın, onsuzda mənim idrakımda bu əfsanə qalmışdır, o əfsanəni mən mütləq işləyəcəyəm, özü də o cürə qar yağan zaman, özü də

hələ qar gəlirdiki onu təsəvvürə gətirmək mümkün deyildir, külək ilə hələ qar gəlirdi ki hələ bil bu qanuna müqabil bir hərəkətdir, onu yəni o külək ilə gələn qarın ritmini, ahəngini onun hərəkətini bacarıq ilə vermək lazımdır, mən bu əfsanəvi mənzərəni mütləq işləyəcəyəm, onu yaradacağam və yaratmalıyam, və yaratmaq da lazımdır, onu mən edərəm. Mən hələ nə qədər qar görmüşdüm hələ belə gözəlini görməmişdim, bəlkə qabaqlar cavan olmuşam, belə diqqətlə - belə fikirlə - belə idrak ilə hiss etməmişəm, odur ki bu qar məni lap valeh etdi, mən buna vuruldum və aşiq oldum.» (10, 20.01.1972-ci il). Yağlı boya ilə işlənmiş «Əmircan» mənzərəsini Bəhlulzadə evindən yuxarı küçəyə çıxan pəncərədən çəkmişdir. Ağ rəngin hakimlik etdiyi əsərdə iki məscid, küçə, kənd evləri təsvir olunmuşdur. V.A.Favorskinin təbirincə desək, «təsviri sənətdə ən dəyərli anlardan biri-bədii həqiqətdir. Əlbəttə ki, həqiqət, daha doğrusu bədii həqiqət rəssam təbiətlə görüşündən, bu təbiət qarşısında təəccübündən, təbiətə şövqündən, naturanın tam qavranılmasından doğur» (11, s.40).

Görkəmli şair Bəxtiyar Vahabzadənin «Səttar Bəhlulzadənin əsərlərinə baxarkən ana yurdumuzun gözəlliyinə və əzəmətinə bir daha vuruldum» (12, s.3) fikrinə əlavə olaraq demək olar ki, rəssam təkcə əsərləri ilə deyil, doğma təbiəti sözlə təsvir edərkən də vətənimizin gözəlliyi gözlərimizin önündə canlanır. «Eşqsiz, məhəbbətsiz əsər solğun olur və heç kəsin xoşuna gəlməz» (13, 23.01.1972-ci il), «Bu böyük bir aləmdir, özü də nağıldır, əfsanədir, bəlkə də rüyadır, doğrudan da Azərbaycan torpağı bir əfsanədir, bir rüyadır!» (14, 16.03.1973-cü il) – bu sözlər məhz Səttar Bəhlulzadəyə məxsusdur.

Bəhlulzadənin gündəliklərinin əhəmiyyət kəsb edən məqamlarından biri rəssamın gündəliklərdə yaratdığı planlaşdırdığı əsərlərin eskizlərini çəkməsi, bununla yanaşı eskizlərin yanında həmin əsər haqqında fikirlərini qeyd etməsidir. Rəssam Xəzər dənizindəki neft buruqlarında eskizlər işləyərkən yazırdı: «Oradan qayıdanda gün batan vaxtı idi: dəniz elə idi ki, süd kimi ağdı. Bu gözəl mənzərəni xatirimdə saxlamaq istəyirdim.» (15, 11.04.1973-cü il). Tədqiqatçıların yazdıqlarına görə, dənizi təsvir edən əsərlər sırasında rəssam ağ rənglə «Səhərin süd səması» adlı rəsm çəkmişdir. Hazırda belə bir əsərin kiminsə şəxsi kolleksiyasında saxlandığı güman edilir. «Onun Xəzərdən çəkdiyi gözəl bir işi vardı - «Səhərin süd səması». Bir ağ rənglə təbiətin obrazını yaratmaq sənətkar üçün çətin məsələdir. Lakin Səttar bu hünəri göstərmişdi.» (16, s.17).

Gündəliklərin səhifələrində olan rəsmlər rəssama hansısa bir mövzuya yenidən qayıtmağa, bu mövzuya yeni prizmadan baxmağa imkan verirdi. Belə ki, o yazmışdır: «Mən mütləq bu işlədiyim natürmortlar eskizlərini yağlı bo-

yada işləyəcəm... bunları daha da fikirləşib, daha da dərk edib ümumiləşdirərəm, gərək sənət əsəri ümumiləşdirilmiş obrazda olsun!”

S.Bəhlulzadənin gündəliklərindən istifadə etməklə rəssamın obraz axtarışlarını müşahidə etmək mümkün olur. Gündəliklərdə olan mətn və rəsmlər təhlil edilərkən müxtəlif dövrlərə aid və müxtəlif janrlarda icra olunmuş ayrı-ayrı əsərlərin müqayisəvi xarakteristikasını vermək, onların üslub müxtəlifliyini araşdırmaq, rəssamın yaradıcılığının inkişaf mərhələlərini müəyyənləşdirmək mümkündür.

S.Bəhlulzadə öz əsərlərinə özünəməxsus poetik adlar verirdi. Elə bu əsərlərin təkcə adı hər bir insanı Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə, Azərbaycan təbiətinə başqa, yeni baxışla, rəssamın gözləri ilə yenidən baxmağa vadar edər. Gündəliklərdə olan məlumatlar rəssamın bu adlara birdən -birə deyil, eyni əsərin müxtəlif adlarını təhlil edərək, düşünərək, son nəticədə ən uğurlu adı seçərək gəlməsindən xəbər verir.

«Rəssam yazıçı kimidir, insan talelərini müşahidə edərək həyatın real pərəkəndə «şəkillərindən» öz romanını yazır, parlaq, ifadəli, yaddaqalan obraz yaradır» (17, s.II). S.Bəhlulzadənin gündəliklərinin tədqiq olunması onun tərəfindən öz “romanlarını” necə və hansı şəraitdə, hansı düşüncələrlə yaratmasının öyrənilməsində ən başlıca mənbədir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin 1994-cü il qərarına əsasən 2002-ci ildə rəssamın yaşadığı evdə ev-muzeyi yaradılmış, hazırda muzeydə materialların toplama işləri və onların əsasında ekspozisiya qurulması prosesi gedir. Təbii ki, gündəliklərdə olan məlumatlar rəssamın ayrı-ayrı əsərlərinin taleyinin müəyyənləşdirilməsində, ekspozisiyanın daha tam və dolğun hazırlanmasında əvəzsiz rola malikdir.

«Öz yaradıcılığı ilə XX əsri şöhrətləndirən» (18) Bəhlulzadə təsviri sənətdə öz dəst-xəttini, öz üslubunu yaratmış sənətkardır. Bu gün bütün dünya, eləcə də bizim gənclərin əksəriyyətinin maraqlarının elitar yox, məhz kütləvi mədəniyyətə yönəldiyi bir şəraitdə belə rəssamın vətəninə sevnən, onu daim tərənnüm etməyə can atan insan kimi göstərilməsində onun gündəliklərinin əhəmiyyətli rolu ola bilər. S.Bəhlulzadənin sənətkarlıq və şəxsi keyfiyyətlərini üzə çıxartılması baxımından əvəzsiz rol oynayan gündəliklərin elmi dövriyyəyə daxil edilməsi, tərcümə olunaraq nəsr olunması bu gün gənclərimizin vətənpərvərlik ruhunda yetişmələri, milli köklərə bağlanmaları, müasir cəmiyyətin tələblərinə cavab verən şəxsiyyət kimi formalaşmaları, incəsənətlə məşğul olanlar üçün isə öz üslublarını yaratmaları baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bəhlulzadə S. Gündəlikdən səhifələr. 1 dekabr 1970 – 16 sentyabr 1974-cü il, 103 səh. (əlyazma);
2. Yənə orada;
3. Yənə orada;
4. Bəhlulzadə S. Dəftər. 1930-cu illər. 28 səh. (əlyazma)
5. Əfəndiyev R. Səttar Bəhlulzadə. Bakı, Azərneşr, 1958, 22 s.
6. Bəhlulzadə S. Gündəlik. 16 yanvar 1972 – 23 yanvar 1972-ci il, 98 səh. (əlyazma)
7. Bəhlulzadə S. Gündəlik. 25 sentyabr 1970 – 22 yanvar 1971-ci il, 103 səh. (əlyazma)
8. Ван Гог В. Письма. Под ред. Ю.И.Кузнецова. М.-Л.: Искусство, 1966, 604 с.
9. Bəhlulzadə S. Gündəlikdən səhifələr. 1 dekabr 1970 – 16 sentyabr 1974-cü il, 103 səh. (əlyazma)
10. Bəhlulzadə S. Gündəlik. 31 dekabr 1971- 22 yanvar 1972-ci il, 192 səh. (əlyazma)
11. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре. Составитель Левитин Е.С. М.: Книга, 1986, 238 с.
12. Səttar Bəhlulzadə -95. Kataloq. Giriş sözünün müəllifi R.Abdinov. Bakı, Zamanın qanadları, 2005, 18 s.
13. Bəhlulzadə S. Gündəlikdən səhifələr. 1 dekabr 1970 – 16 sentyabr 1974-cü il, 103 səh. (əlyazma);
14. Yənə orada;
15. Yənə orada;
16. Tahirov S. Yollar, mənzərələr... Bakı, aspoliqraf, 2009, 136 s.
17. Визер В. Живописная грамота. Основы живописи. Санкт-Петербург, 2007, 192 с.
18. Мирзоева С. Гейдар Алиев: Саттар Бахлулзаде своими творениями прославил XX век. //Газ. «Бакинский рабочий», 2002, 30 ноября.

Парзад Абдинова (Азербайджан)

Исследование дневников художника Саттара Бахлулзаде как источник по изучению его творчества

Творчеству Народного художника Азербайджана, лауреата Государственной премии Саттара Бахлулзаде посвящено немало книг, статей, ката-

логов. Однако до сих пор малоизученными являются личные дневники художника, которые он вел всю свою сознательную жизнь.

Автор статьи исследовала около 40 дневников художника из частной коллекции его племянника Р.Абдинова. По мнению автора, дневники могут быть использованы в качестве источника при уточнении биографии художника, определении этапов его творчества. Сопоставление материалов дневников с творениями художника позволяет установить с какой целью, с каким душевным настроем, с какими мыслями Бахлулзаде создавал те или иные свои произведения. Вся эмоциональность натуры художника, отразившаяся в его дневниках, раскрывает перед нами пламенного патриота своей родины.

По мнению автора, исследование, перевод и публикации дневников С.Бахлулзаде могут сыграть неоценимую роль в создании экспозиции его дома-музея, в формировании молодых художников, пропаганде среди молодежи идей патриотизма и любви к родине.

Parzad Abdinova (Azerbaijan)

Research of diaries of artist Sattar Bahlulzade as source on studying of his creativity

Many books, articles, catalogs are devoted creativity of the National artist of Azerbaijan, the winner of the State award of Sattar Bahlulzade. However till now personal diaries of the artist which he conducted all conscious life are little studied.

The author of article investigated about 40 diaries of the artist from a private collection of its nephew of R.Abdivov. According to the author, diaries can be used as a source at specification of the biography of the artist, definition of stages of its creativity. Comparison of materials of diaries to creations of the artist allows to establish for what purpose, with what sincere spirit, with what thoughts of Bahlulzade created those or other works. All emotionality of nature of the artist, reflected in his diaries, opens before us the ardent patriot of the native land.

According to the author, research, transfer and publications of diaries of S.Bahlulzade can play an invaluable role in creation of an exposition of his house museum, in formation of young artists, popularization among youth of ideas of patriotism and love for the country.

Açar sözlər: Səttar Bəhlulzadə, gündəlik, rəssam, mənzərə, rəng.

ИСТИННОЕ ВЕЛИЧИЕ ДУХА И ЧЕРТЫ «ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МИМЕЗИСА В ВОСТОЧНОМ СКУЛЬПТУРНОМ «ЭПОСЕ»» ЕЛИЗАВЕТЫ ТРИПОЛЬСКОЙ

УДК 738(438.32/.41 – 477)"18 – 20"

*Ольга Школьная,
кандидат искусствоведения (Украина)*

Постановка проблемы. Чувство собственного достоинства, умение гордо себя нести, привитое с детства в кругу родных, навсегда оставалось для представителей дворянских родов, таких как Трипольские, их отличительной чертой в советском социуме, обрекая на остракизм и изгнание. Но благодаря жизненным катаклизмам и метаморфозам, которые постигали людей с прошлым, связанным с элитарным происхождением, воспитанием и образованием, в 1920-х гг. появились новые декабристы и декабристки, засылаемые «на творческие работы» в страны Азии и Кавказа с определённым расчётом.

Очевидно, в верхах тогда возлагали надежды на ассимиляцию славян и исламизированных народов, понимая, что продуктивное укоренение первых, с присущей им высокой культурой, в восточных странах СССР, хранящих древние обычаи и черты аутентичности, возможно и многообещающе. Благодаря такому политическому «селекционированию», ныне мы имеем феномены творчества, в котором удивительно переплелись национальное своеобразие славян-индоевропейцев и колорит тюркоязычных народов с восточным узорочьем и декоративностью. Этому союзу присущ симбиоз слияния наследия классического искусства Европы, авангардных течений украинского и российского искусства, замешанного на этнографизме и натурализме, спаянного с древней изобразительной культурой, её уникальными канонами и традициями.

На пересечении всех этих векторов сформировался уникальный пластический язык выдающегося скульптора советского пространства широкого творческого диапазона, нового посланника по пути «из варяг в греки», «человека мира» Елизаветы Трипольской. Молчание длиной в пятьдесят лет, прошедших со времени её смерти, должно быть прервано окончательно и бесповоротно.

Анализ последних исследований и публикаций.

Главным первоисточником по изучению наследия пластика до недавнего времени оставалась статья достопочтенной Джамилы Новрузовой, изданная в журнале «Искусство» №3 за 1983 г. под названием «Творчество Е.Р. Трипольской. К 100-летию со дня рождения» (С.39-42). Существенно дополнили изложенную госпожой Новрузовой информацию поиски российской коллеги, знатока и эксперта в области коллекционирования Эльвиры Самецкой (прежде всего в вопросе атрибуции работ, что позволило пересмотреть вехи наследия «российского» периода), а также украинских исследователей Виталия Ханко (новые данные в отношении времени ученичества и становления творческой личности) и Ольги Школьной («фарфоровый дайджест» и расставление акцентов об истинном происхождении художницы, её жизненных ориентирах и вершинах творчества).

Открытием последних лет стали факты личного архива скульптора, хранившиеся в коллекции её внучатого племянника Владимира Трипольского, сохранившего на своих двух нынешних роинах (Соединённые Штаты Америки и Израиль) личные вещи, письма, автобиографии своей тётушки Елизаветы, которую ласково называет Лиза, перечни её творческих работ и их фотокопии.

Формулирование целей работы. Благодаря тому, что архив Воли Трипольского оказался в нашем распоряжении, это позволило обратиться к ранее малоизвестным артефактам, отметить ряд новых нюансов из жизни и творческой судьбы интересующего нас автора, раскрыть смену художественных моделей в её наследии. В связи с возможностью ретроспективно более целно взглянуть на наработки Елизаветы Трипольской в течение всей её жизни, предпринимается попытка выявить в синтетической массе кросс-культурных вчувствований и проявлений, особенности почерка мастера и представить этапные работы, повлиявшие на стилистические трансформации в фарфоровой пластике и станковой скульптуре всего Советского Союза.

Актуальность исследования. После последней публикации «Адаптация носителей славянской культуры в исламском социуме: творчество азербайджанской художницы украинского происхождения Елизаветы Трипольской» Ольги Школьной, выложенной на страницах всемирной информационной сети Интернет, вклад скульптора Елизаветы Триполь-

ской в историю развития мирового фарфора и скульптуры стал более известен поклонникам высокого искусства на просторах бывшего Советского Союза, а также ближнего и дальнего зарубежья.

Силами коллекционеров началось формирование новой творческой и жизненной биографии художницы с привлечением данных из различных семейных архивов и смежных с искусством областей наук. Неподдельный интерес к теме наследия Елизаветы Трипольской свидетельствует об актуальности дальнейших исследований. Однако смещением существующих акцентов во избежание нового купирования данных о настоящих корнях, жизненных поисках и достижениях скульптора, должны заниматься профессионалы. Особенно в связи с тем, что любителями упорно умалчиваются факты из биографии мастера, связанные с Украиной, Туркменией и Азербайджаном.

Результаты исследования. Обращение к творчеству скульптора как к одной из четырёх «кариатид» советского фарфора, имеющих украинские корни и прошедших французскую школу, – Елены и Натальи Данько, Алисы Брускетти-Митрохиной, концептуально расходится с пониманием российскими учёными истинной роли творчества Елизаветы Трипольской. Признание того, что это была великая художница, равнозначная самым сильным пластикам фарфора начала XX века – лишь дело времени. В день, когда будет обнародовано всё её творчество без цензуры, смелое понимание действительного положения вещей в отношении наследия Елизаветы Трипольской придет априори.

Врождённый талант к мимезису – схватыванию сущностных, глубинных проявлений личности и их воплощению на бумаге, полотне и в пластически выразительных сочных формах проявился у Елизаветы Трипольской с детства и ранней юности. Художница, выросшая в древнейшем гончарном центре Украины с невероятным этнографическим колоритом, особенно тонко научилась выявлять черты национального своеобразия, подмечать детали, связанные с фольклорной традицией и народным искусством. Равно талантливая как график, живописец и скульптор, она способствовала развитию художественного образования детей различных сословий в Опoшне, Миргороде и Полтаве, где род Трипольских – Корецких владел большими имениями до революции.

Живое общение с детьми крестьян потомственных родов гончаров укрепило в художнице способность к сочной лепке портретированных

моделей, глубинному пониманию символики искусства с древними корнями, интуитивному считыванию информации с его носителей, как человека, прожившего в этой среде. Не случайно одна из первых, любимых и широко известных фотографий Елизаветы Трипольской представляет её в полтавской вышитой по традиционному для региона принципу «белым на белом» блузе. Скульптор с юности уважала народную культуру, искусство предков и с достоинством носила национальную одежду, исповедовала принципы, позволяющие в дальнейшем назвать отдельные вехи её творчества «этнографическим натурализмом».

Её отец, Родион Павлович, крещённый как Роман, а быту называемый крестьянами более понятным именем Ларион – Илларион), как и вся мужская часть семьи, был военным. Мать, Мария Феликсовна, имела корни из дворянского рода Коре(и)цких, владевших древним фарфоровым центром Украины, известным с конца XVIII века, – Корцем (сестра последнего мужского представителя рода Самуила Корецкого Изабелла, которая умерла в 1669 г., в 1617 г. в Клевани на Волыни вступила в брак с князем Михаилом Юрием Чарторыйским. Младший сын от этого союза унаследовал Корец после пресечения рода Корецких, именовался князем на Корце и Олексичах и был родоначальником младшей Корецкой ветви Чарторыйских, угасшей в 1810 г. [6]).

Со Средневековья Трипольские владели не только волынскими землями (территории нынешних Ровненской и Житомирской областей), но и в центральной части Киеворусской державы, в дальнейшем наречённой Украиной – населённые пункты современных Киевщины, Черкащины, Полтавщины. Именно этому роду принадлежал известный населённый пункт вблизи г. Обухова на Киевщине, который дал название огромной археологической культуре, простирающейся на территории многих современных государств.

Трипольские – Корецкие играли значимую роль в культурной и политической жизни Украины в составе Польши и России, однако со временем роды обеднели и их представители зарабатывали на жизнь военной службой. Тем не менее в семье генетически было обусловлено стремление к прекрасному, к формам высокого фарфора, высокой живописи и графики. Лиза с детства лепила с крестьянскими детьми из пластических глин Опошни, наблюдала за живописными этюдами и училась воспроизводить картины природы, перенимая опыт у своего дяди, известного ху-

дожника-пейзажиста, передвижника Михаила Холодовского. Её племянник Олег стал в последствии архитектором, как и его сын, внучатый племянник Елизаветы Воля (Владимир) Трипольский, хранящий архив художницы.

Красавица, умница и талантливая девушка, скульптор так и не вышла замуж, после репрессий в семье, прокатившихся в 1920-х гг. Поэтому самыми близкими людьми была семья младшего брата Владимира (отца Олега и деда Воли Трипольского), позвавшего её в 1922-м году в Баку, где Елизавета прожила до самого окончания своего земного пути в 1958 г.

Первыми её творческими поисками были этюды портретов украинок и украинцев из родного имения, созданные в глине. Увлечённая литературными героями Николая Гоголя и Тараса Шевченко, художница часто обращалась к образам литературных героев украинских писателей и поэтов. Большая часть из ранних работ не сохранилась. Но в архиве Воли Трипольского есть фотокопии изображений некоторых из них, выполненных в родном имении – бюсты девушек и молодых женщин, фигурка юной украинки, «Ветерок» (головка надувающего щёчки ребёнка). Для этих произведений характерны чёткие линии, внутреннее пространство скульптуры, проработка мелких деталей одежды, причёсок и головных уборов.

Фото юной Лизы в родном имении и мужские образы «украинского» периода: «Ветерок» и фрагмент бюста украинца 1917 г.

*Ранние работы, выполненные в родном имени
(на последней скульптор видна на заднем плане).*

*За постижением керамики был парижский период
и изучение техник работы с мрамором и бронзой.*

Далее художница получала заказы на исполнение скульптурных портретов и памятников для государства и отдельных известных людей эпохи (бюсты Дмитрия Яворницкого и барельеф для памятника Екатерине II в Днепропетровске).

Во второй половине 1910-х гг. Елизавета Трипольская как автор проекта для последней скульптуры была удостоена памятного жетона «Екатерина II», выполненного в золоте с серебром и эмалями (сохранились уникальные фотографии в архиве внучатого племянника Воли Трипольского).

После большевистского переворота художница преподаёт в Полтаве рисование на курсах сельских учителей, принимает живое и активное

участие в возрождении кустарных промыслов. Очевидно, сотрудничает с Евгенией Спасской (сестрой хранителя коллекции Эрмитажа), работавшей в этом же ключе, и многими другими выдающимися людьми эпохи. В 1919 г. Трипольская едет на лечение в Мацесту и принимает участие в благотворительной выставке в Сочи, организованной в пользу голодающих. От этого времени сохранилось несколько портретов, удивительным образом уцелевших в течение почти ста лет. Прежде всего, привлекает внимание этюд «Армянка» («Армянка из Битлиса?»). Скорбный лик и вселенские глаза святой завораживают зрителя.

После расстрела брата-белогвардейца Сергея Трипольского (род. ок. 1885 г. в Полтавской губернии, служил в армии на протяжении 1918 – 1920 г. [7]) в Крыму в 1920-м г. (Архив СБУ №73162 фп. Расстрельные списки: №226), Елизавета вынуждена была спасаться от преследований, затерявшись в странах Азии и Кавказа. (Два других брата – Георгий Трипольский, ротмистр 08.02.1894 – 17.07.1974 гг. и Николай Трипольский, поручик 26.03.1896 – 06.05.1972 гг. [8] смогли чудом избежать смерти и выехать за границу – соответственно США и Франция).

Очарованная экзотической декоративностью коврового искусства, которое ей довелось увидеть в Мары и Байрам-Али в Туркмении, Елизавета Трипольская проектирует скульптуру, украшенную майоликовыми плитами для памятника Владимиру Ленину в Ашхабаде. Постамент был декорирован узорами четырёх типов ковров, характерных для тра-

диционного искусства Туркмении – салорского, текинского, йомудского и пендинского [2].

Позже у Елизаветы Трипольской появляется возможность создать фарфоровые фигурки азербайджанцев и туркменов на базе Ломоносовского фарфорового завода. А в начале 1920-х гг. художницу беспокоят вопросы сохранения традиционной культуры Азербайджана и Туркмении.

Интересны некоторые из её мыслей тех лет: «Кустарное производство несомненно имеет громадную художественную ценность как художественное выявление народа и как подсобный заработок у себя на дому. Приходя на помощь дехканину, организаторы кооперации очень облегчая сбыт и получку сырого материала должны быть очень осторожны при внесении разных новшеств, дабы не извратить художественную ценность и народную особенность, т.е. стиль. В тоже время вполне возможна эволюция закономерная, т.е. когда сам кустарь будет творить вещь для нового обихода, не порывая со своими традициями стиля, как мы это видим в сёдлах для велосипеда. В данном случае нужны работники со специальными художественно-этнографическими познаниями. Институт Туркменской культуры и Госмузей имеет таких спецов и заняты изучением и добыванием образцов народного творчества, а потому очень желательно, чтобы работы Кустпромсоюза и Кустпромкооперации были согласованы с работой Госмузея и И.Т.К. созданием художественного Совета, который этому делу может придать большую ценность и размах» [1].

Далее художница, имея данные о недостаточности изделий государственных коллекций для отправки на выставку в Америку, учитывая, что ныне в музеях находятся лишь случайные ковры, не представляющие всё многообразие традиционных изделий республик, предлагала создать ассортиментные кабинеты современных образцов. В том числе учитывать, что экспонаты должны быть изготовлены по старинным узорам вышивок и ковроткачества и привлекать их нужно как для работы мастеров на внутренний рынок, так и для художественных выставок за границей а также экспорта. (Машинописные листы без сплошной пагинации из архива Воли Трипольского) [1].

В 1923 – 1925 гг. художница исполнила, согласно данным её автобиографии, хранящейся в семье, статуэтки «Азербайджанка в чадре», «Азербайджанка сбрасывает чадру» (другие названия работы – «Афганка, закутанная в чадру», «Бакинка, закутанная в чадру», а также «Афганка,

снимающая чадру», «Бакинка, снимающая чадру»), «Амбал» («Восточный носильщик») и др. В фарфоре эти работы, а также статуэтка «Лыжница» были изготовлены только на протяжении 1928 – 1933 гг. Им предшествовала работа над фигурками «Пишущий туркмен» и «Читающая туркменка», герб Туркменской ССР на протяжении 1926 – 1928 гг., известные как отлитые в фарфоре в 1928 – 1929 гг. на Ломоносовском фарфоровом заводе. 1928 годом также датируются шахматы «Туркменские», подаренные от Советского Союза Америке. В архиве Воли Трипольского сохранились уникальные чёрно-белые фото (публикуются впервые). Изготовлены были эти и последующие шахматы «Индустрия и сельское хозяйство» 1932 г. на Дмитровском фарфоровом заводе.

Интересно отметить, что ферзи этого ансамбля, в отличие от коней, решённых традиционно, исполнены в виде верблюдов, образы короля и королевы выглядят как туркмен и туркменка в народной одежде, пешки изображают маленьких туркменов, одетых в светлые и тёмные халаты. После этих работ, датированных до 1932 г., когда была директивно насаждаема единая линия развития советского искусства, Елизавета Трипольская обращается к новым художественным моделям. Вместо опоры на классическое изобразительное искусство, авангардные и этнографические серии, декоративные в своей основе, скульптор осваивает новые методы работы.

Пластическое моделирование отныне в её творчестве претерпевает изменения, связанные с требованиями эпохи. Сохранилось фото трёх фарфоровых? статуэток исполнителей азербайджанского мугама, кото-

рый с 2003 г. находится под охраной ЮНЕСКО, объявившим его одним из «шедевров устного и нематериального наследия человечества», выполненных в переходной стилистике.

Важно отметить, что подписывая свои работы на русском языке, художница писала фамилию Трипольская, в украинском же варианте подписи фигурирует «Трипільська», т.е. корень фамилии, вопреки всем правилам, переводится согласно переводу названия древнего центра энеолитической культуры под Киевом (ныне Обуховского района) – Триполья. В Баку художница создала монограмму, стилизованную «на восточный манер», которая имитирует древние печати, подобные тамга (родовому знаку тюркских народов).

В череде официозных портретов (барельефы Ленина, Сталина, Молотова, Кагановича 1932 – 1934 гг., барельеф Маяковского 1934 г., а также барельефы и бюсты Шаумяна, Азизбекова, Джапаридзе, Фиолетова для оформления Музея революции в Баку 1936 г.), доверенных ей для выполнения, наиболее интересен проект барельефа Елизаветы Трипольской для кинотеатра им. Низами 1938 г.

Небольшая фигура сидящего Шота Руставели становится новым шедевром в портретной галерее художницы (1939 г.).

Грузинский поэт предстаёт перед нами в момент духовного озарения, гордым, могучим духом, величавым человеком, исполненным прозорливости по отношению к собственному народу и, в определённой мере, ответственного за него. Перо и свитки, писанные в медитативной позе лотоса, несут печать сокровенного пророчества и заветов. Реалистически трактованная фигура в средневековом светском одеянии Востока свидетельствует о том, что перед нами учёный муж, образованный в лучших традициях своего времени. Это образ витязя, образ народного мудреца, стояв-

шего у истоков светской грузинской литературы, опиравшейся на традиции персидско-византийской культуры. Декоративно решены только основание постамента в виде рондо с пластически выразительным рельефом косых членений и узкой полосой фриза у основания фигуры. 1939 годом также датирована малоизвестная мемориальная работа художницы – барельеф писателя Джафара Джабарлы, установленный на его могиле.

В дальнейшем самые ценные и сложные работы Елизаветы Трипольской будет выполнять на темы и сюжеты ставшего ей родным Азербайджана, и, прежде всего как монументалист. После ранней работы – «Памятник 26 бакинским комиссарам», созданной в 1924 г., наиболее известны её горельефы и барельефы для оформления здания Академии

Наук в Баку (композиция «Орфей», образы муз), череда скульптур в простенках ниш на фасаде открытой галереи Музея Низами в Баку и статуя поэтессы Натаван в лоджии музея Низами (1940 г.)

В 1940-м году Елизавета Трипольская также исполнила барельефы великих композиторов для большого зала госконсерватории в Баку. Предвоенным либо ранневоеенным временем датируется и скульптура «Колхозницы» 1941 г., известная по архиву Воли Трипольского. (Тема нашла отражение и в фарфоре).

В 1942 г. пластик выполнила знаковые барельефы писателей-классиков для дворца Шаумяна в г. Баку. В 1943 г. создала бюсты Аббасова, профессора Топчибашева, позже переданные музеям, в 1949 г. закончила памятник Мингечаур. Из последних известных творений скульптора, знаменитым стал барельеф на здании Оперетты (современный ТЮЗ), датированный 1949 г., а также статуэтка Хуршид Бану Натаван под названием «Белое золото», созданная в фарфоре в 1951 г.

Среди работ 1930-х – 1950-х гг. интересны портреты первой азербайджанской женщины-лётчицы Мамедовой, инженера Сугры Рагимовой, писателей,

артистов, балерины Павловой, собирательных образов представителей рабочих профессий. Важно отметить, что Елизавете Трипольской в равной степени удавались как женские, так и мужские портреты мифологических героев, средневековых пророков Востока (модель классического искусства), этнографические типы украинцев, армян, грузинов, туркменов, азербайджанцев (модель мировосприятия народного мастера), а также авангардные серии шахмат на тему индустриализации 1920-х гг. (модель отказа от догм классического искусства).

Выводы. На протяжении всей жизни пластический язык художницы меняется, ей интересно прорабатывать и острые линии, и чеканные, и плавные, и использовать дробное пластическое моделирование, присущее импрессионизму, и творить в русле авангарда, отмечающего чистое образительное начало. Елизавета Трипольская сухо лепила государственных деятелей, сочно моделировала образы людей из народа, филигранно оттачивала язык жестов, силуэты, движения в портретах достойных людей, близких ей по духу, и великих пророков. Чаще всего модели художницы, в ощущении художницы имевшие внутреннюю глубину личности, были наделены внутренним пространством скульптуры, величавостью и достоинством, как подобает славным сынам и дочерям Отечества. Творчество художницы и поныне восхищает благодарных потомков, не устающих удивляться могучему гению этой хрупкой утонченной женщины.

В дальнейших исследованиях предполагается осветить круг вопросов, связанных с полным перечнем наследия Елизаветы Трипольской в Украине, России, Туркмении, Азербайджане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Воли Олеговича Трипольского, Нью-Йорк, 2011.
2. Новрузова Д. Творчество Е.Р. Трипольской. К 100-летию со дня рождения // Искусство. – 1983. – №3. – С.39-42.
3. Школьная Ольга Владимировна. Адаптация носителей славянской культуры в исламском социуме: творчество азербайджанской художницы украинского происхождения Елизаветы Трипольской // Проблемы искусства и культуры. Международный научный журнал / Институт архитектуры и искусства Национальной Академии Наук Азербайджана. – Баку, 2010. – №1 (31). – С.262-273.
4. <http://artandcultureproblems.com>

5. http://www.ourbaku.com/index.php5/Трипольская_Елизавета_Родионова_-_скульптор
6. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:foOyMzFtn6EJ:ru.wikipedia.org/wiki/B4&cd=1&hl=ru&ct=ua&client=opera&source=www.google.com.ua>
7. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=www.reibert.info/forum/howthread.php/87&cd=www.google.com.ua>
8. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UDdTpa_gLEYJ:forum.vgd.ru/318/21078/87&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=opera&source=www.google.com.ua

Olqa Şkolnaya (Ukrayna)

Yelizaveta Tripolskayanın şərqi heykəltarəşlıq dastanında ruhun həqiqi böyüklüyü və «etnoqrafik mimesisin» cizgiləri

Məqalə istedadlı heykəltarəş zadəgan mənşəli olan Yelizaveta Tripolskayanın yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Keçmiş SSRİ ərazisində hökm sürmüş incəsənətin ikonoqrafiyası ilə bağlı olan onun əsərlərinin mövzu və obraz xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Görkəmli heykəltarəşin dünyagörüşü və yaradıcılığının əsas əlamətləri açılmış, onun dəxtətti və irsin taleyi aşkar edilmişdir.

Olqa Shkolnaya (Ukraine)

The true greatness of spirit and the traits of «ethnographic mimesis» in the oriental sculptural «epos» of Elizabeth Tripolskaya

Article is devoted creativity of unusually presented sculptor, the noblewoman by origin and the artist on calling, Elizabeths Tripolskaja. Features of a circle by that and images of its works, connected with settled iconography of arts in the European part of the USSR and the Asian-Caucasian area are considered. Intrinsic making outlooks and art models of creativity of the outstanding sculptor are opened, features of handwriting and destiny of a heritage are revealed.

Ключевые слова: фарфор, скульптура, Елизавета Трипольская, Украина, Азербайджан.

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРЫ КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЙ НА ТЕРРИТОРИИ КЫРГЫЗСТАНА

УОТ 72.03 (575.2)

*Наталья Прохорова, кандидат исторических наук, доцент,
Анастасия Фургалова (Кыргызстан)*

Во «Всеобщей истории архитектуры» в специально посвященном томе об «Архитектуре древнего мира» рассмотрены общие закономерности генезиса древнего зодчества, но архитектурные памятники древнего Кыргызстана там даже не упомянуты (Всеобщая история архитектуры, 1969 г.). Более того, в известных работах В.Нусова, В.Курбатова и Е. Писарского история древней архитектуры Кыргызстана вмещается не более чем на двух страницах.

Доктор архитектуры Р.С. Мукимов приходит к выводу о том, что «что все архаические формы организации пространства могут войти в историю архитектуры как генетические факторы, а это напрямую связано с последовательным формированием архитектурно-строительной деятельности человека. Если так ставить вопрос, то даже формы освоения членами общины созданного природой готового для жилья пространства пещеры или же поверхности стоянок можно считать зачатками архитектурно-строительной деятельности¹⁶.

Для такого рассмотрения генезиса истории архитектуры Кыргызстана имеются достаточные основания. Как свидетельствуют исследования ученых-историков более чем три десятилетия назад, на территории современного Кыргызстана развернулась строительная деятельность человека. В последующем здесь были построены многочисленные культовые, жилые, производственные сооружения; возникли города, имеющие большую историко-архитектурную ценность.

В изучение древней архитектуры Кыргызстана внесли существенный вклад ученые - историки и археологи: В.В. Бартольд, А.Н. Бернштам, Ю.А.Заднепровский, М.Е. Масон, Г.А. Брыкина, А.К. Абетеков, Б.Э. Аманбаева, К.И. Ташбаева и другие. Они создали познавательную эмпирическую базу для архитектурно-исторических исследований, рассмот-

¹⁶Омуралиев Д., Тентиев Ж., Ташкулов У. Архитектура Древнего Кыргызстана. – Бишкек, 2002. – С.12.

рели типы временных стоянок, пещер, места изготовления каменных орудий труда и в целом определили этапы освоения первобытным человеком высокогорных долин, урочищ и предгорных зон Тенир-Тоо и Ферганы.

Естественно, что процесс зарождения архитектуры древнего Кыргызстана был обусловлен внутренними и, в некоторой степени, внешними причинами – *социально-историческими, строительно-техническими, природно-климатическими и другими*. Среди объективных причин, для характеристики зарождения зодчества в древнем Кыргызстане можно выделить пять узловых моментов.

Во-первых, важным моментом зарождения истоков зодчества является переход при помощи строительной деятельности и стремления к устойчивому порядку в бытовых процессах и культовых ритуалах от приспособления естественно созданных пространств (пещер) к искусственному. В стоянках и пещерах, обнаруженных и изученных археологами в разных уголках Тенир-Тоо, можно проследить исторические формы и закономерности организации искусственного пространства, ставшего объективным условием жизнедеятельности первобытного общества (общин и племенных групп). Призрачные контуры архитектуры, с определенной долей условности, стали вычерчиваться древними людьми с упорядочивания полузамкнутого пространства пещеры и гротов.

Во-вторых, возникновение собственно архитектурных объектов стало возможным в результате резкого усовершенствования строительной деятельности в эпоху поздней бронзы и раннего железа. Прежде всего, это проявилось в строительстве архаических типов жилых домов - глинобитных одно-двух- и многокомнатных строений и землянок (полуземлянок) с бревенчатым каркасом (Ошское поселение, чувская и андроновские культуры). В немалой степени способствовало развитию строительных умений сооружение погребальных конструкций, разравнивание площадки для стойбища (вертикальная планировка), огораживание его территории земляным валом, камнями и т.д.

В-третьих, еще одной важной составляющей генезиса архитектуры является изобретение конструкции глинобитной стены (из сырцового кирпича, пахсы, глиняных блоков), деревянных опор покрытий, а также - частично каменных конструкций. Все это вместе способствовало строительству оседлых поселений, где, кроме жилых зданий, стали возводиться хозяйственные помещения, культовые сооружения, загоны для скота

(таш-коро). Более существенный процесс произошел при возведении массивных крепостных стен из глины для укрепления территорий крупных поселений (Шоробашат).

Прокладка ирригационных арыков и каналов в земледельческих оазисах юга, сооружение переправ через них, открыли дорогу к ведению крупных строительных работ (Узгенский канал). А это привело к развитию специальных умений по планировке и выработке особого объемно-конструктивного и, в целом, пространственно-функционального мышления у древних строителей.

В-четвертых, духовной причиной возникновения зодчества древнего Кыргызстана явились формирование мифологического сознания среди собирателей - охотников, скотоводов, первых земледельцев - в процессе обживания и освоения высокогорных, предгорных и долинных ландшафтов Тенир-Тоо и Ферганы, а также различные религиозно-мистические, космологические и эстетические представления отдельных общин, использовавших архаические формы жилища, погребения для их символического воплощения. Это связано также с ростом эстетических потребностей и художественно-образного мышления. В целом развитие изобразительных, орнаментальных, пластических видов искусства древних земледельцев и кочевников объективно привело к превращению примитивных строений и простой созидательной строительной деятельности в один из видов искусства, т.е. в архитектуру.

Пятый фактор, это постоянный процесс трансляции опыта строительства и архитектурных приемов извне. Регулярные миграции больших кочевых объединений (например, усуней, юэчжей, гуннов и др.) с казахстанских степей, Алтая, Монголии, Восточного Туркестана, северных регионов Китая и Индии, проникновение общинных групп со стороны Иранского нагорья, Памира, Афганистана (через горные перевалы), великое переселение народов, волна которого достигла Кыргызстана, не проходили бесследно для развития архитектуры. Следует заметить, что в качестве переносного жилища древние кочевники использовали юрту, «чатыр» и «алачык» еще до н.э. Стереотипные формы планировки пространства временных поселений, военных ставок и лагерей, тяготеющие к круглой (центрической) структуре были свойственны им еще в первой половине I тыс. до н.э. Об этом свидетельствуют своеобразные шедевры древней архитектуры и искусства, такие, как «горный храм» Саймалы-

Таш, памятники Сулайман-Тоо, сакские курганы (Чон-Дёбё), каменные сады (Чолпон-Ата) и, конечно же, кыргызская юрта.

Курганные захоронения. Из всех первобытных религиозных воззрений в древности погребальный культ получил самое широкое распространение.

Некоторые ученые считают погребальный культ самой древнейшей формой религии. Содержание погребального культа является духовно-пространственной основой формирования погребальных сооружений, начиная от самых примитивных (могильная яма) до наиболее сложных (мавзолеей, некрополь).

Практически во всех древних культурах погребальный культ предполагал строительство специальных сооружений, а сам процесс строительства составлял необходимое звено погребального ритуала. В этом отношении история Древнего Кыргызстана не составляет исключения.

Важнейшим фактором эволюции архитектуры погребально-культурных сооружений является развитие форм (способов) погребения.

Изучение археологических материалов и литературных источников позволяет увидеть трансформацию форм погребения в Древнем Кыргызстане, которые затем претерпели существенные изменения в средневековой культуре.

Формы погребения показывает способы обращения к умершему, которые становится устойчивой традицией в рамках той или иной культуры. У каждого отдельного народа, населявшего территорию Древнего Кыргызстана, практически был свой способ погребения. Сакские курганы отличаются от древнетюркских погребений не только внешне, но и изнутри, хотя те и другие кочевники вели сходный кочевой образ жизни. Существенно рознятся от них «перевернутые» хуннские курганы¹⁷.

Как известно, различные типы погребальных сооружений сложились еще в каменном веке. Первобытные люди в каменном веке для захоронения преимущественно использовали примитивные могильные ямы, «каменные ящики», нередко расщелины скал, иногда наземные формы захоронения. Первые признаки или зачатки архитектурного осмысления формы погребального сооружения можно заметить в так называемом «кургане». Это искусственно созданная из массы камней или грунта некая возвышенность над подземным или наземным погребением или каменная ограда вокруг места захоронения.

¹⁷Омуралиев Д. Указ.соч.–С. 116.

Пространство вокруг курганов расставлено, театрализовано, маркируется на свой и чужой мир. Образ мира корректируется на «квадратуру круга», четырехугольный *Отуген* в центре мира, о чем свидетельствуют рунические тексты памятников, характер освоения пространства, планировочная структура сооружений. Четырехугольный *Отуген* в центре мира тюрков трансцендентен к узловым обозначениям (камень, балбал, изваяния и тп.) курганов, ориентации по странам света, вертикально стоящим каменным изваяниям стражам мира (своего от чужого, враждебного).

Можно считать, что курган является наиболее специфичным видом наземного погребального сооружения, характерного для Древнего Кыргызстана.

Изучение курганов скифов-саков Евразии началось лишь в XIX веке. В начале XX века уже были известны конструкции могил и особенности погребального обряда древних кочевников. В результате сложился устойчивый стереотип о курганах, как о больших кучах земли (насыпях) над могилами скотоводов, охотников, степняков.

Изучение сако-усуньских курганов на территории Кыргызстана было начато В.В. Бартольдом в конце XIX века (1897 год). В конце 30-х годов М.В. Воеводским и М.П. Грязновым впервые археологическим методом были изучены курганы древних усуней, которые находятся на восточном побережье Ыссык-Кёля (Челпекская Каракольская группы курганов)

В дальнейшем раскопки курганов саков и усуней проводили в Ыссык-Кёльской котловине Л.П. Зяблин (1955), Д.Ф. Винник (1982), В.П. Мокрынин (1975), А.К. Абетеков (1978), Л.Р. Кызласов (1972) и другие.

В Ошском оазисе изучены археологами два некрополя сакского времени: «Тулейкан», расположенный в 10 км к западу от Оша, включает в себя 22 каменных полусферических насыпей (А.Н. Бернштам, 1947), «Озгор II» находится в 10 км к югу от Оша, состоит из 25 курганов (Ю.А. Заднепровский, 1980).

Наибольшее количество сакских курганов обнаружено в Алайской долине и предгорной зоне юго-западной Ферганы. Ю.Д. Баруздин (1954) открыл эталонный памятник катакомбно-подбойной культуры - некрополи (могильники) Кара-Булак и Тура-Таш (I - IV вв. н.э.)¹⁸.

Археологи И.Кожомбердиев (1975), Н. Горбунова (1961), К. Ташбаева (1981) и другие подвергли изучению курганы и некрополи Кетмен-Тюбе.

¹⁸История Киргизской ССР. Т. 1. – Фрунзе. 1984.-С.118.

Здесь выделяются так называемые «длинные» курганы и компактные некрополи, состоящие из цепочек крупных курганов, вокруг которых бессистемно расположены насыпи меньших размеров. «Насыпи курганов, в основном земляные или каменно-земляные округлой формы. Захоронения совершались в простой грунтовой яме овальной или прямоугольной формы, ориентированной в основном по линии запад-восток. Очень часто могильные ямы имели перекрытия из дерева, а в северных стенках имелись ниши, в которых ставился погребальный инвентарь».

Сако-усуньские курганы Чуйской долины (А.Абетекоев) внутреннего Тянь-Шаня (Д. Табалдиев, К. Ташбаева) также дали богатый материал для изучения культуры кочевого населения Древнего Кыргызстана. Древние кочевники (усуни) в Чуйской долине в основном ставили погребальные сооружения на северных склонах Кыргызского Ала-Тоо, возле горных рек в ущельях Джиламыш, Каинды, Сокулук, Кегети, Ала-Арча и других. Курганы здесь образуют цепочки, ориентированные часто по линии север-юг, запад-восток. Диаметр курганов колеблется от 10 до 20 м, при высоте до 1,5 м, они датируются III в. до н.э. - I в. н.э. Наземную часть кургана усуни в основном укрепляли каменными концентрическими кругами. Обрамление подножия курганной насыпи является наиболее устойчивой традицией погребального обряда кочевого населения Кыргызстана, которая продолжалась около 2 тыс. лет (до IV века).

В конце V в.н.э. основная масса тянь-шаньских кыргызов переселяется в Енисейский край. Здесь кыргызы оставили за собой специфические захоронения, так называемые «чаатасы» «Жоо ташы», т.е. «Вражеский камень»¹⁹.

Минусинская котловина («Мин-Суу») - окруженная горами степная территория на среднем Енисее (Хакасия и Красноярский край) даже сегодня буквально усеяна вертикально вкопанными каменными идолами. Это остатки древних кыргызских курганов с надгробиями (здесь имеются также наскальные изображения). В результате археологических работ было установлено, что в бронзовом веке у населения Минусинской котловины практиковались одни, а в эпоху железа - другие погребальные обряды. Если в бронзовом веке погребения были в невысоких ящиках из плитняка, обведенные кромлехами, то в эпоху железа скифские кочевники начали сооружать огромные по диаметру и высоте искусственные

¹⁹Омуралиев Д. Д. Краткая история архитектуры Кыргызстана. – Бишкек, 2003.-С.14

холмы-курганы с вкопанными с четырех сторон каменными, штопанными, вертикальными монолитами.

Курганы енисейских кыргызов, которые называются «чаатасами», были изучены археологами С.В. Киселевым, Д.А. Евтюховой в 1938-1940 годах (копенский, уйбатский чаатасы). Они считали, что в системе расположения чаатасов - каменных курганов можно видеть отражение внутренней общественной структуры кыргызского древнего государства. Большие чаатасы, по существу, являются родовыми захоронениями. Основную часть некрополя занимает несколько больших, до 30 - 40 м. в диаметре, каменных курганов, тесно расположенных цепочкой, один вслед за другим, вокруг больших группировались средние и маленькие диаметром 3-5 м. маленькие курганы не располагаются среди больших, так как это не отвечало общественному положению умерших.

Одной из основных особенностей чаатаса является устройство прямоугольного или квадратного «дома мертвых», обнесенного вертикальными каменными глыбами высотой до 3 м. Вокруг чаатасов ставились надмогильные камни, с эпитафией на орхоно-енисейском алфавите и рисунками. Кроме этого возле чаатасов были найдены археологами тайники, содержащие высокохудожественные изделия из золота и серебра. По всей видимости, обряд погребения здесь был в виде трупосожжения.

В отличие от енисейских кыргызов, тьянь-шаньские кыргызы ставили у могилы так называемые «балбалы», считает А.Н. Бернштам, опираясь на китайскую летопись. Балбалы по его мнению, являются «нарисованным обликом покойного», а количество убитых им врагов отмечали врытыми в землю камнями. Этот обряд начался с эпохи объединения тюрко-язычных кочевых народов в VI веке.

В структурном отношении крупные сакские курганы имели земляную насыпь, обходные коридоры, рвы, валы, каменную ограду, жертвенное место, иногда место для разведения огня, каменные идолы и другие элементы; под землей - погребальную камеру с жертвенниками, сооруженными из каменных плит, столбов, перекрытыми бревнами, гробницы, наклонный входной коридор и множество ритуальных предметов.

Историко-культурная ценность изучения курганов состоит в том, что они являются важнейшими материальными источниками, позволяющими «воссоздать» предметный мир, социальную иерархию, строительную и в целом культуру кочевого населения Древнего Кыргызстана.

Изучению курганов Евразии посвящены специальные работы А.А. Бобринского, Б.Ю. Рыбакова, Б.А. Городцева, Д.Я. Самонвасова, А.А. Формозова, М.П. Грязнова, Ю. Шилова и многих других.

Символы солнца появляются в самых древних курганах в виде кольцевых кромлехов. А.Н. Бернштам считал, что круглая выкладка кургана из камней (типа кромлех) символизирует Солнце: значит, древние кочевники - саки и усунь - поклонялись солнцу (существовал культ солнца). Кольцо камней вокруг кургана одновременно символизирует форму космоса (вселенной). Зримый образ космоса, небесный миропорядок наиболее концентрированно мог выражаться в геометрической форме погребального сооружения.

Символика солнца и солнечно-зодиакальный календарь впервые появились у древнейших кочевников и материализовались в планировке и форме курганов.

На территории Кыргызстана имеется множество курганных некрополей, составляющих основу культово-мемориальной архитектуры древнего периода. Они, как памятники истории и архитектуры, отражают достигнутый уровень строительства, генезис погребально- культового обряда, а найденные в них материальные элементы свидетельствуют о характере культуры и социальных отношениях в обществе.

Для понимания ценности и адекватного восприятия архитектурных особенностей того или иного некрополя необходима их классификация в зависимости от историко-культурного времени (время возникновения), социально-этнической идентификации, учета территориально-региональной привязанности и в конечном итоге все это зависит от характера планировочной организации и объемно-пространственного построения.

По сравнению с отдельным курганным сооружением некрополь («могильник») является более сложным пространственным образованием (нередко своеобразным архитектурным ансамблем).

Погребальное архитектурно-строительное дело кочевников развивалось в контексте всей кочевой культуры. Это хорошо можно проследить на некоторых сакских комплексах Тянь-Шаня²⁰. Вокруг кургана сооружались квадратные каменные оградки, ориентированные по сторонам света и устроенными входами на востоке и западе. Тем самым как бы моделировался путь человека как путь солнца, которое рождается на востоке, движется по куполу небосвода и умирает на западе.

²⁰История Киргизской ССР. Т. 1. – Фрунзе. 1984.-153

Этнографические и фольклорные материалы помогают раскрыть семантику этого пространственного членения древнего архитектурного комплекса. Так, например, известно, что тор в юрте занимает старший в семье, а место у двери - младшие и «чужие», притом, что юрта устанавливается входом на восток. Точная ориентация в пространстве была очень важна для кочевника, т. к. в основе его трудовой деятельности лежал динамизм *передвижения*. И части света, у него были связаны с понятиями *пути*: восток означал путь вперед; запад, соответственно, назад; юг и север, соответственно, направо и налево. Все эти соответствия четко прослеживаются в жилище номадов - юрте, где левая сторона - женская, а правая - мужская.

При сооружении сакских курганов также обыгрывалось представление о верхнем и нижнем мире через понятие «жер-суу (земля-вода)», поскольку часто некрополь (могильник) устраивался вдоль рек. Исследуя тюркскую культуру, С.Г. Кляшторный писал: «В пределах ландшафтной схемы йер-суб воспринимается как плоскость, обязательно атрибутируемая вертикалью - сакрализованной горной вершиной (ыдук баш) или целой горной системой ...»²¹. Искусственно созданные «горы» - курганы, осуществляли эти представления о пространстве Родины, причем сакрализованном пространстве. В кургане, в погребальной камере, - жилище мертвых, т.е. в опрокинутом мире, - вещи распределены в зеркальном порядке: справа от погребенного посуда (женское), а слева - оружие (мужское).

Курганные ансамбли по расположению курганов в пространстве их планировочную структуру можно разделить на следующие типы:²².

1. *Линейная структура* – наиболее распространенный тип, который часто называется в археологических отчетах курганной цепочкой. Эта структура имеет различные вариации. Курганные сооружения могут располагаться по одной линии либо несколько из них по ориентации вытянуты в одну линию.
2. *Доминантная структура* – один или несколько курганов-доминант вокруг или в ряду которых скомпонованы все другие объекты. Например: курганные ансамбли Чон-Дёбё, у озера Сон-Куль.
3. *Распределенные*, т.е. распределенные по маленьким центрам, или сгруппированные, в итоге составляющие единый ансамбль.

²¹Кляшторный С. Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // ТСб – 1977. – М., 1981. – С.49.

²²Насиридинова А.М. Сакральная архитектура кочевого мира // – Бишкек, 2007. - С-82

4. *Ковровая структура* - составлена из различных геометрических тел - круг, квадрат, эллипс и т.д.
5. *Симметричные*, где выявлена ось, относительно которой существуют левые, правые стороны.
6. *Центрические* – вокруг относительно крупного кургана скомпонованы периферийные курганы.
7. *Скомбинированные* из нескольких типов планировочных структур.
8. *Хаотичные*, не имеющие каких-либо отчетливых структур.
9. *Полузамкнутая*, огороженная структура, некоторые каменные ограждения и каменные изваяния вокруг курганных ансамблей.

Архитектурные конструкции, как оболочки включают в себя устойчивый, надежный микрокосм номада, включенный в макрокосм, что, несмотря на внешний, динамичный и опасный образ жизни, позволяет создать устойчивость всему существованию.

Древнейшие чистилища. Для древнего периода человеческой истории была характерна не расчлененность форм общественного сознания (религии, искусства, идеологии), среди которых важную роль играли культовые обряды, обычаи и мифорелигиозные представления. Они могли воплощаться в художественных произведениях, фольклоре, а также в специальных сооружениях или своеобразных пространственных формах.

На территории Кыргызстана имело место распространение различных ранерелигиозных, т. е. языческих, воззрений (тотемизм, магия, фетишизм, шаманизм и др.) свойственных первобытной культуре. Особое почтение отводили культурам предков, вождей и огня²³.

В целом, в истории кыргызов и Кыргызстана можно выделить три категории культово-религиозных объектов: *сакральные* (священные) места; *погребальные* сооружения и *некрополи*; религиозно-культовые центры в городах (поселениях).

К первой категории памятников можно отнести наиболее ранние, так называемые «горные храмы-святилища»: Саймалы-Таш, отдельно стоящую скалу в с. Араван, священную гору Сулайман-Тоо в городе Ош и у истоков рек, скал. Сакральностью обладают наскальные изображения, наиболее ранние петроглифы на валунах.

Самый известный памятник бронзового века в Кыргызстане Сайма-

²³Тентиев Ж. Т., Омуралиев Д. Д. Сакральное пространство памятников древности на территории Кыргызстана // Диалог цивилизаций. Вып. II. – Бишкек, 2003.-С.5

лы-Таш («узорчатые камни») датируется историками III тыс. до н. э., расположен на трудно доступном плато Ферганского хребта (3000 м над уровнем моря) у истоков реки Кек-Арт, куда ведут лишь горные тропы.

Этот удивительный памятник наскального искусства Кыргызстана, создан коллективным творчеством многих поколений древних охотников, скотоводов, шаманов на протяжении почти четырех тысячелетий²⁴.

Саймалы-Таш - самое крупное из подобных каменных галерей. Другие, такие как Чили-Сай (Ош обл.), Сурот-таш (Араван), Терген-таш (Алай), Съреть (Баткен), Чыймыл-таш (Кара-Кулджа), каменно-пространственные образования Чолпон-Ата, Бостери у села Курское, «восьмикаменники» озера Сон-кель также сказочно и реалистично повествуют об образе жизни древнего населения Тянь-Шаня²⁵.

Не менее значительным ландшафтно-культурным памятником является Сулайман-Тоо, который, по всей вероятности, еще на рубеже неолита и эпохи бронзы превратился в особо почитаемую культовую гору среди населения Ферганского оазиса. Сулайман-Тоо - это естественно-ландшафтное образование в виде цельного горного массива конусовидной формы, занимает площадь около 5 га (высота 175 м). Священный ореол Сулайман-Тоо занимает в мифо-космогонических представлениях древних жителей Ферганы одно из центральных мест, наряду с культами темных животных, коня, небосвода, солнца, огня, предков и вождей.

Космогонический лейтмотив о «коне-солнце-небе» на протяжении эпох остается стержневым в культурах народов региона. Об этом свидетельствует наличие божества- лошади у желтых уйгуров, якобы управляющего солнцем и луной. Ассоциация коня с солнцем у евразийских народов имела два аспекта, которые вскрыл Н.Я.Марр: с одной стороны, это- заря-лошадь, т.е. *восходящее солнце*, но с другой стороны, неизбежно, это лошадь – *заходящее солнце*, «символ загробного мира, самой смерти»²⁶. Борьба этих двух коней-антагонистов (черный и светлый)-ипостасей дня и ночи, смерти и жизни, нашли отражение в эпической традиции, и погребальных ритуалах народов региона²⁷.

²⁴Помаскина Г. А. Наскальные рисунки Саймалы-Таша как отражение первобытного искусства и религии // Памятники Кыргызстана. – Фрунзе, 1972.

²⁵Нусов В. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. - Фрунзе, 1971. С-7-8.

²⁶Марр Н.Я. Термины из абхазо-русских этнических связей. «Лошадь» и «стризна». (К вопросу о племенном происхождении средиземноморского населения) // Избр. Работы. М.-Л., 1933. Т.5.

²⁷Ажигали С.Е. Архитектура кочевников - феномен истории и культуры Евразии (памятники Арало-Каспийского региона). – АЛМАТЫ. НИЦ «ГЫЛЫМ». 2002.-С.417.

Культ горы непосредственно связан с культом пещеры и камня. Для древних людей Сулайман-Тоо представлялся как сакральный центр мира, «мировая гора», через которую проходит вертикальная ось: на вершине обитают боги, под горою злые духи, а посередине - человеческий род. Гора как бы соединяет небо и землю, покровительствует людям и защищает от всевозможных бед, поэтому близость к горе как бы обеспечивает им безопасность. Поклонение горе и жертвоприношение духам горы обеспечивали гармонию человека с окружающим миром.

Вышеизложенное определяет необходимость дальнейшего изучения погребально - культового зодчества Кыргызстана с его историческими особенностями, неповторимой культурной спецификой, как историко-культурного феномена, зародившегося в недрах кочевого общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Омуралиев Д., Тентиев Ж., Ташкулов У. Архитектура Древнего Кыргызстана. – Бишкек, 2002. –С.12,116.
2. История Киргизской ССР. Т. 1. – Фрунзе. 1984.-С.118,153,209
3. Омуралиев Д. Д. Краткая история архитектуры Кыргызстана. – Бишкек, 2003.-С.14
4. Кляшторный С. Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // ТСб – 1977. – М., 1981. –С.49.
5. Насиридинова А.М. Сакральная архитектура кочевого мира // – Бишкек, 2007.- С-82
6. Тентиев Ж. Т., Омуралиев Д. Д. Сакральное пространство памятников древности на территории Кыргызстана // Диалог цивилизаций. Вып. II. – Бишкек, 2003.-С.5
7. Помаскина Г. А. Наскальные рисунки Саймалы-Таша как отражение первобытного искусства и религии // Памятники Кыргызстана. – Фрунзе, 1972.
8. Нусов В. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. - Фрунзе, 1971. ,С-7-8.
9. Марр Н.Я. Термины из абхазо-русских этнических связей. «Лошадь» и «тризна». (К вопросу о племенном происхождении средиземноморского населения) // Избр. Работы. М.-Л., 1933. Т.5.
10. Ажигали С.Е. Архитектура кочевников - феномен истории и культуры Евразии (памятники Арало-Каспийского региона).– АЛМАТЫ. НИЦ «ҒЫЛЫМ». 2002.- С.417.

Natalya Prochorova, Anastasiya Furgalova (*Kyrgyzstan*)
The sources of architecture forming of religious building
of Kyrgyzstan

About funeral-religious architecture of Kyrgyzstan, its historical features, unique cultural specific character as a historical-cultural phenomenon, generated in the heart of nomadic society.

Natalya Proxorova, Anastasiya Furqalova (*Qırğızıstan*)

Qırğızıstan ərazisində ibadət tikililərin formalaşmasının qaynaqları

Məqalə Qırğızıstanın ibadət, dini memarlığı, onun tarixi xüsusiyyətləri, unikal səciyyəvi xarakterinə həsr olunmuşdur. Burada ibadət memarlığı köçəri cəmiyyətin mərkəzində yaranmış tarixi-mədəni fenomen kimi qələmə verilmişdir.

Ключевые слова: Погребальные сооружения, культовые сооружения, курганы, кочевники, генезис, юрта.

İÇƏRİ ŞƏHƏR DÖVLƏT TARİX MEMARLIQ QORUĞUNDA ABİDƏLƏRİN BƏRPA VƏ KONSERVASIYASI PROBLEMLƏRİ

UOT 711.3:712.23

Rahibə Əliyeva

memarlıq namizədi (Azərbaycan)

İnsanlar üçün onların həyat və əmək fəaliyyəti keçən süni mühiti yaratmaq-la, memarlıq, insanların maddi və mədəni tələbatlarına uyğun məkan yaratmış olur. Məkanın təşkili müxtəlif memarlıq tiplərinin şəhərsalma quruluşunda vəhdətini yaradır. İnsanlar məkanı yaradarkən keçmişdə demoqrafik, sosial və digər prosesləri düşünmürdü. Hər-hansı bir şəhəri götürsək, onun inkişafı, dəyişməsi, dağılması, yenidən qurulması o qədər zəif baş verirdi ki, hətta cəmiyyət bunu hiss etmirdi.

Bu gün xalqın mədəni irsinin qorunması sivilisasiyanın inkişafının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Baş verən urbanizasiya prosesləri, ətrafdakı eyni tipli, monoton memarlıq formaları tarixi irsi daha qiymətli, daha doğma etmişdir. İnsanları indi fərqli və müxtəlifliyə malik memarlıq mühiti daha çox cəlb edir. Heç kim inkar edə bilməz ki, bu müxtəlifliyi köhnə məhəllələr, tarixi mərkəzlər, memarlıq abidələri yaradır.

Mədəni irsin qorunması həm siyasi, həm də mənəvi mahiyyət daşıyır. Belə məkanlardan olan Bakının tarixi mərkəzi, orta əsrlərdən XX əsrin əvvəllərinə kimi Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin qovuşduğu Bakı Qalasını- memarlıq şəhərsalma fenomeni adlandırmaq olar. Şəhər əsrlər boyu yerli əhalinin iqtisadi imkanlarını və potensial qüvvələrini memarlıq tikintilərində əks etdirmişdir. Məhz İçəri Şəhərin unikalığı onun müxtəlif dövrlərin memarlıq üslublarını, tikinti texnikasını, iqtisadi potensialını özündə cəmləşdirən sadə və monumental tikililərin vəhdətindədir. Ərazidə üç dini təriqətin zərdüştlük, islam və xristianlıq abidələrinin olması şəhərin tarixi dəyərini xeyli artırır. İçəri Şəhər həm də qiymətsiz şəhərsalma abidəsidir. Burada indiyə kimi məhəllə sistemi qorunub saxlanmışdır.

Belə zəngin mədəni irsin qorunub saxlanması məqsədilə 1977-ci ildə İçəri Şəhər H.Əliyevin təşəbbüsü ilə Azərbaycan tarix-memarlıq qoruğuna çevrilmiş, 1985-ci ildə isə onun ərazisi Dövlət Tarix-memarlıq Qoruğu statusu almışdır. 2000-ci ilin dekabrın 2-də İŞTMQ-u YUNESKO-nun “Dünya İrsi”

Siyahısına daxil edilmişdir. Özündə 50-dən artıq unikal abidəni və yaşayış binalarını toplayan bu qədim şəhərin qorunması problemləri Mədəniyyət Nazirliyinə, daha sonralar isə Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabinetinə həvalə edilmişdir.

Çoxəsrlik zəngin tarixi və mədəni irsin öyrənilməsi və təbliği, onun qorunması işini tələb olunan səviyyədə təmin etmək, gələcək nəsillərə çatdırmaq, həmçinin Azərbaycan Respublikasının beynəlxalq qurumların üzvü olmaqla mədəni irs sahəsində bir sıra beynəlxalq konvensiyalara qoşulması, daşınmaz tarixi və mədəni irsin qorunması sahəsində bir çox tədbirlərin həyata keçirilməsi zərurətini yaratmışdır. Bu gün belə bir sual qarşıya çıxır, Bakının mirvarisi sayılan İçəri Şəhər əhaliyə normal həyat şəraitini yaratmaqla müasir şəhər kimi fəaliyyət göstərməlidir və ya şəhər muzeyə çevrilməlidir? Burada böyük insan taleyi həll olunur. İçəri Şəhər canlı şəhərdir. Onun canlı abidə kimi konservasiya və bərpası böyük maliyyə tələb edən əsas məsələdir.

2008-ci ildə “İçəri Şəhər” Dövlət Tarix Memarlıq Qoruğunun “Tarixi Mərkəzin konservasiyası üzrə ətraflı baş plan” müddəaları işlənib hazırlanmışdır. Baş plan müddəaları, ərazidəki şəhərsalma və memarlıq fəaliyyətini, eləcə də Tarixi Mərkəzin istifadəsini tənzimləyir. Bu normaların məqsədi qoruyucu və valorizasiya tədbirləri vasitəsilə, fəal konservasiya və davamlı inkişafı əhatə edir:

- Qoruyucu tədbirlər, müdaxilə olmadan həyata keçirilə bilən bütün növ tədbirləri əhatə edir;
- Valorizasiya tədbirləri hazırkı vəziyyətin dəyişdirilməsini tələb edən bütün növ müdaxilələri əhatə edir.

Bir-birinə əks olan bu tədbirlərdəki valorizasiya işləri “Tarixi Mərkəzin konservasiyası üzrə ətraflı baş plan” ilə daban-dabana ziddiyyət təşkil edir. Konservasiya qoruyucu ərazidəki memarlıq və şəhərsalma quruluşunun qorunub saxlanılmasından, ehtiyac duyulduqda abidələrin konstruksiyalarının möhkəmləndirilməsindən ibarətdir. Lakin İçəri Şəhər ərazisində nəzərdə tutulan valorizasiya tədbirləri, yəni qoruğun müdaxilələrə məruz qoyulması tamamilə yolverilməzdir və bu şəhərin gələcəkdə dağılması ilə nəticələnə bilər.

Valorizasiya tədbirləri altında gedən müxtəlif maddələrdəki: “Özəl və ya dövlət qurumlarının icazəli və birbaşa tikinti müdaxilələri”, “Tikililərə və yaxud monumental ansambllara və ya tək-tək tikililərə bütün müdaxilələr üçün izahedici sənədlər”, “Müdaxilələr nəticəsində qismən və ya bütövlükdə dəyişiləcək, yəni əvəz ediləcək tikililərlə bağlı açıq ərazilər” və ya “Yenidən təşkil ediləcək ərazilər” III 15, 21 maddəsində qeyd olunduğu kimi: “Belə müdaxi-

lələr müntəzəm, qismən əvəz etmə və yeni tikintilər prosesi vasitəsilə cari vəziyyətin əvəz edilməsindən ibarətdir” frazaları özünün dağıdıcı fikirlərinə və təhlillərə heç bir ehtiyac yaratmır.

“Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında” (Azərbaycan Respublikasının 10 aprel 1998-ci il tarixli qanunu) qanununun VI Fəsil, Maddə 27-də göstərilir: “Qoruq zonalarının yalnız boş yerlərində küçə şəbəkələrini və abidələrin plan konfigurasiyasını, həcm-məkan kompozisiyasını pozmadan və onların memarlıq dəyərinə xələl gətirmədən yenidənqurma işləri aparıla bilər”. Bu maddənin “Tarixi Mərkəzin konservasiyası üzrə ətraflı baş plan”ın bəzi maddələri ilə uyğunlaşmadığı açıq görünür.

2010-cu il 8 noyabr tarixli 206 nömrəli qərarı ilə Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabinetinin İçəri Şəhərin konservasiyası üzrə Baş Planı artıq təsdiq edilmişdir. Bu sənəddə birbaşa Qoruq ərazisində müxtəlif səviyyəli bərpa işlərinin aparılması nəzərdə tutulur. YUNESKO-nun ekspertlərinin iştirakı ilə hazırlanmış “Bakının tarixi mərkəzinin konservasiyası üzrə Baş Plana müvafiq olaraq bərpa olunmalı abidələrin ilkin siyahısı müəyyənləşdirilmişdir. Bərpa işləri 31 abidə üzərində mərhələlərlə, 2010-2016-cı illər ərzində aparılacaq.

Son illərdə “Şirvanşahlar Sarayı Kompleksi”ndə və “Məhəmməd məscidi”ndə bərpa işləri başa çatdırılmışdır. “Qız qalası”nın cənub-şərq divarında aparılan hazırlıq-bərpa və “Məhəmməd məscidi”ndəki bərpa işlərini Avstriyanın “Remens” şirkətinin son uğurları sırasına daxil etmək olar. Bərpa işləri “vaakum” metodu ilə aparılmışdır. 2011-ci ildə “Qız qalası”nda davamlı bərpa işləri aparılır. 2010-cu ildə bərpası başlamış Ağa Mikayıl hamamı, İkimər-təbəli karvansaray, Çin məscidi, Mədrəsə məscid və bir neçə yaşayış binalarından Çin məscidi və Mədrəsə məscidin bərpası tamamlanmışdır. Mədrəsə məscidin bünövrəsindən başlanan bərkitmə işləri binanın daxilindəki divar çatlarının aradan qaldırılması ilə başa çatdırılmışdır. Çin məscidinin bərpası tamamlandıqdan və ventilyasiya sistemi təmir olunduqdan sonra burada numizmatika muzeyinin yaradılması qərarı verilmişdir.

2010-cu ildə bərpası başlanmış abidələr sırasında yerli əhəmiyyət daşıyan A.Zeynallı küçəsi 41, Böyük Qala küçəsi 3,5 ünvanlı yaşayış binaları ciddi qəzalılıq vəziyyəti ilə diqqəti cəlb edir. İçəri Şəhərin mentalitetini özündə əks etdirən, onun adət-ənənələrini, memarlıq mühitini qoruyub saxlamış, əhalinin yaşam tərzini yaşayış tikililərinin bərpayı böyük ehtiyacı var. İçəri Şəhərin yaşayış fondu demək olar ki, abidələrin 70-80 %-ni təşkil edir. Böyük olmayan, miqyasına görə “kamera tipli” yaşayış evləri dəqiqliklə işlənmiş

yaddaqalan incə detalları və İçəri Şəhərin həcm- məkan kompozisiyasında öz yerini tutmuş fasadları ilə fəal şəkildə şəhərsalma sisteminə daxil olmuşlar. Son 20 ildə İçəri Şəhərin əhalisinin sayının daima azaldığının şahidi oluruq. Bəs bunun səbəbi nədir? Köhnə tikililər zaman keçdikcə yaşayış üçün yararsız hala düşür. Bərpaya ehtiyacı olan bu tikililər “yerli” əhəmiyyətli, istifadəyə yararsız bina kimi sökülərək yerində qoruğun ruhuna yabançı olan, ofis, səfirlik və ya imkanlı şəxslərin müasir yaşayış binaları ucaldılır. Unutmaq olmaz ki, 100-dən artıq belə tikilinin dağıdılması, prosesin bu minvalla davam etdirilməsi, yaşayış binalarını mehmanxana, kafe, restoran, mağazalara çevrilməsi, əhalinin tədricən köçürülməsi İçəri Şəhərin “Ölü şəhərə” çevrilməsinə gətirib çıxara bilər. Gündüzlər turistlərin, ofis və səfirliklərin ziyarətgahına çevrilmiş bir məkanın axşamlar boş qalması ehtimalı böyükdür.

İçəri Şəhərdə abidələrə texniki baxış zamanı Xıdır, Bəylər, Molla Əhməd, Mirzə Əhməd məscidlərinin, Hüseyn Qulu xanın imarətinin də bərpasına böyük ehtiyac duyulduğu müəyyənləşdirilmişdir. Abidələrin fasad və interyerlərindəki aşınma və çatlar binaları təhlükəli vəziyyətlə üz-üzə qoyur. Bünövrələrin yük altında çoxəsrlik gərgin formadəyişmə şəraitində binaların çökməsinə, çatların yaranmasına səbəb olur. Bunun qarşısını almaq üçün bərpa işlərini bünövrədən başlamaq lazımdır:

- bünövrənin konstruktiv sisteminin möhkəmləndirilməsi;
- özü torpaqlarının dəyişikliyə uğramasının azaldılması və möhkəmliyinin artırılması;
- torpağa ötürülən təzyiğin vəziyyətinin dəyişdirilməsi konseptual üsullarından istifadə etmək mütləqdir.

Bərpaya ehtiyacı olan abidələrin bərpa layihələrinin zəruri olduğunu nəzərə almaqla, hər bir abidənin fərdi layihəsi işlənməlidir.

Ölkəmiz 2001 –ci ildən Ümumdünya Turizm Təşkilatının tamhüquqlu üzvüdür. 2011-ci il Respublikada Turizm ili elan olunmuşdur. Aydınır ki, açıq səma altındakı İçəri Şəhər qoruq-muzeyi urbanlaşmış mühitdə turizmin inkişaf etdirilməsində fokus nöqtəsinə çevrilmişdir. Belə mühitdə qiymətli tarix-mədəniyyət abidələri turizm mərkəzlərinin yaranmasında mühüm rol oynayır. İŞDTMQ ərazisində turizm marşrutlarının işlənilib hazırlanmasına xüsusi diqqət ayrılır.

Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabinetinin 2009-cu il 25 may tarixli 85 nömrəli Qərarı ilə yaradılmış “İçəri Şəhər Dövlət Tarix-Memarlıq Qoruğu”nun mühafizə (bufer) zonasının YUNESKO-nun “Dünya İrs Siyahısı”na da-

xil edilmiş tarixi mədəni irsin mühafizəsinə xidmət etməsini təmin etmək məqsədilə Filarmoniya və Sabir bağlarında əsaslı təmir və yenidənqurma nəticəsində qədim divarlar fonunda gözəl landşaft kompozisiyası ərsəyə gəlmiş, XIX əsr paytaxt memarlığının Qərb meyllərinin Şərq üslubu ilə uzlaşdırılması, füsunkar fəvvarələrin və müasir infrastrukturun yaradılması rekreasiya zonalarının yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu istiqamətdə başlanmış tədbirləri davam etdirmək məqsədilə Azərbaycan Dövlət İqtisad Universitetinin və AMEA-nın Əlyazmalar İnstitutunun binaları arxasında yerləşən ərazidə landşaft-rekreasiya zonasının yaradılması İŞDTMQİ tərəfindən təklif olunur. Qala divarları xaricində landşaft memarlığının inkişaf etdirilməsi həm forşdat, həm də şəhristanın əhalisinin qısa müddətli istirahətini təmin edəcək, lakin İŞDTMQİ-nin təklif etdiyi daha bir layihə, Kiçik Qala küçəsi boyu Böyük bürcə Dördbucaqlı qala arasında olan bir mərtəbəli yaşayış tikililərinin Qala divarlarının möhkəmləndirilməsi məqsədilə sökülməsi və yaşıllıq sahəsinin salınmasından ibarətdir. Ərazidə bir mərtəbəli binaların sökülməsi və arxeoloji qazıntılar zamanı aşkarlanmış mədəni tapıntıların üstünün örtülməsi yolverilməzdir. “Abidələrin və Diqqətə layiq yerlərin konservasiyası və bərpası üzrə beynəlxalq Venesiya xartiyasının (1964-cü il İtaliya)” maddə 1-əsasən “Tarixi memarlıq anlayışına müəyyən sivilizasiyanın, şəxəfli inkişaf yolunun və tarixi hadisənin xarakterik əlamətlərini daşıyan həm ayrıca memarlıq əsəri, həm də şəhər və kənd mühiti daxildir. O təkcə görkəmli abidələrə deyil, o cümlədən zaman ərzində müəyyən mədəni dəyər əldə edən çox sadə qurğulara da şamil edir”. Ərazi qoruyq elan edilmişdirsə, burada tarixi-memarlıq irsi tam qorumaqla tikinti işlərinə qadağa qoyulmalıdır.

Unutmayaq ki, “Təhlükədə olan irs Siyahısına” daxil edilmiş İçəri Şəhər, bu yaxınlarda “Mədəni İrs” jurnalında verilən məlumata görə “Təhlükədə olan abidələr” sırasından çıxarılmışdır. İçəri şəhər ərazisindəki “açıq” məkanların şəhərsalma quruluşunda formalaşması kiçik məhəllədaxili ərazilərdə mümkün olmuşdur. Şəhər ərazisinin qala divarları haşiyəsində məhdudluğu, (22 ha) tikililərin sıxlığı, yaşıllıq sahələrinin də məhdudluğuna səbəb olmuşdur. Belə kiçik “açıq” məkanlardan Şirvanşahlar sarayı qarşısında hal-hazırda bərpa olunmuş, saray kompleksi ilə üzvü bağlılıq yaratmış, turistlərin istirahətinə xidmət edən kiçik bağçanın, Zərgərlər məhəlləsindəki “Qədim bağın” Qız qalası yaxınlığındakı açıq məkanların İçəri Şəhərin landşaft memarlığının formalaşmasına müsbət təsir göstərəcəyi şübhəsizdir.

Azərbaycan ərazisində tarixi-mədəni irsin qorunması məqsədilə “Qoruyq” elan olunmuş 20-dən artıq tarix və mədəniyyət qoruyqlarının ərazisində möv-

cud olan abidələrin qorunması ilə bağlı bir çox işlər aparılmaqla, onların əraziləri abadlaşdırılır, yeni turizm marşrutları müəyyən olunur və bu qoruqlar ən müasir dünya standartlarının tələblərinə cavab verən turizm məkanlarına çevrilir. Lakin “Qoruq” ərazilərdə tarixi-mədəni irsin qorunması və onlardan istifadə olunması məqsədilə normativ hüquqi -sənədlərin işlənib hazırlanması mütləqdir. Bu hər bir vətəndaş və “Qoruq” idarələri üçün ərazidə abidələrə olan münasibəti tənzimləməkdə əsas sənəd olacaq. Belə sənədin olmaması abidələrin bərpasında müasir inkişaf materiallarından ((plastik qapı-pəncərələr, alkopan, beton) istifadə edilməsinə, tarixi fasadların yonulmasına, binaların görüşünə xələl gətirən müxtəlif texniki vasitələrin yerləşdirilməsinə səbəb olur. Abidələr, bərpaya ehtiyac olduqda bərpa olunmalıdır. Bərpa müstəsna hallarda aparılmalıdır. Onun məqsədi – abidələrin estetik hörmətə və tarixi dəyərlərinin qorunmasıdır. O, materialın əslinə əsaslanır. İnteryerlərdəki dəyişikliklər əsasən inşa olunduğu funksiyaya xidmət etməklə, istifadəsində müasir tələblərə cavab verməlidir.

ƏDƏBİYYAT

1. “Bakı şəhərində İçəri Şəhər Tarixi – Memarlıq Qoruğunun mühafizəsi və bərpası ilə bağlı bəzi tədbirlər haqqında” Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 17 fevral 2003-cü il tarixli sərəncamı.
2. Венецианская хартия.

Rahiba Aliyeva (*Azerbaijan*)

Restoration and conservation problems in Icheri Sheher State historical-architectural reserve

Icheri Sheher can be called architectural – planning phenomenon. In 2000 Icheri Sheher was put on the list of the „World legacies” of UNESCO. So as to preserve this historical heritage in 2008 there was worked out “A vast overall plan for the conservation of the Historical Center” in the state historical- architectural reserve Icheri Sheher. The aim of the norms put forward consists of conservation and valorization measures. According to this document there is planned the restoration of the monument 31 since 2010 up to 2016. As well as on the buffer zone and inside Icheri Sheher green zones should be set for recreation purpose.

Рахиба Алиева (Азербайджан)

Реставрационные и консервационные проблемы

Государственного Историко-архитектурного заповедника

Ичери Шехер

Ичери Шехер можно называть архитектурно-градостроительным феноменом. В 2000-ом году Ичери Шехер был внесен в список «Мирового наследия» ЮНЕСКО. Чтобы сохранить это историческое наследие, в 2008-ом году в Государственный Историко-архитектурный заповедник Ичери Шехер был разработан «Обширный генплан по консервации Исторического Центра». Цель поставленных задач состоит из сохранения и волоризационных мероприятий. По этой документации с 2010 по 2015 годы планируется реставрация тридцати одного памятника. Также в Ичери Шехер для рекреации устанавливаются зеленые зоны.

Açar sözlər: İçəri Şəhər, qoruq, bərpa, memarlıq irsi, konservasiya

İNTEQRATİV KURRİKULUM: DİZAYN TƏHSİLİNDƏ İNTEQRASIYA PROBLEMİ

UOT 72

İmam Hacıyev
sənətsünəzliq namizədi, dosent

Son dövrlər respublikamızda təhsil sistemində aparılan islahatlar, Qərb təhsil sisteminə milli zəmində inteqrasiya və bu əsasda təhsil haqqında yeni qanunun hazırlanması və qüvvəyə minməsi suveren dövlətdə aparılan daxili və xarici siyasətin prioritet məsələləri kimi dəyərləndirilə bilər.

Təhsil haqqında Azərbaycan Respublikası Qanununun 17-ci maddəsinin müvafiq bəndlərinə əsasən təhsil pillələri və səviyyələri aşağıdakı kimi müəyyənləşdirilmişdir:

Məktəbəqədər təhsil.

Ümumi təhsil:

- ibtidai təhsil;
- ümumi orta təhsil;
- tam orta təhsil.

İlk peşə -ixtisas təhsili.

Orta ixtisas təhsili.

Ali təhsil:

- bakalavriat;
- magistratura;
- doktorantura.

İctimaiyyətin və rəsmi dövlət qurumlarının uzun müddət geniş müzakirə mövzusunə çevrilmiş son pillə - doktorantura hazırki şərait üçün məqbul hesab edilərək, iki pillədə müəyyənləşdirilmişdir:

- fəlsəfə doktoru - elm sahələri üzrə doktoranturada verilən yüksək elmi dərəcə;
- elmlər doktoru - elm sahələri üzrə doktoranturada verilən ən yüksək elmi dərəcə.

Yeni qanundan irəli gələn tələblərə əsasən, respublikamızda təhsil milli zəmində Qərb təhsil sisteminin, o cümlədən dünyəvi təhsilin modellərinə uyğunlaşdırılmışdır ki, bu da qloballaşma şəraitində təhsilimizin dünya təhsil sisteminə məhz, inteqrasiya edilərək inkişafına bir daha zəmin yaratmışdır.

Bu gün respublikanın ali məktəblərində müxtəlif ixtisas sahələrində olduğu kimi, dizayn ixtisası üzrə də kadr hazırlığı işi mövcud təhsil qanununun tələb və müddəaları əsasında həyata keçirilir.

Təhsil sistemində ən vacib məsələlərdən biri də doktorantura pilləsində elmi-pedaqoji kadr hazırlığı işinin təşkili problemidir. Məlum olduğu kimi, bu aspektdə iş respublikanın müvafiq ali təhsil müəssisələrində, o cümlədən elmi-tədqiqat institutlarında həyata keçirilir. Elmi kadr hazırlığı işinin təşkilində AMEA-nın, onun ayrı-ayrı institutlarının aparıcı fəaliyyəti xüsusi qeyd edilməlidir.

AMEA nəzdində özünün çoxsahəli elmi-tədqiqat fəaliyyəti ilə yarım əsrdən çox bir dövrü əhatə edən qurumlardan biri də Memarlıq və İncəsənət İnstitutudur. Hal-hazırda İnstitutun müvafiq şöbələrində incəsənətin və memarlığın tarixi və nəzəriyyəsinin bir çox sahələri üzrə aparılan elmi tədqiqat işləri ilə yanaşı, gənc tədqiqatçılarla mədəniyyət və incəsənətin müxtəlif problemlərinin tədqiqi istiqamətində də elmi fəaliyyət davam etdirilir. Belə ki, sənətsünaslığın digər ixtisasları ilə yanaşı, “Texniki estetikə və dizayn” indeksi üzrə fəlsəfə doktorluğu dissertasiyaları yerinə yetirilir və eyni zamanda elmlər doktorluğu səviyyəsində tədqiqat işləri aparılır. Göstərilən indeks üzrə elmi kadr hazırlığı işinin təşkilində İnstitutun direktoru, sənətsünaslıq doktoru, professor Ə.Ə.Salamzadənin, “Estetikə və informasiya mədəniyyəti” şöbəsinin müdiri, sənətsünaslıq doktoru R.H.Abdullayevanın təşəbbüskarlıqlarını, qayğı və xidmətlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Adıçəkilən mütəxəssislərin rəhbərliyi altında artıq dizayn sahəsində dissertasiyalar uğurla müdafiə edilmişdir. Bununla yanaşı, professor Ə.Salamzadənin dizaynın elmi-nəzəri problemləri istiqamətində yazdığı silsilə məqalə və kitab səviyyəsində nəşrləri bu sahənin tədqiq edilməsində, öyrənilməsində, eləcə də tədrisində faydalı mənbə və metodik vəsait kimi əhəmiyyət kəsb edir [2]. Azərbaycanda dizaynın müxtəlif problemlərinin geniş tədqiq edilməsində və ümumiyyətlə, bu sahənin elmi zəmində inkişaf etdirilməsində professorun xidmətləri xüsusi olaraq qeyd edilməlidir.

Dizayn sinkretik yaradıcılıq sahəsi olduğundan dizayn təhsilində də integrativ təlim metodlarından daha çox istifadə edilməsi məqsədəuyğun hesab edilə bilər. Məsələn, rəngsünaslığın tədrisində rənglərin yaradıcılıqda bədii-estetik xüsusiyyətləri ilə yanaşı, onların fiziki xassələri, emosional-psixoloji xüsusiyyətləri də kompleks şəkildə, əlaqəli olaraq, integrativ formada öyrənilməlidir. Çünki dizayn yaradıcılığında rənglərin müxtəlif xüsusiyyətlərinin məhz, bir çox aspektlərdən öyrənilməsini əşya-mühit yaradıcılığı özü diqtə edir. Digər məsələ dizayn təhsilində hümanitar, sosial, ixtisas üzrə texniki və

qabiliyyət fənlərinin materiallarının daha çoxsahəli formada (əlbəttə, müəyyən çərçivədə) - müvafiq integrativ modellərə - metodlara əsasən tədris edilməsi-dir. Burada integrasiya hər hansı bir fənnin tədrisində mövzu üzrə qoyulmuş problemin digər fənlərlə təqribi - səthi əlaqəsinə görə deyil, həmin fənnin proqramındakı mövzuların əvvəlcədən əsaslı və sistemli şəkildə konkret olaraq hansı fənlərlə integrasiya edilə bilməsinin düzgün müəyyənləşdirilməsinə əsaslanmalıdır. Çünki dizayn təhsilində həm bədii savad üzrə təlim, eyni zamanda texniki savad üzrə təlim həyata keçirildiyindən, burada integrasiya probleminə xüsusi diqqətlə yanaşmaq lazım gəlir. Bu problemi biz vaxtı ilə araşdıraraq, ona öz münasibətimizi bildirmişik [6]. Lakin vaxt ötdükcə, zaman dəyişdikcə problemlərə də yeni prizmadan baxmaq lazım gəlir. Ümumiyyətlə, dizayn təhsilində integrasiya probleminə dair ayrıca metodik vəsaitin hazırlanması bu günümüzün reallığı baxımından vacibdir.

Məlum olduğu kimi, müasir şəraitdə dünya təhsil sistemində integrativ kurikulum modellərinə daha çox üstünlük verilir. Kurikulumun integrasiyası son illərdə ölkəmizdə də təhsil sistemində xüsusi əhəmiyyət kəsb edən məsələlərdən birinə çevrilmişdir. Çünki Azərbaycan Respublikasının təhsil sisteminin inkişafı dünyəvi və fasiləsiz xarakter daşımaqla, vətəndaşın, cəmiyyətin və dövlətin maraqlarını əks etdirən strateji əhəmiyyətli prioritet fəaliyyət sahəsi kimi, milli zəmində dünya təhsil sistemində uyğunlaşdırılaraq, integrasiya edilərək müəyyənləşdirilmişdir. Bununla əlaqədar olaraq, Təhsil haqqında Qanunun “Təhsil sahəsində dövlət siyasətinin əsas prinsipləri” adlı 3-cü maddəsində deyilir:

3.0.1. humanistlik - milli və ümumbəşəri dəyərlərin, şəxsiyyətin azad inkişafının, insanın hüquqları və azadlıqlarının, sağlamlığın və təhlükəsizliyin, ətraf mühitə və insanlara qayğı və hörmətin, tolerantlıq və dözümlülüyn prioritet kimi qəbul olunması;

3.0.2. demokratiklik - təhsilənlərin azad düşüncə ruhunda tərbiyə edilməsi, təhsilin dövlət-ictimai əsaslarla təşkilində və idarə edilməsində səlahiyyət və azadlıqların genişləndirilməsi, təhsil müəssisələrinin muxtariyyətinin artırılması;

3.0.3. bərabərlik - bütün vətəndaşların bərabər şərtlər əsasında təhsil alma-sına imkanlar yaradılması və təhsil hüququnun təmin olunması;

3.0.4. millilik və dünyəvilik - milli və ümumbəşəri dəyərlərin qorunması və onların dialektik vəhdətinin təmin edilməsi əsasında dünyəvi təhsil sisteminin yaradılması və inkişaf etdirilməsi;

3.0.5. keyfiyyətlik - təhsilin mövcud standartlara, normalara, sosial-iqtisadi tələblərə, şəxsiyyətin, cəmiyyətin və dövlətin maraqlarına uyğunluğu;

3.0.6. səmərəlilik - təhsilin və elmi yaradıcılığın daim inkişaf edən, faydalı və son nəticəyə istiqamətlənən müasir metodlarla təşkili;

3.0.7. fasiləsizlik, vəhdətlik, daimilik - mövcud təhsil standartları, tədris proqramları və planları əsasında təhsilin bir neçə səviyyədə əldə edilməsi imkanı, təhsilin ayrı-ayrı pillələri arasında sıx dialektik, qarşılıqlı əlaqənin təmin olunması və onun insanın bütün həyatı boyunca ardıcıl davam etməsi;

3.0.8. varislik - təhsil sahəsində əldə olunmuş bilik və təcrübənin ardıcıl olaraq növbəti nəsə (dövrə) ötürülməsi;

3.0.9. liberallaşma - təhsil sahəsinin və təhsil fəaliyyətinin açıqlığının genişləndirilməsi;

3.0.10. inteqrasiya - milli təhsil sisteminin dünya təhsil sistemində səmərəli formada qoşulması, uyğunlaşması və qovuşması əsasında inkişafı [4].

Qərb təhsil sistemində prioritet olan inteqrativ kurrikulumun məzmunu, mahiyyəti müxtəlif aspektlərdən izah edilir. Bəzi izahatlarda “kurrikulum”un məktəblə, təhsillə bağlı olan bütün sahələri - planlaşdırmanı, öyrənmə nəzəriyyəsini və idarəetməni əhatə etdiyi bildirilir [1,s.19]. Digər əsas açıqlama Hamfreyz tərəfindən verilmiş izahatda göstərilir. Onun fikrincə, “İnteqrativ öyrənmə şagirdlərin ətraf mühitin müəyyən aspektlərini müxtəlif fənlərə aid olan biliklər vasitəsilə geniş araşdırmasıdır”. Həmin fikrin müəllifi humanitar, dil, təbiət fənləri, riyaziyyat, sosial fənlər, musiqi və incəsənət fənlərinin arasındakı əlaqəni göstərərək, qeyd edir ki, vərdiş və biliklər bir sıra fənlərin materialları əsasında daha səmərəli inkişaf edir və təcrübəyə tətbiq edilir. Bu şərh əsas götürən digər müəllif - Şumeyker inteqrativ kurrikulumu belə şərh edir: “ O, təhsilin elə formada təşkilidir ki, fənlərin bir-birilə əlaqəsi təmin olunur və kurrikulumun müxtəlif aspektləri əlaqəli şəkildə birləşdirilərək, daha geniş araşdırma sahələrinə diqqət yetirilir. O, öyrənmə və öyrətmə məsələlərinə hər yerdə yanaşır və mahiyyət etibarilə inteqrativ olan dünyanı əks etdirir” [yenə orada, s.22-23].

Fənlərarası kurrikulum isə təhsil lüğətində aşağıdakı kimi izah edilir: “Fənn məhdudluğunu aradan qaldıraraq, həyatı problemlərin dərk edilməsinə və kurrikulumun müxtəlif aspektlərini mənalı şəkildə əlaqələndirməklə geniş sahələrin öyrənilməsinə diqqət verən kurrikulum”. Yakobs fənlərarası kurrikulumu aşağıdakı kimi izah edir: “Əsas mövzunu, problemi, təcrübəni araşdırmaq üçün müxtəlif fənlər üzrə metodologiyaların və dillərin şüurlu şəkildə tətbiq edildiyi kurrikulum yanaşmaları və biliklər” [yenə orada].

Təhsilə, öyrənməyə bu cür yanaşmalar təbii olaraq, bir daha deməyə əsas verir ki, bütöv olan materiyanı, dünyanı, insanı, onun yaşam tərzini, həyat fəlsəfəsini elmlərin məhdud çərçivəsində deyil, onların geniş inteqrasiyasında, vəhdətində öyrənmək daha əlverişli olardı.

Dünya təhsil sistemində, o cümlədən Azərbaycan təhsil sistemində prioritet olan kurrikulumun - fənlərarası əlaqənin tarixinə qısa da olsa, nəzər salmaq lazım gəlir.

Bələ ki, inteqrativ kurrikulumun köklərinin hətta qədim yunan filosofu Aristotelə gedib çıxdığı bildirilir və bu barədə deyilir: “Aristotel “Etika və siyasət” əsərində fikirlə əməli, düşüncə ilə fəaliyyəti birləşdirməyin nəzəri əsaslarını işləyib hazırlamışdır. Aristotelin bu konsepsiyası orta əsrlər Avropa təhsilinə həlledici təsir göstərdi və orta əsr universitetlərində akademik fəaliyyətin mahiyyətini təşkil edən “incəsənət və metodların” mahiyyətini təşkil etdi” [yenə orada, s.39].

Həmin mənbədə kurrikulum anlayışının yeni bir konsepsiya olmadığı barədə deyilir: “Bu hərəkət 1800-ci ilin sonlarından alman filosofu və pedaqoqu İohan Fridrix Herbartın adı ilə bağlıdır. Herbart bir-biri ilə əlaqəsi olmayan fənlərin mövzular ətrafında birləşdirilməsi ideyasını inkişaf etdirərək, bəzən “araşdırmaların inteqrasiyasına” istinad edirdi. 1920-ci illərdə Con Dyui “proqressiv hərəkətə” rəhbərlik edirdi. Proqressiv təhsil isə şagirdlərin fərdi və sosial maraqlarını kurrikulumların əsası hesab edirdi. “İnteqrativ kurrikulum” anlayışı 1920-ci illərdə geniş surətdə həyata keçirilən və 1930-cu illərdə kurrikulum hərəkətinin əsasını təşkil edən layihə yanaşmasını, 1940-1950-ci illərdə isə problem əsaslı kurrikulumu izah edir. Faktiki olaraq, kurrikulum və qrup halında təlim XX əsrin başlanğıcından etibarən Amerika orta məktəbinin həlledici komponenti olmuşdur. İnteqrativ hərəkət Qərb ölkələrində və Amerika Birləşmiş Ştatlarında inkişaf etməyə başladığı ilk dövrlərdə inteqrativ təlimin mükəmməl variantları mövcud deyildi, onlar əsasən ümumi kurrikulum anlayışının praktiki həyata keçirilməsi və nəzəri tədqiqatlar əsasında tədricən inkişaf etdirilirdi ” [yenə orada s.26].

Pedaqoji ədəbiyyatda müvafiq nümunələr əsasında inteqrativ kurrikulumun planlaşdırılmasında istifadə edilməsi tövsiyə edilən 10 model verilmişdir [yenə orada s. 86-94]. Bu modellərdən biri olan “dərinləşdirilmiş” modelin fərdi yol kimi, kənardan müdaxilə olmadan və ya az müdaxilə şəraitində öyrənmələr daxilində baş verdiyi göstərilir və nəhayət, həmin modelin digər fərqli cəhəti onunla izah edilir ki, magistraturada, doktoranturada və sonrakı dövrdə

təhsil alan şəxslər bütövlükdə öyrəndikləri sahənin daha da dərinliyinə gedə bilirlər [yenə orada, s. 92].

Təcrübə göstərir ki, hər hansı bir elm sahəsinə aid olan mövzunun öyrənilməsində həmin mövzu ilə əlaqədar digər elmlərə aid olan problemlər də ortaya çıxır. Əlbəttə, bu problemlərin mahiyyətinin daha da dərindən öyrənilməsi, eləcə də, həll edilməsi müxtəlif elmlərə, tədris prosesində müxtəlif fənlərə məhz integrativ yanaşmada mümkün ola bilər. Fənlərarası integrasiya formasının, modelinin seçimini həm də mövzu üzrə qoyulmuş problemin özü diqtə edir. Burada integrativ yanaşmanın - təlim metodunun daha effektiv təbiiq edilməsi və lazımı nəticənin əldə edilməsi təbii ki, müəllimin pedaqoji fəaliyyətinin peşəkarlığından və yaradıcı səviyyəsindən də çox asılıdır.

Ümumiyyətlə, həm ali məktəb, həm də orta məktəb müəllimlərinin göstərilən aspektdə müxtəlif səpkili elmi-metodik məqalələrlə, metodik tövsiyələrlə, dərslik və digər ədəbiyyatlarla mütəmadi olaraq tanış olmaları və onlardan istifadə etmələri vacibdir. Bu baxımdan, pedaqoji elmlər namizədi F.Zeynalovun “İbtidai siniflərdə təsviri sənətin digər fənlərlə əlaqəli tədrisi” adlı monoqrafiyası ixtisas müəllimləri üçün faydalı vəsaitlərdən biri hesab edilə bilər [5].

Qeyd etmək lazımdır ki, hələ Qədim Şərqdə ümumi dünyagörüşün inkişafı üçün elmi biliklərin qarşılıqlı öyrənilməsi məsələsinə həssaslıqla yanaşılmışdır və elmlərə bu kontekstdə yiyələnmiş görkəmli simalar az olmamışdır. Şərqi böyük mütəfəkkirləri - İbn Sina, Əbu Reyhan Biruni, Ömər Xəyyam, Nəsirəddin Tusi və başqaları bir çox elmlərə qarşılıqlı şəkildə yiyələnmişlər. Ömər Xəyyamın riyaziyyat, astronomiya, təbabət sahəsindəki bilikləri, onun rübailərinin mövzusuna, mahiyyətinə sirayət edərək, onları məna etibarını ilə daha da zənginləşdirmişdir. Dünya miqyasında şöhrət qazanmış bu məşhur rübailərdə sözün əsl mənasında, dərin elmi dünyagörüşün, təfəkkürün işığı vardır. Bu “ışığın” poetik duyğularla, fəlsəfi düşüncələrlə çulğalaşmasından neçə yüz illiklər öz oxucularını heyretə salan, vəcdə gətirən heyretəməz rübailər yaranmışdır. Bu yığcam dörlüklərdə kədərli ömrün dərin fəlsəfi hekayəti poetik bir tərzdə ehtiva edilir, oxucuya dünyanın *kədər fəlsəfəsindən* - (İ.H.) söhbət açılır [3;7]. Dahi Leonardo da Vinçinin yaradıcılığının istər texniki, istərsə də bədii-estetik cəhətlərinin heyretəməzliyi, zənginliyi ondan irəli gəlir ki, o, fitri istedadı ilə yanaşı, həm də elmi biliklərə qarşılıqlı, əlaqəli şəkildə yiyələnmişdir. Bir çox ixtisas sahələrini bilməklə yanaşı, o, həm də yaxşı konstruktor idi, çünki təbiətdəki canlıların hərəkət mexanizmini, forma quruluşunu mükəmməl öyrənmişdi. Onun məşhur “Mona Liza” əsərindəki qadının çöhrəsindəki “ilahi

təbəssüm” sənətkarın insan anatomiyasına, əzələ sistemində, rəsətmə və rəng-şünaslığın ən incə xüsusiyyətlərinə, nüanslarına dərinlən bələd olmasını əyani olaraq nümayiş etdirir [8;9].

Beləliklə, integrativ kurrikulumun mahiyyətini, məqsədini, o cümlədən təhsil sistemində inteqrasiya məsələlərini şərh edərək, respublikada ali təhsil sisteminin vacib tərkib hissəsindən biri olan dizayn təhsilində bu problemin qoyuluşunun və öyrənilməsinin vacibliyini bir daha diqqətə çatdırmaq istədik. Məlum olduğu kimi mütəxəssis hazırlığının səviyyəsi təhsil proqramının (kurrikulumun) planlaşdırılmasından bilavasitə asılıdır. Əgər proqram materialları bəsitdirsə, təhsilin məzmununun ümumi səviyyəsi aşağıdırsa, deməli, öyrənilən sahənin gələcək ümumi inkişafı, o cümlədən mütəxəssis hazırlığı işi də qənaətbəxş olmayacaq. Təhsilin sonrakı mərhələsinin isə dərinləşdirilmiş modelə əsaslanan integrativ kurrikulumun həyata keçirilməsi ilə davam etdirilməsi, hər hansı bir ixtisas sahəsində, o cümlədən dizayn ixtisası üzrə kadr hazırlığı işinə, ümumilikdə hərtərəfli şəxsiyyət nümunəsinin formalaşmasına müsbət təsir göstərə bilər.

Başqa ixtisas sahələrində olduğu kimi, dizayn təhsili üzrə də cəmiyyətin dinamik inkişaf qanunauyğunluqlarına və tələblərinə əsasən daim yeni konsepsiyaların, dövlət standartlarının, alternativ tədris planlarının, proqramlarının yaradılması vacibdir və bu sözügedən təhsil istiqamətinin daha da səmərəli təşkilinə, onun gələcək inkişafına əsaslı zəmin yarada bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Kərimova F., Əhmədova M., Varrella G., Reyli Ə. İntegrativ kurrikulum: mahiyyəti və nümunələr. Bakı, “Adiloğlu”, 2006. - 234 s.
2. Salamzadə Ə.Ə. Dizayn və informasiya. Bakı, Səda, 2006. - 133 səh.
3. Sultanov Ş.Z., Sultanov K.Z. Ömər Xəyyam. Bakı, “Gənclik”, 1991. - 296 s.
4. Təhsil haqqında Azərbaycan Respublikasının Qanunu. “Azərbaycan” qəzeti, № 199, (5303) 8.09.2009.
5. Zeynalov F. İbtidai siniflərdə təsviri sənətin digər fənlərlə əlaqəli tədrisi. Bakı -2006. 140 s.
6. Гаджиев И.А. Актуальные проблемы технической эстетики – обучение дизайну. Azərbaycan Respublikası Təhsil Cəmiyyəti “Bilgi”, beynəlxalq elmi-nəzəri və metodik jurnal. Təhsil, mədəniyyət və incəsənət. №1 (17). Bakı, “Təhsil” 2004. səh.119-122.
7. Омар Хайям. Сад истин. Рубайи.- Москва, Эксмо, 2007. – 400 с.: ил.

8. Уоллэйс Р. Мир Леонардо. 1452-1519. Москва, ТЕРРА, 1997. -192 с.: ил.
9. Художественная галерея да Винчи. «Худ. гал.». № 7, Москва, 2000.

Имаш Гаджиев (*Азербайджан*)

Интегративный куррикулум: проблемы интеграции в образовании дизайна

В статье комментируется суть и историческое развитие интегративного куррикулума в настоящее время, как обладающего приоритетом в системе образования Запада и Азербайджанской Республики. В этом контексте исследуются проблемы интеграции в образовании дизайна как важной составной части системы образования Азербайджана и, в связи с этим, подчёркивается создание и применение новейших концепций, государственных стандартов, учебных планов в этой области образования.

Imash Hajiyev (*Azerbaijan*)

Integrative curriculum: problems of integration in the education of design

The essence and historical development of the integrative curriculum as a priority at present in the system of education of the West and Azerbaijan Republic are commented in the article. Problems of integration in the education of design as basic integral part of the education of Azerbaijan are studied in this context and in this connection there is accentuated the creation and the use of the newest conceptions, state standards, curricula in this sphere of education.

Açar sözlər: Şərq, integrasiya, kurikulum, Təhsil qanunu, dizayn təhsili.

УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПЕЧАТНОЙ РЕКЛАМЫ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Айнур Нуралиева (Азербайджан)

Конец XIX и начало XX века в Азербайджане ознаменовались нефтяным бумом. До 1872 года в Баку нефтеносные участки сдавались промышленникам, которые обязались платить за каждый рабочий день на участке арендную плату. В 1872 году 17 февраля была упразднена система обязательного арендования и произведена распродажа участков. Это легло в основу капиталистического производства в нефтяном секторе Азербайджана. 1 мая 1880 года царскими властями было разрешено иностранным гражданам приобретать нефтяные участки и тем самым внести посильную роль в развитие данного сектора.

В Баку, в этот промежуток времени стали действовать такие иностранных компаний, как: - нефтяные фирмы «Братья Нобель», «Рокфеллер», «Ротшильд», «Детерлинг», «Шелл», «Стандарт Ойл» и другие английские, французские, немецкие, шведские, голландские, которые способствовали росту экономики, производственных отношений и строительства.

Развитие нефтяного сектора способствовало наплыву в Баку рабочей силы, которую составляли переселенцы из регионов страны, из Ирана, Грузии, Турции и России. Развитие производства и рынка привело к конкуренции между компаниями, а так же способствовало возникновению спроса на продукты, товары и услуги.

Зарубежное, инородное проникает во все сферы жизнедеятельности горожан, привносит новые потребности, меняет образ жизни, вкусы, привычки, понятия и даже психологию восприятия нововведений. Азербайджанская аудитория достаточно сложна и разнородна по своей сути. В ее восприятии сложилась сложная система ценностей, своеобразное видение жизни, присущее азербайджанскому мышлению; пониманию, поведению и образу действий.

Промышленные предприятия, магазины, рестораны старались привлечь покупателей и потребителей броскими вывесками, предложениями, услугами – посредством объявлений и заманчивых рекламных

текстов, которые размещались в газетах и журналах. Тем самым, дав толчок развитию печатного дела в Азербайджане и на азербайджанском языке. Потому, что до середины XIX века журналы и газеты печатались в Тбилиси на русском языке. Например здесь издавались «Тбилисские ведомости», «Закавказский вестник», «Кавказ» и ряд др. газет, где размещались статьи и информация об Азербайджане (1. С. 11). Так же отметим, что XIX в. явился сложным общественно – политическим периодом в творческой жизни азербайджанской интеллигенции, в жизни Г. Зардаби, М. Шахтахинского, Дж. Мамедкулизаде, А. Агаева, братьев Унсизаде, М. Мирзаева и др. Первая реклама в газете появилась в первой напечатанной на азербайджанском языке газете «Акинчи» Гасан бека Зардаби в 1875 году. Содержание объявления гласило, что каждый желающий может разместить информацию о своем товаре или предлагаемой услуге в этой газете, заплатив за каждое предложение две копейки. «Эта газета печатается в городе Бадкуба Кавказского региона, каждый кто хочет оставить сообщение или письмо, пусть высылает на его имя печатника газеты» (2. С. 1). Этот период служит началом эпохи национальной рекламы, и примечательно то, что по всему цивилизованному миру период середины XIX века является исходной точкой в истории внесения компаниями серьезных инвестиций в рекламу. В том же номере были размещены четыре других рекламных объявления. В разделе о новостях содержалась информация, о ценах за пуд нефти, установленных на различных рынках, и ряд социальных сообщений. Информация в газете «Акинчи» носила как коммерческий, так и социально – экономический характер. Нужно отметить и содержательность рекламных текстов того периода. В них указывался адрес предлагающего услуги или производителя, а так же описывался конечный результат, которого потребитель достигнет, воспользовавшись услугой или товаром.

Это отражает особенности требований к работе копирайтеров, определяя неизменность выдвигаемых задач, в плане профессионализма и знания психологии потребителей. Примечательно то, что лозунги и слоганы не потеряли актуальности в качестве вызывающих к чувствам и работают на потребительские мотивы, они так же кратки и лаконичны, интригующе заманчивы. Т.е. подход к роли рекламы остается неизменным по сей день, рекламу призывают интриговать и порождать спрос на производимую продукцию, товар или услугу. Манипулирование базовыми потреб-

ностями потребителей, насаждение «фиктивных потребностей» (7), «украшательство» рекламируемых изделий, все актуально по сей день.

Однако не стоит забывать и об особенностях национального классического института потребления. Проводя аналогии с европейским, американским и даже российским поведением потребителей конца XIX века, наблюдается существенная разница. Мы менее подвергнуты внушению, мы исторически больше открыты для обмена мнениями и общения между собой, при этом закрыты для всего, что находим «инородным». «Приходится признать, что господствующие ментальные установки в азербайджанской культуре не связаны с долгосрочными перспективами» (З. С.17) «Посидим-поговорим» вот девиз, который отражает всю специфику ментальности тюркских народа. Но это не значит, что мы отстаем в плане потребления посредством воздействия рекламного сообщения на реципиентов.

Вопросы социального, классового и образовательного характера были крайне актуальны в небольшой интеллигентной среде азербайджанских тюрков. Поэтому будучи великим мыслителем своего времени Зардаби не мог обойти злободневные вопросы и не задаться целью просвещения посредством газеты. Редактор и авторы заметок, просветительских статей пытались разбудить сознание народа, рассказывали и описывали жалкое положение коренного населения. «Акинчи» выступал в качестве рупора, отражающего реалии своего времени, передавая информацию о положении дел через призму социально – экономической действительности.

Рекламно – коммерческая деятельность газеты указывает на экономическую независимость в сфере общественно - политической деятельности, создавая благоприятную атмосферу для развития мыслей, отражающих передовые идеи эпохи.

К концу XIX века в Баку начинается новый период расцвета печатных коммуникаций, типографских средств и носителей массовой информации. Во многих промышленных столицах мира функционирует торговый дом «Л. и М. Метчел и К.», которые брали на себя функцию диллеров в сфере размещения реклам в газетах. Эпитет: «Реклама - двигатель торговли» принадлежит сотрудникам этой конторы. (8)

Им же принадлежит поучение: "Всякий производитель какого-то ни было товара или же торгующий им должен, если он желает увеличить свой сбыт, прибегнуть к газетной рекламе, иначе трудно в настоящее время выдержать все прогрессивно увеличивающуюся конкуренцию. Прилич-

ная реклама, в которой не обещается больше того, что в состоянии дать, принесет всегда пользу, и суммы, затраченные на публикацию, всегда возвратятся с избытком. Фирма приобретет известность, товар находит все больше покупателей и дело крепнет" (9). Уже тогда подчеркивалась сила печатного слова. Печать использовалась и используется как мощное орудие социальной и политической борьбы, просвещения, распространения знаний и информации, развития культуры, формирования мировоззрения.

Ее задача ясна: служить передаче письменной информации, а также способствовать ускорению распространения информации. Достоинством произведения печати, считалась способность воспроизведения в любом требуемом количестве.

К концу XIX века в Баку началось печатание и на русском языке. 1881 год отмечается началом деятельности газеты «Каспий», которая в скором времени приобрела большую популярность у читателей. В ее редакционную коллегию входили выдающиеся мыслители своего времени, такие как М. Шахтахлы, А. Топчибашев, А. Гусейнзаде, А. Агаев, М. Нариманов, У. Гаджибеков. Именно в этой газете впервые было помещено объявление типографской конторы, предлагающей услуги в сфере полиграфии. В «Каспии» размещалось огромное количество сообщений, в которых можно было наткнуться на имена мировых производителей, таких как «Закавказское представительство Российского Акционерного общества «Торговый дом Густава Листа», поставлявшее локомотивы и паровые машины; фирма «Бони Мориеля», предлагающей дамские шляпки; успешно рекламировалась швейная машина «Зингер», объявления о продаже тиражировались вплоть до 1910 года. С 1894 года можно наткнуться на предложение знаменитой и в наши дни фирмы «Нестле», предлагавшей продукты детского питания.

Так же в газетах размещалась реклама местных производителей и дельцов: реклама кораблестроительного завода З. Тагиева, «Мыло шейхов Бухары» и др. Просматривая страницы газеты «Каспий» можно встретить объявления, достаточно актуальные и для сегодняшнего времени, это услуги репетиторов: учителей русского, французского, английского языков; преподавателей танцев и основ этикета. Часты сообщения о благотворительных вечерах, концертах и мероприятиях, организованных для детей сирот, где передается информация о месте проведения мероприятия, о меценатах которые участвуют в акции. Не теряют своей актуальности и со-

общения о косметических средствах - мыле, шампунях, кремах. Достаточное количество объявлений посвящено не менее известному продукту – пиву, где описываются особенности товара, обращаясь к любителям напитка.

В XIX веке в Азербайджане печаталось около 300 газет на разных языках, специализированных направлений, различных политических воззрений. Рекламные полосы, размещаемые в газетах, имели немаловажное значение. Там размещались сообщения, предлагающих свои услуги в качестве производителей рекламы, декламировались лозунги о доступных ценах, высоком качестве и оригинальных идеях, о качественном и быстром исполнении, с указанием адреса и лиц, к которым следует обращаться за услугой. Так, в «Бакинском рабочем» указывался некий Аким Коган, предлагающий свою помощь в разработке рекламы и размещение ее в газете. Газета «Баки» размещала частные объявления на первой странице издания. Рекламные объявления были очень лаконичными, но в них отражалась информация о продукте или услуге, указывалось имя предпринимателя и коротко рассказывалось о сфере деятельности.

Так же ценна деятельность самостоятельных журнальных изданий. Сфера их влияния не менее важна. Она носила просветительски – пропагандирующий характер. Качество изложения рекламного объявления эволюционировало со временем. В начале, это были простые, доступные для понимания читателями объявления. В журналах печатались сатирические фельетоны, в которых отражалось реальное положение неимущего и бедствующего народа. Описывались ситуации манипулирования религиозными деятелями умами непросвещенных и запуганных сельских жителей. Отмечу, что сатирический характер изложения был своего рода «призывом», обращением к народу. Своими фельетонами просветители и «мастера слова» пытались отрезвить народ. Наряду с журналами и газетами, печатались бюллетени и сборники сообщений, где указывались цены на рекламные полосы и кегль шрифта. (4. С. 22). Например: в газете «Каспий» стоимость каждой строки с использованием мелкого шрифта петит, обходилась в 25 копеек, если объявление помещалось на первой странице, а на последней за этот же шрифт -15 копеек. Абонентами ежегодников были представители консульств разных стран - Ирана, Франции, Италии, Германии, Великобритании, Норвегии, Швеции, Австро – Венгрии, Бельгии, Греции и других. В начале XX века широко распространились объявления о ресторанах и кафе, где перечислялись заман-

чивые особенности кухни, обслуживания, направленные на привлечение большего количества посетителей. Например:

- «Столовая «Эльбрус» приглашает вас попробовать вкусные блюда приготовленные опытными и бывалыми поварами»

- «... в вечернее время играет Румынский оркестр, поют и танцуют знаменитые чаровницы. Есть и отдельные кабинеты»

Проанализировав положение печатного дела и роль рекламы в обществе рубежа XIX и начале XX века, следует вывод: Азербайджан был в числе развитых коммерческих базаров. История становления национальной печатной рекламы может быть и отстает на столетие, но однако путь развития не отличается от мирового. В Баку не было специализированных тематических изданий по рекламе, инвестируемых каким-либо меценатом или богачём, как «Русский курьер» 1870 г. фабриканта «шипучих вод» Н.Ламина или «Минута» Е.Добродеева (5, 414-415). Не было цели по коммерциализации прессы, добиться которой можно было посредством увеличения объемов рекламы и изощрения ее форм. Например: в России пресса воспитывала рекламодателей, пропагандировала идею необходимости роста расходов на рекламу. "Реклама во всяком коммерческом деле, всяком предприятии составляет в Америке первое дело", - информировала читателей казанская пресса (6,С.4). Удрученные непосильным трудом и занятые насущными делами большая часть населения перефразировав Мамедова ...локализовались, сегментировались, удалялись от современности, архаизировались. Т.е. наше общество как и тогда не с одинаковой скоростью и желанием, пониманием и восприятием, принимало и входило в цивилизованный, а сегодня уже глобальный мир. Этот процесс зависит от уровня информационной наполненности жизни, от желания отдельных групп одного этноса быть вовлеченными в процесс информационного обмена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Axundov N. Sənədlərin dili ilə. – Bakı, 1980.
2. "Əkinçi" jurnalı, 1875, N-1.
3. Абдуллаев Ф.Ф. Дизайн в условиях информационного общества. Автореферат на звание кандидата искусствознания – Баку, 2005.
4. Şahverdiyev Akif. Azərbaycan mətbuat tarixi. Ali məktəb tələbələri üçün dərslik. – Bakı», 2006.

5. Уперов В.В. Реклама – ее сущность, значение, историческое развитие, психологические основы // Гермес. Торговля и реклама. Сб. ст. – СПб., 1994.
6. Разные разности // Казанский биржевой листок. 1889. 10 января, № 7, с.4.

Электронные ресурсы:

7. <http://www.polit.ru/lectures/2005/12/01/mostovoi.html>
8. <http://marketnow.ru/page-34.html>
9. <http://www.m-economy.ru/art.php3?artid=20800>

Aynur Nurəliyeva (*Azərbaycan*)

Azərbaycanda çap reklamının yaranması şərtləri

Məqalədə Azərbaycanada çap reklamının yaranması şərtlərinə sənaye inkişafının təsiri şərh olunur. XIX əsrin sonunda neft sektorunun inkişafı yerli əhəlinin həyat və fəaliyyətini köklü sürətdə dəyişdirmişdir. Bu inkişaf tarixən formalaşmış zövq, vərdiş, anlayış və qavranılma psixologiyasına yeni tələbatlar gətirmişdir.

Aynur Nuraliyeva (*Azerbaijan*)

The conditions of beginnings of printing advertising in Azerbaijan

In the article is described the influence of industrial development to the conditions of beginnings of printing advertising in Azerbaijan. In the end of 19-th century the development of oil industry changed the vital activity of local population. It introduced new requirements to the historically shaped conceptions, habits, tastes and psychology of perception.

Ключевые слова:

Реклама, печать, объявление, восприятие, потребитель.

MİLLİ TEATRŞÜNASLIĞIMIZIN FORMALAŞMASINDA İNQILAB KƏRİMOVUN ROLU

UOT 792,01

Ağayeva Nərminə

sənətşünaslıq namizədi (Azərbaycan)

Azərbaycan milli teatr tarixini yaradan, yaşadan və gələcəyini təmin edən alimlər sırasında Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, sənətşünaslıq doktoru, professor İncilab Saleh oğlu Kərimovun layiqli yeri və mövqeyi vardır. İ.S.Kərimov altmış ilə yaxındır ki, Azərbaycan teatrşünaslığında səmərəli, rəngarəng, çoxşaxəli yaradıcı fəaliyyət göstərir və bu fəaliyyət MEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutundan başladığı səbəbindən onun yazdığı əsərlərdə yüksək elmi təfəkkür, dərin nəzəri fikir, fəlsəfi-estetik təhlil və müqayisələr həmişə diqqəti cəlb edir.

Məlumdur ki, milli sənətşünaslığımızın bu sahəsində hələ keçən əsrin 20-ci illərindən etibarən bir çox müəlliflər, ziyalılar, sənət adamları, dramaturqlar çalışmış, onların söyləri, axtarısları, zəhmətləri nəticəsində milli teatrşünaslıq yaranmış və inkişaf mərhələləri keçmişdir. Teatrşünaslığın bir elm kimi yaranmasında, formalaşmasında və özünütəsdiqində böyük tənqidçi, nəzəriyyəçi-alim Cəfər Cəfərovun əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. O, milli teatrımızın ilk müfəssəl tarixini yaratmış və onun bu sahədəki fəaliyyətinin nəticəsi kimi müasir teatrşünaslıq elmi özünü təsdiq etmişdir. İncilab Kərimovun tədqiqatları bunu deməyə əsas verir ki, o, məhz Cəfər Cəfərovun teatrşünaslıq təcrübəsi və məktəbi əsasında yetişmişdir. Bəli, bu gün Cəfər Cəfərovun ruhu şad və arxayındır ki, onun yetirməsi İncilab Kərimov Azərbaycan teatrşünaslığının atası sayılan görkəmli alim, ictimai və dövlət xadimi Cəfər Cəfərovun sənət yolunu fəxrlə davam və inkişaf etdirərək, teatr tariximizin ondan sonrakı mərhələsini mükəmməl yaradıcı uğurlarla paradigmal səviyyəyə qaldıra bildi.

«Teatr və kino» söbəsində ciddi elmi fəaliyyətə başlayan alim Azərbaycan teatrının, dramaturgiyasının bir sıra cəfəkeş sənətkarları haqqında «Abdulla Şaiq və teatr», «Nəriman Nərimanov və teatr», «Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və teatr» kimi monoqrafiyalar yazıb çap etdirir. İ.Kərimovun məhz bu ədiblərin yaradıcılıq irsini milli teatr kontekstində tədqiq etməsi, əlbəttə ki, təsadüfi

deyildi. Bu dramaturqların yaradıcılığı həqiqətən milli teatr sənətimizin təşəkkülündə böyük rol oynamışdır. Tədqiqatçı özü çıxışlarında bu fikri vurğulayır ki, təhlil və tədqiq obyektinə olan yazıçı və dramaturqların teatr görüşləri professional teatr tarixinin yazılmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Müəllifin tədqiqatlarında milli aktyor sənətinin təhlili də əsas istiqamətlərdən olmuş və bir çox məqalə və kitabları görkəmli aktyorlara və onların yaratdıqları obrazlara həsr edilmişdir. Mirzə Əli Abbasov, Əbülfət Vəli, Mehdibəy Hacınski, Soltan Məcid Qənizadə, Hüseyn Ərəblinski və s. kimi milli teatrımızın inkişafında böyük zəhmətləri olan yaradıcılar məhz İncilab Kərimovun imzası ilə teatr tariximizdə layiqli yerlərini tapmışlar.

Azərbaycan teatrının rus, gürcü, Orta Asiya teatrları ilə qarşılıqlı əlaqələri, müş-tərəf qastrol tamaşaları ilə bağlı fikir və mülahizələr İ.Kərimovun «Sənət yolu - dostluq yolu» kitabında, «Azərbaycan teatrının Rusiyaya qastrol səfərləri», «Azərbaycan dramaturqlarının əsərləri rus səhnəsində», «Rus dramaturqlarının əsərləri Azərbaycan səhnəsində», «Tiflis Azərbaycan teatri tarixindən» irihəcmli məqalələrində öz əksini tapmışdır. Hər bir məqalə, reseenziya, monoqrafiya milli teatr prosesinin formalaşması, inkişafı kimi dəyişkən prosesdə hər hansı bir teatr hadisəsinin yerini müəyyən etmək meyarı ilə seçilir. Bu yöndə tədqiqatını daha böyük səylə davam etdirən İncilab Kərimov «Azərbaycan teatrının yaranması, təşəkkülü və inkişafı (XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəlləri)» mövzusunda fundamental elmi iş yazmış və onu 1988-ci ildə Moskvada Ümumittifaq Elmi Tədqiqat İncəsənət İnstitutunun elmi şurasında müvəffəqiyyətlə müdafiə edib, sənətsünaslıq doktoru elmi dərəcəsinə almışdır. İttifaq miqyasında tanınan alimlərin diqqətini cəlb edən bu dissertasiyada tədqiqatçı Azərbaycan teatrının yaranması, təşəkkülü və inkişaf problemləri, ziyalılardan teatr mühitindəki ictimai rolu, XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində yaşayıb yaratmış M.F.Axundov, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, C.Məmmədquluzadə, S.M.Qənizadə, N.Nərimanov, H.Ərəblinski, C.Zeynalov, C.Mahmudbəyov, Ə.Vəli, M.Əlvəndi və başqaları haqqında dəqiq məlumat və fikirlər söyləmişdir.

«İki dövlət bir millət olan» Türkiyə və Azərbaycan xalqları arasındakı birlik və əlaqə ta qədim zamanlardan həyatın bütün sahələrində özünü biruzə vermişdir; bu əlaqələr teatr sənəti sahəsində də əhəmiyyətli və zəngin olmuşdur. Azərbaycan-Türkiyə teatr əlaqələri isə bu müstəvidə, xüsusən də türkdilli xalqların mədəni-iqtisadi inteqrasiyasının möhkəmləndiyi bir zamanda daha böyük əhəmiyyət daşıyır. İncilab Kərimovun «Azərbaycan-Türkiyə teatr əlaqələri» kitabında Türkiyə - Azərbaycan səhnə ustalarının dostluğundan, qarşılıqlı qastrol səfərlərindən, 1908-ci ildən başlayaraq türk dramaturqlarının əsərlərinin Azər-

baycan teatrındaki tamaşaları, son illərdə Türkiyə teatrlarında səhnə şərhini tapmış milli dramaturgiyamızın nümunələri barədə müfəssəl məlumat verilir.

Görkəmli alimin «Heydər Əliyev sənət, sənətkarlar və sənətkarlıq haqqında» monoqrafiyasında ümummilli lider, Heydər Əliyevin ədəbiyyatımız, mədəniyyətimiz, o cümlədən, teatr və kino sənətimizin inkişafında rolu, sənətə, sənətkarlara böyük qayğı, hörmət göstərməsindən, sənət və sənətkarlıq haqqındakı fikirlərindən bəhs olunur.

1998-ci ildə Azərbaycan peşəkar teatrının yaranmasının 125 ili tamam olurdu. Respublikamızın mədəni həyatında baş verən bu hadisəyə yüksək tarixi və siyasi qiymətin təzahürü olan Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərmanı əsasında yubiley tədbirlərinin hazırlanması və keçirilməsi üzrə təşkilat komitəsinin tədbirlər planına uyğun olaraq 2002-ci ildə İ.Kərimovun «Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri» kitabı nəfis tərtibatla çap edildi. Əsərdə belə bir fikir təsdiqlənir ki, Azərbaycan milli teatrının tarixi çox qədimdir. İ.Kərimov bu tarixə üç baxış nöqtəsindən nəzər salır: birincisi, teatr sənətinin ünsürləri məsələsidir. Bu baxımdan Azərbaycan teatrının üç min ildən çox tarixi vardır. İkincisi, teatr sənətinin komponentləri, yəni dramaturq, rejissor, aktyor və s. amillərdir ki, bu «Kos-kosa», «Qaravəlli» və s. ta qədimdən xalq arasında şöhrət tapmış meydan tamaşalarında, «Kosa gəlin», «Tapdıq çoban», «Maral oyunu» kimi kiçik həcmli tamaşalarda təzahür tapır. Bu xalq teatr tamaşaları öz realizmi və optimizmi ilə Azərbaycan peşəkar teatrının yaranmasına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Və nəhayət, üçüncü baxış nöqtəsi dünyəvi peşəkar teatrın yaranma tarixidir ki, bunun da tarixi 1873-cü ildə Bakıda göstərilən «Lənkəran xanının vəziri» tamaşası ilə başlanır.

Belə bir cəhətə diqqət yetirək ki, teatrşünas alimlərimizin milli teatrımıza aid 1990-cı ilə kimi çap olunmuş irili-xırdalı bütün əsərlərində Azərbaycan teatrının yaranma tarixi 1873-cü ildə Bakıda göstərilən tamaşa ilə müəyyən edilmişdir. Lakin, İ.Kərimovun tədqiqatlarından məlum olmuşdur ki, bu tamaşa yalnız Bakıda teatr sənətinin yaranma tarixidir. Ümumiyyətlə, Azərbaycanda teatr tamaşaları xeyli əvvəllər, yəni 1848-ci ildə Şuşada, 1850-ci ildə Lənkəranda, 1857-1858-ci illərdə Şamaxıda, 1872-ci ildə Tiflisdə göstərilmişdir.

Diqqətəlayiq cəhətdir ki, XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın mədəniyyət xadimləri qabaqcıl teatr sənətinin yaranması və inkişafı yolunda böyük səy və cəfəkeşlik göstərmişlər. Bakıda və Azərbaycanın digər bölgələrində yaşayıb-yaradan N.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, S.M.Qənizadə, Ə.Vəli, M.Əlvəndi, C.Zeynalov, N.Nərimanov, Ə.Haqverdiyev, Ü.Hacıbəyov,

M.M.Kazımovski, A.M.Şərifzadə və b. mədəniyyət xadimləri xalq işi uğrunda geniş və hərtərəfli mübarizə aparmışlar. Kitabın birinci fəslində adları çəkilən, milli teatrın yaranması və təşəkkülündə cəfakəşlik göstərmiş bu ziyalıların, aktyor və rejissorların fəaliyyəti barədə məlumatlar verilir.

İkinci fəsilə Azərbaycan dünyəvi peşəkar teatr sənətinin inkişafı və milli azadlıq hərəkatında onun rolu təhlil edilir, 1905-1920-ci illər dövrünün teatr xadimlərimiz qarşısında qoyduğu problemlərdən söhbət açılır. Müəllif o illərin mətbuatında çap olunmuş məqalələrin geniş təhlilini verərək qeyd edir ki, çətinliklərə baxmayaraq sənət fədailərimiz ruhdan düşməmiş, teatr işini yaşatmağa çalışmışlar. Tədqiqatda həmçinin, milli dramaturgiyanın təşəkkülü, teatrın repertuar axtarışları, səhnəqrafiyanın banisi Ə.Əzimzadənin yaradıcılığı araşdırılmış, H.Ərəblinski və onun sənət dostları - M.A.Əliyev, H.A.Abbasov, M.M.Kazımovski, C.Zeynalov, M.Hacinski, Ə.Anaplının həyat və yaradıcılığı barədə fikirlər öz əksini tapmışdır.

Bu fəsilə Azərbaycan-Türkiyə teatr əlaqələrindən də danışılır və göstərilir ki, Azərbaycan aktyorları türk dramaturgiyasına müraciət edir, repertuarı maraqlı və dəyərli türk əsərlərlə zənginləşdirirdilər. Teatrlarda Namiq Kamalın, Rza Zəkinin, Əbülhaq Hamidin, Təhsin Nahidin pyesləri tamaşaya qoyulurdu.

Başqa xalqların teatrları qarşısında əsasən repertuar, rejissor və aktyor sənəti problemləri ön cərgədə durmuşsa, Azərbaycan teatrının problemlərinə həm də milli aktrisa, səhnə tərtibatı və bina əlavə olunmuşdu. Burada sadalanan məsələlər müəllif tərəfindən diqqətlə araşdırılır və o, minnətdarlıq hissi ilə xalqın maariflənməsi, mədəni tərəqqisi işində cəfakəşlik göstərən Hacı Zeynalabdin Tağıyevin xidmətlərindən söz açır.

1921-1940-cı illər dövrünün teatr tarixini əhatə edən üçüncü fəsilə dövrün ictimai-siyasi vəziyyətinin teatra təsirindən, teatrın dolğun repertuar uğrunda mübarizəsindən, eləcə də milli rejissor və aktyor kadrlarının yetişdirilməsindən bəhs edilir.

Bu illərdə milli teatrda ideya-yaradıcılıq cəhətdən yeniləşmə mürəkkəb mübarizə şəraitində baş verirdi. Bəziləri milli dramaturgiyanı, aktyor sənətinin özünəməxsusluğunu inkar edir, bəziləri isə teatrda yalnız klassik dramaturgiya nümunələrini oynamağı tələb edirdilər. Müəllif hər iki cəbhənin mübarizə şəraitini dəqiq faktlarla təsvir edir və teatrın yaradıcılıq axtarışlarında iştirak edən müqtədir aktyorların fəaliyyətini tədqiqat predmetinə çevirir.

Bakıya dəvət olunmuş rus rejissorlarının iş prinsiplərini, teatrın yüksəlişi yolunda çalışan C.Cabbarlının, H.Cavidin əsərlərinin tamaşalarını teatrımızın

milli rejissor kadrlarının yetişməsinə şərait yaradan teatrımızın kamilləşmə dövrünü təhlil edir.

Əsərdə milli teatrımızın üç nəhəng rejissoru A.İskəndərov, M.Məmmədov, T.Kazımovun yaradıcılıq yolu onların hər birinin hazırladığı tamaşaların geniş təhlili vasitəsilə izlənilir.

Müəllif Azərbaycan teatrının nailiyyətləri içərisində teatrın bütün ağırlığını çiyinlərində mətanətlə daşıyan İ.Əfəndiyev, B.Vahabzadə, N.Xəzri, Anar, N.Həsənzadə, Ə.Əylisli, M.İbrahimbəyov, R.İbrahimbəyov və başqa dramaturqların əsərlərinin tamaşaya qoyulmasını 1960-1980-cı illər dövrünün fərəhləndirici hadisələri sırasına daxil edir və təhlil etdiyi - müasirlərimizin həyatından, ictimai fəaliyyətindən, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərindən bəhs edən bir çox tamaşaları teatrın uğurlu işləri kimi qiymətləndirir.

«Müasirlik sənətə böyük tələq qüvvəsi verir» adlanan bölümdə müəllif 1983-2000-ci illər arasında teatrdə baş verən mühüm dəyişiklikləri, yaradıcı prosesləri araşdırır, oynanılan əsərlər aktyor, rejissor üslublarındakı əsas istiqamətləri təhlil edir.

Uzun illərin axtarışlarının, ciddi tədqiqatların mükəmməl nəticəsi olan bu dəyərli əsər teatrımızın, mədəniyyətimizin tarixini öyrənmək istəyənlərə əvəzsiz töhfə oldu. Və bu tədqiqat alimin gələcək fəaliyyətinin elmi istiqamətində əhəmiyyətli irəliləyişlərə təkan verdi. Belə ki, 2008-ci ildə «Elm» nəşriyyatı tərəfindən «Azərbaycan teatr tarixi»nin üç cildliyinin birinci cildi çap olundu.

Teatr tariximizin yazılması haqqında fikir isə çox-çox əvvəl, 1969-cu ildə mərhum akademik Cəfər Cəfərov Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun «Teatr, kino» şöbəsinə rəhbərlik etdiyi dövrdə yaranmış, hətta birinci cildin plan-prospekti də hazırlanmışdı. Müəyyən səbəblər üzündən əsərin çapı baş tutmamışdı. Üç cildlik Azərbaycan teatr tarixinin birinci cildi üzərində Cəfər müəllimin vaxtındakı illəri nəzərə almasaq, İncəsənət İnstitutu Kərimov iyirmi ildən artıq çalışıb. Cildin yazılışı zamanı müəllif əsas diqqəti tədqiq olunan sənədlərin dəqiq, doğru-dürüst olması ilə yanaşı, onların önəmli və gərəkli olmasına, müasir teatrşünaslıq elmimizin tələblərinə uyğun elmi-nəzəri təhlilə, uyarlı tədqiqata yönəlmiş polemika yolu ilə bu vaxta qədər buraxılmış səhvləri və nöqsanları düzəltməyə, yaddan çıxmış, yaxud bilərəkdən çıxdaş edilmiş gərəkli, əhəmiyyətli fikir və hadisələri oxucu diqqətinə çatdırmağa səy göstərmişdir.

Birinci cildin «Azərbaycan teatrının mənşəyi, qneseoloji kökü» adlanan birinci fəslində müəllif bu sahəyə iki cəhətdən yanaşır, teatr sənətinin ünsürləri və teatr sənətinin komponentləri barədə ətraflı, yetərli və gərəkli məlumat verir.

«Azərbaycanda dünyəvi peşəkar teatrın yaranması» adlanan ikinci fəsil iki bölmədə - «Ölkədəki ictimai-siyasi vəziyyətin dünyəvi peşəkar teatrın yaranmasında rolu» və «Azərbaycan dünyəvi peşəkar teatrının doğuluşu və təşəkkül dövrü» - öz ifadəsini tapmışdır. Teatrın yarandığı ilk gündən 1905-ci ilə qədərki dövrünü əhatə edən bu fəsildə Həsən bəy Zərdabi, Mirzə Fətəli Axundov, Nəcəf bəy Vəzirov, Hacı Zeynalabdin Tağıyev, Həbib bəy Mahmudbəyov, Sultan Məcid Qənizadə, Cahangir Zeynalov, Əbülfət Vəli, Nəriman Nərimanov, Süleyman Sani Axundov, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev kimi dramaturq, aktyor və teatr təşkilatçılarının sənət sahəsindəki fəaliyyətləri öz dolğun əksini tapıb. Bu fəsildə eyni zamanda Şuşa, Lənkəran, Şamaxı, Şəki, Gəncə və Naxçıvan şəhərlərinin teatr həyatı, eləcə də Tiflisdə, İrəvanda, Aşqabadda və İranda fəaliyyət göstərən Azərbaycan teatrları haqqında dəyərli, səhih sənədlər əsasında gərəkli fikirlər söylənilib.

Azərbaycan teatrının 1905-1920-ci illər ərzindəki fəaliyyətini özündə ehtiva edən «Azərbaycan dünyəvi peşəkar teatr sənətinin inkişafı və milli azadlıq hərəkatında onun rolu» adlı üçüncü fəsildə oxucuya Hüseyn Ərəblinski, Hüseynqulu Sarabski, Mehdi bəy Hacınski, Məhəmməd bəy Əliyev, Murad Muradov, Mirmahmud Kazımovski kimi səhnə xadimləri haqqında yetərincə məlumat verilir. «Nadir şah», «Ağa Məhəmməd şah Qacar», «Pəri cadu», «Dəmirçi Gavə», «Vətən, yaxud Silistrə», «Qəzavat», «Otello» və s. əsərlərin səhnə təcəssümü araşdırılır. Bakıda inqilabi mübarizənin genişlənməsi, siyasi və ictimai həyatın şəhərin mədəni mühitinə təsiri, teatrda realizmin möhkəmlənməsi, romantizmə meylin güclənməsi, yeni repertuar uğrunda mübarizə, Azərbaycanda opera sənətinin yaranması, opera və operettalar - musiqili əsərlər barədə yanlış fikirlərin təkzibi, Azərbaycan Demokartik Cümhuriyyəti dövründə teatrımızın fəaliyyəti və s. bu fəsildə öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan MEA müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru, professor İncilab Kərimov Azərbaycan Teatr Tarixinin üç cildliyinin yazılması işinə çox ciddi, aydın, vicdanlı və məsuliyyətli bir münasibət bəsləmişdir; tədqiq etdiyi sənədləri bacardıqca saf-çürük etmiş, həm tədqiqi, həm də elmi cəhətdən dəyərli kitab ərsəyə gətirmişdir. Hörmətli müəllif səriştəli bir tədqiqatçı olmaqla yanaşı, həm də elmi-nəzəri biliyə, müasirlik duyumuna malik, teatrımızın tarixini mükəmməl bilən teatrşünas alimdir. Bu kitab, Azərbaycan teatr tarixini, yarandığı gündən 1920-ci ilə qədərki dövrünü ardıcıl və sistemli şəkildə özündə ehtiva edən fundamental əsərdir.

Milli mədəniyyətimizdə, mənəvi dəyərlərimizin inkişafında müstəsna yeri və mövqeyi olan Azərbaycan dünyəvi peşəkar teatrının yarandığı gündən

daima qarşılıqlı əlaqə, inkişaf və yeniləşmə prosesində təhlili İncilab Kərimovun alim mövqeyi üçün səciyyəvi haldır. Azərbaycan teatrının milli-mənəvi dəyərləri, bədii-estetik prinsipləri baxımından ümumbəşəri mədəni sərvətlər sistemində özünəməxsus yer tutması faktı professor İ.Kərimovun əsərlərindən qırmızı xətt kimi keçir. Möhkəm bünövrəyə, mütərəqqi ənənələrə sadıq milli teatrımızın gələcəyini də əzəmətli perspektivlər gözləyir. Əlbəttə ki, bunun əsas səbəblərindən biri, elə teatrşünaslığımızın dünya səviyyəsində tanınması işində görkəmli alimin göstərdiyi böyük xidmətlərdir.

İncilab Kərimov teatr sənətinin tarixi, nəzəriyyəsi və tənqidi ilə məşğul olan teatrşünas-alim olmaqla bərabər özünü bir dramaturq kimi də təsdiq etmişdir. 2003-cü ildə Bakı Bələdiyyə Teatrının səhnəsində İ.Kərimovun «Xəyanətin müsibəti» dramı çox böyük müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuş və əsər təkcə Azərbaycanda deyil, İran İslam Respublikasına qastrol səfəri zamanı da tamaşaçıların rəğbətini qazanmışdır. Bu tamaşa haqqında söylənən müsbət fikirlər müəllifin istedadlı dramaturq və dramaturgiyanın qanunlarını mükəmməl bilən sənətkar olduğunu sübuta yetirmişdir.

Professor İ.Kərimov bir çox beynəlxalq elmi simpoziumların iştirakçısı olmuşdur. O, Moskvada «K.S.Stanislavski dəyişən dünyamızda» adlı Ümumdünya simpoziumunda «K.S.Stanislavski və Azərbaycan teatri», Ujqorodda «Xalqlar dostluğu həftəsi» konfransında «Rusiya və Azərbaycan teatr əlaqələri», Aşqabadda «Xalqlar dostluğu günləri»ndə «Azərbaycan-Orta Asiya teatr əlaqələri», Tbilisidə «Millilik və beynəlmilətilik», Ufada Türkdilli xalqların iştirakı ilə keçirilən «Tuğanlıq» teatr festivalında «Azərbaycan teatrının tarixi və yaradıcılıq mərhələləri» mövzusunda məruzələr etmişdir. Bundan əlavə, keçmiş SSRİ-nin ayrı-ayrı respublikalarında keçirilən müxtəlif konfrans və simpoziumların, teatr festivallarının iştirakçısı olmuş, Azərbaycan teatri barədə, dünya teatr prosesinə inteqrasiyası haqqında dəyərli məruzələr oxumuşdur.

Teatr sənəti ölümsüzdür, amma eyni zamanda da anidir, canlıdır, deməli ölümlüdür. Teatr tənqidçisinin də missiyası teatri, onun sənət incilərini gələcək üçün qorumaqdır. İncilab Kərimov belə çətin və məsul bir işin öhdəsindən bütün yaradıcı ömrü boyu gələ bildi, teatrşünas ləyaqətini hər şeydən uca tutdu. Görkəmli alim bu gün də onu səciyyələndirən güclü təvazökarlıq, sadəlik, səmimilik, qətiyyət, özünə qarşı tələbkarlıqla istedad və zəhmətini birləşdirib yeni dəyərli əsərləri ilə elmə öz töhfələrini verməkdə davam edir. Onun yaşadığı alim ömrü, elmi-ictimai, pedaqoji fəaliyyəti Azərbaycan elminin, sənətşünaslıq və teatrşünaslıq tarixinin ən dəyərli səhifələrində özünə yer almışdır.

Нармина Агаева (*Азербайджан*)**Роль Ингилаба Керимова в формировании национального театроведения**

В научном докладе анализируется роль доктора искусствоведения, профессора Ингилаба Керимова в формировании национальной театроведческой науки. Автор рассматривая научные труды И.Керимова, такие как «Становление и развитие Азербайджанского театра» (конец XIX – начало XX вв.)», «Турецко-азербайджанские театральные связи», «История азербайджанского театра» и др. отмечает и выявляет его характерные особенности и значительную роль в развитии современного театроведения.

Narmina Aghayeva (*Azerbaijan*)**The role of Inqilab Karimov in the formation of national theatre science**

The role of Doctor of art, professor Inqilab karimov in the formation of national theatre science is analysed in the scientific paper. Considering I.Karimov`s scientific works such as “The formation and development of Azerbaijan theatre (the end of the XIX-early XX cc.)”, “Turkish-Azerbaijan theatre relations”, “The history of Azerbaijan theatre” and others the author reveals his characteristic features and significant role in the development of modern theatre science.

Açar sözlər: İnqilab Kərimov, teatrşünaslıq, peşəkar teatr, milli mədəniyyət, teatr tarixi

İNQILAB KƏRİMOVUNESTETİK GÖRÜŞLƏRİ

UOT ;792:001.8

Vidadi Qafarlı

sənətsünaslıq namizədi (Azərbaycan)

Rus estetik M.Baxtin yazırdı ki, “Sükut ancaq insanlar aləmində (və ancaq insanlar üçün) mümkündür”(1.357). Çünki bu sükutu yaradanlar da insanlardır, pozanlar da. Bu günlər 80 illik yubileyini böyük sevinclə qeyd etdiyimiz Azərbaycan MEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru İncilab Kərimov 60 ildir ki, öz fədakar əməyi, məhsuldar və dəyərlı yaradıcılığı ilə bu sükutu pozur, milli teatrın və teatrşünaslığımızın inkişafına xidmət edir. 300-ə yaxın məqalənin 30-a yaxın kitabın müəllifi olan İncilab Kərimovun yaradıcılığı, elmi irsi o qədər geniş, çoxşaxəli və zəngindir ki, əsərlərinin sadəcə mövzu dairəsini, coğrafiyasını, adlarını sadalamaqla sənətsünas alimin estetik görüşlərindən söhbət açmaq olar. İncilab Kərimovun elmi fəaliyyətinin öncül istiqamətini sözsüz ki, milli teatr tariximizin tədqiqi təşkil edir. Lakin, bununla yanaşı alimin teatr tənqidinə və nəzəri problemlərinə həsr olunmuş əsərləri də kifayət qədərdir.

Ümumiyyətlə, görkəmli sənətsünasın elmi irsini təsnifatlaşdırsaq, üç istiqaməti qabarıq görürük. Burada 1-ci istiqaməti - teatr tarixinə dair araşdırmalar, 2-cini görkəmli sənət xadimlərinin elmi-tarixi portretləri, 3-cü istiqaməti müasir teatr prosesinə dair əsərlər təşkil edir.

İ.Kərimov yaradıcılığının ana xəttini təşkil edən tarixi araşdırmaları öz müfəssəlliyi, mükəmməlliyi, faktoqrafik materialın zənginliyi və faktoloji dəqiqliyi ilə seçilir. Alimin tədqiqat predmetinə, mövzuya, xüsusən də teatr tariximizlə bağlı mövzulalara yanaşmasında milli təəssübkeşlik hissi xüsusən diqqəti cəlb edir. İncilab müəllim öz əsərlərində Azərbaycan peşəkar teatr tarixinin 1873-cü ildən hesablanmasına qarşı çıxaraq bu tarixi Bakıda göstərilən ilk tamaşanın tarixi hesab edir və dəlillərlə sübuta yetirir ki, həmin tarixdən çox əvvəl, hələ 1840-50-ci illərdə Şuşada, Şamaxıda, Lənkəranda teatr tamaşaları göstərilmişdir.

İncilab Kərimovun yaradıcılığını xarakterizə edən görkəmli ədəbiyyatşünas-tənqidçi Y.Qarayev yazırdı ki, “teatr fədailərinə və klassiklərinə fədakar bir məhəbbət, onların sənət və vətəndaşlıq ənənələrinə ehtiram və sədaqət tər-

biyəsi.., səhnə təcəssümü alan nümunələrin təhlili və təbliği - İnkilabın yaradıcılıq düşüncələrinin mərkəzində dayanan məqsəd və motivlərdir”(2). Əbəs yerə deyil ki, teatrşünas alimin yaradıcılığının mühüm bir hissəsini teatr fədalələrinin portretləri tutur. İnkilab Kərimov ilk kitabı olan “Abdulla Şaiq və teatr”(3) əsərindən başlamış “Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev və teatr”(4), “Nəriman Nərimanov və teatr” monoqrafiyaları(5), “Cəlil Məmmədquluzadə və teatr”, “Süleyman Sani Axundov və teatr”, Əbülfət Vəli Vəliyev, Məhəmməd bəy Əlvəndi, Mehdi bəy Hacınski, Hacı Zeynalabdin Tağıyev, Soltan Məcid Qənizadə, Mirzə Əli Abbasov, “İnkilabçı aktyorlar”(6) və sair monoqrafik məqalələri ilə Azərbaycan mədəniyyətinin, teatrının beşiyi başında durmuş fədalələrə öz ehtiramını ifadə edir, onların elmi-tarixi portretini yaradır. Bu sırada, Həzrət Əlinin “Mənə bir hərf öyrədənə qul olaram” kəlamına hər zaman əməl edən İnkilab Kərimovun öz sevimli müəllimi, milli teatrşünaslıq elmimizin banisi Cəfər Cəfərov haqqında yazdığı “Yüksək zövqlü cəfəkeş alim”(7. 9-37) monoqrafik məqaləsini xüsusi qeyd etmək lazımdır.

“Müasirlik sənətə böyük tələq qüvvəsi verir”. İnkilab müəllimə məxsus olan bu ifadəni yəqin ki, onun yaradıcılığının əsas tezisi, başlıca sənət meyarı kimi qəbul etmək olar. O, istər tarixi hadisələri, istərsə də müasir təzahürləri məhz müasirlik, yenilik meyarı ilə qiymətləndirir. Elə bu səbəbdən də alim öz gənc həmkarları qarşısında ciddi tələblər qoyaraq yazır: “Teatrşünasdan geniş dünya görüşü, zəngin mənəvi aləm, obyektivlik və prinsiplilik tələb olunur. O, yeniliyi, gözəlliyi duymaq qabiliyyəti ilə seçilməli və onda bu yeniliyi və gözəlliyi təbliğ etmək bacarığı olmalıdır”(7. 290). İnkilab müəllimin yüksək elmi, yaradıcı keyfiyyəti həm də ondadır ki, görkəmli alimin bu sözləri yalnız başqaları üçün tövsiyyə xarakteri daşımır, özünün bütün yaradıcılığı boyu əməl etdiyi sənət kredosu kimi səciyyələnir. Məhz buna görə, İnkilab Kərimovun istər tarixi araşdırmaları, istərsə də portretləri və cari prosesə həsr olunmuş məqalələri, ayrı-ayrı tamaşalardan bəhs edən resenziyaları hər zaman öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Məsələn, 1961-ci ildə çap olunan “Abdulla Şaiq və teatr” kitabında yazığının “Xasay” pyesinin tamaşasında baş rolun ifasını təhlil edən teatrşünas yazır: “Obrazın ruhi vəziyyətini açmağa çalışsan H.A.Sadıqov Xasayın həyatında baş verən hadisələri sənətkarlıqla nümayiş etdirirdi”(3. 17). Burada “obrazın ruhi vəziyyətini açmağa çalışsan” ifadəsinə fikir verin. Həmin dövrdə sovet ideologiyasının, sosializm realizminin hələ tüğyan etdiyi bir zamanda və məkanda “obrazın ruhi vəziyyətinə” diqqət yönəltmək, onu bədii-estetik ifadə vasitəsi kimi dəyərləndirmək özü dərin erudusiya ilə yanaşı böyük

cəsarət tələb edirdi. Və ya başqa bir analogi misal: sənətsünaslıq doktoru, professor Məryəm Əlizadə İnkilab müəllimin “Pəri cadu” tamaşası haqqında yazdığı resenziyaya toxunaraq göstərir ki, “ilk dəfə olaraq, İnkilab Kərimov teatrşünaslığımızdan ötrü bəlkə də kürf sayılan fikir söyləyərək yazır: “...əsərin (“Pəri Cadu”- M.Ə.) yeni quruluşundakı müsbət cəhətlərdən biri də ondan ibarətdir ki, rejissor Tofiq Kazımov, əsasən, müəllif fikrinə sadıq qalaraq hər bir obrazın fərdi faciəsini onun öz daxili çatışmazlığında görür, yəni “nəfsi əmmarəni” insan xislətindəki eybəcər bir hal kimi göstərir””(8. 175).

Burada “küfr” onda idi ki, “bu vaxta qədər rejissorun müəllif fikrinə mütləq və şəxsiz saduq qalması teatrşünaslıqda az qala danılmaz qanun kimi qəbul edilirdi. Bu qanunu pozan rejissor əsəri təhrif etməkdə günahlandırılırdı”(8.175). Həmin resenziyada isə teatrşünaslığımızda ilk dəfə olaraq məhz İnkilab Kərimov rejissorun müəllif fikrinə, əsasən sadıq qalmasını normal hal kimi qiymətləndirirdi. Çünki görkəmli alim üçün əsas meyar müasirlik, həqiqi peşəkarlıq və yüksək sənətkarlıqdır. O, bu mənada vurğulayırdı ki, “gərək tamaşaçı ilə doğru və açıq danışasan, təbiiliyi, reallığı qeyb etmədən, sənətin ecəzkar dili ilə onu özünə ram etməyi bacarasan, ən başlıcası isə hissənə, qəlbinə, şüuruna güclü təsir etməklə, onu inandırasan. Bunun üçün teatrın əlində ən güclü silah həqiqi professionallıq və yüksək sənətkarlıqdır”(6.280).

İ.Kərimovun estetik görüşlərini, sənət baxışlarını öyrənmək baxımından “Azərbaycan dram tamaşalarının bədii tərtibatı(1873-1920-ci illər)”(6.156-170) məqaləsi çox səciyyəvidir. Milli teatrşünaslığımızda çox az işlənən bir mövzunu tədqiqatə cəlb edən alim, həm də teatr tariximizin mürəkkəb bir dövrünü - 1873-1920-ci illəri araşdırır. İnkilab müəllim bu məqalədə predmeti dərinədən bilməsi və nəzəri fikirləri ilə də diqqəti cəlb edir. Teatrşünas məqalədə E.Zolya, A.Antuan, A.Arria və s. görkəmli teatr nəzəriyyəçiləri ilə polemikaya girərək maraqlı qənaətlər irəli sürür.

İ.Kərimovun estetik görüşləri, ictimai-fəlsəfi baxışları Azərbaycançılıq ideyasına, vətəndaşlıq mövqeyinə əsaslanan baxışlardır. O, xalqını sevən vətəndaş, teatrın vurğunu olan bir təəssübkeş olaraq hər zaman milli mədəniyyətimizin, xalqımızın qazandığı nailiyyətlərin keşiyində durmuş, özünün qeyd etdiyi kimi mənfur qüvvələrdən, xüsusən də erməni millətçilərindən qorumağa çalışmışdır. Bu baxımdan, İnkilab müəllimin İrəvan Azərbaycan Teatrının 125 illiyinə həsr etdiyi “Taleyinə qaçqınlıq düşmüş teatr”(9), “Xain qonşunun düşmənçilik siyasəti”(6.254-265) və s. məqalələri böyük önəm daşıyır.

İ.Kərimovun fəaliyyətindən danışarkən onun bədii yaradıcılığından söz açmamaq mümkün deyil. İnkilab müllimin “Necə qan ağlamasın”(10) adlı hekayələr kitabı, Bakı Bələdiyyə Teatrında tamaşaya qoyulmuş “Xəyanətin müsibəti” faciəsi, tərcümə etdiyi və müxtəlif teatrlatda tamaşaya qoyulan 18 pyes onun yaradıcılıq diapazonunun geniş olduğunu göstərməklə yanaşı, nə qədər duyğulu insan olduğundan, sözə, sənətə qiymət verdiyindən xəbər verir.

Bütün bunlar isə ondan irəli gəlir ki, İnkilab müllimin sənət amalı özünün dediyi “teatrşünas hər şeydən əvvəl teatrın yaxın dostu omalıdır” fikrinə əsaslanır. 80 illik yubileyini şərəflə qeyd etdiyimiz Azərbaycan MEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq doktoru İnkilab Kərimov 60 ildir ki, öz dostuna-Azərbaycan teatrına sədaqətlə xidmət edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: 1986, 392 с.
2. Q.Yaşar. Səhnəyə məhəbbət hissi ilə./ Ədəbiyyat və incəsənət, Bakı: 7 avqust 1981-ci il.
3. Kərimov İnkilab. Abdulla Şaiq və teatr. Bakı: ATC, 1961, 52 s.
4. Kərimov İ.S. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev. Bakı: Elm, 1975, 172 s.
5. Kərimov İ.S. Nəriman Nərimanov və teatr. Bakı: Elm, 1983, 100 s.
6. Kərimov İnkilab. Məqalələr, 1-ci kitab. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2003, 298 s.
7. Kərimov İnkilab. Məqalələr, 2-ci kitab. Bakı: Tural-Ə NPM, 2003, 304 s.
8. Əlizadə Məryəm. Dördüncü ölçünün rəngləri. Bakı: E.L.MMS, 2008, 445 s.
9. Kərimov İnkilab. Taleyinə qaçqınlıq düşmüş teatr./ Kredo, Bakı: 21 aprel 2007-ci il, № 20(435); 28 aprel 2007 –ci il № 21(436).
10. Kərimov İ.S. Necə qan ağlamasın. Bakı: Günəş, 1998, 152 s.

Видади Гафарлы (Азербайджан)

Эстетические взгляды Ингилаба Керимова

Статья посвящена памяти видного ученого, члена-корреспондента НАН Азербайджана, доктора искусствоведения, профессора Ингилаба Керимова (1931-2011). Автор статьи, анализируя труды ученого, отмечает, что современность, профессионализм и мастерство – это самые важные критерии для оценки эстетических взглядов Ингилаба Керимова.

Vidadi Gafarly (*Azerbaijan*)

The aesthetical views of Inqilab Karimov

The article is dedicated to the memory of eminent scientist, corresponding-member of ANAS, doctor of art, professor Inqilab Karimov (1931-2011). Analyzing the researching works of the scientist, the author notes that contemporaneity, professionalism and skill serve as main criterion for the aesthetical views of Inqilab Karimov.

Açar sözlər: İnqilab Kərimov, teatrşünaslıq, estetik görüşlər, tənqid, teatr prosesi

MÜNDƏRİCAT

Ərtegin Salamzadə (<i>Azərbaycan</i>) Azərbaycan sənətşünaslığı müstəqillik illərində	3
Vladimir Petrov, Lidiya Majul (<i>Rusiya</i>) Mədəniyyət sahəsində müqayisə metodologiyası: informasiya-sistemli yanaşma	13
Rəna Abdullayeva (<i>Azərbaycan</i>) Azərbaycan mədəniyyətlərinin dialoqu məkanda	52
Səltənət Tağıyeva (<i>Azərbaycan</i>) Qeyri-maddi irsinin etnomədəni identifikasiyası	66
Lalə Kazımova (<i>Azərbaycan</i>) Mədəniyyətlərsarı kommunikasiyalarda incəsənət dili	74
Şəhla Həsənova (<i>Azərbaycan</i>) Müasir elmi ədəbiyyatda ənənə anlayışı	83
Kamola Akilova (<i>Özbəkistan</i>) XXI əsr Mərkəzi Asiya ənənəvi bədii mədəniyyət tədqiqinin aktual problemləri	93
Gülrəna Mirza (<i>Azərbaycan</i>) Azərbaycan dünya bədii görüşündə transformasiya və invariantlar: Qacar üslubundan postmoderna qədər	103
Pərzad Abdinova (<i>Azərbaycan</i>) Rəssam Səttar Bəhlulzadənin yaradıcılığının öyrənilməsində onun gündəliklərinin mənbə kimi tədqiq olunması	114

Olqa Şkolnaya (Ukrayna) Yelizaveta Tripolskayanın şərqi heykəltaraşlıq dastanında ruhun həqiqi böyüklüyü və «etnoqrafik mimezisin» cizgiləri	122
Natalya Proxorova, Anastasiya Furqalova (Qırqızistan) Qırqızistan ərazisində kult tikililəri memarlığının formalaşmasının qaynaqları	136
Rahibə Əliyeva (Azərbaycan) İçəri Şəhər Dövlət Tarix-memarlıq qoruğunda abidələrin bərpa və konservasiyası	149
İmaş Hacıyev (Azərbaycan) İntegrativ kurikulum: dizayn təhsilində inteqrasiya problemləri	156
Aynur Nurəliyeva (Azərbaycan) Azərbaycanda çap reklamının yaranma şərtləri	164
Nərminə Ağayeva (Azərbaycan) Milli teatrşünaslığının formalaşmasında İ.Kərimovun rolu	171
Vidadi Qafarlı (Azərbaycan) İnqilab Kərimovun estetik görüşləri	179

CONTENS

Ertegin Salamzade (<i>Azerbaijan</i>) The art science of Azerbaijan in the years of independence	3
Vladimir Petrov, Lidiya Majul (<i>Russia</i>) Methodology of comparison in cultural sphere: systemic-informational approach	13
Rana Abdullayeva (<i>Azerbaijan</i>) Azerbaijan in the space of the dialogue of cultures	52
Saltanat Taghiyeva (<i>Azerbaijan</i>) Ethnocultural identification of non-material heritage	66
Lala Kazimova (<i>Azerbaijan</i>) The language of art in cross cultural communication (gender aspect)	74
Shahla Hasanova (<i>Azerbaijan</i>) The notion of tradition in modern scientific literature	83
Kamola Akilova (<i>Uzbekistan</i>) The actual problems of the study of traditional artistic culture of Central Asia in XXI century	99
Gulrena Mirza (<i>Azerbaijan</i>) Transformations and inversions of Azerbaijan artistic picture of the world: from Gajar style up to post-modern	103
Abdinova Parzad (<i>Azerbaijan</i>) Research of diaries of artist Sattar Bahlulzade as source on studying of his creativity	114

Olqa Shkolnaya (<i>Ukraine</i>) The true greatness of spirit and the traits of «ethnographic mimesis» in the oriental sculptural «epos» of Elizabeth Tripolskaya	122
Nataliya Prochorova, Anastasiya Furgalova (<i>Kyrgyzstan</i>) The sources of architecture forming of religious building of Kyrgyzstan	136
Rahiba Aliyeva (<i>Azerbaijan</i>) Restoration and conservation problems in Icheri Sheher State historical-architectural reserve	149
Imash Hajiyeu (<i>Azerbaijan</i>) Integrative curriculum: problems of integration in the education of design	156
Aynur Nuraliyeva (<i>Azerbaijan</i>) The conditions of beginnings of printing advertising in Azerbaijan	164
Narmina Aghayeva (<i>Azerbaijan</i>) The role of Inqilab Karimov in the formation of national theatre science	171
Vidadi Gafarly (<i>Azerbaijan</i>) The aesthetical views of Inqilab Karimov	179

СОДЕРЖАНИЕ

Эртегин Саламзаде (Азербайджан) Искусствознание Азербайджана в годы независимости	3
Владимир Петров, Лидия Мажуль (Россия) Методология сравнения в сфере культуры: системно-информационный подход	13
Рена Абдуллаева (Азербайджан) Азербайджан в пространстве диалога культур	52
Салтанат Тагиева (Азербайджан) Этнокультурная идентификация нематериального наследия	66
Лала Кязимова (Азербайджан) Язык искусства в межкультурных коммуникациях (гендерный аспект)	74
Шахла Гасанова (Азербайджан) Понятие традиции в современной научной литературе	83
Камола Акилова (Узбекистан) Актуальные проблемы изучения традиционной художественной культуры Центральной Азии XXI века	93
Гюльрена Мирза (Азербайджан) Трансформации и инварианты азербайджанской художественной картины мира: от каджарского стиля до постмодерна	103
Парзад Абдинова (Азербайджан) Исследование дневников художника Саттара Бахлулзаде как источника по изучению его творчества	114

Ольга Школьная (Украина) Истинное величие духа и черты «этнографического мимезиса» в восточном скульптурном «эпосе» Елизаветы Трипольской	122
Наталья Прохорова, Анастасия Фургалова (Кыргызстан) Истоки формирования архитектуры культовых сооружений на территории Кыргызстана	136
Рахиба Алиева (Азербайджан) Реставрационные и консервационные проблемы Государственного историко-архитектурного заповедника Ичери Шехер	149
Имаш Гаджиев (Азербайджан) Интегративный куррикулум: проблемы интеграции в образовании дизайна	156
Айнур Нуралиева (Азербайджан) Условия возникновения печатной рекламы в Азербайджане	164
Нармина Агаева (Азербайджан) Роль Ингилаба Керимова в формировании национального театроведения	171
Видади Гафарлы (Азербайджан) Эстетические взгляды Ингилаба Керимова	179