

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 1 (51)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

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

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

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

Members to editorial board:

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

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

Члены редакционной коллегии:

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 КАЯ – кандидат искусствоведения (Турция)

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

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

Эртегин Саламзаде
член-корреспондент НАН Азербайджана,
доктор искусствоведения, профессор
(Азербайджан)

АЛИБЕК ГУСЕЙНЗАДЕ И ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Наследие выдающегося общественного деятеля и деятеля культуры Алибека Гусейнзаде оставило неизгладимый след в истории тюркского мира. Комплекс идей, выдвинутых А.Гусейнзаде в первой четверти XX века, получает сегодня достойную оценку во всех сферах гуманитарных наук: литературоведении, культурологии, искусствоведении, политологии. Совершенно особая тема – А.Гусейнзаде и тюркология. По географическим параметрам деятельность А.Гусейнзаде проходила в двух странах – Азербайджане и Турции. В ментальном плане творчество Алибека Гусейнзаде принадлежит всему тюркскому миру.

А.Гусейнзаде заложил основы азербайджанской визуальной культуры XX века. Его деятельность затронула, по крайней мере, три сферы национальной визуальной культуры: станковую живопись, сценографию, государственную символику. Алибек Гусейнзаде по праву считается одним из основоположников реалистического или, как сейчас принято говорить, фигуративного искусства. Хорошо известно, что обучаясь на физико-математическом факультете Петербургского университета, который он окончил в 1889 году, молодой Алибек также посещал занятия в Санкт-Петербургской Императорской Академии Художеств. Как художник, он прошел классическую школу академического рисунка и живописи.

Кисти А.Гусейнзаде принадлежат жанровая картина «Азербайджанская семья», пейзаж «Мечеть в Биби-Эйбате» (1907), портрет «Шейх-уль-ислама Кавказа Ахмеда Сальяни» (1900), а также написанный в 1923 году в квартире Ахмеда Агаоглы в Стамбуле портрет основателя Турецкой Республики Мустафы Кямаля Ататюрка с его супругой Ляtifой ханум. По имеющимся сведениям, после переезда в 1910 году в Турцию А.Гусейнзаде продолжал заниматься живописью и помимо

упомянутого портрета Ататюрка создал ряд работ различных жанров. За портрет участника русско-турецкой войны (1877-1878) генерала Осман паши А.Гусейнзаде был удостоен ордена. Наконец, А.Гусейнзаде выступил художником-оформителем оперы У.Гаджибейли «Лейли и Меджнун», премьера которой состоялась в 1908 году.

На сегодняшний день в Азербайджане сохранились всего лишь две живописные работы А.Гусейнзаде. Это «Мечеть в Биби-Эйбате» и портрет «Шейх-уль-ислама Кавказа Ахмеда Сальяни». Обе они находятся в Национальном Музее искусств. Картина «Мечеть в Биби-Эйбате» воспроизводит памятник архитектуры рубежа XIII-XIV вв., несколько раз перестроенный и являвшийся местом поклонения вплоть до начала XX столетия. Избрав интересный ракурс для изображения памятника, художник тщательно выписывает формы и декор мечети. Исследователь творчества А.Гусейнзаде отмечает, что «в этой тщательной прорисовке ощущается добросовестность художника-документалиста» [5, с. 25]. Цветовой строй картины по уровню мастерства уступает ее композиционной структуре. Погрудный портрет шейх-уль-ислама, по словам Т.Эфендиева, «реалистично отражает характер немолодого человека с пронизательным взглядом зеленоватых глаз» [5, с. 24], он написан просто и буднично, без романтических интенций.

Сегодня, когда масштаб личности и дарования А.Гусейнзаде видится в полной мере ясно и отчетливо, можно утверждать, что процесс осмысления его творчества оказал сильное влияние на решение ряда фундаментальных проблем искусствоведения, в частности, вопросов периодизации изобразительного искусства Азербайджана конца XIX – начала XX вв. Еще в советское время были изданы две работы, претендовавшие на обобщение проблем развития изобразительного искусства Азербайджана XX столетия. Это коллективный труд «Искусство советского Азербайджана. Живопись. Графика. Скульптура» (М., 1970) и монография Н.Габибова «Живопись советского Азербайджана» (Б., 1982). Они отличаются различным подходом к вопросам периодизации и, что самое главное, к проблеме преемственности в искусстве Азербайджана.

В монографии Н.Габибова первый период не определен хронологически и озаглавлен «Классические традиции азербайджанской живописи». Он представляет наибольший интерес. По-видимому, уже на момент начала 1980-х годов в советской историографии, в том числе искусствоведении,

ведческой, стала ощущаться необходимость как-то связать между собой весь массив дореволюционной истории искусства и истории послереволюционной. Крайне любопытно в этом плане, что в издании «Искусство советского Азербайджана. Живопись. Графика. Скульптура» (1970) первый послереволюционный период обосновывался как раз становлением «станковых форм изобразительного искусства, почти не имевших национальных традиций» [2, с. 14]. А тут вдруг «традиции азербайджанской живописи», да еще «классические».

Дело в том, что к началу 1980-х годов уже прочно вошли в обиход имена азербайджанских живописцев XIX – начала XX вв. Речь идет о таких художниках, как Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсун Навваб, Аббас Гусейн и, конечно же, Алибек Гусейнзаде. Выдающийся тюрколог, публицист и общественный деятель Алибек Гусейнзаде в настоящее время оценивается как один из основоположников азербайджанской станковой живописи нового типа. Именно личность и творчество А.Гусейнзаде является связующим звеном между той самой «классической традицией азербайджанской живописи», опиравшейся на изобразительный язык миниатюры, и фигуративным искусством XX столетия. До 1960-х годов упоминание самого имени А.Гусейнзаде и его произведений было невозможно, так как он «был политическим эмигрантом» [5, с. 25].

Художественное творчество А.Гусейнзаде неразрывно связано с его общественно-политической деятельностью. Известно, что находясь в Турции в 1895-1900 гг., он служил военным врачом в армии, а затем работал доцентом Стамбульского университета. Здесь, в Турции, он становится одним из организаторов общества «Иттихад ве терекки». Исследователи биографии А.Гусейнзаде отмечают, что с его именем связан «переход от просвещенческого и культурного к политическому тюркизму». Самым значительным достижением А.Гусейнзаде в области политического тюркизма является «создание новой системы идеологии тюркской нации, то есть выдвижение единой триады – тюркизация, исламизация, европеизация». [1]. Необходимо подчеркнуть, что именно А.Гусейнзаде оказал решающее влияние на известного турецкого философа Зию Гёкальпа, а не наоборот. Поэтому триада З.Гёкальпа «тюркизм, исламизм, модернизм» является, по сути, незначительной модификацией идеологической формулы Алибека Гусейнзаде. Современную национально-государственную символику нашей страны можно и должно

считать прямым воплощением идей А.Гусейнзаде. Спустя 70 лет Азербайджан остался верен сделанному выбору и утвержденные в годы независимости Государственный флаг и герб воспроизвели образцы 1918 года. Хорошо известно, что азербайджанский триколор символизирует в последовательности сверху вниз – тюркизм, модернизм (современность и демократия), ислам. Восьмиконечная звезда белого цвета является символом счастья и процветания. Аналогична символика Государственного герба Азербайджанской Республики, с той только разницей, что в визуальном контексте герба восьмиконечная звезда указывает на нашу Родину как на райскую обитель.

Некоторые исследователи, однако, считают, что первенство в определении семантики национальной цветовой триады принадлежит философу и общественному деятелю Сеиду Джамаледдину Афгани (1839-1897). Со ссылкой на его работу «Философия национального единства и действительная сущность религиозного единения» они отмечают, что С.Афгани выступал с идеями религиозного единения мусульманских народов, их национального единства, а также необходимости освоения прогрессивных традиций европейской культуры и государственности. По мнению этих авторов, позднее идеи С.Афгани были преобразованы в формулу «национализация, исламизация, модернизация» [с. 46] и стали основой для формирования идеологии ряда видных деятелей конца XIX – начала XX века, в том числе А.Гусейнзаде, З.Гёкальпа, М.Э.Расулзаде и некоторых других.

Мы, в свою очередь, обращаем внимание на то, что в наследии С.Афгани приоритет отдается проблеме национализма, национального самоопределения. Тогда как весь смысл идеологии А.Гусейнзаде заключается в апологии тюркизма.

В 1903-1910 гг. жизнь и деятельность А.Гусейнзаде протекает в Баку. Как известно, здесь он редактирует газету «Хаят» (1905-1906), а затем журнал «Фиюзат» (1906-1907). В первом же номере газеты «Хаят» он писал: «Мы также и тюрки, и поэтому надеемся на прогресс, процветание и счастье всех тюрков». Сегодня может показаться, что в этих словах нет ничего необычного. Но вспомним, что в начале XX столетия население тюркских регионов Российской империи называли «мусульманами», а азербайджанцев, кроме того, «кавказскими татарами» или «бакинскими татарами».

Роль А.Гусейнзаде в развитии культурологической и тюркологической мысли Азербайджана и всего тюркского мира общеизвестна. Но существует также мнение, что его можно считать одним из первых азербайджанских искусствоведов. На протяжении всей жизни он занимался «изучением научно-теоретических идей художников мира и постоянной пропагандой их произведений» [3]. Но, пожалуй, не меньшее внимание А.Гусейнзаде уделял эстетическим проблемам театра и драматургии.

Алибек Гусейнзаде – универсальная личность, человек энциклопедических знаний. Сегодня можно только восхищаться его дальновидностью, способностью к прогнозированию. Считается, что временем мусульманского Ренессанса является XII век. Главная черта личности ренессансного типа – многогранность, всесторонность. Вспомним Италию эпохи кватроченто и чинквеченто. Выдающиеся личности того времени несли в себе высокую гармонию художественного гения, инженерного и научного таланта, государственного мышления и общественной деятельности. Причем страстная жизненная энергия, витальность подчас сочетались у них с трагизмом мировоззрения. Вот отрывок из сонета Микеланджело:

Отраднo спать, отрадней камнем быть

О в этот век, жестокий и суровый!

Можно ли назвать рубеж XIX-XX столетий периодом тюркского Rinashimente? К сожалению, нет, хотя бы потому, что в эти годы исчезает с карты мира последняя тюркская империя – Османская. А вот Алибек Гусейнзаде, несомненно, человек эпохи Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исмаилов Э. Алибек Гусейнзаде – основатель идеологии, воплощенной в «триколоре» Азербайджана. <http://www.1news.az/analytics/history/20100316011513003.html>
2. Искусство Азербайджана. Живопись. Графика. Скульптура. – М., 1970.
3. Садыгова Г.К. Вопросы искусства и литературы в публицистике Алибека Гусейнзаде. <http://great.az/azerbaycan/9615-azerbajdzhanskaya-respublika.html>
4. İstanbulda Əlibəy Hüseynzadənin qızının rəsm sərgisi açılıb. <http://az.apa.az/news/282198>
5. Эфендиев Т.Р. Изобразительное искусство Азербайджана XIX – начала XX века. – Б., 1999.

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)**Əlibəy Hüseynzadə və Azərbaycan incəsənəti**

Məqalədə görkəmli türkoloq, publisist, rəssam və ictimai xadim Ə.Hüseynzadənin çoxtərəfli fəaliyyəti nəzərdən keçirilir. Nəzərə çarpdırılır ki, Ə.Hüseynzadə məfkurəcə yalnız Azərbaycana və Türkiyəyə deyil, bütün türk dünyasına məxsusdur. XX əsr Azərbaycan vizual mədəniyyətinin təşəkkülündə Ə.Hüseynzadənin rolu xüsusi qeyd edilir. Onun Azərbaycan dəzğah rəssamlığının, səhnə tərtibatının və heraldikasının inkişafına xidməti təhlil olunur.

Açar sözlər: Əlibəy Hüseynzadə, türk dünyası, vizual mədəniyyət, dəzğah rəssamlığı, milli-dövlət rəmzləri.

Artegin Salamzade (Azerbaijan)**Alibay Huseynzade and Azerbaijan art**

In the article there are considered scientific successes of the Honoured Art WoIn the article there is considered many-sided activity of the outstanding specialist in Turkic philology, publicist, artist and public figure A.Huseynzade. It is accentuated that A.Huseynzade's creation mentally belongs not only to Azerbaijan and Turkey but also to the whole Turkic world. A.Huseynzade's role is especially noted in the formation of visual culture of Azerbaijan of the XX century. There is analysed his contribution to the development of Azerbaijan easel painting, stage design and heraldry.

Key words: Alibay Huseynzade, Turkic world, visual culture, easel painting, national-state symbols.

TÜRK DÜNYASININ “DƏDƏ QORQUDU” ƏLİBƏY HÜSEYNZADƏ

Böyük Azərbaycan mütəfəkkiri, türk dünyasında milli özünüdərkin və milli istiqlal düşüncəsinin mücahidi və ilk carçısı, milli bayrağımızdakı rənglər simvolikasının müəllifi, XX əsr Azərbaycanda ədəbi məktəbinin banisi, ensiklopedik şəxsiyyət, böyük maarifçi-pedaqoq Əli bəy Hüseynzadənin (1864-1940) türklük, islahatçılıq, millət və Vətən qarşısındakı xidmətlərini yüksək qiymətləndirərək, müasirləri onu “Qafqaz müsəlmanlarının atası”, “Türklərin ən mükəmməl öndəri”, “külli-müsəlman aləminin iftixarı”, “türk xalqlarına kimliyini bildirən dahi”, “bütün türk dünyasında peyğəmbər kimi üfüqlər açan”, “ilk turançı”, “bütün türk dünyasının mücahidi”, “milliyyətçi və mütəfəkkir” və s. bu kimi yüksək adlara, təqdir edirdilər. Sözsüz, bütün bunlar səbəbsiz deyildi. Çünki bu dahi fikir və söz adamı şərəfli ömrünün yarım əsrdən çoxunu yorulmadan, usanmadan bütövlükdə türklüyün inkişafına, o cümlədən Azərbaycan xalqının milli oyanış və özünüdərkinə, maarif və mədəniyyətinin yüksəlişinə, milli istiqlal mücadiləsinə, milli dövlətçiliyin formalaşdırılmasına həsr etmişdi.

XIX əsrin sonu Azərbaycan xalqının milli oyanışında, əsası Mirzə Fətəli Axundzadə və Həsən bəy Zərdabi tərəfindən qoyulan milli maarifçilik hərəkatının, islamçılıq və qərbçilik ideyalarının davam və inkişaf etdirilməsində müstəsna rol oynamış, millətimizin islam ümmətçiliyindən islam milliyyətçiliyinə və oradan türk milliyyətçiliyinə keçidinin əsas ideya və əməl rəhbərlərindən biri olan Əli bəy Hüseynzadə özünün irəli sürüb əsaslandırıdığı “türkləşmək, islahatlaşmaq, müasirləşmək” milli dirçəliş və milli istiqlal düsturu ilə türkcülüyün siyasi məramnaməsini və elmi-nəzəri əsaslarını, verməklə milli tariximizə öz əbədi imzasını atmış oldu. Az sonra Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin milli dövlətçilik ideologiyasına çevrilən bu “üçlü məram” milli bayrağımızdakı rənglər palitrası vasitəsilə əbədiləşdi və sonsuzluğa qədər Azərbaycan xalqının qan yaddaşına daxil oldu. Bu mənada bu gün də başlarımız üzərində əzəmətlə dalğalanan milli bayrağımızdakı üç rəngin bildirdiyi

simvolik mənə Əli bəy Hüseynzadənin müəllifi olduğu “türkləşmək, islamlaşmaq, müasirləşmək” düsturunun rənglərlə ifadəsindən ibarətdir. Əli bəy Hüseynzadə belə hesab edirdi ki, azərbaycanlıların millət məfkurəsi türkləşmək, dini məfkurəsi islamlaşmaqdırsa, iqtisadi, mədəni, sosial-siyasi məfkurəsi avropalaşmaq (müasirləşmək) olmalıdır. Ə.Hüseynzadə yazırdı: “Bizə fə dai lazımdır! fə dai. Türk qanlı, müsəlman etiqadlı, firəng fikirli, Avropa qiyafəli fə dai” Bu fikir formalaşaraq Əli bəy tərəfindən “Türkləşmək, islamlaşmaq, müasirləşmək” şəklində düstur edilərək təbliğ olundu. Ümumiyyətlə, türkçülü yün dünyadakı yerini, nüfuzunu obyektiv şəkildə müəyyənləşdirən görkəmli Azərbaycanlı Ə.Hüseynzadə haqlı olaraq yazırdı: “Qalib olmaq o camaatındır ki, həyata açıq göz ilə nəzər edər, zəmanənin ruhunu, icbatını anlar, dərk edər” [2].

Türkçülü yün böyük ideoloqu kimi tanınan, “Vətən nə Türkiyədir türklərə, nə Türkünstan, Vətən böyük və müəbbəd bir ölkədir, Turan!” deyən, Ziya Göyaly kimi bir dəyərin meydana çıxmasına öz təsirini göstərdi. Əli bəyi özünün ustadı sayaraq sonralar həmin üçlü məramnaməni sosioloji baxımdan “millətini tanı, ümmətini tanı, mədəniyyətini tanı!” anlamını verən Ziya Göyaly “türk millətindənəm, islam ümmətindənəm, Batı mədəniyyətindənəm” şəklində təqdim etmişdir [6].

Əli bəy Hüseynzadə milli mədəniyyət və ictimai-siyasi fikir tariximizdə təkcə dahi mütəfəkkir şəxsiyyət kimi deyil, eyni zamanda böyük maarifçi - pedaqoq - ziyalı, məşhur həkim-tibb professoru, rəssam, musiqişünas kimi də tanınmaqdadır. Bu mənada Əli bəyin müasiri olmuş, görkəmli tarixçi Yusif Akçura haqlı olaraq yazırdı ki, əfsanəvi Əli bəy dünyanın bütün dillərini, elm və fənlərin hər növünü, ədəbiyyat və incəsənətin hər şöbəsini tamamən əhatə etmiş və tətbiqə müvəffəq olmuş fəvqəlbəşər bir şəxsiyyət idi.

Azərbaycanın milli təhsil və pedaqoji fikir tarixinə də dəyərlı töhfələr vermiş bu böyük mütəfəkkirin maarifçilik görüşlərində millətin tərəqqi və oyanışında, mədəni yüksəlişində maarifin, təhsilin, elm və mədəniyyətin müstəsna roluna, milli istiqalala aparən yolun məhz xalqın maariflənməsindən keçməsinə və bu yolda ana dilində tədrisin təməl prinsip olmasına, ümumbəşəri dəyərlərdən milli təkamül və inkişafda istifadənin əsas şərtlərinə dair müdrik fikirlərindən bir neçəsini xatırlatmaq yerinə düşərdi.

“Türk xalqları birinci dövrdə qılıncla, ikinci dövrdə dinlə parlamışdırsa, indi isə, yəni üçüncü dövrdə (XX əsrdə) elm və biliklə parlamalıdırlar...”, “Bizə qılıncla deyil, əhli-maarif lazımdır...” [3]. “Maarif, ittihad, hürriyyət, nə qədər gözəl nemətlər! Bunları unutmayalım! Çünki əsl nicat bu üç qüvvətdə-

dir”, “Bizim özümüzə məxsus daha layiq, daha şanlı bir vəzifeyi-mücahidəmiz vardır ki, o vəzifə də zülməti-qəflətdə bulunan külliyyəti-avam arasında nuri-maarifi əkməkdir”.

Əli bəyin yüz il bundan öncə böyük uzaqgörənliklə söylədiyi bu müdrik kəlamlardakı ideyalar nəinki köhnəlməyib, əksinə bu günümüzdə də aktual səslənir. Böyük maarifçi XX əsrin böyük kəşflər, yeni texnologiyalar əsri olacağını irəlilədən görür və türk xalqlarını, o cümlədən, Azərbaycan xalqını şanlı keçmişi ilə öyünməyi bir tərəfə atıb, elm, maarif və mədəniyyət əsrində dünya xalqları içərisində özünəlayiq yer tutmağa səsləyirdi.

XIX əsrin ikinci yarısında rus çarizmi digər milli-mənəvi dəyərlər kimi xalqımızın adına da “təcavüz” etmiş, onun əsil “türk” adını qadağan etməyə, uydurma “tatar”, “müsəlman” adları ilə soykökünü unutturmağa qismən nail olmuşdu. İş o həddə çatmışdı ki, xalqımızın nümayəndələrindən milliyyətini soruşduqda “müsəlmanam”, - deyə cavab verir, öz soykökünü deməkdən belə çəkinirdi. Bu acı həqiqəti görən görkəmli ədib Ömər Faiq Nemanzadə “Mən kiməm?” adlı yazısında ürək ağrısı ilə yazırdı: “Hə ey türk! İstər darıx, istər karıx, yaxandan əl çəkəcək deyiləm. Sən hər şeyi öyrənmək istədiyən halda bircə zadı-yəni özünü bilmək istəmirsən, niyə öz soy və nəslindən xəbərin yox? Niyə sənə “kimsən?” dedikləri vaxt həqiqi cavabında aciz qalır-san? Niyə sadəcə deyə bilmirsən ki, mən türkəm. Niyə deyə bilmirsən ki, şüaləkdən, sünnilikdən, əvvəl sən türk idin. İndi də türksən və bundan sonra da türk qalacaqsan”.

Bəli, belə bir tarixi şəraitdə, yəni “türk” kəlməsinin hətta dilə belə gətirilmədiyi, “Mən türkəm” söyləməyə imkan verilmədiyi bir tarixi məqamda Əli bəy Hüseynzadə “Həyat” qəzetinin səhifələrində çap etdirdiyi “Türklər kimdir və kimlərdən ibarətdir?” adlı əsəri ilə türk xalqlarına, o cümlədən Azərbaycan türklərinə üz tutaraq “Biz tatar deyilik, biz türkün”, - deyə xalqa öz adıyla “türk” dedi və bunu başqalarına da dedirdi, türklərin kimliyini onlara anlatdı. “Biz ki, türk oğlu türkün, biz ki, millətlərin ən qədimi və ulusuyuq”, - deyə türklüyü təqdir etməkdə davam etdi. Bu mənada Azərbaycanda türkçülük hərəkatının həqiqi tarixi Əli bəyin redaktoru olduğu “Həyat” və “Füyuzət” qəzeti ilə başlayır. Təsadüfi deyil ki, görkəmli Amerika tarixçisi Tadeuş Svyatoçovski doğru olaraq, “XX əsrin əvvəllərində türk xalqlarına kimliyini bildirən bir nəfər var idi. O da Əli bəy Hüseynzadə idi”, - deyirdi [4].

Doktor Turan Yazqan Əli bəyi bütün türk dünyasının “Dədə Qorqudu” adlandırmışdır. O, bir türk alimi olaraq bu dahi şəxsiyyətin türklük uğrun-

da apardığı mübarizəsini yüksək qiymətləndirərək yazmışdır: “Hüseynzadə Əli bəy Turan, doğulduğu, yaşadığı, çalışdığı yerlərə baxmayaraq bütün türk dünyasının bir mücahididir”.

Əli bəy Hüseynzadə həmişə türk xalqlarının gələcək taleyini onların ədəbi dilindən xeyli dərəcədə asılı olduğunu göstərirdi. Onun irəli sürdüyü dil birliyi probleminin aktuallığını ziyalılardan şüuruna yeridir, türk soylu xalqların dilinə təcavüzün acı nəticələrini əvvəldən görürdü. “Türkün türkü anlamaması onun faciəsidir” deyən Əli bəy Hüseynzadə türk dilinin asanlaşmasında, türklərin bir-birini anlamasına ciddi əhəmiyyət verirdi.

Dil birliyi Türk xalqlarının tərəqqisi yolunda ən mühüm bir yol idi. Əli bəy türklərin bütün sahələrdə birləşməsini onların gələcəyi üçün önəmli bir yol hesab edirdi. Xüsusən dildə birlik və bütövlük məsələsini Ə.Hüseynzadə mənəvi bütövlüyün bütün digər sahələrdə gərçəkliyi üçün zəmin hesab edirdi. Millətin dil problemləri onun türklük ideyalarının əsas səbəblərindən biri idi. Türk millətinə məxsus olan ayrı-ayrı türk xalqlarının dilləri arasındakı fərqlərin aradan qaldırılması və nəticədə vahid ümumtürk dilinin yaradılması Əli bəy Hüseynzadənin arzusu idi.

Əli bəy Hüseynzadə ədəbi dil və əlifba məsələlərinə dair qiymətli məqalələrlə mətbuatda çıxış etmiş, bu problemlərə dair onun mülahizələri uzun müddət mətbuatın gündəmindən düşməmiş, geniş müzakirə və diskussiyalara yol açmışdı. Ən maraqlısı bu idi ki, Əli bəy türk xalqları üçün ümumi ədəbi dil yaradılmasının tərəfdarı idi. Bu ideya o zaman qəbul edilməsə də, bu gün yenə də aktuallığını itirməyib. Bu böyük maarifçinin ədəbi dil konsepsiyasında əlifba məsələsi də xüsusi yer tuturdu. O, ərəb əlifbasının dəyişdirilməsinin qəti əleyhdarı idi, hətta M.F.Axundovu bu məsələyə görə kəskin tənqid edirdi. Ərəb əlifbasının dəyişdirilməsi ideyasının türk xalqlarının mədəni inkişafına zərər olacağı qənaətində idi. XX əsrdə Azərbaycanda aparılan əlifba “islahatları” bu böyük maarifçinin nə qədər haqlı olduğunu təsdiqlədi...

Həqiqətən də tarixi təcrübə göstərir ki, xalqın bir millət olaraq meydana çıxması bir sıra tarixi, iqtisadi, sosial-mədəni şərtlərə bağlıdır ki, bunlar içərisində etnik birliyə və kökə bağlılıq da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Deməli, millət fərdləri arasında tarix birliyi, dil birliyi, ideal birliyi, kültür və mənfəət birliyi kimi ünsürlərin mövcud olması əsas şərtidir. Milləti təşkil edən insanlar arasında bir-birlərinə bağlılıq və tarixi keçmişə aid qürurverici xatirələr ümumi anlayış və ortaq bir düşüncə yaratmaqdadır [7, s.51].

Milli varlığın təməlini milli şüurda və milli birlikdə gören Atatürk də eyni mövqedən çıxış edərək deyirdi ki, “milli mənliyi olmayan millətlər başqa millətlərin ovudur” [1, s. 122-125].

Deməli, millətçilik ideologiyasının yaranması bütün hallarda millətin təşəkkülü prosesindən öndə gəlir və onu şərtləndirir. Azərbaycan mühitində isə bu ideologiya Ə.Hüseynzadə və Ə.Ağaoğlu kimi türkçü ziyalılarla başladılmış və M.Ə.Rəsulzadə başda olmaqla bir qrup siyasilər tərəfindən praktik həllini tapmışdır. Bu ziyalılardan mövzuya dair ortaq qənaətləri əsasən budur ki, millətin birlik və həmrəyliyi üçün onu təşkil edən fərdlərin və zümrələrin fikirlərdə, duyğularda və qənaətlərdə müvazinət və sabitlik halında olmaları, təxminən eyni şəkildə düşünmələri, eyni hadisədən eyni şəkildə təsirlənmələri, eyni qənaət və etiqadları bəsləmələri lazımdır. Millətin ortaq məfkurə ətrafında birləşməsi, ortaq iradəsi və ortaq həmlələr göstərməsi bundan doğacaqdır. Millətçilik hərəkatına ümumi qiymət verən M.B.Məmmədşadəyə görə, fərdin yalnız milli dövlət içində xoşbəxt ola bilməsi əsasdır. Millət isə yaşayan və arzu bəsləyən ictimai bir vücuddur. Fərd milli cəmiyyət içərisində nə qədər bir həqiqət və canlı bir amil isə, millət də bəşəriyyət ailəsində elədir. Milli cəmiyyət həyatında fərd nə qədər haqq sahibi isə, bəşəriyyət ailəsində millət də elə bir haqqa sahibdir. Mədəni cəmiyyət həyatı, haqq və azadlıq sahibi fərdlərin birlikdə yaşaması ilə meydana gəlir. Ümumi bəşəriyyət həyatı da haqq və azadlıq sahibi millətlərin iş ortaqlığı deməkdir [4, s. 238-240].

Əli bəy Hüseynzadə mədəniyyətin Şərqdən qərbə doğru hərəkatından danışarkən “sarı təhlükə” ifadəsini işlədir. “Şimdi yenə kəməkən mədəniyyət Şərqdən Qərbə doğru hərəkatına davam edərək, Amerikadan Yaponiya keçdi. Yaponiyadan yenidən Çinə və bütün Asiyaya keçmək üzrədir. Avropanyı “sarı təhlükə” naminə Asiya mədəniyyəti təhdid ediyor, Avropanın üzərinə Şərqdən təhlükəli bir dalğa gəlir. Rusiya – Yapon toqquşması bu dalğaya qarşı ilk müdafiə olundusa da, lakin əncamı böyük bir müvəffəqiyyətsizlikdən ibarət qaldı ki, bunun nəticəsində Avropanın sərmayədarlıq mədəniyyəti tərəfindən sarsıldı”. “Sarı təhlükə” məsələsi çox qədimdir, bu bir zamanlar hun, türk, moŋqol və uyğurların bütün Asiyayı, Avropanyı, böyük bir hissəsini diz çökürməsi nəticəsində yarıb tarixə düşmüş bir ifadədir. Belə ki, Şərqi-Çin, Yaponiya, Hind - xalqları Avropaya Buda heykəlləri ilə hərəkat edirdilər ki, bu axına “Sarı təhlükə” deyirdilər. Avropa üçün yeni “sarı təhlükə” Yaponiya ilə Osmanlı dövlətinin birləşməsi (Rusiya təhlükəsinə qarşı). Yaponiyada İslam dini təbliğatının genişlənməsi idi. 1907-ci ildə Ə.Hüseynzadə

“sarı təhlükə” ifadəsini yenidən “Füyuzat” səhifələrinə gətirir və bunu İslam mədəniyyətinin, türkcülük əxlaqının yüksəlməsi ilə başlayır. Bu Avropa üçün tamamilə yeni bir təhlükə idi. Müəllif bu ifadə ilə həm Şərq mədəniyyətinin kütləvi şəkil olmasını göstərir həm də böyük tarixi siyasi hadisələri vurğulayır, türklərin güdrətli keçmişini, költürlü və əzəmətli soy kökünü xatırladır.

M.F.Axundov və H.Zərdabi tərəfindən təməlləri qoyulan türk milliyətçiliyinin əsl ağırlıq səhifəsi XX əsrin əvvəllərində Ə.Hüseynzadənin banisi olduğu siyasi türkcülük görüşləri ilə açılır. XX əsrin əvvəllərində çarizmə qarşı etirazlarla başlanan hərəkət Ə.Hüseynzadənin rəhbərliyi altında siyasi, milli, ideoloji hərəkətə çevrilir. Milli və siyasi əsarətə qarşı mübarizədə, türk xalqlarını sosial-demokrat inqilabçılarından silahlı döyüş meydanlarından çəkəndirən Ə.Hüseynzadə onları təkamül yolu ilə tərəqqiyə çağıraraq yazırdı: “Biz bir təbii sövq ilə bütün millətlərin getdikləri yol ilə gedəcəyik. Millətlərin bir qismi yolun ortasında getdikləri və ya nəhayətinə yetişdikləri halda, digərləri isə o yolu başlarlar... Bu bir qanuni-təbiidir ki, adına evolyusiya, təkamül qanunu deyərlər. Biz də bu yol ilə gedirik... bu yolda biz hürriyyət, ədalət, müsəvat deyə-deyə qanuni-əsasiyə doğru dərəcə-dərəcə yüksələrək tərəqqi edəcəyik” [3, s. 6].

Milli Azərbaycan tarixinin “Türkləşmək, islamlaşmaq və müasir-ləşmək” şüarı altında başladığını və Rusiya əsarətindən qurtulmağı hədəfə alan milli bir hərəkət halında inkişaf etdiyini, milliyət, din və mədəniyyət kimi üç təməl prinsipin sintezini təşkil edən bu tarixi prinsiplərin mənasını və böyük milli hərəkətin mahiyyətini açan M.B.Məmmədzadəyə görə, türkləşmək – ən yüksək səadət milliy-yətdə olduğu üçün, milliyət əsaslarına bağlı qalmaq, millət halında yaşamaq, yabançılaşmaqdan qurtulub milliyətə dönmək, mənsub olduğu millət türk olduğu üçün türkləşmək, türk olaraq yaşamaq və türk olaraq qalmaq deməkdir. İslamlaşmaq – ən yüksək mənəvi hüsur və əxlaqi nizamın dində və Allaha imanda olduğundan din etibarilə müsəlman olanların müsəlmanlıqdan uzaqlaşmaması, uzaqlaşmışsa müsəlmanlığa dönməsi, islam dininin əsaslarına bağlı və sadiq qalması, müsəlman olaraq yaşaması deməkdir. Müsəlmanlığın panislamizm şəklində siyasi bir vasitə olaraq istifadə edildiyi dövrdə söylənilən bu kəlmə dini siyasətdən ayırmaq və əslinə qaytarmaq mənasına gəlməkdə idi. Müasirləşmək – azad və mədəni millətlər karvanından geri qalmamaq, onlarla ayaqlaşmaq üçün müasir mədəniyyəti qəbul etmək, əsriləşmək, azad və mədəni bir millət olmaq mənasına gəlməkdədir [5, s. 5-6].

Lakin sovet rejiminin bütün basqı və qadağalarına baxmayaraq, Əli bəy Hüseynzadənin böyük adı və əməllərini xalqın yaddaşından silmək, tarixin

səhifələrindən çıxarmaq mümkün olmadı. XX əsrin sonunda Azərbaycanın ikinci dəfə dövlət müstəqilliyinə qovuşması Əli bəy Hüseynzadə fenomenini yenidən millətimizə, mədəniyyətimizə, bütövlükdə ictimai-siyasi fikir tariximizə qaytardı.

Əlibəy Hüseynzadə XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində türk-islam dünyasının yetirdiyi nadir şəxsiyyət, dahi mütəfəkkir, bənzərsiz fikir adamı, böyük maarifçi və ictimai xadim olmuşdur. O, əsərlərində, əməllərində, parlaq ideyalarında bu gün də yaşayır. Ən başlıcası odur ki, necə ki, müstəqil Azərbaycanın üçrəngli bayrağı başımız üzərində dalğalanır həmin bayrağın rənglər simvolikasının müəllifi Əli bəy Hüseynzadə də var olacaqdır.

Deyəlməlidir ki, türkçülük ideyalarının yayılmasında obyektiv səbəblər öndə gəlirdi və bu, ilk növbədə Rusiya imperiyasının məhkum türk xalqlarının milli tərəqqi və mədəni inkişaf yoluna çıxmaq istəyinin təzahürü idi. Ona görə də Ə.Hüseynzadənin konsepsiyası türk şüurunun xalq kütlələrinə nüfuz etməsinə şərait yaradır və obyektiv olaraq milli özünəməxsusluq axtarırlarının fəallaşmasına, paralel olaraq isə dini amilin rolunun azalmasına səbəb olurdu. Mahiyyət etibarı ilə, türkçülük ideyaları türk xalqlarının milli mənlük şüurunun dünyəviləşməsi, dini buxovlardan azad olması prosesinə təkan vermişdir.

Türklər ya ölür, ya hicrət edirlər, fəqət qul olmazlar.

Açar sözlər: Əlibəy Hüseynzadə, Türk xalqları, Qafqaz, milli, mədəniyyət tarixi, türkçülük, müasirləşmək.

ƏDƏBİYYAT

1. Qocatürk U. Atatürk. Bakı: Elm, 1991.
2. Hüseynzadə Ə. Türklər kimdir və kimlərdən ibarətdir, Bakı: Mütərcim, 1997.
3. Hüseynzadə Ə.B. Seçilmiş əsərləri (Transliterasiya, tərtib, müqəddimə, şərh və izahların müəllifi Ofeliya Bayramlı). Bakı: Çarşıoğlu, 2007.
4. Məmmədzadə M.B. Milli Azərbaycan hərəkəti. Bakı: Nicat, 1992.
5. Mehmetzade M.B. Milli Tariximizin Son Elli Yılı // "Azərbaycan", Ankara, Nisan 1956, Sayı: 1 (49), s. 4-7.
6. Gökalp Z. Türkleşmək, İslamlaşmaq, Muasirləşmək. İstanbul: Toker Yayınları, 1997.
7. Suleymanlı M.A. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda kulturoroloji fikir. Fəlsəfə ü.e.d. elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissert. işi. B., 2014.

Vugar Kerimli (Azərbaycan)**«Деде Коркут» тюркского мира Алибек Гусейнзаде**

В данной статье рассматривается влияние идеологии тюркизма на общественную мысль Кавказа в начале XX века. В этот период среди тюркских народов происходит рост самосознания, наблюдается стремление возвратиться к своим корням.

Как говорил Алибек Гусейнзаде: «Мы принадлежим к тюркской нации, к мусульманскому религиозному сообществу и европейской цивилизации».

Ключевые слова: Алибек Гусейнзаде, Кавказ, история культуры, тюркизм, модернизация.

Vugar Karimli (Azerbaijan)**Alibay Huseynzade – “Dede Gorgud” of the Turkic world**

In this article there is considered by the author the influence of the ideology of turkism upon the social conception of the Caucasus at the beginning of the XX century. In this period among Turkic peoples there took place the rise of self-consciousness, observed the striving to return to their roots.

As Alibay Huseynzade told “We belong to Turkic nation, Moslem religious community and European civilization”.

Key words: Alibay Huseynzade, Turkic peoples of the Caucasus, national, the history of culture, Turkism, modernization.

ƏLİBƏY HÜSEYNZADƏNİN BƏDİİ İRSİ MİLLİ ÖZÜNÜDƏRKİN FƏLSƏFİ ƏSASI KİMİ

Teatrşünaslıq bir elm kimi 1950-ci illərdə formalaşsa da, bəzi teatr mücahidləri haqqında elmi-nəzəri tədqiqatlar yalnız müstəqillik dövründən aparılmağa başlanmışdır. Belə teatr mücahidlərindən biri də XX əsr Azərbaycan-türk ictimai-fikrinin ən görkəmli nümayəndələrindən olan alim, həkim, rəssam, şair, tənqidçi Əlibəy Hüseynzadədir. O Əli bəy ki, yetmiş il sovet ideologiyasının basqısı altında burjuva millətçisi damğası ilə adının çəkilməsi, yaradıcılığının öyrənilməsi qadağan olunmuşdu. Çox şükür ki, bu gün müstəqil dövlətimizdə mədəniyyətimizin, teatr tariximizin unudulmuş, yasaq olunmuş səhifələri yenidən sərf-nəzər edilir.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yeni milli ədəbi-bədii düşüncə tərzini, mənəvi intibah o dövrdə nəşr olunan bir sıra jurnallarda, yaranan maarif cəmiyyətlərində fəaliyyət göstərən ziyalılarımızın əsərlərində geniş yer almışdı. Xalqın milli özünüdərkini və özümütəsdiqində “Molla Nəsrəddin” realizmin, “Füyuzat” isə romantizmin yaradılmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

1904-1910-cu illərdə Azərbaycan ədəbi mühitində və teatrında yeni keyfiyyət və xüsusiyyətlər yaranırdı ki, bunların da hər biri Əlibəy Hüseynzadənin və onun həmfikirininin fəaliyyətilə bağlıdır. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda maarif cəmiyyətləri, teatr truppaları “Nicat”, “Səfa”, “Səadət”, “Müsləman Xeyriyyə Cəmiyyəti” ədəbi tənqidlə məşğul olan dərnəklər yaranırdı. “Həyat” qəzetinin davamı kimi nəşr edilən “Füyuzat” nəcmuəsindəki məqalələrində Əli bəyin xalqın maarif və mədəniyyətinin inkişafında böyük fayda verə biləcək zəngin kitabxana yaratmaq istəyi tez-tez səslənirdi. Bunun əsasında isə milli teatrımızı dünya klassik dramaturgiyası nümunələri ilə zənginləşdirmək ehtiyacının təmin edilməsi dayanırdı. Həmin illərdə repertuar kasadlığına münasibət bildiren Əli bəy Hüseynzadə M.F.Axundovdan sonra yaranan boşluğu doldura bilən səhnə əsərlərinə ehtiyac olduğunu vurğulayırdı. O, milliteatrımızın tərəqqisini repertuar zənginliyində görür və gənc mühərrirləri teatrı heç olmasa dilimizə və fəlsəfəmizə uyğun tərcümə və təbdil əsərləri ilə təmin etməyə səsləyirdi.

Böyük çətinliklərə sinə gərən teatr fədailərinin həyatlarını bu şərəfli yola həsr etmələrini Əlibəy Hüseynzadə özünün “Qırmızı qaranlıqlar içində yaşıl işıqlar” məqaləsində “Yaşıl işıqlar” adlandırmışdır. “Yaşıl işıqların” xalqımızın gələcəyini “qırmızı qaranlıqlardan” qoracağına inanan Əli bəyin bütün yaradıcılığında müasir problemlərə tarixiliyin parametrlərində aydınlıq gətirilmişdir. Elə bu baxımdan onun teatrla bağlı nəzəri-estetik fikirlərində tarixi faktlar və bu faktlara münasibət ilk planda dayanmışdır. Əli bəy məktəbi, mətbuatı və teatrı “yaşıl işıqlar” adlandırdı. O, çox əhatəli və olduqca böyük mənalı ideyaları, özünün əsas prinsipləri olan elmi, maarif və mədəniyyəti milli inkişafımızın əsas şərti kimi qiymətləndirilmişdir.

Milli romantik teatrımızın formalaşmasında və doğru ideya-estetik istiqamət almasında Əlibəy Hüseynzadənin xidmətləri danılmazdır. Az sözlə çox fikir söyləməyin mahir ustası olan Əlibəy Hüseynzadənin “Şiller” məqaləsi və “Səhni-tamaşada müqəddəmə” əsəri milli teatrımızın XX əsrin əvvəllərində böhranlı vəziyyətdən çıxış yollarına həsr edilmiş elmi-nəzəri konsepsiyalar sayıla bilər. Bu konsepsiyalarda yeni forma və üslub axtarırları yoluna çıxan milli teatrımıza və onun fədailərinə doğru yolla göstərilmiş məzmun, forma, mövzu və ideya baxımından yeni milli dramaturgiyanın yaranması üçün tarixi və ideoloji təkliflər, fikirlər irəli sürülmüş, yeni ədəbi mühit üçün əsaslı zəmin yaradılmışdır.

Sözgedən illərdə Hüseyn Ərəblinskinin yaradıcı uğurları, romantik qəhrəman yaratmaq qüdrəti həm o dövrün dramaturqlarının, həm də teatr tənqidinin nəzəri-diqqətini cəlb edirdi. 1907-ci ildə Ə. Haqverdiyev “Ağa Məhəmməd Şah Qacar” faciəsini tamamlayıb teatra təqdim edir. Bir il sonra əsər H. Ərəblinskinin rejissorluğu ilə tamaşaya qoyulur. Baş rolu da Hüseyn özü ifa edirdi. Tiflis şəhərinin “Kazyonni” teatrında uğurla keçən tamaşa haqqında mətbuatda geniş yazılar dərc olunur. Lakin bəzi tənqidçilər Ə. Haqverdiyevə qarşı hücumla keçirlər. “Ağa Məhəmməd Şah Qacar” əsərini “zəif”, “ləyaqətsiz” bir əsər, dramaturqu isə “ucuz şöhrət dalınca qaçan”, “faciənin nə olduğunu anlamayan”, “türk dilini bilməyən”, “elmdən bixəbər adam” adlandırırlar. Bu hücumları dəf etmək məqsədi ilə Əli bəy Hüseynzadə Qacarlarla bağlı silsilə oçerklərini yazdı. Qərəzli tənqidçilərə ən tutarlı cavabı isə “Siyasəti-fürusət” traktatı oldu.

Əlibəy Hüseynzadənin 1907-1910-cu illərdə “İrşad”, “Tərəqqi” və “Həqiqət” qəzetlərində oçerklər şəklində çap etdirdiyi “Siyasəti-fürusət” əsəri – ideya teatrı XX əsrin ilk onilliyində milli teatrımızda yaranması labüd olan

yeni forma və üslubun ideya özülü kimi təhlil olunur. İndiyənə qədər teatr nəzəriyyəçiliyinin diqqətini cəlb etməyən bu bədii-fəlsəfi traktatda həm romantizm və simvolizm teatr estetikaları, həm tarixi faktların və mövzuların yığcam forması şəklində, həm də teatrlaşdırılaraq təqdim edilmişdir. Bu əsərdə müəllif hədəf seçdiyi hər bir hadisəni, obrazı əhatəli şəkildə və maraqlı bədii formada təsvir etmişdir. Əsər dramaturqlar üçün bədii materiallar, mövzular toplusu olmaqla yanaşı, rejissorlar üçün də forma və üslub baxımından zəngin ideya mənbəyidir. Burada hər bir obrazın xarakteri, qrimi, geyimi təsvir edildiyi kimi, hadisələrin daha təsirli görünməsinə xidmət edən maraqlı musiqi və səhnə tərtibatı ilə də diqqəti cəlb edirdi.

“Siyasəti-fürusət” əsərində istibdad rejiminin ifşası, milli azadlığın tərənnümü bir sıra obrazların timsalında öz ifadəsində tapmışdır. Müsbət və mənfi obrazların arasında gedən gərgin mübarizə xəttində müsbət tərəfdə Kəyumərs-Skilet, mənfi tərəfdə Pruşkeviç-Kölgə və “mollalar” hadisələrin açılmasında əks tərəflər kimi iştirak edirlər. Burada Kəyumərs obrazı müəllif Əli bəyin özünün obrazıdır ki, aparıcı qismində təqdim edilmiş hadisələrin ardıcılıqla izah edir. Belə şərti ifadə vasitələrindən Şərq teatrında hələ qədim zamanlardan istifadə olunması Əli bəy Hüseynzadənin Şərq teatrının estetik prinsiplərini gözəl bildiyini bir daha təsdiq edir.

İskəndərin əlindəki aynanı Əlibəy Azərbaycan teatr sənətinin simvolik obrazı kimi təqdim edir və Kəyumərsin vasitəsi ilə onu İskəndərin əlindən qoparıb almaqla, artıq Azərbaycanda Esxil kimi faciənaəvislərin yetişəcəyinə əminlik bildirirdi. “Ağa Məhəmməd Şah Qacar” faciəsinin 1908-ci ildə Tiflis “Kazyonni” teatrındakı ikinci tamaşasından sonra Tiflis Azərbaycan icması başçısının səhnəyə qalxıb H. Ərəblinskiyə gümüş çərçivəyə salınmış gözəl bir güzgü hədiyyə edir. Teatr sənətinin gələcəyinin bir güzgü simvolunda böyük faciə aktyoru Hüseyn Ərəblinskiyə təqdim olunması təbii ki, Əlibəy Hüseynzadənin fikirləri ilə üst-üstə düşür. Burada həm də romantizm və simvolizm cərəyanlarının Azərbaycan teatrında artıq başlanması prosesinə işarə edilir.

Bu əsərdə Əli bəy həm teatr tarixçisi, həm estetik, həm tənqidçi, həm dramaturq, həm də novator rejissor kimi öz fikirlərini əyaniləşdirmişdir. Eyni zamanda, milli dramaturgiyamızın qarşısında dayanan gərəkli vəzifələri, sənətin əsas şərtlərindən olan tarixiliyin müasirlik kontekstində həlli yollarını, teatrın inkişaf mərhələlərini şərtləndirən romantizm, simvolizm, absurd və digər cərəyanların estetik prinsiplərini nəzəri və təcrübi cəhətdən aydınlaş-

dırmağa çalışmışdır. Əlibəy Hüseynzadə milli teatrımızda dekatentizm (simvolik, şərti) cərəyanının nə vaxtsa özünə önəmli mövqə tutacağına inanırdı və bu səbəbdən kağız üzərində bir sıra tamaşa maketləri yaratmışdır ki, bu maketlər də şərti teatr estetikası prinsiplərinə əsaslanırdı. Əli bəy şərti teatr estetikası üslubunda “rəsm etdiyi” “Nadir şah”, “Ağa Məhəmməd Şah Qacar”, “Fətəli şah” və digər tamaşaların musiqisi, səhnə tərtibatı, aktyor ifası və komponentləri barədə qısa şərhlər verir. Müəllif bu xüsusda mülahizələrini Aysedora Dünkanın yaradıcılığına ekskurs etməklə daha da dərinləşdirir. Belə ki, Aysedora məsələsinin 1908-ci ildə dövrün ziyalılarının yadına salınan Əlibəy Hüseynzadənin dünya mədəniyyətinin diqqətlə izləməsi, teatr və sənətlə bağlı yeni qazanılmış diqqətə çatdırılması da bica yerə deyildi. Əlibəy Hüseynzadə qabaqcıl dünya teatr təcrübələrindən gətirdiyi misallarla bahəm, rejissor və aktyorları öz qəm köklərindən qopmamağa çağırırdı.

Əlibəy Hüseynzadənin teatr estetikası ilə bağlı fikirlərində diqqəti cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri də onun münasibət bildirdiyi hər hansı bir problemi ümumiləşdirilmiş formada təqdim etməyi bacarması idi. O, hər hansı şərti-simvolik səhnələrdə müasir dünyanın siyasi-ictimai və mədəni-sosial inkişafının həlli problemlərinə kompleks şəkildə münasibət bildirirdi. Məhz bu səbəbdən ki, Əlibəy Hüseynzadə göstərmək istədiyi bu teatral səhnəciklərin ümumilikdə adını “Siyasəti-fürusət” qoymuşdur. Siyasətdə uduzmuş, fürsəti qaçırılmış qoca Şərqi mövcud problemlərinin keçmişlə bu gününün kontekstində əyaniləşdirməyə çalışan Əlibəy Hüseynzadə bu əsərini şərtliliklər üzərində quraraq, həm müasir dövrün dəbdə olan teatr metodunu, həm də bu metod üçün bədii əsərlərin yaranmasına yol göstərən maraqlı tarixi mövzuların zəngin bazasını yaratmışdır.

Proqram xarakteri daşıyan “Siyasəti-fürusət” əsərinin aparıcı xəttində Şərqlə Qərb arasında gedən gərgin ideoloji mübarizənin əsil mahiyyətinə aydınlıq gətirmək üçün teatr sənətindən istifadə edilməsi məsələsi dayanmışdır. Yəni, burada əsərin əsas məqsədində bir tərəfdən dramaturgiyada tarixilik prinsiplərini müasir problemlərin kontekstində ümumiləşdirmək yolu ilə yeni və orijinal əsərlər yazıb teatrın repertuarını zənginləşdirmək məsələsi, digər tərəfdən isə rejissorların yeni üslublara müraciət etməsi, teatr estetikasında yeniliklər yaradılması, hazırlanan tamaşaların uğuru üçün güclü aktyor heyətinin yetişdirilməsi məsələsinə münasibət bildirilmişdir.

“Siyasəti-fürusət” əsərindəki hər bir obraz, bədii tarixi qəhərəmanlıq nümunələri, konkret hadisə, şəxsiyyət məsələlərinə verilən obyektiv dəyər

gələcək ədəbi mövzuların özəyini təşkil etmiş, Azərbaycan dramaturgiyası və teatrının yeni istiqamətdə formalaşmasına şərait yaratmışdır.

Millətini “qırmızı qaranlıqlardan” qorumağa çalışan Əli bəy Hüseynzadə öz mövqeyində qəti və dönməz idi. Ən böyük arzusu türkü və islam dünyasını bir görmək olan Əli bəyin hələ XIX əsrin sonlarında “İttihad və tərəqqi” firqəsinin əsas məramnaməsini hazırlayarkən turançılıq, türkçülük və islamçılığın vəhdətini əsas götürmüşdü. Sonralar “türkləşmək, islamlaşmaq və müasirləşmək” kimi ümumiləşdirilən bu şüarın qayəsi isə “İslam bayrağı altında türk olaraq inkişaf etmək” demək idi. Milli romantik teatrımızın formalaşmasında və doğru ideya-estetik istiqamət almasında Əlibəy Hüseynzadənin xidmətləri danılmazdır. Az sözlə çox fikir söyləməyin mahir ustası olan Əlibəy Hüseynzadənin “Şiller” məqaləsi, “Səhni-tamaşada müqəddəmə” əsəri və “Siyasəti-fürusət” fəlsəfi traktatı milli teatrımızın XX əsrin əvvəllərində keçirdiyi böhranlı vəziyyətdən çıxış yollarına həsr edilmiş elmi-nəzəri konsepsiyalar olaraq əvəzsiz elmi sərvət kimi tarixdə qalacaq və gələcəyin yeni elmi tədqiqatlarının nəzəri-konseptual mənbəyinə çevriləcəkdir.

Açar sözlər: Əlibəy Hüseynzadə, estetik baxışlar, milli teatr, “Füyuzat” jurnalı, romantizmin əsasları.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əlibəy Hüseynzadə. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Çaşıoğlu”, 2007.
2. Əlibəy Hüseynzadə. “Siyasəti-fürusət” (Ofeliya Bayramlının tərtibində). Bakı, Elm, 1994.
3. Məsməxanım Qubadova. Əlibəy Hüseynzadə və teatr. Bakı, Gənclik, 2011.

Нармина Агаева (Азербайджан)

Художественное наследие Алибека Гусейнзаде как философская основа национального самосознания

В статье затрагивается социально-культурная значимость выдающегося просветителя, литератора, поэта, художника, критика Алибека Гусейнзаде, его деятельность как главного редактора журнала «Фюузат». Автор анализирует его театральные-эстетические взгляды, их роль в литературно-культурном движении, исследует формирование идейно-

эстетических концепций «Фиюзата» и создание философских основ романтизма в национальном театре на основе таких статей, как «Зеленый свет в красной темноте», «Шиллер», «Сиясетифирусет» и др.

Ключевые слова: Алибек Гусейнзаде, эстетические взгляды, национальный театр, журнал «Фиюзат», основы романтизма.

Narmina Agayeva (Azerbaijan)

Alibay Huseynzade's artistic heritage as philosophic basis of national self-consciousness

In the given article the author touches upon the social-cultural significance of the outstanding educator and literaru man Alibay Huceinzadeh, his activity as a man editorbof the magazine “Fiyuzat”. N.Agaeva analyses the theatrical-aesthetic views of Alibay Huceinzadeh, their role in the literary-cultural movement, investigates the forming of the idea-aesthetical conceptions of “Fiyuzat” and the creation of the rhilosophical fundamentals of romanticism in natoinal theatre on the basis of the different articles “Shiller”, “Siyaseti firuset”.

Key words: Alibay Huseynzade, aesthetic views, natoinal theatre, magazine “Fiyuzat”, fundamentals of romanticism.

ƏLİBƏY HÜSEYNZADƏNİN RƏSSAMLIQ FƏALİYYƏTİ

XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan milli-demokratik və maarifçilik ideologiyasının əsasını qoyanlardan olan Əlibəy Hüseynzadə (1864-1940) həm də istedadlı rəssam olmuşdur. O, milli-etnoqrafik səciyyəli, realist Azərbaycan təsviri sənətinin yaradıcılarından biridir.

Ə.Hüseynzadənin gənclik və yetkinlik illərinin təsadüf etdiyi dövr – XIX əsrin sonu – XX ərin əvvəlləri Azərbaycan incəsənəti tarixində Avropa rəs-samlığı ənənələrinə əsaslanan yeni tipli təsviri sənətin formalaşması dövrü idi. Gənc Əlibəyin rəssamlıq fəaliyyətinin inkişafı və cilalanması həmin döv-rə təsadüf edirdi.

XX əsrin əvvəllərində Əzim Əzimzadə, Abbas Hüseyni, Seyidəli Behzad, Qeysər Kaşiyeva, Bəhrüz Kəngərli, Xəlil Musayev, Nəcəf Rasim kimi milli məzmunlu rəsmlər çəkən rəssamlarımız var idi. Bu rəssamlar Bakıda, Tiflisdə və başqa yerlərdə fəaliyyət göstərirdi. Sənətə meyilli olmasına baxmayaraq Ə.Hüseynzadə rəssamlarla əlaqə saxlamır, onlara o qədər də qaynayıb-qarış-mır, ədəbi-ictimai görüşlərinin təsiri ilə daha çox siyasətçilər, milli ideoloqlar, həmçinin ədib, publisist və nəşirlərlə təmasda olurdu. Bununla belə yuxarıda adları çəkilən rəssamlarımızla bir cərgədə o da realist bədii məktəbin forma-laşmasında öz tabloları ilə yaxından iştirak etmişdi.

Maraqlıdır ki, Ə.Hüseynzadə siyasi əqidəsi və əbədi görüşləri turançılıq, panosmanizm ideyalarını əks etdirirdisə, onun erkən dövrə aid, sayca o qə-dər də çox olmayan rəsm əsərləri bunun tam əksinə olaraq sırf azərbaycanlı mühitini, azərbaycanlı zövq və təsəvvürlərini, milli-etnoqrafik cizgiləri əks etdirirdi. Bu baxımdan onun bədii üslubu və görüşləri ilə mollanəsrəddinçi rəssamlar arasında bir yaxınlıq duyulur. Əlibəyin tablolarında azərbaycanlı antropologiyası və etnoqrafizmi, məişəti, müxtəlif ev müxəlləfatı və avadan-lığı nümunələri, geyim və bəzək elementləri, milli memarlıq detalları böyük dəqiqlik və sənətkarlıqla işlənilmişdir [2, s. 245].

Ə.Hüseynzadə dövrün bəzi başqa Azərbaycan rəssamları kimi, müəyyən bədii təhsilə malik olmuşdur. Məlum olduğu kimi, XX əsrin əvvəllərində

ilk azərbaycanlı rəssam qadın olan Qeysər Kaşiyeva Tiflisdə, Zərif sənətləri təşfiq cəmiyyətinin təşkil etdiyi kurslarda oxumuşdu. Eyni dövrdə cənublu soydaşımız, mollaəsrəddinçi rəssam Seyidəli Behzad İtaliyada və Avropanın bəzi başqa ölkələrində təcrübə keçərək rəssamlıq sənətinə daha dərinlən yiyələnmişdi. Bəhrüz Kəngərli 1910-14-ci illərdə Tiflis Rəssamlıq məktəbində oxumuşdu. Nəcəf Rasim hələ sovetləşmədən öncə Rəssamlıq Akademiyasına daxil olmaq üçün bir neçə dəfə Peterburqa yollanmışdı. Əlibəysə onlardan təxminən 20-25 il əvvəl – 1888-89-cu illərdə Peterburqda, İmperator Rəssamlıq Akademiyasının nəzdində fəaliyyət göstərən axşam kurslarında iştirak etmişdi. Bu baxımdan onu müəyyən akademik bədii təhsilə malik ilk azərbaycanlı rəssam kimi də qəbul etmək olar. Bundan əvvəl isə o, 10 il müddətində – 1875-1885-ci illərdə Tiflisdəki gimnaziya tam orta təhsil almışdı və orada da rəsm dərsi keçmişdi. Lakin gimnaziya təhsilini başa vurub Peterburqa yollanan 21 yaşlı gənc Rəssamlıq akademiyasına yox, Peterburq Universitetinin Fizika-Riyaziyyat fakültəsinə daxil olur və dörd il orada oxuyur. IV kursda ikən radikal tələbə hərəkatında aktiv iştirakına görə təhsilini yarımçıq buraxmağa məcbur olur və oxumaq üçün başqa şəhərə yollanır.

Rəssamlığa uşaqlıq illərindən həvəs göstərsə də, Əlibəy təbiətən rəssam deyildi. Rəssamlığa həqiqi bağlılıq onda çox sonralar yarandı. Əlibəyi daha çox ictimai-siyasi hadisələr, bu hadisələrdən qaynaqlanan milli-demokratik məfkurə, əqidə savaşı, həmçinin ədəbi-publisistik mühit maraqlandırdı ki, bu da sakit rəssam həyatı, rəssam dünyagörüşü ilə uyuşmurdu. Ona görə də Əlibəy həyatının gənclik və orta dövrlərində rəssamlıq sənətini ardıcıl davam etdirməyib. Rəssamın respublikada olan üç rəsinin hər biri bir neçə illik zaman intervalı ilə işlənmişdir.

Ə.Hüseynzadənin rəssamlığı bədii cərəyan etibarilə realist, məzmun etibarilə milli-etnoqrafik səciyyə daşımışdır. Onun tabloları növ baxımından əsasən mənzərə və portret janrlarına ayrılır. Rəssamın bəzi əsərləri üçün lirik əhvali-ruhiyyə, kompozisiyanın detallaşdırılması, plener üslubu, tematik mahiyyət xarakterikdir. Bundan başqa onun natürmort, məişət və batal işləri də məlumdur.

Rəssamın respublikamızda saxlanılan üç tablosu onun həm də elmə və ictimaiyyətə bəlli olan ən məşhur əsərlərindəndir. Əlibəyin Türkiyədə bundan xeyli artıq rəsmi var. Lakin onlar daha çox şəxsi kolleksiyalarda saxlanıldığından haqlarında məlumat azdır.

Əlibəyin ölkəmizdəki üç məşhur əsəri “Şeyxülislamın portreti” (1888), “Bibiheybət məscidinin görünüşü” (1906/07) və “Azərbaycanlı ailəsi” (1910) rəsmləridir. Birinci iki əsər Milli İncəsənət muzeyində, üçüncüsü isə Əlibəylə

qohumluğu olan Səttar Bəhlulzadənin bacısı oğlunun ailə kolleksiyasında saxlanılır.

“Şeyxülislamın portreti” əsəri Azərbaycan təsviri sənətində ilk yağlı boya işi kimi dəyərləndirilir. Doğrudur, İran Azərbaycanında bəzi rəssamlar bundan əvvəl də yağlı boya ilə işləmişlər. Lakin milli məzmun, peşəkar dəst-xətt, kamil ideya-bədii və emosional əhvali-ruhiyyə baxımından bu portreti həqiqətən təsviri sənətimizdə bir başlanğıc hesab etmək olar.

Geniş yayılmış fikrə görə bu portretə rəssamın ana babası, uzun müddət Qafqazın şeyxülislamı olmuş axund Əhməd Səlyani (1812-1884) təsvir olunmuşdur. Tünd-qəhvəyi fonda profildən işlənmiş surətin ifadəli baxışı, üzündəki müdriklik nişanələri, sakit, təmkinli əhvali-ruhiyyə rəssamın kifayət qədər hazırlıqlı olmasından, insan psixologiyasının dərin qatlarına sirayət etmək və bunu tabloda dolğun əks etdirmək məharətinə yiyələnməsindən xəbər verir. Güman edildiyi kimi, bu portreti Əlibəy artıq babasının ölümündən sonra, təxminən 1888-ci ildə Tiflisdə çəkib. 1903-cü ildə o, portreti Bakıya gətirərək qardaşı İsmayıl bəyə verib. Daha sonra şəkil görkəmli tarixçi və dilçi alim, eyni zamanda rəssam olan Sara Aşurbəylinin şəxsi arxivinə düşür. Alim onu böyük məmnuniyyətlə muzeyə bağışlayır. Bu portretin surəti Ə.Hüseynzadənin Salyanda yaradılmış xatirə muzeyində saxlanılır.

Əlibəyin ən populyar əsəri olan “Bibiheybət məscidinin görünüşü” mənzərəsi də yağlı boya ilə işlənmişdir [4]. Bu əsəri məşhur edən rəvayəti çoxları eşidib. Belə ki, maddi çətinliyə düşən Əlibəy şəkli satılmaq üçün Orucov qardaşlarının Nikolayevski (indiki İstiqlaliyyət) küçəsindəki salonuna qoyubmuş. Bakıdakı ingilis konsulu Mak Donnel şəkli alıb Londona aparmaq niyyətində düşür. Bundan xəbər tutan Hacı Zeynalabdin Tağıyev adamlarını yanına çağırır deyir: “Görünür Əlibəyin pulu qurtarıb, şəkillərini satmaq istəyir. Öz məscidimizin şəkli özümüzdə qalmalıdır. Götürün bu pulu, gedin şəkli alın, bura gətirin”. Hacı şəklə Əlibəyin istədiyindən də artıq – 500 manat verir. O dövr üçün bu çox böyük məbləğ idi. Bundan bir neçə il sonra hacının evi milliləşdirilərək orada Azərbaycan Dövlət muzeyi yaradıldıqda şəkil də fonda qaldı. Sonralar dövlət muzeyi Tarix muzeyinə çevrildi, əvvəlcə onun incəsənət bölməsi, daha sonra ayrıca İncəsənət muzeyi yaradıldı və şəkil indi də orada qalmaqdadır. Qeyd edək ki, həmin əsərin üzə çıxarılmasında əməkdar müəllim Əsgər Quliyevin böyük xidmətləri olmuşdur.

“Bibiheybət məscidinin görünüşü” Azərbaycan təsviri sənətində ilk realist mənzərə tablolarındandır. Rəssam məscidi və onun ətrafındakı tikililəri

dəqiqliklə işləmiş, hətta hər bir daşı ayrı-ayrılıqda əks etdirmişdir. Maraqlıdır ki, məscidin arxa planında verilmiş, ucu şiş qayalı Şubanı-Xocasən dağ masivi indi də şəkildəki formasını eyni ilə saxlayır.

Əlibəyin qara karandaşla işlədiyi üçüncü rəsmi “Azərbaycanlı ailəsi” adlanır. Bu qrafik rəsmi o, 1910-cu ildə Salyanda olarkən naturadan işləyib. Rəsmdə qoca qarı və kiçik qız təsvir olunmuşdur. Bunlar Əlibəyin ana nənəsinin xalası qızı, 75 yaşlı Nisə nənə və qardaşı İsmayıl bəyin 11 yaşlı qızı Böyükxanımdır. Milli-etnoqrafik səpgidə işlənmiş bu qrafik lövhə surətlərin canlı, kompozisiya detallarının təbii, həyati təsir bağışlaması ilə yadda qalır. Bəzi mənbələrdə bu rəsmi sonralar yağlı boya ilə işlənmiş variantı olduğu söylənilir.

Əlibəyin rəssamlıq fəaliyyətindən danışarkən maraq doğuran və diqqətdən kənar qalmış bir faktı da vurğulamaq lazımdır. O, 1908-ci ildə ilk milli operamız olan “Leyli və Məcnun”un bədii tərtibatını vermişdir. Bu həmin o tamaşa idi ki, orada Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev dirijorluq etmiş, çayçı şagirdi Fərəc bığının üstünə örtük yapışdırıb Leyli rolunda səhnəyə çıxmışdı. Tamaşanın dekorasiyalarını və geyim eskizlərini Əlibəy hazırlamışdı. Təəssüf ki, onun quruluş verdiyi ilk “Leyli və Məcnun” operasının bədii tərtibatı haqqında dürüst məlumatımız azdır. Lakin onun bir rəssam kimi tematik mövzulu realist dəst-xəttə malik olması bəllidir. Bunu əldə rəhbər tutaraq tərtibatın real həyat səhnələrinə, məişət görüntülərinə, milli-etnoqrafik səciyyəli dekorativ elementlərə istinad etdiyini söyləyə bilərik.

Əlibəyin rəssamlıq fəaliyyəti zəmanəsinin bir sıra tanınmış dövlət xadimlərinin, siyasətçilərin, hətta hakimiyyətin ən yüksək pillələrində dayanmış şəxslərin diqqətini cəlb etmişdi. O, hələ gənclik illərində yağlı boya ilə işlədiyi “Plevna qəhrəmanı Osman paşa” adlı portret işini İran şahı Müzəffərdin şah Bakıda qonaq olarkən ona hədiyyə etmişdi. Bu, Hacı Zeynalabdin Tağıyevin vasitəçiliyi ilə baş tutmuşdu.

Əlibəy akvarellə işlədiyi “Fessaliyada türk əsgərləri” adlı bir əsərini isə sultan Əbdülhəmidə bağışlamışdı. Bu iki rəsm əsəri sübut edir ki, Ə.Hüseynzadə portret, mənzərə, tematik və natürmort janrları ilə yanaşı, həm də batal janrdə işləmişdir. Onun bu əsərlərinin ruhuna hərbi-vətənpərvərlik və qəhrəmanlıq ruhu hakim idi. Bəzi mənbələrdə onun bir çox akvarellərinin küncündə ərəb əlifbası ilə “Səlyani” imzasının olduğu göstərilir.

Bir rəssam kimi Ə.Hüseynzadə İstanbulda yaşadığı illərdə daha məhsuldar işləmişdir. Əgər Azərbaycanda onun cəmi üç əsəri məlumdursa, Türkiyədə

Əlibəyin onlarla rəsm əsərinin olduğu söylənilir ki, bunların da əksəriyyətini o, yağlı boya ilə işləmişdir. Ancaq təəssüf ki, rəssamın Türkiyədəki işlərinin çoxunun ünvanı bu gün bizə bəlli deyil. Əlibəy əsərlərinin qeydinə o qədər də qalmır, adəti üzrə onları dostlarına, yaxınlarına hədiyyə edirdi. Bu əsərlərin yalnız bir hissəsi bizə məlumdur.

Əlibəyin Türkiyədə yaratdığı tablolarından ən məşhurları “Atatürkün portreti”, “Şeyx Şamilin portreti”, “Oğlumun portreti”, “Oynayan uşaqlar” və bəzi başqalarıdır. Adı çəkilən rəsmlərin hamısı Əlibəyin kiçik qızı Feyzavər Alpsarın şəxsi kolleksiyasında saxlanılır.

“Atatürkün portreti” əsəri onun Türkiyədə işlədiyi əsas portret işlərindən-dir. 1923-cü ildə Atatürk zövcəsi Lətifə xanımla Əhməd bəy Ağaoğlunun evini ziyarət edir. Tədbirə dəvətliyə cərgəsində Əlibəy də var idi. Əlibəy elə orada-cə Atatürkün və xanımının portretlərini eskiz formasında işləyir. Tezliklə bu eskizlər əsasında o, Mustafa Kamal Atatürkün mükəmməl portretini yaradır.

Ə.Hüseynzadənin “Oğlumun portreti” tablosu lirik-romantik mənə çaları-na malikdir. Kompozisiyanın ön hissəsində təsvir olunmuş 8-10 yaşlı uşağın tamaşaçılara deyil, bir qədər kənara yönəlmiş sakit baxışlarında dərin düşüncə, müşahidə qabiliyyəti, eyni zamanda sirli bir təbəssüm duyulur. Arxada-kı pəncərədən görünən yaşıllıq, evlər rəssamın dəst-xəttinə xas olan realist səpkidə, həm də detallaşdırılmış formada işlənmişdir.

Özünün ictimai-siyasi həyatda aktiv fəaliyyət göstərməsi və məfkurə mübarizəsi aparmasına baxmayaraq Ə.Hüseynzadə bir rəssam kimi sənətin ictimai məzmununu inkar edirdi. Onun sənət fəlsəfəsi “sənət həyat üçün” deyil, “sənət sənət üçündür” ideyasını əks etdirirdi. O, sənətin ideya-bədii mündəricəsində cəmiyyətin daxili ziddiyyətlərindən doğan tənqidi realizm, neoromantizm kimi mütərəqqi ruhlu, mübariz əhvali-ruhiyyəli təmayülləri rədd edir, sənətin yalnız bədii zövq və maarifçi-tərbiyəvi əhəmiyyətinin olduğunu təsdiq edirdi.

Söyləndiyi kimi, Əlibəy Türkiyədə yaşayarkən, xüsusilə ömrünün payız çağında hissələrini məhz firçanın dili ilə ifadə etməyə daxilən ehtiyac duyurdu. Cavanlıq dövrünün əqidəyə söykənən mübariz əhvali-ruhiyyəsi ötüb keçdikdən sonra Əlibəy rəssamlıqla daha artıq məşğul olurdu. Vaxtilə uğrunda mübarizə apardığı ideyaların həm kamalçı Türkiyəsində, həm də Sovet Azərbaycanında iflasa uğradığını görünəcə, yaşadığı cəmiyyətdə özünə, düşüncələrinə etinasızlıq duyduqca o, hissələrini məşğul edən rəssamlığa daha artıq bağlanırdı.

Maraqlıdır ki, Ə.Hüseynzadənin üç övladından ikisi rəssam olub. Oğlu Səlim Turan (1915-1994) İstanbul Güzəl Sənətlər Akademiyasını bitirmiş, 1947-ci ildən etibarən Parisdə yaşamış, orada sənətini təkmilləşdirmişdi. Səlim Turan ilk türk kubizm rəssamı kimi incəsənət tarixinə düşmüşdür. O, yağlı boya əsərləri, akvarellər işləmiş, qarışıq texnikaya müraciət etmiş, monumental boyakarlıq nümunələri yaratmış, kiçik həcmli heykəltəraşlıqla məşğul olmuşdur. Ölümündən üç il əvvəl, 1991-ci ildə Səlim Turan nüfuzlu Sorbonna Universitetinin professoru seçilmişdi. Əlibəyin keçən il vəfat etmiş kiçik qızı Feyzavər Alpsar spesifik rəssamlığa meyl etmiş, qaval üzərində ənənəvi xalq sənəti üslubunda, mövzusu folklordan alınan rəngarəng təsvirlər işləmişdir.

Azərbaycan sənətsüinaslığında Ə.Hüseynzadənin və onun rəssam övladlarının bədii irsi hələlik əhatəli şəkildə elmi-tədqiqat obyektinə çevrilməyib. Onillər boyu Ə.Hüseynzadənin adı heç zaman Azərbaycan incəsənəti tarixində hallanmayıb və gənc mütəxəssislər belə bir rəssamın varlığından xəbərsiz olublar. Yalnız 1989-cü ildə İncəsənət muzeyində xaricdə yaşayan rəssamlarımızın rəsmlərindən ibarət “Əzizim Vətən yaxşı...” adlı sərgidə onun da əsərləri nümayiş etdirildi. Son illərdə akademik Rasim Əfəndiyevin müəllifliyi və ümumi redaktəsi ilə nəşr edilmiş Azərbaycan incəsənəti kitablarında Ə.Hüseynzadənin rəssamlığı haqqında kiçik məlumatlar verilmişdir. 2001-ci il nəşrində rəssam haqqında yazılı materiallar yer almasa da, burada onun bir əsərinin şəkli verilib [1].

Professor T.Əfəndiyevin 2012-ci ildə nəşr edilmiş “Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik” monoqrafiyasında Əlibəyin rəssamlıq irsi daha əhatəli şəkildə araşdırılır. Burada rəssamın bədii üslubu da qismən təhlil olunur. Professor yazır: “Belə bir faktı da vurğulamaq yerinə düşər ki, Nəcəf Rasimlə yanaşı, Əlibəy Hüseynzadə XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan dəzgah rəngkarlığında təkə akvarel və tempera ilə yox, həm də yağlı boya ilə işləyən ilk rəssamlardan biridir. Onun bəzi tabloları məhz yağlı boya ilə işlənmişdir ki, bu da rəssamın peşəkar təsviri sənətə olan ciddi münasibətindən irəli gəlirdi” [2, s. 246].

Ə.Hüseynzadənin rəssamlığı haqqında dövrü mətbuatda müəyyən materiallara rast gəlirik. Bu işdə əməkdar incəsənət xadimi Ziyadxan Əliyevin xüsusi xidmətləri var. O, vaxtilə İncəsənət muzeyində işləyərkən fondada Əlibəyin azsaylı bədii irsinə diqqət yetirmiş, onları öyrənmiş, təhlil etmişdir.

Ə.Hüseynzadə həyatı boyu yağlı və sulu boya ilə, həmçinin karandaş və digər qrafik texnikalarda bir çox əsərlər yaratmışdır. Lakin onun istənilən texnikadan qat-qat yüksəkdə duran, itib-batmaq qorxusu olmayan, ze-

hinlərə ədəbi olaraq çəkilmiş bir rəsmi də var. Bu elə rəsmdir ki, Əlibəyin ziddiyyətlərlə dolu çoxcəhətli fəaliyyətini vahid müstəvidə həmişəlik olaraq birləşdirmiş, təzadları aradan qaldırmış, məfkurəni rənglərlə ifadə etmişdir. Bu möhtəşəm üçrəngli rəsm əsəri Azərbaycan bayrağıdır. Göy – söy-kökə bağlılıq, qırmızı – müasirlik, tərəqqi və yaşıl – inanclara, adət-ənənəyə sadıqlıq Ə.Hüseynzadənin bizlərə miras qoyduğu daimyaşar əsəridir.

Açar sözlər: Əlibəy Hüseynzadə, Azərbaycan təsviri sənəti, akvarel, tempera, yağlı boya.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndi R.S. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, Çarşıoğlu, 2001, 247 s. şəkillərsiz.
2. Əfəndiyev T.İ. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. Bakı, “Təhsil” nəşriyyatı, 2011, 391 s.
3. Əhmədova A.T. Azərbaycan muzeylərində ekspozisiya təşkil edilməsinin estetik prinsipləri. sənətsün. namizəd diss... avtoreferatı. Bakı, “Steypk” nəşriyyatı, 2002, 28 s.
4. Kərimov K.C., Əfəndiyev R.S., Rzayev N.İ., Həbibov N.D. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, “İşıq”, 1992, 334 s.

Хазар Зейналов (Азербайджан)

Алибек Гусейнзаде как художник

В статье подчеркивается, что будучи известным общественно-политическим деятелем и национальным идеологом, Алибек Гусейнзаде внес свою лепту и в становление реалистического азербайджанского изобразительного искусства. Работы художника, тематически связанные с образом жизни и бытом азербайджанцев, отличаются простотой, своеобразным реалистическим содержанием, ярким национальным колоритом. Две работы художника хранятся в Азербайджанском Национальном Музее Искусств. Большая часть композиций, созданных им, находятся в частных коллекциях, музеях и фондах Турции.

Ключевые слова: Алибек Гусейнзаде, изобразительное искусство Азербайджана, акварель, темпера, масляная краска.

Khazar Zeynalov (Azerbaijan)
Alibay Huseynzade as an artist

In the article there is accentuated that as a famous public-political figure and national ideologist Alibay Huseynzade has made his contribution to the formation of Azerbaijan fine arts. The artist's works thematically connected with the mode and way of life of azerbaijanians are distinguished with simplicity, original realistic content, bright national colour. Two works of the artist are kept in Azerbaijan National Museum of Arts. Majority of compositions created by him are in private collections, museums and funds of Turkey.

Key words: Alibay Huseynzade, fine arts of Azerbaijan, water-colour, tempera, oil-paint.

К ПРОБЛЕМЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА КОНЦА XIX-НАЧАЛА XXI ВЕКА

В контексте изменившихся парадигм развития художественной культуры стран на постсоветском пространстве после обретения ими независимости, актуальность приобрела и проблема периодизации искусства. Более того проблема периодизации искусства стала перекрестком множества теоретических проблем, главной из которых является объективное изучение мировоззренческого, содержательного наполнения конкретных этапов эволюции искусства и определение концептуальных векторов развития в национальном, региональном, тюркском, восточном, общечеловеческом контекстах.

Этапы выше обозначенного периода в пластических видах искусства Узбекистана, безусловно, связаны с историко-политическими, социально-экономическими, культурными процессами, имевшими место в регионе Центральной Азии. Условно их можно разделить на следующие: конец XIX-1910-е годы; 1920-1980-е годы, вошедшие в историю как советский период, который также делится на подпериоды; 1990-е – по настоящее время, период независимости. Хотелось бы остановиться на них подробнее.

В конце XIX – начале XX веков начинается процесс европеизации региона Центральной Азии. Вхождение региона в Российскую империю, включение его в орбиту капиталистических отношений привело к изменению жизни общества, внесению перемен в традиционный уклад жизни, культуры, искусства. Особенно это находило отражение в европейской части городов Узбекистана, в которых появлялись здания с чертами «колониальной архитектуры», новые транспортные средства, промышленные предприятия, банки, типографии, магазины, фотоателье, европейские школы, гимназии и др. Все эти новшества носили европейский характер, а вернее характер, стиль русской культуры конца XIX – начала XX вв. Это проявлялось не только в облике архитектурных сооружений,

но и в стиле одежды, промышленных товаров, наводнивших местный рынок, фотоснимках, первых вывесках, печатной продукции.

Определенная стагнация в развитии традиционной культуры в меняющихся социокультурных условиях в данный период предопределила необходимость внедрения в художественную культуру Узбекистана, а вернее Туркестана, новых европейских форм – живописи, графики, скульптуры. Аналогичный процесс в XIX веке и раньше претерпевают традиционные культуры Ирана, Азербайджана, Турции, Индии. В частности, наглядным примером этого является искусство миниатюры, претерпевающее определенную станковизацию и становящееся переходной фазой в формировании национальных школ изобразительного искусства. Наглядным примером этого в Узбекистане может служить творчество бухарского народного мастера-ювелира, изготовителя матриц для набойки Усто С. Поччоева, который создает свои композиции на стыке миниатюры и реализма. Творчество С. Поччоева раскрывает такое направление в искусстве как «восточный примитив». Но в целом, орнаментальность, доминирующая в традиционном искусстве того периода и миниатюрная живопись становятся недостаточными в рефлексии искусства в отображении мира.

Именно в этот период в Туркестане появляется джадидизм – национально-демократическое движение, стержнем которого была концепция евразийства, выступавшее за сплав культур Запада и Востока. Джадидизм имел много общего с египетским реформизмом конца XIX – начала XX вв., получившим название «Нахда» («Возрождение»), движением младотурков, татарским джадидизмом [1]. Контакты, которые существовали между представителями этих движений в разных странах, настораживали официальные органы царской власти, которые дали им название «пантюркизм» и «панисламизм».

Но необходимо отметить, что данный процесс в искусстве – синтез Запада и Востока – был обоюдным. Не только Восток тянулся к Западу, но и Запад к Востоку. В европейском искусстве, и в русском изобразительном искусстве в частности, возникло такое уникальное явление как «ориентализм», обратившийся к Востоку за обогащением своего содержательного, формально-пластического языка, необходимым также для его дальнейшего развития. Подобно тому, как французские художники искали вдохновение на Гаити, в Алжире и Марокко, так и русские художники «осваивали» окраины Российской империи. Первыми художника-

ми-станковистами в Туркестанском крае были русские художники, воспитанники Петербургской Академии Художеств В.Верещагин, Н.Каразин, Р.Зоммер, С.Дудин, С.Юдин, Л.Бурэ, И.Казаков, В.Развадовский. Основной концепт их творчества составлял этнографический реализм, позволивший мастерски отобразить архитектурные памятники, специфический быт, традиционный уклад жизни, искусство автохтонных народов, этническую и религиозную культуру местных народов в формах станковой живописи. Благодаря их творчеству в Туркестане произошло знакомство местного зрителя с европейскими формами искусства, были открыты студии художественного творчества, стали проводиться выставки картин, было создано «Общество изящных искусств и кустарной промышленности», открыт Ташкентский краеведческий музей.

Советский период в истории искусств Узбекистана, как и во всем советском искусстве, был сложен и неоднозначен. Революция 1917 года совершила коренную ломку не только в политической, экономической, социальной сфере, но и в сфере художественной культуры, общественного сознания, духовных ценностей и приоритетов в формировании личности. Изменение социального состава общества, провозглашение социальной однородности, единой массовости, вовлечение этих масс в сферу промышленного производства, коллективного хозяйства, приоритеты формирования новой культуры, нового искусства, нивелирование традиционной культуры как сопутствующей предыдущему общественному строю, не могли не отразиться на всех сферах художественного творчества. Именно в 1920-х годах происходит формирование национальной школы изобразительного искусства в Узбекистане. В 1920-х годах, как и во всем советском искусстве, активно развивается агитационно-массовое искусство, оформление революционных праздников, открываются художественные школы в Ташкенте, Самарканде, Андижане. Многие художники получали дальнейшее образование в художественных студиях Москвы, Петербурга, Высшем художественном училище при Академии Художеств, ВХУТЕМАСе и др. В это период наблюдается большой приток художников из России, которые в Узбекистане обрели вторую родину, сформировались как уникальные творческие личности, и внесли большую лепту в сложение своеобразной школы изобразительного искусства. Это десятилетие и начало 1930-х годов, несмотря на фазу становления изобразительного искусства в Узбекистане, вош-

ли в историю национального искусства как период свободы, раскрепощения творческого духа, одновременного сосуществования различных творческих стилей: реализма и художественных течений авангарда. Воспитанники Петербургской Академии Художеств С.Юдин, И.Казаков, М.Новиков продолжали традиции этнографического реализма. Но в основном, это было десятилетие, в которое зародилось такое уникальное явление как «среднеазиатский авангард», все представители которого кроме Р.Мазеля, жили и творили в Узбекистане.

Сразу хочется оговорить, что в произведениях среднеазиатского авангарда нет бунтарского духа, нет протеста. Кстати, именно это качество, привнесение внешней стилистики, а не онтологических, содержательных основ того или иного западноевропейского течения, станет характерным для интерпретации всех других стилей в узбекском изобразительном искусстве XX века начиная от кубизма до постмодерна. Уникальность среднеазиатского авангарда заключалась в том, что он генерировал опыт, достижения русского авангарда (а тот в свою очередь, опыт европейского) с художественным опытом традиционной культуры Среднего Востока. В 1920-е годы художники находились в самом непосредственном взаимодействии с традиционным искусством, определявшим атмосферу городской жизни, тесно связанным с традиционным бытом, обычаями, обрядами, выражающими веками передаваемые эстетические представления народа, чтобы ощутить его природу, оценить его красоту и силу воздействия, вдохновиться им, чтобы творить.

Из существующей литературы о творчестве таких художников как А.Волков, А.Николаев (Усто-Мумин), О.Татевосян, Н.Карахан, У.Тансыкбаев, А.Сиддики и другие, можно сделать заключение, что собственное обращение к народному искусству ими понималось не просто как освоение опыта русского авангарда, а как продолжение неразрывной цепи художественных традиций Центральной Азии [2]. В основе концепции их творчества в 1920-е годы легло глубокое осмысление традиционной поэтики и синтезирование ее с творческими устремлениями XX века. Точками пересечения стали условность художественного языка, его лаконичность, декоративность, символика образов, свойственные традиционному искусству и нашедшие свою интерпретацию в произведениях авангардного характера.

В 1930-50-е годы изобразительное искусство Узбекистана, развиваясь в русле тенденций всего советского искусства, не избежало противо-

речивых и драматических процессов. В этот период, как было отмечено исследователями: «Уничтожению подвергались не только живые люди, но и их почившие предки... Разорвались кладбища и святыни, постройки, связанные с мусульманским культом и образованием, в массовом порядке жгли, топили в реках и закапывали в землю книги, писанные на арабице, причем, независимо от их содержания» [3]. Узкое понимание социалистического реализма не как творческого метода, а как художественного стиля, утверждение нормативности в искусстве, породившее комплекс предписаний пластического видения, ограниченное понимание смысла художественной традиции, сведение его, по преимуществу, к традициям русской демократической художественной культуры XIX века ограничивали полноценное развитие искусства, для которого при высоком уровне профессионального мастерства, идейно-творческой зрелости индивидуальностей, важна свобода художественного сознания. Искусство авангарда стало запретным как в практике, так и в теоретических исследованиях. Творческое сознание многих художников было сломлено, к примеру, такие маститые художники как А.Волков, Усто Мумин, Н.Кашина, У.Тансыкбаев переходили в своих творческих поисках от авангарда к реализму. Это был достаточно сложный, переломный период, когда происходил не просто переход от одного художественного стиля к другому, по сути, происходила переоценка ценностей в обществе, культуре, искусстве в жестких нормативных формах. В то же время, ряд художников, работавших в реалистическом направлении, как например, П.Беньков, З.Ковалевская, Л.Абдуллаев, достаточно благоговорно работает, отходя от социальной тематики, создавая произведения в основном в жанре пейзажа, натюрморта.

Во второй половине 1950-х годов в изобразительном искусстве Узбекистана наступает торжество реализма, обновленное творческими поисками художников академического направления Р.Ахмедова, Н.Кузыбаева, М.Саидова, Т.Оганесова, В.Жмакина, Ю.Елизарова. Признавая, что их работы составляют золотой фонд в истории живописи Узбекистана, нельзя не констатировать, что их творческие поиски также отражают духовные поиски конкретной эпохи. Поиск национального своеобразия в понимании этих художников отождествляется с национальными портретными типажам, жанровыми сценами, национальными пейзажами. Именно такая трактовка национального своеобразия была определена официальной

эстетикой, находя свое воплощение в различных национальных школах. В тот период было искусство и другого характера, с большой социальной заостренностью (к примеру, творчество Н.Шина с тематикой сталинских репрессий, геноцида корейского народа), однако оно было исключено из системы официальной художественной культуры.

В 1960-е годы происходит поиск новых форм художественного обобщения, утверждение совершенно иных пластических идей. С этого периода наступает определенный плюрализм различных художественных направлений в живописи Узбекистана. Развивается реалистическое направление в творчестве А.Абдуллаева, Р.Ахмедова, В.Жмакина, З.Иногамова, М.Саидова, Ю.Елизарова и др. В связи с процессом становления национальных художественных школ в регионе особое значение приобретает проблема национального своеобразия в искусстве, понимание которой сводится не только к отражению повседневной действительности, но и выражению в нем общечеловеческой значимости, глубокого осмысления традиционного художественного наследия. Это придает импульс активизации поисков декоративного стиля как генетической преемственности с многовековым культурным наследием. Это направление находит отражение в творчестве Ч. Ахмарова, Н.Кашиной, Г.Улько, Р.Чарыева, В.Бурмакина, Ю.Талдыкина, Е.Мельникова, Р.Тимурова и др.

Живопись Узбекистана 1970-первой половины 80-х годов отличает многообразие и взаимовлияние художественно-стилистических направлений, обращение к обширному кругу традиций, эволюция жанровой структуры, широкий тематический круг, разнообразие творческих индивидуальностей. Декоративное направление развивается в творчестве С.Абдуллаева, Ш.Абдурашидова, А.Мирзаева, Р.Шадыева. В то же время, нельзя не констатировать, что ассоциативно-метафорическое художественное мышление, нося нарастающий характер, выявляет свой внутренний потенциал в творчестве самых различных художников, в каждом конкретном случае преломляясь через их индивидуальное видение мира, характер живописно-пластических поисков. Пример тому, творчество Дж.Умарбекова, Б.Джалалова, М.Тохтаева, В.Ахунова, С.Алибекова, Г.Байматова, А.Исаева. Традиции реалистического искусства продолжают в своем творчестве Р.Ахмедов, Н.Кузыбаев, Б.Бабаев, Х.Мирзаахмедов, А.Икрамджанов, С.Рахметов, М.Нуриддинов.

Преемственность поколений, глубинных духовных поисков, осмысление творческих достижений предшествующего этапа характерно и для поколения узбекских художников, пришедших в искусство или нашедших свой стиль в искусстве во второй половине 1980-х годов – начале 1990-х гг. В творчестве Л.Ибрагимова, А.Нура, Г.Кадырова, Н.Имамова, М.Исанова, Ф.Ахмадалиева, Б.Махкамова, Ш.Кузиевой, О.Козокова происходит обращение к традиции уже не только как к определенным стилистическим признакам, а как к нравственной, духовной связи с родной землей, народом, культурой, психологией, ментальностью. В то же время развивается авангардное направление в творчестве А. Крикиса; создание собственного камерного мира с определенной жанрово-тематической и стилистической направленностью отличает поиски И.Шин, И.Васильевой, Р.Гаглоевой.

В 1990-е гг. происходит дальнейшее развитие достижений предшествующих этапов искусства Узбекистана. Образование в 1997 г. Академии Художеств Узбекистана играет большую роль в активизации художественной жизни, повышении статуса творческой интеллигенции, широкой пропаганды изобразительного искусства республики за ее пределами, интеграции нашего искусства в мировое культурное пространство, поддержку разнообразных художественных направлений и стилей в современном искусстве. Наряду с представителями старшего и среднего поколения художников, выявляются новые имена молодых живописцев, представляющих и развивающих разнообразные творческие направления: реализм, декоративизм, ассоциативно-метафорическое, авангардное, постмодернистическое направления.

В современном Узбекистане в связи с обновленческими тенденциями, возрос интерес к осмыслению художественного опыта в самом широком смысле, рассмотренному во всевозможных аспектах, ракурсах и взаимосвязях с точки зрения нового мышления. Ключевой фигурой данной проблематики является непосредственно – художник и его творчество.

Современное изобразительное искусство Узбекистана – это многокрасочная мозаика, которую составляют различные творческие дарования. Творчество современных узбекских художников представляет скрещивание различных художественных школ, традиций, творческих поисков, которые в общей сложности формируют национальное своеобразие единой современной узбекской культуры. В творчестве одних художников

более полно ощущается совокупность национальных черт, идущих из глубины веков. В творчестве других ощущается не только опыт минувшего, но и новое, рожденное как мировой художественной практикой XX века, так и современной действительностью.

В современном изобразительном искусстве Узбекистана еще крепко держит свои позиции реалистическое направление, представленное творчеством С.Абдуллаева, А.Икрамджанова, С.Рахметова, М.Нуридинова, Т.Мирджалилова, Х.Мирзаахмедова, М.Ташмурадова, А.Юсупова, А.Аликулова и др., приобретающее несколько камерный характер. Декоративное направление развивается в творчестве А.Мирзаева, Р. Гаглоевой, Ю. Талдыкина, Е. Мельникова, Ж. Изентаева, И. Шин, Р. Шадыева. В тоже время, нельзя не констатировать, что ассоциативно-метафорическое художественное мышление, нося нарастающий характер, выявляет свой внутренний потенциал в творчестве самых различных художников, в каждом конкретном случае преломляясь через их индивидуальное видение мира, характер живописно-пластических поисков. Пример тому, творчество Дж.Умарбекова, Б.Джалалова, А.Исаева, Г.Байматова и других. В творчестве Л. Ибрагимова, А. Нура, Г.Кадырова, Дж.Усманова, Н.Имамова, М.Исанова, Ф.Ахмадалиева, Б.Махкамова, Х.Зияханова, Ш.Хакимова, О.Козокова, Ш.Абдуллаевой и других происходит обращение к национальной традиции уже не только как к художественному стилю, а как к философско-нравственным, содержательно-ментальным аспектам национальной культуры.

Во второй половине 1980-х – 2000-е годы в искусстве Узбекистана появились и развиваются новые направления постмодернистического толка: поп-арт, инсталляции, перформансы, пространственные проекты, выражающие тот или иной концепт. К примеру, в образной структуре работ Дж.Усманова, Ф.Ахмадалиева, С.Джаббарова, М.Фозили, М.Сошиной ощущается доминирование не сарказма, не «игра» с традициями, а подлинная духовная традиционность, свойственная культуре Востока, выраженная посредством концептуализма. Здесь можно упомянуть творчество А.Николаева, В.Усеинова, Д.Разикова, Н.Шарафходжаевой, Б.Мухамедова, которые также пытаются освоить новые технологии, новые эстетические приемы современного западного искусства. Их творческие поиски уходят за пределы национальной поэтики, расширяя горизонты художественного мироощущения.

Как известно, искусство XX века – это искусство синтетическое, в том смысле, что оно синтезирует в себе искусство различных народов, разных эпох, школ, традиций, стилей, в то же время, оставаясь именно искусством XX века, выражающим мироощущение современного человека. В творчестве А.Крикиса, Г.Байматова, Н.Шоабдурахимова, Б.Исмаилова, С.Куртжемиля, Т.Ахмедова, И.Сандлер, А.Тюрина, М.Карабаева, И.Валиходжаева и других воскресают библейские сюжеты, образы античных и христианских мифов, тематика и стилистика европейского искусства разных периодов. Это ряд талантливых художников, в творчестве которых произошел органичный синтез Востока и Запада, своеобразная эволюция и симбиоз типологических черт академической художественной школы и искусства модернизма. А это позволяет отнести их к универсальной транснациональной культуре, язык и содержание которой сегодня понятны в любом уголке земного шара. XX век раздвинул привычные границы осмысляемых традиций, вовлекая в интерпретационные процессы культуру разных народов различных исторических эпох. Современные узбекские художники в этом отношении также владеют неким «планетарным сознанием», когда категории «свое» и «чужое» теряют привычные очертания.

В последние два десятилетия бурно развивается монументальная скульптура Узбекистана. Свидетельством этому могут быть установленные монументы выдающимся личностям узбекской культуры, внесшим большой вклад в ее развитие. Показательным для этого периода является творчество И.Джаббарова, Дж.Миртаджиева, А.Шаймурадова, А.Рахматуллаева и др. Проблемы монументального искусства Узбекистана в данный период тесным образом связаны не только с идеологической парадигмой, но и важными проблемами градостроительства, синтеза искусств в современной городской среде, поисков выражения индивидуального своеобразия.

На современном этапе также активно развивается станковая скульптура в творчестве Д.Рузыбаева, А.Хатамова, Т.Таджиходжаева, Ж.Куттымуратова, М.Аблакулова, С.Шарипова и других. Национальная и общечеловеческая тематика, поиск новых выразительно-пластических средств, обогащение образного звучания, высокий профессионализм характерны для творческих поисков этих художников. В их творчестве станковая скульптура начинает приобретать определенную «живописность», пластичность. Эта пластика, созвучная передаче определенного

состояния, психологического настроения, внутренних переживаний и едва осязаемых движений души. Широкий ассоциативный ряд, мягкая пластичность, поиски национального своеобразия свойственны их творческим поискам. Это проявляется в выборе сюжетов и типажей, в общем оптимистическом образном звучании работ. Развивается и авангардное направление в узбекской скульптуре. В творчестве М.Бородиной, Р.Авакяна, Б. Мухтарова, В. Попова, Н. Исанолиева нельзя не отметить поиск новых выразительных средств, обращение к нетрадиционным материалам, предельную условность в передаче образного содержания.

В развитии искусства графики вносят свой вклад М.Кагаров, В.Апухтин, Г.Байматов, А.Мамаджанов, М.Садыков, Д.Мирсалимов, П.Анненков, Д.Ахунбабаев, Д.Уразаев и другие. Может быть меньше, чем в прошлые годы, но находит свое дальнейшее развитие и книжная графика. В станковых работах узбекских графиков также нельзя не отметить огромное тематическое, жанровое, стилистическое многообразие. К сожалению, в последние два десятилетия почти исчезли графические техники: литография, линогравюра, офорт, ксилография. Отчасти это связано с тем, что многие графики стали заниматься живописью. И, в целом, отличительной особенностью современного этапа стало проникновение разных видов изобразительного искусства друг в друга. Так, например, некоторые живописцы продолжают свои творческие поиски в скульптуре, актуальном искусстве; графики активно занялись живописью; художники театра и кино сферой дизайна. И в этом, тоже особенность современного этапа развития изобразительного искусства.

Искусство Узбекистана представляет, в духовно-содержательном плане, неоднородное, сложное явление. В нем ощущается гуманизация искусства, что находит выражение в сохранении подлинных традиционных ценностей в творчестве, облагораживающих человека и его жизнь. Важно отметить, что поиск гуманистических ценностей в узбекском искусстве XXI века гармонично сочетается с поиском сохранения и выражения национального самосознания, осмысления собственных уникальных историко-культурных традиций, самобытной художественной «картины мира» и философии, поэтики Востока. Причем, это передается посредством языка авангарда, модернизма, постмодернизма, которые сегодня являются, не просто, стилями и направлениями в искусстве Запада, а становятся транснациональными формами художественного вы-

ражения современного искусства, понятными в различных уголках планеты. Включение символики, мотивов различных культур (архаических, средневековых, азиатских, европейских, африканских и др.) становится своего рода поиском универсализма художественного языка.

В заключение, хотелось бы отметить, что современное искусство Узбекистана является своего рода перекрестком не только разных поколений, стилистических направлений, тем, творческих индивидуальностей, но и скрещением духовных поисков Востока и Запада, цивилизации и культуры, глобализации и поисков национальной самоидентификации, центром внимания которых остается, как и во все времена, Человек.

Ключевые слова: периодизация, искусство Узбекистана, живопись, скульптура, графика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алимova Д.А. История Узбекистана начала XX века в контексте евразийских процессов. В сб. «История как история, история как наука». Т.2. Т., 2008, с. 165-180.
2. Акилова К.Б. Проблема интерпретации народного искусства в станковой живописи Узбекистана 1970-80-х годов. Дисс. канд. Т., 1998, с. 4.
3. Ш. Шукуров, Р. Шукуров. О воле к культуре. В журн. «Центральная Азия и Кавказ», 1999, № 2(3), с. 197.

Kamola Akilova (Özbəkistan)

XIX əsrin sonu-XXI əsrin əvvəllərində Özbəkistan incəsənətinin dövrlərə bölünməsi probleminə dair

İncəsənətin dövrlərə bölünməsi problemi çoxsaylı nəzəri problemlərin kəsişdiyi yerdir. Onlardan əsası incəsənətin təkamülünün konkret mərhələlərinin dünyagörüşlü, məzmunlu doldurulmasının tədqiqidir. Məqalədə Özbəkistan incəsənəti tarixinin aşağıdakı mərhələləri nəzərdən keçirilir: XIX əsrin sonu-1910-cu illər; 1920-1980-cı illər; 1990-cı illər - hazırkı müstəqillik dövrünə qədər.

Açar sözlər: dövrlərə bölünmə, Özbəkistan incəsənəti, rəssamlıq, heykəltəraşlıq, qrafika.

Kamola Akilova (Uzbekistan)

On the problem of division of the art of Uzbekistan into periods at the end of the XIX – beginning of the XXI century

The problem of division of the art into periods is a crossroads of a numerous theoretical problems the main one of which is the study of the world outlook, substantial filling of concrete stages of the evolution of the art. The following stages of the history of the art of Uzbekistan: the end of the XIX c.-1910-s, 1920-1980-s, 1990-s - up to the present, the period of sovereignty are considered in the article.

Key words: division into periods, the art of Uzbekistan, painting, sculpture, drawing.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Последовательность развития стилистических систем в искусстве Азербайджана до сих пор не являлась предметом специального исследования. Между тем только на протяжении конца XIX - начала XXI веков здесь наблюдается любопытная закономерность. Историко-художественный процесс на каждом этапе оказывается заключенным в рамки последовательно сменяющих друг друга бинарных оппозиций (двоичных противопоставлений) определенных стилистических систем. На рубеже XIX-XX вв. это модерн и национальный романтизм, в 1930-1980-е годы – модернизм и социалистический реализм, 30-40 лет постмодернизм и традиционализм. В каждой паре отмечается, с одной стороны – тяготение к западной системе художественных ценностей и семиотике изображения (в живописи), конструкции (в архитектуре), отрицанию традиции, а с другой – опора на традицию и знаковую систему национального искусства.

Первая рассматриваемая бинарная оппозиция в стилистической истории азербайджанского искусства - от традиционного искусства к модерну и национальному романтизму к XIX – началу XX вв.

Анализ художественного мышления живописцев проводился в контексте коммуникативной функции стиля.

Искусство Азербайджана конца XIX в. настраивается на принципиально новую модель видения мира, границы которой определялись европейской культурой.

Различные виды азербайджанского искусства повели себя в этих условиях по-разному. Наиболее полный спектр стилистических систем был освоен архитектурой. Но здесь не надо сбрасывать со счетов, по крайней мере, два обстоятельства: Баку XIX – начала XX века был площадкой строительного бума, а работали на ней преимущественно приезжие

архитекторы. Иное дело изобразительное искусство и театр, где выбор художественных и цивилизационных ориентиров оставался прерогативой национального эстетического сознания. Интересно, однако, что в отличие от архитектуры и театра, стилистическая направленность изобразительного искусства Азербайджана XIX – начала XX века так и не получила своей строгой дефиниции. Ключевую роль в определении стилистической ориентации азербайджанского изобразительного искусства этого периода, на наш взгляд, играет жанр портрета.

Портретный жанр занимает достойное место в творчестве таких мастеров этого периода, как Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсум Навваб, Аббас Гусейн, Алибек Гусейнзаде, Абдул Касым Тебризи, Бехруз Кенгерли и др. Однако портретные работы названных художников неоднородные не только стилистически, но и функционально. В их творчестве переплетаются две линии развития портрета – парадный и психологический, но превосходно остается за психологическим лейтмотивом, и в этом смысле образ Аббаса Мирзы исполненный Мирзой Кадымом Эривани является одной из точек бифуркации для портретного жанра и шире – азербайджанской живописи и изобразительного искусства в целом. Пожалуй, именно от этой точки изобразительное искусство совершает поворот к национальному романтизму. В отличие от модерна, представляющего собой акт отрицания традиции, романтизм является очередной попыткой реабилитации ценностей традиционной культуры. В полной мере эта ситуация высвечивается в социокультурной атмосфере Азербайджана рубежа XIX-XX столетий.

Формирование национально-романтического стиля знаменует собой трансформацию отношений между искусством и жизнью. В XIX веке стилистический плюрализм становится нормой художественного процесса. Попытки возрождения больших стилей характеризуют художественную практику Азербайджана рубежа столетий.

Ш.Фатуллаев выделяет две тенденции развития последней: «национально-романтическое» и «европейские стилистические направления». Здесь важно отметить то, чему автор в своей работе не уделил достаточно внимания. Оба стилистических направления ориентированы на прошлое – в них проглядывает стремление возродить былое величие пришедших в упадок стилей. Часто национально-романтическое направление смыкается с европейским стилем «ориенталь», как, например, в здании дворца З.А.Тагиева, построенном И.Гославским.

На фоне эклектики совершенно особое явление в архитектуре Баку представляет собой модерн. Модерн индифферентен традиции, а иногда и враждебен ей. модерн по большей части космополитичен. Модерн, однако, нередко апеллирует к прошлому, но только к новоевропейской архитектуре, опираясь на ее самые общие принципы. И эта способность в полной мере проявляется в бакинском модерне. Жилище высокосемиотично и, будучи мощным сгустком культурной информации, цементирует любой «большой» и не очень большой стиль. Жилой дом в этом смысле выступает неизменным и несокрушимым фоном любой стилистической системы. Маска украшает (или укрупняет?) фасады большинства построек в стиле модерн. У маски с зияющими прорезами вместо глаз нет и не может быть выражения лица, поскольку нет взгляда – и вот кардинальное различие модерна и национального романтизма, сделавшего ставку на человеческий взгляд.

«Эклектику, модерн и национальный романтизм отличают прежде всего разные типы информационного метаболизма, иными словами – три разных способа восприятия, обработки и выдачи культурной информации» [1]. Эклектика, обращаясь к прошлому, главное значение придает эстетическому аспекту. Романтизм, явившись плодом роста национального самосознания, отказывается от приемов искусства второй половины XIX века, часто воспроизводит мотивы традиционного искусства и нередко использует архаичные формы без опоры на современность. Модерн, отрицая традицию и отвергая подражание историческим стилям, ищет вдохновение во всем, что оригинально и экзотично. Модерн создает новый образ целостности, строящийся на функциональной логике, где «визуальное взаимодействие геометризованной пространственной композиции с конструктивным (и пластическим – Р.А.) решением объема» [2] приводит к сложению новой художественно-семиотической системы.

Сравнительный анализ модерна и национально-романтического стиля позволяет выявить не только различия, но и черты общности двух стилистических систем. Общее заключается в том, что оба стиля стали пограничными, рубежными для азербайджанской культуры, обозначив ее приобщение к европейскому информационному пространству и его ценностям. Этого нельзя сказать об эклектике, которую на самом деле следует расценивать как угасание стиля.

Следующая бинарная стилистическая система – модернизм и социалистический реализм.

Модернизм и соцреализм – два полюса художественного отражения мира, две противоположные семиотические системы, рожденные, однако, одним жизнеустроительным проектом – стремлением переделать мир. Оба, казалось бы, одинаково отрицают традицию и нацелены на конструирование принципиально новой реальности – идейной и художественной. Но есть и кардинальное отличие: модернизм опирается на индивидуалистическое мировоззрение, соцреализм – на коллективистское. Кроме того, модернизм выдвигает программу интеграции искусств как попытку воссоединения утраченной целостности личности, а подобная же программа соцреализма нацелена на реставрацию соборности общества. Речь, конечно же, идет об инверсированной, опрокинутой соборности. Механизмом зримого воплощения идеи соборности в культуре – как подлинной, так и инверсированной – всегда служил синтез искусств. Синтез пластических искусств имеет богатую прочную традицию в визуальной культуре Азербайджана. Среди выдающихся произведений этой сферы художественного взаимодействия могут быть названы мавзолей Момине хатун зоджего Аджмеи Нахичевани с удивительной вязью шрифтового и геометрического орнамента, рельефы фриза Баиловского замка в Бакинской бухте, известные как Баиловские камни, великолепные росписи Дворца Шекинских ханов и многие другие. Типологически круг этих памятников замыкается на сооружениях культового и дворцового характера. Однако эта имманентная азербайджанской культуре традиция пресекается к XIX столетию в связи с обращением отечественного искусства к семиотической системе западной архитектуры, живописи и скульптуры.

Перелом художественно-информационной системы азербайджанского искусства конца XIX – начала XX столетия обусловлен резонансным наложением трех факторов: 1 – разрыв типологических, морфологических и стилистических традиций художественной культуры на рубеже XIX-XX веков; 2 – отдельные виды, жанры и формы в азербайджанском искусстве либо претерпевают коренные преобразования, либо впервые обретают права гражданства в национальной культуре; 3 – переход от буржуазной к пролетарской идеологии и культуре.

Универсальным средством мифологизации предметно-пространственной среды в советской культуре становится синтез пластических искусств. Революционная тематика нередко находила решение в авангардных формально-композиционных и пластических средствах.

После 1920 года вплоть до начала 1960-х годов скульптура остается ведущим видом изобразительного искусства, вступающим в отношения взаимодействия или синтеза с архитектурой новых или реконструируемых сооружений. В этом виде искусства привлекала материальная осязаемость, ориентированность на вечность. Налицо нарождающаяся тенденция мифологизации архитектурной среды, понимаемой как средство снятия противоречий между должным и сущим. Поскольку столетия национальной истории отбрасываются, а история советская еще не «наработана», то заимствование сюжетов древнегреческой мифологии, ассоциирующейся с декларацией революционного героизма, представляется вполне логичным. Таким образом, уже один из первых примеров синтеза искусств идейно-эстетически во многом симптоматичен.

Анализируя общественное сознание того времени, Э.Баталов констатирует, что социалистическое сознание «представляет собой открытую, саморазвивающуюся, самокорректирующуюся систему» [3]. Это крайне важное положение для нашего исследования, т.к. во-первых, оно дает возможность рассматривать советскую культуру в качестве самоорганизующейся системы, а во-вторых, данное положение подтверждает верность предложенного нами сопоставления модернизма и соцреализма как только что выяснилось, в главной мере и соцреализм порождается «открытым» обществом, а, значит, подобно модернизму самоорганизующейся открытой системой. Пространство, социальное и художественное, становится полем конструирования новой информационной среды. Провозглашенный ведущим методом советского искусства, социалистический реализм являл собой грациозную грандиозную систему мифотворчества. Складывающийся «большой» или «сталинский» стиль охватил не только архитектуру и монументальное искусство, но и декоративно-прикладное искусство и станковые виды творчества.

А теперь восстановим вторую часть оппозиции «соцреализм – модернизм» и на основе анализа ряда художественных явлений XX века показать, что на фоне официальной культуры советского периода парадоксальным образом выкристаллизовывается вторая линия художественного процесса – модернизм, рожденный местными, органичными азербайджанскому искусству факторами и эстетическими установками.

Прежде всего, необходимо избавиться от заблуждения, будто бы идеи модернизма и модернизации были не свойственны азербайджанской фи-

лософской и эстетической мысли, что они привносились извне. Модернизация тесно связывалась с идеями национализма и развитием истории в оптике прогресса. Крайне интересно, что в понимании многих общественных деятелей того времени, начиная с Мирзы Фатали Ахундова и кончая Ахмед бекком Агаоглы модернизация должна была затронуть прежде всего внешние формы социальной действительности. По этому поводу Алибей Гусейнзаде говорил, что мы должны быть в исламской вере, с тюркской кровью и в европейском одеянии.

Если первое поколение художников выполнило историческую задачу институциализации станковой живописи в отечественной художественной культуре, сделав живопись масляными красками привычным фактом художественной жизни, привычным явлением в пространстве культуры и социума, то второе послереволюционное, сделав социальную жизнь главной темой искусства, стремилось как обогатить пролеткультовскими авангардистскими инновациями язык живописи, так и развить реалистическую тенденцию своих предшественников, опираясь на мировой художественный опыт и классическое наследие. В то же время, надо сказать, что представителям этой художественной генерации подчас недоставало профессионализма.

Третье, послевоенное поколение вошло в историю азербайджанского искусства прежде как сообщество профессионалов, чья деятельность привела к сложению национальной школы живописи. Четвертая по счету генерация «шестидесятников» и «семидесятников», развивая эту национальную школу живописи, во многом изменила направление ее развития. Многие представители этого поколения живописцев восстали против советского идеологического реализма, обратившись к национальному художественному наследию и к опыту западного и русского авангарда. Другие расширяли жанровый и тематический диапазон национальной школы живописи. Несмотря на идеологический диктат, в творчестве третьего поколения азербайджанских живописцев, в станковой живописи 1950-1960-х годов прослеживаются лишь элементы соцреализма, тогда как творчество таких мастеров как Микаил Абдуллаев, Беюк-Ага Мирзаде, Октай Садыхзаде, Т.Салахов выходит за рамки социалистического реализма. Временамим это просто настоящее реалистическое искусство без приставки «соц...». В конце 1950-х годов продолжались творческие искания азербайджанских живописцев. В этот

период наиболее значимым для отечественного искусства явилось творчество выдающегося живописца Т.Салахова. О его живописи написано очень много, отметим лишь то, что мастер кисти, будучи реалистом, настолько обогатил азербайджанскую живопись новыми методами, новыми средствами выразительности, что подготовил почву для тех изменений, которые произошли в 60-е годы, и в которых сам Салахов принимал активное участие.

Шестидесятые и семидесятые знаменательны тем, что в эти годы в полный голос заявляет о себе модернистская тенденция, только обозначившаяся и насильственно прерванная в начале тридцатых. Парадокс национального модернизма в азербайджанской живописи заключается в том, что, это «другое искусство» было ориентировано в противоположных направлениях пространственно-временного континуума. С одной стороны, в будущем брезжил образ нового искусства, новой культуры; с другой стороны – в прошлом ждали второй жизни образцы классического восточного наследия, обратиться к которым можно было только отказавшись от методов европейского реализма, академизма, соцреализма. Поколение модернистов в нашем искусстве – это не только «шестидесятники», но и «семидесятники». В 60-е революционный эксперимент по изменению изобразительного языка живописи возглавили Джавад Мирдажадов, Муслим Абасов, Расим Бабаев, Горхмаз Эфендиев, Тофиг Джавадов, Ашраф Мурадоглы и др. – живописцы очень разные по судьбе, художественному темпераменту и эстетическим пристрастиям. В семидесятые к ним примкнули К.Ахмедов, Н.Рахманов, М.Зейналов, Ф.Халилов, Э.Курбанов. Художники этого поколения отбросили адекватность отражения внешних параметров натуры, повествовательность и «литературщину», линейную и воздушную перспективу. Они акцентировали внимание на эмоциональном настроении и на «морфологических единицах художественного произведения, вследствие чего в центре внимания оказались «молекулярные» (я бы сказала, семантические – Р.А.) основы – первоэлементы «новой реальности»: цвет, рисунок, фактура и т.д.» [4]. Следует отметить, что конструктором нового изобразительного языка азербайджанской живописи последней трети XX века является, конечно же, Джавад Мирдажадов. Используя огромный информационный багаж мирового искусства, он строит новую семиотическую структуру изображения – образы азербайджанского фольклора и традиционного

искусства увидены в оптике совершенно незнакомой азербайджанской традиции изобразительности – ни в XVI, ни в XX столетии. Выражаясь языком информации, Мирджавадов впервые в современном азербайджанском искусстве применяет метод «грубого квантования», который сводит «алфавит» живописи к минимальному числу знаков. Одним словом, в плане семиотического устройства перерабатывающего художественную информацию и на выходе осуществляющего модернизацию изобразительного языка Дж.Мирджавадова выполнил работу если не целого поколения, то большой группы художников.

В эти же годы в азербайджанской живописи творили и живописцы послевоенного поколения. Интересно, что в творчестве некоторых из них произошли серьезные изменения. Живописцы старшего поколения, оставаясь в рамках реалистического метода, уже не могли писать по-старому. У многих это выглядело как подражание западным художникам или своим же младшим современникам. Иначе все случилось в творчестве выдающегося мастера кисти Сатгара Бахлулзаде. Его искусство, как и творчество, его младшего современника Т.Нариманбекова, не укладывается в строгие стилевые рамки. Это и не классический реализм, и не модернизм. Это индивидуальный стиль.

В середине восьмидесятых модернизм стал нормой художественного языка азербайджанской живописи, почти полностью вытеснив реалистический метод. Но триумф модернизма продолжался недолго. В конце восьмидесятых в искусство пришла новая генерация художников, художников-постмодернистов.

Это поколение живописцев принципиально отличается от предшествующих поколений. Лучшие живописцы этих поколений были творцами новой реальности. Причем это относится к соцреалистам в не меньшей степени, чем к модернистам. Они создали коммуникативное пространство живописи, обозначая тематику и рамки национальной школы изобразительного искусства.

Противопоставление художественно-стилистических систем соцреализма и модернизма, на наш взгляд, оказалось очень продуктивным. По новому интерпретированные факты истории отечественного искусства позволяют заявить о том, что периодизация художественного процесса прошедшего столетия носит искусственный характер и опирается на выборочные, с пристрастием подверстанные явления художественной

культуры. На самом деле объективным критерием периодизации следует считать не даты партийно-государственного календаря, а естественное зарождение, эволюцию и угасание художественного стиля. Переосмысление периодизации азербайджанского искусства на основе этапов эволюции его стилистических систем позволяет сделать вывод о том, что творческие искания отечественных мастеров кисти были гораздо более прочно интегрированы в контексте мировой художественной культуры XX века и направлялись объективной логикой развития художественных процессов этого времени.

В последней четверти XX в. и начала XXI в. происходит следующая сцена стилистической оппозиции - постмодернизм и традиционализм. Здесь нами анализируется инволюция художественно-стилистической системы, когда в рамках триады – признаков «индивидуальный – художественный – общекультурный», происходит поэтапная атомизация стилистических элементов (или элементов художественного стиля).

Если художественное мышление предыдущих поколений можно назвать парадигматическим, то мышление нынешнего поколения следует обозначить как стилистическое. Казалось бы, постмодерн - это утрата стиля. Но парадокс постмодернизма заключается, может быть, в том, что он ищет «бесстилевой стиль», в игровой форме смешивая разные «ставшие» стилистические системы. Живописцы — постмодернисты отказываются от величественной роли творцов – «демиургов», примеряя себе куда более скромную роль «дизайнеров», оформителей «ставшего» (в том смысле, какой вкладывал в понятие «ставшего» О. Шпенглер).

Общая панорама художественных процессов конца 1990-х начала 2000-х гг. пестрит множественностью эстетических программ, стилевых тенденций, индивидуальных и коллективных идейных установок. Культурный плюрализм этого периода, несомненно, отражает избранные демократические и светские ориентиры азербайджанского общества. Вместе с тем, рост религиозного сознания обусловил проникновение ценностей исламской культуры в ткань художественных произведений. Другим важным фактором обновления художественного мышления явилась почти повсеместная смена творческих поколений: это наблюдается и в архитектуре, и в изобразительном искусстве, и в кино, театре, музыке. Именно поэтому так остро обозначилась проблема преемственности национальных художественных школ и вопросы, связанные с развитием

художественного образования. Но все же определить полюсы, создающие внутреннее напряжение художественной жизни и обращающие современное искусство Азербайджана в некую культурную целостность, возможно. Это с одной стороны, все более широко распространяющаяся парадигма постмодерна, с другой - тяготение к ценностям традиционного общества. Особенно отчетливо полюсы тяготения стилистических тенденций различимы в сфере визуальной культуры, охватывающей круг явлений, находящийся, как говорится, у всех на виду. Принято различать ситуацию постмодерна и постмодернистский дискурс, т.е. собственно художественное мышление постмодернизма. Ярче всего постмодернистский дискурс обозначился и проявился в архитектуре, дизайне, живописи. Такое положение свойственно не только странам Запада, но и для Азербайджана.

С самого начала постмодернизм заслужил характеристику «химеры» - сочетания разнородного, несочетаемого. На самом деле противоречия не существует, поскольку исторический стиль всегда выражает известное содержание, а постмодернизм только оформляет его. В постмодернистской культуре стиль функционирует и рассматривается как совокупность инструментальных приемов. Постмодернистские стилистические приемы нашли отражение и в архитектуре, и в живописи, где фактором преемственности можно назвать только своеобразную, всегда узнаваемую яркую палитру, отличающую азербайджанскую национальную школу. В остальном трансформации были настолько велики, что сюжеты, образы, даже принципы формообразования, сам изобразительный язык могут быть рассмотрены либо как проявление привнесенного влияния, либо как воскрешение ранее табуированных пластов культуры.

Пульсация художественных ритмов азербайджанской живописи к концу XX – начала XXI веков многополярна. Эти полюсы образованы не средоточием признаков. И условной фигуративной изобразительности, как это было еще совсем недавно. Полярная противоположность возникает и не на основе стилистических предпочтений. Противоположную ориентацию художников нельзя объяснить также принадлежностью к разным поколениям. Водораздел между живописными полюсами определяют художественные картины мира, продуцируемые авторами.

Именно художественная картина мира образует систему координат для нового поколения азербайджанских художников, активная деятель-

ность которых приходится на конец 1990-х годов – начало XXI века. Именно в этот период в художественной культуре Азербайджана распространяется парадигма постмодерна. Но, как и всякая культурная парадигма, постмодернизм представляет собой определенную семиотическую систему, которая может восприниматься или отторгаться той или иной этнокультурной традицией и ее носителями. Пограничное состояние превращается в главный предмет размышлений и творчества художника. Сегодня в билингвистическую систему азербайджанского и русского языков активно интегрируется английский. Так складывается благоприятная почва для восприятия семиотических кодов искусства, принесенных постмодернистской парадигмой.

Постмодернизм плюралистичен. Число моделей, художественных картин мира становится равным числу пожелавших эти модели проявить, опубликовать, изобразить. Конфликт этих моделей в условиях культуры информационного общества становится конфликтом интерпретаций.

Ключевые слова: стилистические системы, культура, информация, семиотика, бинарные оппозиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде Э.А. Дизайн в контексте информационной культуры. Исторические города и современное демократическое общество. Материалы Международной конференции, посвященной 75-летию Ш.Фатуллаева. – Баку, ААСУ, 2004, с. 230.
2. Крастиныш Я.А. Стиль модерн в архитектуре Риги. – М.: Стройиздат, 1998, с. 13.
3. Баталов Э. Культ личности и общественное сознание // Суровая драма народа: Ученые и публицисты о природе сталинизма. – М.: Политиздат, 1989, с. 20.
4. Мирза Г.А. Творческий процесс и индивидуальный стиль художника в азербайджанской живописи последней трети XX века. Автореферат кандидатской диссертации. – Баку, 2004, с. 8.

Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)**XIX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəli Azərbaycan incəsənətində bədii üslubların dövrləşməsi**

Bu məqalə bədii üslub sistemlərinin təhlili-involüsiyasına və onların Azərbaycanın XIX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəli Azərbaycan incəsənət tarixində ardıcılığına həsr olunmuşdur. Azərbaycan incəsənəti üslub tarixində hər tarixi mərhələ nəzərdən keçirilir, yəni: 1. “Ənənəvi incəsənətdən modernə və milli romantizmə” üslubun kommunikativ funksiyası kontekstində; 2. “Modern və sosialist realizmi” – dünyanın bədii inikasının iki qütbü, iki təzadlı semiotik sistem – dünyanı dəyişmək təşəbbüsü ilə; 3. “Postmodernizm və ənənəçilik”, burada üslub elementlərinin mərhələvi bölünməsi.

Açar sözlər: ikili təzad, üslub sistemləri, mədəniyyət, informasiya, semiotika.

Rana Abdullayeva (Azerbaijan)**Division into periods of artistic styles in Azerbaijan art at the end of the XIX – beginning of the XXI century.**

This work is dedicated to the analysis-involution of artistic stylistic systems and their succession in the history of Azerbaijan art at the end of the XIX – beginning of the XXI cc. There is considered each historical stage in the stylistic history of Azerbaijan art, namely: 1. “From traditional art to modern and national romanticism” in the context of communication function of the style; 2. “Modern and socialist realism” as two poles of artistic reflection of the world, two opposite semiotic systems with one inspiration – to re-create the world; 3. “Post-modernism and traditionalism”, where there takes place the atomization of stylistic elements.

Key words: double opposition, stylistic systems, culture, information, semiotics.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Исследование основ периодизации искусства в целом, а тем более на уровне того или иного региона – нелёгкая задача, но необходимая, поскольку изучение и описание эволюционной линии движения искусства как коллективного феномена позволяет понять реальные функции теоретических моделей и классификаций общего искусствознания, контролировать последствия, казалось бы, формальных определений.

Для многих искусствоведов, антропологов, и мыслителей современной эпохи очевидно, что исторический опыт искусства как таковой имеет дело с мирозерцанием той эпохи и того этноса, которые это мирозерцание выражают. Подавляющее большинство исследователей сходятся во мнении относительно того, что механическое соединение, скажем, европейского и восточного мирозерцания в принципе невозможно, если при этом иметь в виду то обстоятельство, что восточный мир сегодня являет перед Западом свою поистине колоссальную многоликость и историческую глубину.

Исторический путь, пройденный тюркскими народами и племенами населявшими Казахстан, раскрывает богатое культурное наследие, которое до сих пор таилось в глубинах народной памяти. В контексте обретения Казахстаном независимости возникла необходимость более глубокого освоения казахского культурного наследия на уровне тех современных научно-методологических требований, которые способствовали бы не только восстановлению исторической памяти, но и дальнейшему продвижению Казахстана в русле ценностей общечеловеческой цивилизации.

Вот почему для нас так важен исследовательский контекст, связанный с понятием этноса, в нашем случае тюркских этнических групп, проживавших и проживающих ныне на территории Казахстана.

Само понятие «этнос» достаточно широкое понятие, которое призвано для обозначения определённой группы людей, связанных некой

культурно-исторической идентичностью. Понятие этноса предполагает существование гомогенных, функциональных и статичных характеристик, которые отличают группу от других, обладающих иным набором характеристик. В связи с понятием «этнос» применяются и такие термины как «этносоциальный организм» [1, с. 280], или «биосоциальный организм» [2, с. 29].

Говоря об «этносе» или об «этничности», для нас прежде всего важны те элементы, которые связывают некую группу людей в определённое сообщество. Прежде всего нас интересуют такие элементы как общие верования (религиозные представления), версии различных культурно-исторических мифов о происхождении, запечатлённых в генетической памяти, и конечно же родство, которое порождено общими практиками творческого характера. Здесь мы имеем в виду такие области коллективной жизнедеятельности как различные виды ремесла и искусства.

Известно, что издревле народы Центральной Азии обладали синкретичным мирозерцанием, для которого характерен сплав различных духовных традиций и религиозных верований, в частности шаманизм и тенгрианство. В VI – первой половине XIII века здесь сосуществовали зороастризм, буддизм и христианство. Начиная с середины VIII века стал распространяться ислам, получивший статус государственной религии в X веке в государстве Караханидов.

В целях установить некую периодизацию такого культурного феномена как искусство, добираясь до его истоков, исследователь находит бесконечную цепь превращений, переходов их одного состояния в другое. Оказывается, что всякое начало относительно, оно само является следствием долгого предшествующего развития, звеном бесконечной эволюции. Не только происхождение жизни на земле и человеческого рода не мыслится как единовременный акт «творения» или появления, но и происхождение собственно человеческих институтов, таких, как семья, собственность, государство, – также итог длительного процесса, звено в цепи превращений.

То же можно сказать и об искусстве. Когда, где и почему оно «началось» – точный и простой ответ невозможен. Оно не началось в строго определённый исторический момент – оно постепенно выросло из не-искусства, формировалось и видоизменялось вместе с создающим его человеком. Искусство, в том числе и первобытное, может быть правиль-

но понято лишь в социальном контексте, только в связи с другими сторонами жизни общества, его структурой, его мировоззрением, взятым как единая и цельная система. В этом и проявляется изначальный синкретизм не только искусства, самого древнего вида человеческой деятельности, но и человеческой культуры вообще.

В синкретизме, свойственном центральноазиатской кочевой культуре, имплицирована принципиальная идея, которая расцветёт в западноевропейской гуманитарной мысли в XX веке. Согласно этой идее возможна множественность культур, когда существует не одна универсальная, единственная, истинная и соответствующая человеку культура, а в самом факте культурного бытия заложена множественность культур.

Как утверждает М. Мамардашвили, «В идее синкретизма есть указание на то, что сами исторические линии, проявления нашей жизни, наши акции в том виде, в котором они совершаются, синкретичны, целостны, или, как выразался один из антропологов XX века Марсель Мосс, исторические факты тотальны по своей природе; или, иными словами, нечто совершается, содержа в себе всё то, что мы потом различим: там и чувство, и разум, и наука, и экономика, и идеология, и бытие – всё» [3, с. 134].

На наш взгляд, самым «тотальным социальным фактом», тотальным смыслообразующим феноменом является мифология, художественным воплощением и отражением которой и является искусство того или иного народа. Исходя из этой установки в отношении мифологического мышления как тотального культурно-исторического феномена и как главного источника художественного творения, мы считаем, что мифологические сюжеты и персонажи не есть просто продукт заблуждений и невежества, а являются смысловыми образованиями, посредством которых складывались структуры древнего архаического сознания, представляющие собой своеобразные коммуникативные нити человечества. Именно благодаря им и возник феномен искусства – «времен связующая нить», делающая возможным диалог между различными историческими эпохами, обеспечивая режим так называемой синхронии, одновременности присутствия смысла в имеющих место исторических событиях, которые сменяясь, тем не менее обнаруживают соотнесённость со своим началом, который их вызвал к жизни. Другими словами, смыслообразующие мифологические сюжеты и образы являются источником твор-

ческой силы воображения всякого коллективного и индивидуального разума. Миф является и феноменологическим описанием мира и исторической судьбы всякого индивидуального события, всякой творческой индивидуации как таковой.

На наш взгляд, уже на уровне мифологического сознания вступает в силу уже упомянутый нами принцип индивидуации, как необходимый элемент феноменологического описания, функция которого состоит в том, чтобы обеспечить возможность концептуально говорить об особенностях той или иной культуры. В нашем случае речь идёт о тюркской номадической культуре как особом этническом сообществе, творческая активность которого разворачивалась на протяжении веков и постоянно возобновлялась, особенно в области петроглифики и декоративно-прикладного искусства, которые возникли из архаического прошлого.

За 3000 лет центральноазиатская кочевая культура прошла яркую и содержательную творческую эволюцию, которой природные и социальные условия придали особый колорит. На территории Казахстана от этих 3000 лет остались достаточно выразительные и разнообразные следы высокоразвитых культур. К примеру, с эпохой раннего железа связаны сокровища сакских курганов Джетысу (Семиречье). Очередной взлёт номадической культуры датируется VI веком н.э. Собственно говоря, он и был осуществлён древними тюрками. Казахская земля сохранила воспоминания об этом замечательном, по выражению Л.Н. Гумилёва, народе. Они воплощены в статуях из камня – бабá, рунах и петроглифах.

В VIII веке, вслед за уходом древних тюрков с исторической арены, в Великой степи наступил длительный период культурного застоя. Однако благодаря инерционным силам социального развития древних сообществ творческая эстафета была подхвачена в средневековый период кочевыми племенами огузов и кипчаков, в результате чего появились на территории средневекового Мангышлака памятники огузо-кипчакского стиля. Здесь были сосредоточены различные сооружения из камня, образующих огромные некрополи (бейты).

При рассмотрении артефактов тюркско-казахской номадической культуры возникла необходимость обращения к словарю исторической антропологии, родоначальниками которой стали представители французской школы «Анналов» (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель и др.).

Ключевую роль в исследованиях представителей школы «Анналов» играют такие понятия, как менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные ориентации, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи и другие, помогающие объединить в целостном видении разные аспекты исторической действительности.

Ментальность, о которой идёт речь в школе «Анналов», присутствует повсюду и обнаруживает себя как «умонастроение», «интеллектуальный инструментарий», объясняющий устойчивость типов восприятия и миропонимания. Однако, на наш взгляд, понятие «видение мира» ближе передает тот смысл, который они вкладывают в этот термин, применяя его к психологии людей минувших эпох.

Основным объектом критики представителей школы «Анналов» была традиционная форма изучения истории, убеждение в том, что во все периоды истории человек не изменялся. Согласно представителям этой школы, историк должен попытаться проникнуть в механизм мышления деятелей прошедших эпох, выяснить мотивацию их поведения, вытекающую из присущего данной эпохе способа мировосприятия. Только в этом случае можно надеяться на то, возникнет диалог историка и источника.

У представителей школы «Анналов» речь идёт по существу о целостной картине прошлого – так называемой «тотальной» истории. Рассматривая объект исследования с максимально возможного числа точек зрения, они заостряют своё внимание и на таких областях общественной жизни как искусство и религия, поскольку, согласно их убеждениям, история общества и образующих его групп не может изучаться в отрыве от истории картин мира, систем ценностей, форм социального поведения, символов и ритуалов. Таким образом следует считать, что каждая культура, как и каждая эпоха имеет свой специфический умственный инструментарий или экипировку.

В стремлении описать творческий характер кочевой (номадической) культуры философствования, такие видные философы как Ж. Делёз и Ф.Гваттари, разработавшие оригинальную версию своей «Номадологии», пытаются завоевать новое пространство мышления, где можно было бы говорить о конституировании совершенно радикальной философии «поверхностных эффектов» пустынных и степных пространств.

Такого рода философия и вместе с тем проистекающая из неё дискурсивная практика, основанная на богатом историческом и этнографическом материале, явилась бы, по мнению этих авторов, проекцией платонической философии высоты и русской «софиологической» философии глубины. Собственно говоря, эти авторы, описывая номадическое пространство мысли, пытаются сконструировать такую социальную и ментальную экологию, которая не имела бы ничего общего с такими «универсумами», как Всеобщее, выступающее в качестве основания бытия, и с Субъектом, представляющим собой принцип превращения бытия в бытие для нас.

Иными словами, номадический дискурс непосредственно примыкает к такому положению вещей, когда полностью преодолевается понимание человеческой субъективности как самосозидающего центра, находящегося в средоточии всей совокупности сущего. Классический взгляд на субъективность как на тотализующий центр, который имел место в период капиталистического западного колониализма, по мнению этих авторов потерпел крах. Теперь мы можем говорить о производстве субъективности на совершенно иных основаниях, имеющих, так сказать, полифонический, гетерогенный характер, когда следует учитывать разнообразные этнологические и дискурсивные аспекты.

Протагонистом такого понимания субъективности является фигура кочевника-номада, представляющего собой некий подвижный, децентрированный поток, приводящий к распаду старых экзистенциальных территорий. Кочевник воплощает собой безличное, доиндивидуальное пространство так называемых ризоматических множеств. Ризоматический объект, ризома как таковая, – это некая сетевидная структура, не имеющая центра и растущая вширь. Метафору ризомы Делёз и Гваттари используют с целью показа такого взаимоотношения различий, когда образуется запутанная корневая основа, в которой неразличимы отростки о побеги, и волоски которой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой. Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образуют «поперечные связи» между «расходящимися» линиями развития. В буквальном смысле ризома всё дифференцирует и в то же время стирает различия. В соответствии с таким пониманием ризомы не удивительно, что именно эта метафора стала рассматриваться на Западе в качестве эмблематической фигуры постмодернистского дискурса.

Мы считаем, что ризома как эмблематическая фигура, как определённый культурный символ обнаруживает некое родство с тем повседневным и одновременно художественным материалом центральноазиатских кочевников каким является войлок. Именно войлок по своей структуре можно соотнести с таким сетевидным образованием как ризома. Номадическую культуру казахов можно без всяких оговорок назвать войлочной культурой, поскольку войлок для центральноазиатских кочевников – это первейшая необходимость. Войлок тотальным образом выступает и в качестве покрытия юрты, и в качестве ковров, и в качестве потников под сёдла, и в качестве одежды.

Сопоставить такой концепт как «ризома» с таким тотальным жизнеобразующим феноменом творческой деятельности центральноазиатских кочевников каким является войлок – это значит «проследить линии, из которых составлена множественность, определить природу этих линий, увидеть, как они начинают спутываться, соединяться, раздваиваться, избегать фокуса или терпеть в этом неудачу. Такие линии суть подлинные становления, отличающиеся не только от единств, но и от истории, в которой они развиваются. Множественности составлены из становлений без истории, из индивидуации без субъекта» [4, с. 357].

Собственно говоря, кочевники не разделяют пространство, а разделяются в пространстве. Как утверждает В. Мерлин в предисловии к публикации «Трактата о номадологии» Ж. Делёза: «Помещая кочевника в «гладком пространстве», лишая его всякой опоры и зацепки, Делёз фактически совершает феноменологическую редукцию: изолирует свой предмет, углубляется в его внутренний смысл... как признаёт сам Делёз, восточное мышление процедурно. Оно требует не «охвата», а постепенного продвижения шаг за шагом. При этом шаги связаны как звенья одной цепи. Сила, которая их связывает, – это путь (Дао, Махаяна, колесо Кармы). Всё существующее имеет «творца-родителя» (Шакарим), то есть существует благодаря Пути от родителя к потомкам» [5, с. 183].

Здесь также следует обратить внимание на то, каким образом логика становления сказывается в ритме кочевой линии движения: «Известно, что ритм номадического движения подчинялся характеру физиологических потребностей животных. Потребность коня в пище, отдыхе, сне диктовала необходимость остановок у кочевников (которые соизмеряли эти остановки отнюдь не с человеческими потребностями, хотя они

удовлетворялись вслед за первыми). Остановки зачастую маркировались «каменными бабами», стелами, «оленными камнями». Пространство вокруг этих каменных баб обильно удобрялось естественными отходами животных и людей, и на следующий год в этих пунктах остановки всходили сочные густые травы («ризоматические множества» – А.Г.). Таким образом, остановки не являлись чистым перерывом движения, наоборот, они аккумулировали в себе его энергетический потенциал, являясь предельной интенсивностью кочевой линии движения. В связи с этим каменные бабы не носили означающей функции покоя, но не будучи ни пиктограммой, ни символом, являлись чистым движением, сверхскоростью и абсолютным эталоном пожирания пространства» [6, с. 70].

В контексте такого феноменологического предприятия по редуцированию кочевой линии движения, сформированной исходя из конкретной жизненной практики, субъект уже выступает в качестве коллективного, множественного образования, направленного как вовне индивидуума по направлению к социуму, так и внутрь личности по направлению к логике «аффектов», событий дорефлективного плана, ритуалов и мифологических картин мира.

История искусства Казахстана нами рассматривается через призму следующей периодизации:

1. Архаический период (Искусство ранних центральноазиатских кочевников: петроглифы, керамическая орнаментика);
2. Средневековый период (Искусство кочевников Великой степи XIII-XVIII вв.: архитектура, декоративно-прикладное искусство);
3. Период новой и новейшей истории искусства (декоративно-прикладное и изобразительное искусство XIX - XX вв.).

Установив данную периодизацию, мы отдавали себе отчет в том, что всякая периодизация имеет релятивный характер. Тем не менее, здесь мы исходили из определённой фундаментальной интуиции, основой которой служит убеждение в том, что, во-первых, между обозначенными историческими периодами имеются существенные эпохальные различия и разрывы в общекультурном измерении. Во-вторых, история искусства центральноазиатской номадической общности делает возможным удивительное временное отношение, когда эстетические представления представителя более ранней эпохи служат некой ментальной и художественно-стилистической матрицей для представителя более поздней эпохи. В-третьих, взяв на вооружение осно-

вополагающую теорию «больших периодов», разработанную видными представителями исторической школы «Анналов», мы пришли к заключению относительно того, что ментальные установки той или иной эпохи, способы художественного производства отличаются необычайной стабильностью, цепкостью и сопротивлением ко всякого рода изменениям. На наш взгляд, радикальные сдвиги в культуре проявляются лишь тогда, когда прежняя картина мира разрушается под напором иных, гетерогенных способов мировосприятия. Мы убеждены в том, что социо-культурные разрывы между эпохами возникают в результате продолжительного разложения, дегенерации прежних ментальных и эстетических установок той или иной человеческой общности, на смену которым так же медленно, но верно приходят новые установки. Весь этот неспешный, планомерный исторический процесс и придаёт своеобразие каждой когда-либо существовавшей эпохи, каждому культурно-цивилизационному образованию.

Мы полагаем, что эпоха так называемого средневековья в центральноазиатском регионе завершилась именно тогда, когда были созданы все культурно-исторические предпосылки для того, чтобы на смену старому кочевому быту пришёл новый способ существования людей в казахской Степи под знаком европейской «рациональности», вызванной к жизни промышленной революцией. Таким образом, нельзя не согласиться с мнением Жака Ле Гоффа, видного представителя школы «Анналов», что «при перемещении пункта наблюдений историка Средневековье оказывается значительно более длительной эпохой, нежели это казалось при традиционном изучении» [7, с. 11].

Именно в эпоху средневековья начинает оформляться этногенез казахов, который состоит, по мнению А. Кодара, из следующих культурно-цивилизационных поворотов: «1) когда тюрки остались хранителями и продолжателями арийской примордиальной традиции, претерпевшей в Иране реформы Заратустры; 2) тюрко-мусульманского, когда быстро сориентировавшиеся в конъюнктуре степные правители успешно разыграли исламскую карту и 3) монголо-кипчакского, приведшего к завоеванию Руси и вторжению в Европу. Это был первый случай после похода Атиллы в V веке, когда кочевники так далеко вырвались за пределы своей ойкумены, что над ними нависла реальная угроза ассимиляции, которая некогда произошла с их гуннскими предками. Как бы то ни было, Батый возвращается и создаёт «Золотую Орду», на развалинах которой и возникает впоследствии казахское ханство» [8, с. 87].

Этногенез тюрков, происходивший в эпоху Древнетюркского каганата большинство исследователей связывают, наряду с традиционным шаманизмом, и с тенгрианством как народной религией тюрков. Согласно тенгрианству, мир представляет собой трёхчленную вертикальную иерархическую структуру, которая состоит из верхнего мира, принадлежащего богу Тенгри, среднего мира, населённого людьми, и нижнего мира – области хтонических божеств. Именно тенгрианство как мировоззрение центральноазиатских кочевых племён обозначило их местопребывание на древней земле Казахстана, которая по праву считается колыбелью, истоком художественных творений как прошлых веков, так и нашей современной эпохи.

Предлагаемая нами здесь версия истории искусства казахского народа необходима не только для освоения казахской традиции, но и для того, чтобы посредством подвижной ментальности казахского народа, заложенной в его природном и художественном языке, трансформировать наше современное догматическое сознание, доставшееся в наследство от советской идеологии. Многовековое искусство казахов, явив миру перспективу «поэтического мышления», горизонт Истины бытия, предоставляет нашим современникам неисчерпаемые возможности жить и творить дальше.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии. – М, 1981.
- 2 Гумилёв Л.Н. География этноса в исторический период. – Л.: Наука, 1981.
- 3 Мамардашвили М. Очерк современной западной философии. – СПб.: Азбука, 2012.
- 4 Делёз Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. – М.: ПЕР СЭ, 2000.
- 5 Делёз Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // Новый круг. Международный литературно-философский журнал. – № 2, 1992. – с. 183-187.
- 6 Зимовец С.Н. К проблеме промежуточных пространств России // Философские маргиналии: Сб. ст. – М.: ИФАН, 1991.
- 7 Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвующего большинства. – М.: Искусство, 1990.
- 8 Кодар А. Степное Знание: очерки по культурологии. – Астана: Фолиант, 2002.

Asiya Qalimjanova (Qazaxıstan)**Qazaxıstan incəsənətinin dövrlərə bölünməsinin nəzəri əsasları**

Məqalədə Qazaxıstan incəsənət tarixinin dövrlərə bölünməsinin fenomenologiya, fransız “Annales” məktəbinin (Mark Blok, Lüseyn Ferv, Fernan Brodel və b.) işləyib hazırladığı metodlara əsaslanan nəzəri əsasları, J.Delezin və F.Qvattarinin köçəri mühakiməsi, eləcə də Qazax fəlsəfə məktəbinin (A.Kodar) əsərlərində təqdim olunan metodoloji əsasları nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: dövrlərə bölünmə, incəsənət, Qazaxıstan, sinkretizm, mədəniyyət, əsatir.

Asiya Galimzhanova (Kazakhstan)**Theoretical bases of division of the art of Kazakhstan into periods**

Theoretical bases of division of the art of Kazakhstan into periods basing on the methods worked out by phenomenology, French “Annales School” (Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel and others), nomadic discourse of G.Deleuze and F.Guattari as well as on methodological bases presented in the works of Kazakh philosophy school (A.Kodar) are considered in the article.

Key words: division into periods, art, Kazakhstan, syncretism, culture, myth.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МИНИАТЮРА – ТЮРКСКОЕ ИСКУССТВО

К XII-XIII вв. относятся первые сохранившиеся образцы миниатюр знаменитой в будущем азербайджанской школы книжной миниатюры. Ее истоки следует искать в мосульской школе, так как Мосул (Ирак) в то время находился на территории государства Атабеков-Ильдегезидов Азербайджана. К ним можно отнести стилистически близкие между собой и в определенной степени родственные с ильдегезидскими росписями по керамике, миниатюры из рукописей, выполненных в Мосуле «Китаб аль-мани» («Книга песен») начала XII века. «Китаб ал-Тирйак» («Книга противоядий») конца XII века и в азербайджанском городе Хойе «Варга и Гюльшах» XIII в., иллюстрированную художником Абу-ал Мумином ибн-Мухаммедом ал-Хойи семидесятью одной миниатюрой.

Миниатюры этой школы, которую можно назвать ильдегезидской, объединяют характерные тюркские лунопободобные лица, написанные в тюркском стиле. Влияние этой школы миниатюры испытали и изделия из керамики и металла. И в миниатюрах, и в керамике, изображаются скуластые, округлые огузские лица с раскосыми, узкими глазами, у мужчин иногда с усами и характерной бородой. В согласии с мусульманскими представлениями человек изображается возвращено, часто головы персонажей выделяются сакральным нимбом. И как совершенно верно пишет акад. Ч.О.Каджар «не правы некоторые искусствоведы, считающие, что ильдегезидские округлые лица – это какая-то мода того времени, или влияние образа Будды. Вероятней всего объяснить это можно тем, что мастерами были, в основном, тюрки, изображавшие любимые и близкие им образы» [2, с.22-23]. Кроме того, не исключено, что Сельджуки привезли с собой образцы уйгурской живописи или уйгурских мастеров, и местные мастера прошли у них хорошую школу. Во всяком случае, уйгурское влияние, подчас выступает очень явно.

В 1206 г. на курултае, проходившем на реке Ононе, Темучин, один из степных вождей, был провозглашен великим ханом Монголии под именем Чингиз Хан. Это обычное для степи событие сыграло огромную роль в дальнейшей судьбе многих народов Евразии. Чингиз Хан создает мощное централизованное государство к началу своих завоевательных походов на Запад. Хотя первый набег на Азербайджан был совершен еще в 1220 году, окончательно обосноваться здесь и создать отдельный улус монголам удалось только при внуке Чингиз Хана, Хулагу Хане.

О последствиях монгольского завоевания будет сказано позже. Сейчас же хочется отметить, что и эпохе Хулагуидов относятся замечательные произведения – миниатюры рукописи «Манафи ал-Хайаван» или Бестиария ибн-Бахтишу конца XIII в., выполненные в Мараге. Она была переписана для Ильханида Газан Хана между 1297 и 1299 годами в Мараге и иллюстрирована 94 миниатюрами. Исследователи отмечают влияние багдадо-месопотамской школы и китайско-уйгурского искусства на эти миниатюры. Для них характерно любование природой, флорой и фауной. Удивительным мастерством исполнения выделяется миниатюра «Лев и львица». Изображения ласкающихся животных идеально вписаны в правильный треугольник – таково мастерство в построении композиции. По мнению С. Дадаша такое мастерство характерно именно для тюркской «формальной изобразительности» [3].

Миниатюры «Кобылица с жеребенком» и «Феникс» исполнены в уйгурско-китайском стиле. Однако подход к изображению здесь тюркский, а не китайский. Главное здесь не самоценные пустоты, их просто нет, главное – объект изображения.

По-настоящему монголы влились в культурную жизнь подчиненных им тюркско-мусульманских стран лишь после официального принятия ими Ислама при Газан-Хане.

При этом, подлинным создателем благополучного правления Газан-хана и Олджайту явился видный политический деятель, визирь трех Хулагуидов – Газан Хана, Олджайту и Абу Саида – блестящий меценат, покровитель наук и искусств Фазлаллах Рашидаддин, огуз по происхождению. Будучи реальным руководителем Хулагуидского государства на протяжении многих лет, Рашидаддин одно из предместий Тебриза – Руби-и-Рашиди – превратил в научный и культурный центр, сосредоточивший в себе выдающихся ученых и художников тюркско-мусульманского Востока и сопредельных регионов.

«Джами ат-Таварих» или «свод истории» является самым значительным произведением ильханидской живописи первой четверти XIV века. Создание рукописи было идеей Газан-хана, претворял же ее в жизнь Рашидаддин. По иронии судьбы из огромного числа рукописей, созданных при жизни Рашидаддина, сохранилось всего два неполных экземпляра, эдинбургский и лондонский. Существующие сто с лишним миниатюр из этих фрагментарных списков огромное количество других сюжетов из более поздних списков, а также исторические сведения свидетельствуют о том, что это был не частный заказ, а широкая кампания на высоком государственном уровне.

Среди миниатюр «Джами ат-Таварих» выделяется «сюрреалистическая» или лучше сказать «имагинальная» (если использовать термин А.Корбена) композиция «Пророк Иеремия». Миниатюра «Пророк Иеремия» иллюстрирует коранический сюжет, согласно которому видны руины некогда цветущего города и Иеремия оплакивает его гибель. Но тут же глас божий предсказывает ему возрождение и расцвет города менее чем за столетие. Увидев сомнение пророка, Господь его умерщвляет и воскрешает через век. Затем, для того чтобы Иеремия осознал совершенное чудо, у него на глазах оживляется его осёл и даже фрукты в корзинах. Осел Иеремии, находящийся в центре композиции, изображен в момент оживления, задняя его часть, еще не обретшая плоть, представляет скелет. Перед оживающим животным стоят две плетеные корзины, в одной из которых фрукты уже успели налиться соком, тогда как в другой лежат иссохшими. Центральной осью композиции, как будто в миниатюрах Мирзы Али XVI века, является дерево – мотив ставший позднее традиционным для тебризской миниатюры.

Как пишет Дж.Гасанзаде, «процесс адаптации и творческого осмысления различных вероисповеданий и культур, плод интеллектуальных усилий многих поколений тюркских народов, населявших Центральную Азию по всему протяжению Шелкового Пути, и позволил в столь короткие сроки выработать ни с чем не сравнимый художественный язык т.н. «исторического стиля мастерских Рашидаддина». Поэтому весьма сомнительным кажется предположение об участии китайцев» [1, с.39]. Более правильно говорить об участии тюрк-уйгуров в оформлении «Джами ат-Таварих».

Следующим грандиозным памятником, возвышающимся в истории не только тебризской, но и всей тюркской миниатюры является «Большое тебризское Шах-наме», или «Шахнаме» Демотта по имени его первого европейского владельца. И если «Джами ат-Таварих» еще отличается некоторой эклектичностью, из-за многообразия синтезируемых традиций, то «Шах-наме» Демотта являет собой образец вершин целостности и законченности.

И все это стало возможным благодаря тюркским мастерам Ахмеду Мусе и Шамсаддину Тебризи. Созданные ими композиции отличаются небывалым драматизмом и психологизмом в передаче движений человеческой души, что позже в XV-XVI веках не будет характерно для тебризской миниатюры классического периода.

Итак, мы приходим к выводу, что решающую роль в формировании азербайджанской школы книжной миниатюры сыграли тюркские, а не китайские, персидские или арабские художники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гасанзаде Дж. Тебризская школа в контексте мусульманской миниатюрной живописи – Баку, 2000.
2. Каджар Ч.О. Искусство Азербайджана. Средние века. – Баку, 2003.
3. Сиявуш Дадаш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. – Стамбул, 2006.

Tahir Bayramov (Azərbaycan)

Azərbaycan miniatürü türk sənətidir

Azərbaycanın kitab miniatürünün qorunub saxlanmış ilk nümunələri XII-XIII əsrlərə aiddir. Eldəgizlər adlanan bu məktəbin miniatürələrini türk üslubunda çəkilmiş səciyyəvi ayabənzər türk simaları birləşdirir. “Cami ət-Təvarix” XIV əsrin birinci çərəyinin Elxani rəssamlığının ən əhəmiyyətli əsəridir. Bütün türk miniatürünün sonrakı möhtəşəm abidəsi “Böyük Təbriz Şahnaməsi”dir.

Açar sözlər: miniatür rəssamlığı, türk incəsənəti, əlyazma kitabının tərtibatı, mədəni təsir, ənənə.

Tahir Bayramov (Azerbaijan)**Azerbaijan miniature -Turkic art**

The first preserved specimens of miniature of Azerbaijan school of bookish miniature belong to the XII-XIII cc. Miniatures of this school which can be called Eldagiz school unite characteristic Turkic moon-like faces painted in Turkic style. “Jami at-Tavarikh” is the most considerable work of Elkhani painting of the first quarter of the XIV c. “Great Tabriz Shahname” is the following grandiose monument of the whole Turkic miniature.

Key words: miniature painting, Turkic art, design of the manuscript, cultural influence, tradition.

ƏMƏKDAR RƏSSAM İSMAYIL MƏMMƏDOVUN YARATDIĞI ŞAMAN “DƏDƏ QORQUD”

Türk xalqlarının mədəniyyət, mənəviyyatlarını birləşdirən, tarixində iz qoyan əbədi dəyərlərindən biri “Kitabi Dədə Qorqud” dastanıdır. Qədim türklərin bədii təfəkkürünü özündə cəmləşdirən bu abidə, bütün türk dünyasının mifik, tarixi, coğrafi, etnoqrafik, ictimai, əxlaqi görüşlərinin ən mötəbər mənbəyi, qədim türk dilinin ən ulu kitablarından biridir. Türklərin ictimai düşüncəsini, adət-ənənələrini, milli xüsusiyyətlərinin köklərini axtaran bu dastana müraciət etməlidir.

Dədə Qorqudun bir obraz olaraq araşdırılması, baxmayaraq ki, bu barədə kifayət qədər yazılıb, indiki dövrdə də mübahisəli olaraq qalmaqdadır. Təsviri sənətdə rast gəldiyimiz yaşlı qocanın fərqli üz cizgiləri, müxtəlif geyim, əlindəki aksesuarları ilə verilməsi onunla bağlıdır ki, qəhrəmanın dəqiq faktlara əsaslanan obrazı yoxdur. Bu səbəbdən rəngkarlıq, heykəltəraşlıq və s. sahələrdə başqa-başqa dəst-xətlərdə əsərlərə rast gəlmək mümkündür. Bu məqalədə isə rəssam İsmayıl Məmmədovun Dədə Qorqud dastanına əsaslanaraq yaratdığı seriyadan Dədə Qorqud portreti haqqında söz açacam.

Azərbaycan müasir təsviri sənətinin rəngkarlıq, qrafika, teatr-dekorasiya və monumental rəngkarlıq sahələrində məhsuldar çalışmaqla təkrarolunmaz əsərlər yaradan sənətkarlarımızdan biri də Əməkdar rəssam İsmayıl Məmmədovdur. İ.Məmmədovun özünəməxsus dəst-xətti ilə yaratdığı əsərlərinin kompozisiya quruluşu mürəkkəb, mövzu yükü əhatəli, koloriti milli çalarlarla zəngindir.

Rəssamın mifoloji və folklor mövzularında yaratdığı monotipiya nümunələri özünün mövzu dairəsinin çoxşaxəlilyi, icra manerası və bədii həlli baxımından diqqəti cəlb edir.

İ.Məmmədov, belə əsərlərindən biri olan “Dədə Qorqud” əsərində Şərqi mədəniyyətinin ənənəvi xüsusiyyətlərini, onun simvolik çoxmənalılığını, eləcə də türk xalqlarının mütərəqqi cəhətlərini ümumiləşdirməklə bu tendensiyaları birləşdirməyə - vəhdətdə verməyə çalışmışdır.

Rəssamın 1990-cı ildən başlayaraq 20 ildir ki çalışdığı “Dədə Qorqud” hekayələrinə həsr etdiyi bu seriya müxtəlif formatlarda və dillərdə nəşr edilmişdir.

İ.Məmmədovun əsərləri onunla seçilir ki, o Azərbaycan milli koloritinin xüsusiyyətlərini ifadə etdiyi tablolarına, dünya rəngkarlığının ənənələrini də gətirərək eyni vəhdətdə uyğunlaşdırır.



Kompozisiyası mürəkkəb və müxtəlif olan seriyada Dədə Qorqudun portreti mərkəzdə və aşağı, yuxarı hissələrdə boylardan fragmentlər verilmişdir. Dədə Qorqud obrazı kompozisiya həllinə, ideya dolğunluğuna görə digərlərindən fərqlənsə də, ifadə üslubu və janr xüsusiyyətinə görə eynilik təşkil edir.

Saçı, saqqalı ağarıb bir-birinə qarışmış yaşlı, müdrik qoca sağ tərəfə əyilərək qopuzunu¹ sol əlində dizi üzərinə qoyub fikrə dalmışdır. Rəssam obrazın gözlərini göy rəngdə verməklə onun türk əsilli olmasına işarə edir. İ.Məmmədov Dədə Qorqudun geyimini və onun üzərində olan ornament və işarələri qeyd etməklə obrazın baksı², şaman olmasını bildirmək istəmişdir. Bir sıra mənbələrdə şaman geyimlərindən qeyd edilərkən günəşi simvolizə edən detallardan söz açılır. Şaman cübbəsi ənənəvi olaraq otuz parçadan hazırlanmış sayılsa da gerçəkdə altmışa yaxın müxtəlif parçadan ibarət olur. Cübbənin əsas qismi maral, ya da ağ qoç (qoyun) dərisindən hazırlanır. Başqa parçalar bu pencəyə tikilir. Bu parçalar Şamanların ruhlar dünyasında olduğunu düşündüyü varlıqların simvollarıdır. Pis ruhların pıçıltılarını dinləmək üçün digər detallarla bərabər ay, günəş və ulduzlar da cübbədə təsvir edilir [9]. İ.Məmmədovun obrazının geyiminin bir necə parçadan ibarət olması tam olaraq aydın görünür. Hətta şaman geyimlərində olduğu kimi Dədə Qorqudun geyiminin dirsəyində günəşin simvolu verilmişdir.

Bəzi araşdırmalar şamanların qopuzdan istifadə etdiklərini sübut etmiş və hətta bu mənbələrdə Dədə Qorqudun adı da çəkilir.

Çokan Vəlixanovun təsbit etdiyi bir əfsanəyə görə “Horhut” adlı bir şaman, Qırğız şamanlarına (baksı) qopuz çalmağı və türkü söyləməyi öyrətmişdir.

¹ - “qopuz” sözünün etimologiyası qop qədim türkcədə “ucalıq”, “yüksəklik”, uz isə “avaz”, “sehrli musiqi ahəngi” anlamını verir [6].; Qopuzun yaranma tarixi eramızdan çox-çox əvvəllərə aid edilir. Alət haqqında ilk məlumata uyğur Koço dövlətinə elçi göndərilmiş Vanyen-Tenin (982 il) kitabında rast gəlinir. Ona görə, uyğurların mahnı oxuyarkən çaldıqları əsas musiqi aləti qopuzdur [7].

² -Baxşı - özbək, qazax, qırğız, uyğur, türkmən, xorasani türk və qaraqalpaq xalqlarının şair-nəğməkarı. Qaraqalpaqlarda və qazaxlarda bu termin **baksı** şəklində işlənir. Bakşı, Bağşı, Bahçı, Baxçı, Baksı olaraq da deyilir. Monqollar Böge və ya Büge deyirlər.

Radlovun araşdırmalarına görə Qırğız şamanları XIX əsrdə digər toplumlara şamanları kimi “davul”³ deyil, telli bir saz olan “qopuz” çalırtdılar. Kazak Qırğız baksıları ayinlərində digər “ata-övlilər”la bərabər “Qorqud Ata övliya”nı da köməyə çağırırlar [2, s. 27].

Əsərin sənətsüənəslıq baxımından təhlili zamanı daha bir detal, qopuz diqqəti cəlb edir. Digər rəssamların Dədə Qorquda həsr etdikləri portretlərində verilmiş qopuzdan fərqli olaraq İsmayıl Məmmədovun “qopuz”u mənbələrdə verilmiş detallara tam uyğun gəlir, baxmayaraq ki, rəssam onu özünəməxsus tərzdə təsvir edib. Yazılı mənbələr göstərir ki, qopuz ilkin yaranışında iki simli olmuş, sonralar isə yeni simlər əlavə edilmişdir [3, s. 177]. Rəssam gördüyümüz kimi, qopuzu iki simli verərək türk mədəniyyəti haqqında dolğun biliyə malik olduğunu göstərmişdir.

Qopuz başlığına diqqət yetirdikdə onun insan gözlü, dağ keçisi (və ya qoç) buynuzlu təsvir edilərək, qopuzun sanki canlı bir varlıq olduğu görünür.

Ç.Vəlixanova görə, Dədə Qorqud qopuzundan şamanlar da ayin vaxtı çalğı aləti kimi istifadə edirdilər. Ondan, çox əski çağlardan üzü bəri xəstələri müalicə etmək məqsədilə də istifadə etmişlər. Altay, qırğız, xakas qopuzçularının bu çalğı alətinin köməyi ilə xəstələri sağaltması V.Radlovun, V.Viktoroviçin və b. əsərlərindən məlumdur. Dədə Qorqudla bağlı rəvayətlərdə ölümün belə qopuzdan qorxaraq Qorquda yaxınlaşa bilməməsi qeyd olunur. Qopuz səsinin ecazkarlığı, müqəddəsliyi eşidildikcə ölüm Dədə Qorquddan kənardadır. Qopuz susanda ölüm Dədə Qorqudun canını ala bilər. Başqa bir rəvayətdə isə qopuzun Dədə Qorqudun qəbri üstündə indi də “xorxud” deyə yanıqlı səs çıxartması söylənilir. Bütün bunlar qopuzun xalq arasında sakrallaşdığına sübutdur [5].

Qopuzun başlığı, ayı simvolizə edən buynuz, Dədə Qorqudun baş geyiminin ön hissəsində olan ayla eynilik təşkil edir. Ay, türk xalqlarının etiqadında, kosmoqonik təsəvvürlərində aparıcı obraz kimi özünəməxsus yer tutmuşdur. Kompozisiyanın yuxarı küncələrində günəş və ayın təsviri verilmiş və rəssam bunları təsadüfən verməmiş,



³ -Davul şamanın əsas atributudur. Şaman praktikasında davul təkə kamı ekstaza gətirən, musiqi aləti deyil, həm də onu göyə qaldıran, yerin altına endirən minik növüdür. Türk şaman davulları bir-birinə çox bənzəyir və başlıca simvolik işarəsinə görə eyniyyət təşkil edir. Davul haqqında ilk məlumatlardan birinə Yenisey kitabələrində də rast gəlik [10].

Ayin keçirmək üçün lazımlı olan obyektlərin ən əhəmiyyətli davuldur. Altaylılar və Sahalər davula “tüngür” deyirlər. Davul Türklər tərəfindən tarixin ən qədim dövrlərindən bəri istifadə edilməkdədir. Buna aid Çin qaynaqlarında da qeydlər mövcuddur. Tarixçi Gerdizinin məlumatına görə, qədim Yenisey Qırğızları və Oğuzlar qopuz istifadə etmişlər. Bu xüsusiyyətiylə də qopuz türklərin milli çalğı aləti olmuşdur. Yəni bu günkü sazın atası qopuzdur [4, s. 43-44].

türk dininin təməl qaynaqlarından olan Göy Tanrı kultu ilə bağlı olmasına əsaslanmışdır. Hətta bəzi şaman geyim və aksesuarlarına (misaal üçün davul) diqqət etsək, ay və günəşin müxtəlif formalarına rast gələrik. Bir mənbədə bu haqda belə yazılmışdır: “Cənub Altaylılarda davulun dərisindəki şəkillər qırmızı ya da ağ daş boya ilə çəkilər. Bunu çəkənlərə “yürücü” deyilir. Şəkillər davulun həm xarici, həm də iç üzündə olur. Bunlar Şamanist dünya görüşü ilə qurban mərasimlərini əks etdirən şəkillərdir. Davulun dərisinin üstündəki şəkillər, bəzi yerdəki və göydəki əfsanəvi varlıqlara aiddir. Yuxarıya doğru sağda ay, solda günəş rəsmi verilir” [11]. Bu faktı qeyd edildiyi kimi, İ.Məmmədovun əsərinin kompozisiyasında da ay və günəşin düzülüşü eynidir.

Qədim miflərdə Günəş qadın, Ay kişi başlanğıcını, Günəş ananı (yəni Gün Ana)⁴, Ay isə atanı, Günəş istini, Ay soyuğu, Günəş cənubu, Ay şimalı və s. təcəssüm etdirirdi. Əski türklər qoruyuculuq funksiyasının Tanrı tərəfindən Günəşə və xaqanlara verildiyinə inanmış, onların rəmzlərini eyniləşdirmiş və müqəddəsləşdirmişlər [1, s. 142].

Obrazın diqqət çəkən detallarından biri də baş geyimidir. Özünəməxsus formada təsvir edilmiş başlığın, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, ön hissəsində verilmiş ay simvoluna əsasən şamanlara məxsus olması danılmazdır. Şaman geyimləri haqqında aparılan araşdırmalar bu nəticəyə gəlmişdir - “Şaman geyimlərində başa taxılan təpəlik və ya papaq adlanan başlıq əsas detallardan biridir.

Şamanların ən mühüm geyimlərinin “başlıq” la tamamlandığı və başlığın ən önəmli element olduğu müəyyən edilmişdir. Şamanlara görə, onların gücü, başlarına geydikləri “başlıq” da gizlənilir [12].

İsmayıl Məmmədov obrazını tamamlamaq üçün Dədə Qorqudu qədim türk yazısı və simvolları ilə dövrüyyəyə almışdır. Bu işarələrin əlaqəsizliyinə baxmayaraq, onlar kompozisiyada olan digər detallarla bir vəhdətdədir və təsəvvürdə abstrakt olaraq canlanmasına baxmayaraq, insana konkret əhval-ruhiyyə bəxş edir.

Açar sözlər: Dədə Qorqud, şaman, qorpuz, günəş rəmzi, ay rəmzi.

⁴- Gün Ana (Qırğızca: Күн Әне, Qazaxca: Күн Ана, Yakutca: Күн Ийэ, Balkarca: Кюн Ана, Osmanlıca: **آنا گون** ifadə olunur) - Türk və Altay mifologiyasında Günəş Tanrıçası. Kün Ana və ya Günəş Ana olaraq da bilinir. Bəzən Yaşıl Ana da deyilir. Gün Ana Altay Türklərinin Tengriçilik inancında günəş ilə birlikdə Göy Aləminin ən yüksək qatında oturan, günəş tanrıçası olaraq bilinən müqəddəs bir varlıqdır. Bu inanca görə Gün Ana insanların ilk böyük anası, və Ay Ata ilk böyük atasıdır və göyün yeddinci qatında otururlar. İndiki vaxtda qızlara Günəş adının verilməsinin səbəblərindən biri də bu inancla bağlıdır [13].

ƏDƏBİYYAT

1. Araz Qurbanov. Damğalar, rəmzlər... mənimsəmələr . Strateji Araşdırmalar Mərkəzi, BAKI -2013, s. 328
2. E. Rossi, “Dede Korkut Kitabı Üzerine Araştırmalar”, Çev. M. Şakiroğlu, Erdem Dergisi. C.12. S. 34 (Mayıs 1999), s. 210.
3. Nizami Xəlilov. Qopuzdan saza. - Dədə Qorqud dünyası. Məqalələr. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2004, 240 səh.
4. Sadettin GÖMEÇ. ŞAMANİZM VE ESKİ TÜRK DİNİ. PAÜ. Eğitim Fak.Derg. 1998, Sayı:4. s. 43-44.
5. Türk əfsanə sözlüyü. Dəniz Qaraqurd, Türkiyə, 2011, səh. 135.
6. <http://atlas.musigi-dunya.az/az/qopuz.html>
7. [<http://az.wikipedia.org/wiki/Qopuz>
8. <https://az.wikipedia.org/wiki/Baxşi>
9. <http://www.bilinmeyenturktarihi.com/samanlarin-giyim-ve-kusamlari-1.html>
10. <http://dede.musigi-dunya.az/k/kam.html>
11. <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/20.php>
12. <http://www.bilinmeyenturktarihi.com/samanlarin-giyim-ve-kusamlari.html>
13. http://tr.wikipedia.org/wiki/Gun_Ana

Рамиль Гулиев (Азербайджан)

Шаман «Деде Коркут», созданный заслуженным художником Исмаилом Мамедовым

На основе анализа ряда фактов в статье утверждается, что созданный И.Мамедовым образ Деде Коркута является образом шамана. Несмотря на то, что содержание образа Деде Коркута продолжает оставаться дискуссионным, художник изобразил своего героя именно как «шамана, умеющего импровизировать». Серия работ И.Мамедова и, в том числе портрет Деде Коркута, представляет собой своеобразный памятник, который увековечивает бытие тюркской культуры, концентрирует в себе традиционные ценности тюркского мира.

Ключевые слова: Деде Коркут, шаман, гопуз, символ солнца, символ луны.

Ramil Guliyev (Azerbaijan)

Shaman “Dede Gorgud” created by Honoured Artist Ismayil Mammadov

On the basis of the analysis of a series of facts in the article there is asserted that the image of Dede Gorgud is a shaman image. Despite that the substance of the image of Dede Gorgud remains to be debatable, the artist described his hero just as “a shaman able to improvise”. I.Mammadov’s series of works including the portrait of Dede Gorgud is a peculiar monument which immortalizes the objective reality of the Turkic culture, concentrates traditional values of the Turkic world in itself.

Key words: Dede Gorgud, shaman, gopuz, symbol of the sun, symbol of the moon.





ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КУНГРАТОВ КАК ФЕНОМЕН ТЮРКСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Традиционное прикладное искусство Узбекистана – сложный исторический субстрат оседлой (земледельческой и городской) и кочевой (полукочевой и кочевой) культур. Однако при презентации традиционного прикладного искусства Узбекистана чаще всего в поле зрения исследователей попадают изделия городского художественного ремесла – керамики, чеканки, вышивки, золотого шитья, резьбы и росписи по дереву и т.д. Изделия прикладного искусства узбекских полукочевых племен, нередко обладающие уникальными художественными качествами, характеризуются в литературе лишь в общих чертах, без детального анализа присущих им особенностей стиля, орнамента и функционального назначения.

Одним из таких узбекских племен являются кунграты, проживающие в южных регионах Узбекистана [1]. Долгое время их ремесла исследовались преимущественно российскими и отечественными этнографами в контексте общей характеристики этногенеза и материальной культуры узбекских полукочевых племен. В их работах основное внимание уделялось проблемам технологии и классификации типов изделий ремесла и лишь изредка – анализу орнаментального состава. Такая же этнологическая направленность характерна и для зарубежных исследователей, большая часть публикаций которых посвящалась отдельным аспектам бытовой культуры кочевых народов Средней Азии. В результате эстетика прикладного искусства кунгратских племен и его особенности как феномена тюркской художественной традиции оставались практически не изученными.

В начале 2000-х гг. в Узбекистане появились первые искусствоведческие исследования в области изучения ковровых изделий и отдельных аспектов традиционной вышивки кунгратских племен, компактно проживающих в Байсунском регионе Сурхандарьинской области. Это при-

стальное внимание ученых было связано с объявлением ЮНЕСКО культурного пространства Байсуна Шедевром нематериального культурного наследия. Несмотря на научную значимость этих исследований, в них не ставилась задача выявления и изучения прикладного искусства кунгратов как самостоятельного художественного феномена. А ремесленные изделия их рассматривались в контексте прикладного искусства всего населения Байсунского региона без акцентирования этнокультурного фактора. Многие типы изделий, художественные приемы и особенности орнаментальных мотивов прикладного искусства кунгратов до сих пор остаются неизученными. Исследование этих аспектов, надеемся, позволит выявить локальные особенности художественного стиля прикладного искусства кунгратов и, соответственно, более полно представить эстетический спектр всего тюркского традиционного художественного ремесла.

Прикладное искусство кунгратов имеет многолетнюю историю и обладает своими особенностями, что проявилось в образном строе, а также в технологии, характере сырья и функциональном назначении изделий кунгратских ремесленников и мастериц. Наиболее распространены в быту кунгратов были тканые и войлочные ковры, небольшие ковровые изделия, вышивка, поделки из кожи и дерева. Своеобразны покроя и декоративное оформление одежды. Значительная часть изделий прикладного искусства была связана с оформлением интерьера их кочевого жилища – юрты – «*кора уй*». Пол в юрте застилали войлочными коврами – *кигизами*, поверх которых укладывались тканые ковры или ковры, выделанные из шкуры домашних животных - *пустак*.

Обработка и выделка изделий из шерсти занимала ведущее место в художественном ремесле кунгратов. *Кигизы* и сейчас можно встретить практически в каждом селе, в каждом доме, где проживают кунграты.

В юртах войлок применяется как для внешнего, так и для внутреннего убранства. Основу войлочного ковра обычно составляет грубая шерсть темных тонов, а узор выкладывается из светлых тонов шерсти, часто окрашенных в красный, зеленый и синий цвета. У кунгратов так же, как у других тюркских кочевых и полукочевых племен, существует несколько технических приемов изготовления войлочных изделий. Первый из них – это вкатывание в основной фон войлока узоров из цветной шерсти, для чего окрашенную в разные цвета шерсть выкладывают узором

на ткань, составляя композицию. Затем шерсть приминают и покрывают слоем неокрашенной шерсти, сворачивают в рулон, обильно поливают горячей водой, утрамбовывают и раскатывают с помощью локтей. Процесс повторяется несколько раз. Второй прием – наложение аппликации, при этом на войлочную основу пришивается узор или из окрашенного войлока или из ткани. Третий прием сводится к так называемой мозаичной технике, когда сшиваются все элементы одного узора, вырезанные одновременно из двух разных по цвету кусков войлока. При этом одни из них – это узор, а другие – фон, и наоборот.

Орнаменту на войлочных коврах присущи лаконичность и декоративность узора, сравнительно крупные размеры, придающие ковру монументальность. При небольшом количестве узоров мастерицы создают бесчисленное множество вариантов орнамента. Войлочные ковры кунгратов отражают мировоззрение тюркских кочевых народов – в основном это стилизованные зооморфные мотивы, среди которых выделяют узоры «кучкор шохи» - рога барана, «*курбакагул*» – узор лягушки, а также различные геометрические фигуры – треугольники, ромбы, меандровые мотивы, вихревые свастики, солярные знаки, розетки, цветочные узоры и т.д.

Важное значение в быту кунгратов имели и тканые ковры – неотъемлемая часть декоративного убранства юрты. В настоящее время кунграты занимаются производством лишь безворсовых ковров, хотя, по словам многих старых пожилых мастериц, в прошлом у них было развито и ворсовое ковроткачество. Наряду с паласными коврами, в быту кунгратов распространены такие ковровые изделия для быта, как переметные сумки - хурджины, попоны - *диг-дига* (*дик-дика*), тканые мешки в форме сундука для хозяйственных предметов и одежды – *напрамачи*, скатерти, комплекты тканых декоративных полос для обтягивания юрты – *бов*, *кур* и т.д.

По виду и технике изготовления безворсовые ковры бывают нескольких типов: *кокма гилам* (от слова *кокма* – толкать, утрамбовывать, то есть уток прибавляется киличем), декор которого составлен из ровных рядов полос, одинаковых по цвету и с лицевой и изнаночной сторон; *такир-гилам*, где уточные нити являются цвето- и узоробразующими, а ковер создается за счет обвязывания нитей основы; «*терме гилам*» (терме – отборный, лучший, этот тип ковра имел несколько разновидностей, один из них – «*гаджари*», лицевая сторона которого состоит из

гладкого узора, а с изнаночной стороны имеются свободные нити основы, не участвующие в создании этого узора), орнаментированный безворсовый ковер, где общую композицию создают неорнаментированные однотонные полосы в сочетании с двухцветными орнаментированными; «ок энли гилам» – ковер с использованием смешанной техники, которая состоит из тканых полос белой шерсти с вышитым на них узором, чередующимся с орнаментированными полосами, выполненными в технике *гаджари*.

В красочной гамме ковров и ковровых изделий преобладают красный и синий цвета глубоко приглушенных тонов. Кроме них, в качестве дополнительных используются также желтый, оранжевый, зеленый, белый и черный цвета. К сожалению, в настоящее время среди кунградских ковровых изделий можно встретить ковры с яркой, порой даже ядовитой палитрой, в то время как ранние их образцы были лишены пестроты, выделяясь гармоничным сочетанием контрастных тонов и оттенков, свидетельствуя о высоком художественном мастерстве и тонком вкусе мастериц. Ковры ткали преимущественно из шерстяной, реже – хлопчатобумажной пряжи. Мастерицы долгое время использовали для окраски шерсти, войлока и ниток растительные красители, полученные из корней дикорастущих растений: *руян* (марена), *урюк*, *джида*, листья фисташки, дикорастущий *испарак* (живокость желтая) и др. С конца XIX в. стали внедряться в практику изготовления ковровых изделий дешевые анилиновые красители, применение которых заметно ухудшило их качество.

Орнаменты кунградских безворсовых ковров делятся в основном на геометрические и зооморфные. Геометрические фигуры состояли из простых, ступенчатых ромбов, из меандровых мотивов, W и S-образных знаков, восьмилучевой звезды, треугольников, солярной и астральной символики – крестов, квадратов, крестообразных мотивов и др. Зооморфная группа узоров была связана с изображениями птиц, диких и домашних животных. При этом в орнаменте использовались только отдельные части тела по принципу *pars pro toto* (часть за целое) – рога, лапы, когти, глаза, а иногда и просто их условное изображение – *кучкоршохи* или *кучкорак* (бараньи рога), *туя буйин* (шея верблюда), *ит изи* (след собаки), *кеклик-туш* (грудь куропатки), *курбакагул* (узор лягушки), *хокуз кузи* (глаз быка) и т.д.

Растительные орнаменты в безворсовых коврах использовались только в *ок энли гилам*. Некоторые исследователи связывают это с влиянием оседлой культуры [2, с.160]. По нашему же мнению, это относится больше к *ок энли*, изготовленным начиная с середины XX в. Долгие годы совместное проживание оседлого и полукочевого населения способствовало тому, что в композициях *ок энли* отмечается своеобразный культурный симбиоз – сочетание узоров, характерных для искусства оседлых и кочевых народов. В более же ранних образцах этих ковров и некоторых вышивок, мотивам растительного орнамента присущ больше степной характер: примитивные изображения растений, которые можно встретить в степи и на горных холмах – полевые цветы, тюльпаны, колючки и т.д. Исходя из этого, следует отметить, что кунграты и ранее использовали в *ок энли* растительные мотивы, не связанные с «городским» искусством.

Одним из наиболее интересных и своеобразных видов бытовой культуры кунгратов является вышивка. Такие виды крупной декоративной вышивки, как настенные панно или покрывала, не были распространены у кунгратов, но вышивка использовалась для украшения мужской и женской одежды, оформления интерьера юрты, а также небольших бытовых изделий. Виды вышивок очень разнообразны, каждый из них имеет свое назначение и название. К наиболее распространенным и популярным среди них относятся *ойнахалта* и *торба* квадратной или ближе к ней прямоугольной формы – небольшие мешки для зеркал и мелких вещей, а также маленькие вышитые мешочки для чая и соли – *чойхалта*, *тузхалта*. Особое место в быту кунгратов занимают *бугджома* – крупные полотна из ковровой или же из обычной ткани, в которые заворачивали одеяла или одежду во время перекочевков. Вышивкой украшался лишь один угол, открытый для обозрения, и свисающие на передней части две широкие ленты со множеством кисточек.

Некоторые части и детали традиционной одежды украшала вышивка, выполнявшая охранно-магическую функцию. Своеобразны мужские пояса – *тенгмат*, покрытые сплошной вышивкой, вышедшие на сегодняшний день из употребления, а также налобные повязки – *майна кашта*, украшавшие накосную шапочку – *кийгич*.

Особый интерес представляет головная накидка *джеляк*, - широкий халат с откинутыми на спину и скрепленными посередине спины длин-

ными ложными рукавами. Во время наших экспедиций в Кашкадарью и Сурхандарью было выявлено два интересных образца *джеляка*. В одном из них вышивка многорядной цепочки, состоящей из символических знаков (прямоугольники, треугольники, элементы в виде бараньих рогов и т. д.), проходила по краю передних пол и длинных ложных рукавов. На затылочной части спинки располагался крупный орнамент в виде круглого астрального знака, внутри которого был вышит повторяющийся узор меньших размеров. Ложные рукава до конца вышиты таким же орнаментом в виде кругов, «обросших» растительным мотивом. Передние полы заполнены кустообразным орнаментом, символизирующим «Древо жизни». По краю их пришита тесьма из черной ткани с нашивками из металлических блях круглой формы и с шелковыми кисточками с бисером на концах.

Второй тип головной накидки почти аналогичен первому, отличаясь тем, что на соединительной части ложных рукавов вышит ромбовидный узор. По словам некоторых информаторов из узбекских племен, в прошлом полукочевников, сохранивших свое родоплеменное деление, многие элементы декора головных накидок повторяли изображение тамги, определявшей племенную принадлежность хозяйки костюма [3, с.18].

Для кунгратской вышивки характерны и свои художественные характеристики касающиеся материала и технических приемов. Основой для вышивки служили хлопчатобумажные ткани, а в более ранний период – и шерстяное сукно домашнего производства. Нити для вышивания были шерстяные, шелковые и хлопчатобумажные. Характерной стилистической составляющей локальной художественной традиции кунгратской вышивки является орнамент и, в частности, сюжеты и мотивы. Узоры кунгратского народного шитья довольно разнообразны. Орнаментальный комплекс вышивки включает геометрические, зооморфные, растительные мотивы.

В вышивке встречается много орнаментальных мотивов, общих с другими видами кунгратского прикладного искусства: различные вариации рогообразного узора *кучкор шохи* (рога барана); мотива *кушоёк* (когти ворона) в виде трехпалой лапы; а также узоры *ит изи* (след собаки), *илон изи* (след змеи), *от туёк* (копыта лошади) *туморча* (амулет), *джиллик* (альчик), реже встречаются растительно-цветочные мотивы и т.д [4, с.118].

Преобладающее значение зооморфной тематики – характерная черта орнаментального состава кунгратского прикладного искусства. Это является отражением общетюркского кочевого скотоводческого мировоззрения, исторически сложившегося и формировавшегося в условиях природного ландшафта с преобладанием не флоры, а фауны. Зооморфные образы носили полисемантический характер: а) сакральное значение как объекты культового поклонения; б) апотропеически-охранительное значение и в) персонификация физических достоинств тюркского воина – сила, ловкость, мужество и др.

Примечательно, что из большого количества тюркских кочевых племен, населяющих территорию Узбекистана, лишь немногие сохранили особенности своего этнокультурного и художественного своеобразия. К этой категории тюркских кочевых племен можно отнести кунгратов, которые благодаря строго консервативному образу жизни и стремлению сохранить традиционные родо-племенные устои, донесли до нашего времени аутентичные формы своей культуры и искусства. Компактное проживание кунгратских племен в отдаленных от города районах и кишлаках способствовало сохранению многих традиционных видов прикладного искусства, которые не потеряли своего значения в быту. В связи с процессом постепенного перехода к оседлой жизни во второй половине XX века в изделиях кунгратских мастериц стали проявляться негативные тенденции - нарушение традиционных приемов орнаментального построения и колористического решения.

Позитивным фактором в практике современных мастеров прикладного искусства является то, что возрождаются старые, утерянные приемы художественной и технической обработки, восстанавливаются рецепты изготовления натуральных красителей и т.д. В целом же в прикладном искусстве кунгратов сохранились вековые традиции, полно и ярко выражающие тюркскую культурную идентичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кармышева Б.Х. Очерки этнической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана. М., 1976.
2. Хакимов А., Гюль Э. Байсун. Атлас художественных ремесел. Ташкент. 2006.

3. Нодир Б. Традиционная одежда кашкадарьинских женщин первой половины XXв. San'at, 2005, №2
4. Fitz Gibbon K., Hale A. Uzbek embroidery in the nomadic tradition (The Jack A. and Aviva Robinson collection at the Minneapolis Institute of Arts). Singapore, 2007.

Binafşa Nodir (Özbəkistan)

Kunqratların tətbiqi sənəti türk mədəniyyəti fenomenini kimi

Məqalədə Özbəkistanın cənub regionlarında yaşayan böyük özbək tayfalarından biri olan kunqratların ənənəvi tətbiqi sənəti nəzərdən keçirilir. Kunqratların tətbiqi sənəti türk mədəni identikliyi tam və aydın ifadə edən çoxəsrlik ənənləri qoruyub saxlamışdır. Kunqratların peşələri məmumlatların bədii quruluşu, həmçinin xammalın texnologiyası, xarakterində aşkara çıxan özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Müəllif kunqrat bədii toxuma parçalarının naxış, xalçaçılıq və keçəçilik kimi növlərinin ornament və texnoloji üsullarını tədqiq edir.

Açar sözlər: kunqratlar, tətbiqi sənət, ornament, naxış, xalçaçılıq, keçəçilik.

Binafsha Nodir (Uzbekistan)

The applied art of khongirads as a phenomenon of Turkic culture

In the article there is considered traditional applied art of khongirads - one of considerable Uzbek tribes living in the southern regions of Uzbekistan. The applied art of khongirads has preserved centuries-old traditions which fully and brilliantly express the Turkic cultural identity. Khongirads' trades have specific peculiarities which became apparent in figurative structure as well as in technology, character of raw materials and functional purpose of wares. The author has studied the ornaments and technological methods of such kinds of artistic textile as embroidery, carpet-weaving and felting.

Key words: khongirads, applied art, ornament, embroidery, carpet-weaving.

Иллюстрации



ОРНАМЕНТ АНДРОНОВСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ОБЩНОСТИ КАК ЗНАК-СИМВОЛ

Керамика андроновской культурной общности делится на 3 основных типа: петровской культуры (VII – XV вв. до н.э.), алакульской культуры (XV – XII вв. до н.э.) и фёдоровской культуры (XV – XI вв. до н.э.). Памятники петровской культуры впервые выделены по материалам могильника Петровка и в настоящее время открыты на Урале, в Зауралье и в Северном Казахстане. Алакульскую культуру выделил археолог М.П. Грязнов в 1927 году. Открытые им памятники он определил как типичные для западноандоновской территории. Памятники фёдоровского типа, как составляющая часть андроновской культуры, впервые выделены С.А. Теплоуховым в 1923 году.

Наша главная задача состоит в том, чтобы исследовать орнаментику андроновской культурной общности не только в контексте археологической орнаментологии, но и, прежде всего, как феномен декоративного искусства, требующий строгого философского осмысления. Для этого нам в первую очередь необходимо терминологически обозначить объём самого термина «орнамент».

Орнамент – объект изобразительного искусства, следует рассматривать как рисунок или иное образование из чередующихся одинаковых фигур или групп фигур, построенных на основе одной из нескольких плоских решёток. В обиходном значении, которого придерживаются и в археологии, – это декоративное украшение в целом. Что касается предмета нашего исследования, а именно андроновского орнамента, то он представляет собой систему бордюров. Бордюр – это обособленный от других частей композиции компонент орнамента, занимающий особую горизонтальную полосу. Как правило, он состоит из цепочки одной и той же повторяемой фигуры.

В андроновском орнаменте единичный оттиск или прочерк элементарен к более сложной фигуре, та в свою очередь элементарна по

отношению к бордюру или собственно орнаменту, последние элементарны по отношению к общей композиции, орнаменту в целом, который элементарен к группе сосудов памятников и т.д. В связи с этими обстоятельствами в отношении андроновского орнамента становится возможной предельная терминологическая унификация, основывающаяся на свойстве относительной элементарности любых орнаментальных образований. Для всех этих образований предлагается базовый термин «модуль», суммарное значение которого применительно к орнаменту может быть сведено к тому, чтобы воспринимать орнамент как фигуру, неизменяемую при любых преобразованиях. Исходя из этого, мы считаем, что модуль того или иного орнамента – это некий знак, обладающий некой формой и содержанием. Орнаментальная же композиция в целом образует некую знаковую систему.

Мы считаем, что андроновский орнамент имеет двойственную природу. С одной стороны, его следует воспринимать как семиотический знак, являющийся выражением долигвистического пространства языка, где субъект отождествляет себя со знаком. С другой стороны, андроновский орнамент воспринимается как элемент символической системы, функционирующей с целью коммуникации с неким адресатом. С этой нашей точки зрения было бы весьма закономерным воспринять андроновский орнамент как некий знак-символ.

Разумеется, мы отдаём себе отчёт в том, что существует принципиальная разница между содержаниями таких понятий как знак и символ. Знак от символа отличает способ представления им действительности. Знак всегда и непременно замещает явления действительности [1, с. 76].

Художественный же символ отражает действительность. Это значит, что диалектика перехода изобразительного начала художественного символа и эстетического знака в содержании различна. Художественный символ – это такое образование, в котором выраженная им идея и его собственная изобразительная природа находятся в органическом единстве и как бы выступают «отражениями-носителями» друг друга, тогда как в знаке это не происходит. Так, знак (и в этом его «субстанциональная» особенность) всегда лишь указывает на что-то, не будучи органически связанным своей собственной структурой или изобразительным началом с тем, на что он указывает. Иными словами, смысл знака всегда продуцирован извне, он трансцендентен. Иную картину мы наблюдаем в

художественном символе. Его смысл всегда продуцирован им же самим, его собственной природой, он всегда имманентен себе.

В андроновских композициях бронзового века необходимо учитывать то, что чаще всего на тулове сосудов помимо *собственно бордюров* фигурируют так называемые *орнаменты*. В симметрологии эту разновидность геометрической симметрии, согласно которой исходная форма транслируется не только по горизонтали, но и по вертикали, называют именно орнаментом [2, с. 29 - 36].

И.В. Рудковский считает, что «в андроновской орнаментике к этому классу относятся, чаще всего, горизонтальные и вертикальные пачки зигзагов» [3, с. 112].

В андроновском орнаменте единичный оттиск или прочерк элементарен к более сложной фигуре, та в свою очередь элементарна по отношению к бордюру или собственно орнаменту, последние элементарны по отношению к общей композиции, орнаменту в целом, который элементарен к группе сосудов памятников и т.д. В связи с этими обстоятельствами в отношении андроновского орнамента становится возможной предельная терминологическая унификация, основывающаяся на свойстве относительной элементарности любых орнаментальных образований. Для всех этих образований предлагается базовый термин «модуль», суммарное значение которого применительно к орнаменту может быть сведено к тому, чтобы воспринимать орнамент как фигуру, неизменяемую при любых преобразованиях. Исходя из этого, мы считаем, что модуль того или иного орнамента – это некий знак, обладающий некой формой и содержанием. Орнаментальная же композиция в целом образует некую знаковую систему.

В своей теории знака Ф. де Соссюр определяет язык как систему знаков, что определённым образом переворачивает традиционные представления о языке. Соссюр предлагает ввести специальные термины для выражения лингвистической природы знака, несколько отличающиеся от обычного словоупотребления этого термина. «Мы предполагаем сохранить слово знак для обозначения целого и заменить термины «понятие» и «акустический образ» соответственно терминами «означающее» и «означающее» [4, с. 100].

Соссюр впервые отказался от традиционной трактовки языка как суммы изолированных смыслонесущих элементов. Он продемонстрировал,

во-первых, что значение и форма связаны чисто произвольно [4, с. 100 - 102], что, следовательно, существует огромное количество равноправных и разнообразных знаковых систем. Во-вторых, это принципиальный момент, что значение возникает лишь в сравнении, в различии, а самостоятельных позитивных единиц смысла как таковых быть не может. О значимости можно говорить лишь как в результате системных отношений, распределения знаков по принципу взаимной дополнительнойности [4, с. 144 - 145]. Отсюда понимание мышления и культуры как процесса бесконечного замещения знаков, их постоянного перекодирования.

Французский философ-постструктуралист, семиотик Р. Барт следующим образом прокомментировал ситуацию относительно учения Соссюра о знаке: «До тех пор, пока Соссюр не подобрал выражение *означающее* и *означаемое*, слово знак сохраняло двусмысленность, имея тенденцию подменить собой *означающее*, а этого-то Соссюр и стремился избежать во что бы то ни стало; он долго колебался между такими парами, как *сома* и *сема*, *форма* и *идея*, *образ* и *понятие*, но в конце концов остановился на *означающем* и *означаемом*, соединение которых как раз и образует знак» [5, с. 298 - 299].

Соссюр рассматривает знак как неразрывное единство «означающего» (план выражения) и «означаемого» (план содержания), сравнивая его с монетой или листом бумаги, сторонами которых являются эти два понятия. Это нововведение, как и сами понятия «означающего» и «означаемого», существенно повлияли на дальнейшее развитие лингвистики, семиотики и других гуманитарных наук.

Таким образом, мы исходим из общей предпосылки относительно орнаментальной системы как системы знаковой. Мы знаем, что знаковые системы являются предметом такой научной дисциплины как структурная семиология. Мы полагаем, что придерживаясь методологии структурного анализа, мы сможем представить предмет нашего исследования, а именно андроновский орнамент в том ракурсе, который окажется вполне плодотворным в плане возможного его прочтения как некоего ритмизированного текста.

Также мы исходим из нашей рабочей гипотезы относительно того, что керамическая орнаментика эпохи бронзы, благодаря свойственному ей ритмическому строю, выполняла изначальную функцию конституирования и формирования смысла человеческого бытия-в-мире.

Как отмечает в связи с толкованием понятия «ритм» французский лингвист Э. Бенвенист: «Человек учится у природы, от неё он познаёт принципы мироздания; движение волн порождает в его разуме идею ритма, и это важнейшее открытие запечатлевается в самом слове... На основе *ρυθμός* – понятия о пространственной фигуре, определенной расположением и соразмерностью элементов, – вырастает понятие «ритм» – фигуры движений, организованных во времени и длительности...» [1, с. 277, 384]. Всеобщая вписанность и сопряжённость элементов орнамента вторит древней идее связанности всех проявлений бытия.

Говоря об этимологии понятия «ритм», Э. Бенвенист далее отмечает следующие важные обстоятельства для его понимания: «Термин *ρυθμός* ... всегда употребляется в значении «форма», которая понимается как форма различительная, как упорядоченность частей некоторого целого, определяющее это целое. *Ρυθμός* обозначает ту форму, в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее, то есть форму того, что по природе не может быть устойчивым; *ρυθμός* приложимо к отдельному типичному проявлению (*pattern*) какой-то изменчивой субстанции: букве произвольно очерченной формы... Это форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая... слово *ρυθμός* означающее буквально «особую разновидность протекания» было самым подходящим термином для описания «положений» и «конфигураций», по самой природе лишённых постоянства и необходимости, представляющих такой порядок, который подвержен вечному изменению» [1, с. 380, 382-383]. Таким образом, в нашем понимании понятие «ритм» вполне применимо по отношению андроновскому орнаменту, которому присуща некая расчленённая форма движения.

Суть всякой эстетической теории нуждается в философском обосновании. Чтобы приблизиться к этой сути, необходимо понять вопрос относительно природы языка. Для нас существенным является то, что он изображает и выражает непосредственное (понимание, переживание, мышление человек) с помощью непосредственного – фраз, слов, звуков. Язык воплощён в знаках, символах, которые в свою очередь, являются не какими-то техническими аббревиатурами, а преобразёнными формами интуитивно-пережитого соответствия. Символы же и знаки посредством внешнего указывают на соответствующее им внутреннее и существуют там, где внешнее не обладает самостоятельным бытием.

Как справедливо замечает О. Шпанн: «Знак есть нечто внешнее, обладающее содержательным значением. Язык использует внешнее, опосредованное для того, чтобы вывести на свет, выявить внутреннее, непосредственное... Поэтому сущность всех сфер культуры заключается в том, что они призваны возвращать человека к его изначальному состоянию и сохранять его духовное богатство, что означает: в процессе опосредования, сохранять непосредственное. Эта их сущность определяет характер всей истории в целом» [6, с. 430].

Таким образом, демонстрация структуры и значения андроновского орнамента как следа архаической культуры и составляет главную задачу нашего исследования.

Мы считаем, что андроновский орнамент имеет двойственную природу. С одной стороны, его следует воспринимать как семиотический знак, являющийся выражением долигвистического пространства языка, где субъект отождествляет себя со знаком. С другой стороны, андроновский орнамент воспринимается как элемент символической системы, функционирующей с целью коммуникации с неким адресатом. С этой нашей точки зрения было бы весьма закономерным воспринять андроновский орнамент как некий знак-символ.

Разумеется, мы отдаём себе отчёт в том, что существует принципиальная разница между содержаниями таких понятий как знак и символ. Знак от символа отличает способ представления им действительности. Знак всегда и непременно замещает явления действительности [7, с. 76].

Художественный же символ отражает *действительность*. Это значит, что диалектика перехода изобразительного начала художественного символа и эстетического знака в содержании различна. Художественный символ – это такое образование, в котором выраженная им идея и его собственная изобразительная природа находятся в органическом единстве и как бы выступают «отражениями-носителями» друг друга, тогда как в знаке это не происходит. Так, знак (и в этом его «субстанциональная» особенность) всегда лишь указывает на что-то, не будучи органически связанным своей собственной структурой или изобразительным началом с тем, на что он указывает. Иными словами, смысл знака всегда продуцирован извне, он трансцендентен. Иную картину мы наблюдаем в художественном символе. Его смысл всегда продуцирован им же самим, его собственной природой, он всегда имманентен себе.

Вторым существенным различием художественного символа и знака является способ их функционирования. Так, эстетический знак всегда носит конвенциональный характер, в то время как символ всегда уникально неповторим, он непременно или оригинальное решение «вечных» проблем, или же новый неожиданный способ художественного выражения, нарушающий и изменяющий предшествующие взгляды на действительность.

Говоря о конвенциональности эстетического знака, необходимо подчеркнуть: его функционирование всегда обусловлено одним неизменным условием, без соблюдения которого эстетического знака просто не существует – он предстаёт как причудливое, мало что выражающее образование или же вообще не вычленяется из окружающего его контекста. Это условие заключается в предварительном знании значения знака.

Предварительно же уяснив значение знака, мы не в состоянии понять его. Нетрудно убедиться в этом, обратившись к графическим и линейным схемам орнаментов. Здесь следует подчеркнуть, что конвенциональность в каждом отдельном случае может быть весьма различной и охватывать как обширные, так и достаточно узкие группы людей. Однако широкое или узкое распространение тех или иных знаков в обществе совсем не меняет их природы. Она всегда условно конвенциональна.

Совсем другое дело мы обнаруживаем в функционировании художественного символа. Появление и функционирование художественного символа связано с совершенно иным характером и способом воплощения действительности. Художественный символ всегда нарушает прежние условности, он всегда новое, причём неповторимо уникальное раскрытие энергии общезначимых проблем» [7, с. 55 - 56].

Согласно этому сопоставлению понятий знака с одной стороны и символа с другой, тем не менее, мы настаиваем на том, чтобы воспринимать андроновский орнамент, в частности, и орнамент как таковой в качестве неразрывного симбиоза, выражаемого термином «знак-символ».

Отношения семиотического и символического можно сопоставить с отношениями понятий «гено-текст» и «фено-текст», введённых в структуралистский контекст теории текста и письма Ю. Кристевой [8]. С её точки зрения работа по означиванию осциллирует на границе, на линии водораздела между фено-текстом и гено-текстом.

Мы полагаем, что андроновская орнаментика как выражение некоего гено-текста является не только микромоделью творения культуры

андроновской исторической общности, но и в широком смысле – Текста Бытия. В связи с этим нашим положением, анонимный автор орнаментики становится персонажем иного, смежного текста, в котором он выступает в качестве атрибута. В данном случае наша стратегия состоит в том, чтобы посредством выявления знаковой и эстетической природы орнаментики, декодировать определённые тексты культуры.

Собственно говоря, орнаментальный знак, как знак написанный, подчинён не столько сиюминутным житейским обстоятельствам, сколько условностям второго рода – условностям самого письма – например, тем, что элементы орнамента располагаются в определённой пространственной структуре, вертикально или горизонтально, разделены разрывами и т.д. Отсюда и возникает ценность того, что орнаментика может становится непрозрачной, позволяет понять ценность непонятности в искусстве – не как самоцели, а как следствия бытийного становления и постоянного порождения и обновления различных текстов культуры.

Таким образом, геометрически выстроенная андроновская орнаментика бронзового века может быть воспринята как сочетание знаков, имеющих статус как семантического, так и символического порядка. Это означает, что они являются определённого рода *гено-текстом*, становление которого завершается символическим *фено-текстом*, служащим для возможности коммуникации в той или иной культурно-исторической среде.

Согласно нашей концепции относительно андроновского орнамента как знака-символа, мы склонны воспринять его как выражение и некоего рхее-письма, прото-письменности, понимаемой сквозь призму концепции Ж. Деррида [9]. Теория Деррида базируется на поиске пути сведения воедино – в рамках теории и философии языка – французской семиологии, идущей от Соссюра, и ницшеанско-хайдеггеровской традиции деструкции метафизики.

Архе-письмо – не есть письмо само по себе, тематически здесь присутствующее, но система отношений, которая связывает его с речью. Оно является системой, которую Деррида называет всеобщим письмом. Письмо или его Иное, 105рхее-письмо, внутри границ философии, является самым подходящим именем для изначального структурного единства, о котором идёт речь.

Поскольку эта синтетическая структура требует обхода всех самореференциальных элементов через Иное, об рхее-письме можно сказать,

что это единство различия, которое открывает и распознает язык в качестве общего корня как речи, так и письма. Таким образом, письмо в дерридианском смысле сводит вместе в одну структуру возможность саморефлексивной идеальности и её непреодолимых границ, без которых идеальность не могла бы надеяться на то, чтобы обрести себя. Архе-письмо – это движущий импульс этого процесса, непрерывное порождение значимых различий, тот энергетический поток, который бежит по цепи замкнутых друг на друга культурных знаков. В определённый момент эта игра бесконечно сходных и вместе с тем различных знаков становится самоценной и перестаёт соответствовать какому-либо «трансцендентальному означаемому» (божеству, космосу, природе и т.д.).

Следует также отметить, что, согласно Деррида, графическое письмо представляет из себя знак знака, и потому в его концепции оно нередко принимает на себя роль материального символа работы письма. Означаемое в графическом письме «отложено», «отсрочено», простора для свободной игры означающих больше, чем в речи, идёт непрерывный процесс порождения различий, и только в этом сугубо специальном смысле Деррида говорит о приоритете письма над речью.

Согласно Деррида, и до изобретения графического письма у некоторых первобытных сообществ было 10брхее-письмо, доказательством чему служит продуманная сетка дорог на территории того или иного племени, что представляет собой прототип первой карты местности. По нашему мнению, андроновская орнаментика тоже в принципе представляет собой нечто подобное этой сетке дорог.

Архе-письмо – смешанное синтетическое понятие. По Деррида, оно создаёт предпосылки для любой коммуникации, для возникновения смысла. Архе-письмо является идеальной моделью, управляющей всеми знаковыми системами, в том числе, устной речью. Это общий корень и речи, и графического письма, категория, снимающая их историческое противостояние. Единство 10брхее-письма, хотя и синтетическое, поскольку оно сводит вместе в одну структуру возможности самореференции и отсылки к Иному, не может быть тотальностью именно потому, что оно является структурой отсылки к Иному и, следовательно, отсрочки. На этом же пути, который не позволяет этой структуре быть просто само-присутствующим элементом в системе различий, она не может присутствовать и как просто само-содержащая структурная то-

тальность. Архе-письмо выносит на передний план эту особенность, раскрывая различие между началом мира и внутримировым бытием.

Как мы полагаем, 106рхее-письмо, вместо того, чтобы быть одним синтезом, является пучком синтезов. Другими словами, 106рхее-письмо является пучком инфраструктур. Согласно Деррида, оно состоит из инфраструктур различания (*differance*), опространствования (*spacing*), временения (*temporization*) 106рхее-следа, повторяемости и т.д. Эти инфраструктуры различания предполагают расшифровку возникающих аллюзий, так называемых «следов», которые и составляют в большей мере труд их интерпретатора.

Если инфраструктуры являются минимальными синтезами, то всеобщее письмо является синтезом синтезов. Предположение Деррида в работе «О Грамматологии», что «письмо, являясь одним из представителем следа вообще, не есть сам след» истинно и для всех других инфраструктур [9, с. 167]. За всем этим стоит напряжённый поиск новых типов осуществления смысла андроновской керамической орнаментики.

Андроновская орнаментика – это своеобразное эхо, зависящее от вызвавшего его голоса. Она та структура, которая соединяет в себе различные интерпретации и шифры, всякий раз взывающие к своей расшифровке.

В заключение следовало бы отметить, что андроновская культурная общность, населявшая в бронзовом веке территорию современного Казахстана, прошла яркую и содержательную творческую эволюцию в отношении керамической орнаментики. Наш анализ показал, что именно андроновская орнаментика может являться некой колыбелью идеи письменности как таковой, 107рхее-письмом и гено-текстом на всём пространстве евразийского континента. И совершенно не случайно, что позднее у саков имелся уже некий алфавит, о чём свидетельствует серебряная чаша, найденная в 1969 году вблизи Алматы в Иссыкском кургане-могильнике. На дне этой чаши было зафиксировано 26 знаков. Они до сих не прочитаны, однако одни учёные полагают, что надпись выполнена на одном из иранских языков, другие считают, что она выполнена на прототюркском. Но в любом случае мы уверены в том, что возникновение и развитие письменности происходило на основе андроновской орнаментики, которую позднее саки, как прямые потомки андроновцев, представили в качестве алфавита.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
- 2 Тарасов Л.В. Этот удивительно симметричный мир. – М.: Просвещение, 1982.
- 3 Рудковский И.В. Типы зонирования в андроновских орнаментах как культурно-территориальные маркеры // Археологический альманах. – 2010. – № 21. – с. 111-119.
- 4 Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977.
- 5 Барт Р. Нулевая степень письма. – М.: Академический Проект, 2008.
- 6 Шпанн О. Философия истории. – Спб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005.
- 7 Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни. – М.: Наука, 1991.
- 8 Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия // Постмодернизм и культура. – М.: ИФРАН, 1991.
- 9 Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000.

Səid Qalimjanov (Qazaxistan)

Andronovo mədəni birliyinin ornamenti işarə-rəmz kimi

Məqalədə andronovo mədəni birliyinin həndəsi keramik ornament fenomeni nəzərdən keçirilir, andronovo ornamentinin quruluşu və bədiiyi bürünc əsri ornamentinin işarə-rəmz olması kontekstində təhlil olunur. Müəllif belə bir nəticəyə gəlir ki, məhz andronovo mədəni birliyinin ornamenti yazı dilinin beşiyi və bütöv Avrasiya qitəsinin ilkin yazısıdır.

Açar sözlər: ornament, işarə-rəmz, ilkin yazı, andronovo mədəni birliyi, keramika.

Said Galimzhanov (Kazakhstan)

The ornament of Andronovo cultural community as a sign-symbol

In the article there is considered the phenomenon of geometrical ceramic ornament of Andronovo cultural community, analysed the structure and artistry of Andronovo ornament the ornament of Bronze epoch which was a sign-symbol. The author comes to the conclusion that just the ornament of Andronovo cultural community is the cradle of the written language and arche-mail on the whole space of Eurasian continent.

Key words: ornament, sign-symbol, arche-mail, andronovo cultural community, ceramics.

КАДЖАРСКИЙ СТИЛЬ КАК ЯВЛЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Искусство Азербайджана XIX века глубоко связано с социально-политическими, экономическими и культурными изменениями, произошедшими в середине XVIII века. Художественные процессы конца XVIII – начала XX веков тесно связаны с развитием капитализма и государственности, с превращением азербайджанского этноса в нацию, то есть из этнокультурной системы в социо-этнокультурную систему, в развитую нацию. То, что эти процессы уже интенсивно шли до разделения на Северный и Южный Азербайджан, подтверждается общим национальным самосознанием «южных» и «северных» азербайджанцев. Смерть Надир-шаха Афшара в 1747 году, образование на территории Азербайджана ряда независимых ханств, султанатов и меликств, непрерывные войны с целью объединения их в единое государство – политическая ситуация интереснейшая и сложнейшая! Вторая четверть XIX века ничего не меняет в укладе жизни, так как ликвидация ханств и введение новой администрации как в России, так и в Иране растянулись на десятки лет.

Туркменчайский договор, разделивший Азербайджан между Россией и Каджарским Ираном, не разделил искусство, оно оставалось цельным в этническом смысле. Хотя годы советской изоляции лишили азербайджанских ученых возможности изучать и доказывать принадлежность искусства Южного Азербайджана к азербайджанской культуре, тем не менее, уже много лет наши искусствоведы борются с такими явлениями, как неверное атрибутирование в музеях Запада и собственно в научных публикациях.

XIX век – рубежный (последний) в истории единой художественной культуры Азербайджана. Раздел на Север-Юг, поначалу бывший не таким катастрофическим, так как на самом деле постоянно происходили культурные контакты во всех областях и на всех уровнях, в 20-е годы XX века приобрел необратимый характер. Пришедшая к власти в Иране

в 1925 году после тюркской новая фарсидская монархическая династия и захват большевистскими войсками территории молодого независимого Северного Азербайджана на долгие годы развел искусство народа по разные стороны Аракса.

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 XIX веке живопись Азербайджана блистает такими именами, как Аллахверди Авшар, Абдулгасым Тебризи, Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсун Навваб, Исмаил Джелаир, Мехрали, Мирза Баба Джаффар и др.

Только сейчас, в независимом Азербайджане, мы имеем возможность ставить вопрос об азербайджанском, национальном характере кадjarской школы, рассматривая этот стиль как национальный феномен, так как лучшие его представители, вместе с самой династией принадлежат к древнейшим азербайджанским родам.

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. Так называемый кадjarский стиль искусства, сложившийся в Иране при дворе исконно тюркской династией Кадjarов к периоду правления Фатали Шаха, представлял собой своеобразное, непохожее на другие художественное направление. Активную роль в его создании играли именно азербайджанские художники. 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 одежды доведена до наивысшей детализации» [1]. Несмотря на эту детализацию и подробность исполнения, всё решено и скомпоновано цельно, монументальными формами, крупными цветовыми пятнами, уложенными по лучшим законам живописной пластики.

Каджарская живопись оказала большое влияние на все изобразительные, визуальные формы XIX 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» [2]. 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 гегелевскую 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.

Шедевр Исмаила Джелаира «Девушки у самовара» [4] – один из первых образцов пространственных композиционных построений европейского типа, отличных от ярусной перспективы средневековой восточной миниатюры. В картинах, изображающих батальные сцены, мы видим отдаленный фокус восприятия, позволяющий показать глубину простран-

ства на плоскости, но одновременно здесь чисто восточное мироощущение средневековой миниатюры. Возвращаясь к Исмаилу Джелаиру надо отметить, что здесь натюрмортные 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 индивидуальности, но и индивидуальности. В этой картине, хранящейся в лондонском Музее Виктории и Альберта, также как и в других экспонатах кадjarского стиля этого музея, основное, на мой взгляд, - это именно идущее от классических средневековых азербайджанских миниатюр и являющееся архетипом азербайджанской традиции воссоздание ощущения рая внутри нарисованной реальности. Этот архетип присущ именно азербайджанской, тюркской миниатюре, его нет в индийской или европейской. В христианской живописи главный аспект – это, наоборот, мотив 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 [2].

Итак, при Каджарах, а именно под непосредственным патронажем Фатали Шаха Каджара создается художественный стиль, получивший название кадjarской живописи. В его создании самое активное участие принимали художники-азербайджанцы. Среди них следует отметить личного художника правителя Азербайджана Аббас Мирзы Каджара – Аллахверди из знаменитого азербайджанского кызылбашского рода Афшаров, давшего миру целую плеяду выдающихся художников. Одна из лучших его картин, изображающая парадный портрет Аббас Мирзы, хранится в Музее искусств народов Востока в Москве. Другой парадный портрет – Фатали Шаха – является жемчужиной коллекции Музея Виктории и Альберта. Кроме него в рассматриваемый период из этого рода вышли художники Мухаммед Гасан Афшар Урмеви, его сыновья Беглярхан и Абульфаз, а также сын Аллахверди Афшара Абульгасан Наггашбаши Афшар Урмеви.

Одним из самых ярких художников кадjarского стиля был Абдулгасым Табризи, картины которого «Таристка Минавар Ширази» и «Девушка, играющая на тамбуре» стали эталонами кадjarской живописи. Украшением Музея Виктории и Альберта является его работа «Акробатки». Более близки к европейской живописи работы другого азербайджанца – Исмаила Джелаира, потомка династии Джелаиридов. Были популярны и работы талантливого художника этой школы – Мехр Али.

В 2010 г. в Венгрии был выпущен каталог к выставке «Персидское искусство кадjarского периода». Конечно, сам факт обращения к малоисследованному кадjarскому стилю, да еще с таким внушительным набором экспонатов, может только радовать. Однако огорчает тот факт, что западные искусствоведы по-прежнему игнорируют понятие «азербайджанское искусство». Тем более, что именно кадjarский стиль, на мой взгляд, является квинтэссенцией национальной ментальности и чувства формы, исконно азербайджанского духа.

Если же говорить об изобразительных экспонатах выставки, следует заметить, что кадjarский стиль здесь выступает, как национальная версия романтизма. В этом убеждает и основная тема – тема романтической любви, уже окрашенная в чувственно-эротические тона, но по-прежнему изысканная и лишенная какой-либо пошлости.

В заключение хотелось бы перечислить некоторые архетипы, стержни этнической самобытности, присущие азербайджанской художественной культуре XVIII-XIX веков и выражающиеся в азербайджанском искусстве:

1. Это, как говорилось ранее, некое ощущение рая внутри нарисованной реальности.
2. Многофокусность художественного взгляда. Тюркский художник работал над формой, рассматривая объект и становящееся в процессе творчества изображение, с различных фокусных точек зрения. Думается, что тюркское 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» [5, 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.

3. Если взглянуть на историю государства Каджария, то ясно видна активная расширительная, завоевательная политика этой тюркской династии (при этом никогда не ущемлялись права завоеванного населения, что видно из мирных договоров, например Гюлистанского и Туркменчайского). Именно такую активность Шпенглер называл применительно к европейской культуре «фаустовским мировым чувством действия» - это и 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, непротивопоставляемую природе – Великой степи. Все это есть в искусстве Азербайджана XIX века.
4. То же, что Шпенглер называл «арабской магической культурой», с её прафеноменом (абсолютным предопределением) также не было чуждо тюркской культуре. И архетип «Гисмет», о котором пишет Гасан Кулиев [6], был глубоко укоренён в тюркско-азербайджанском менталитете.

Подведем итог:

1. По сравнению со средневековой миниатюрой кадjarская живопись явилась серьезным шагом в направлении формирования станковой картины европейского типа. В этом смысле она занимает промежуточное положение между миниатюрой и станковой картиной конца XIX – начала XX веков, написанной в европейской технике (например, живопись Алибека Гусейнзаде).
2. Особое достижение кадjarского стиля – реалистический портрет. В отличие от идеализированных образов сефевидского времени в кад-

жарском стиле мы видим портрет конкретного человека и даже групповые портреты («Девушки у самовара» Джелаира и «Принц Аббас Мирза с придворными» Аллахверди Афшара).

3. Несмотря на очевидное европейское влияние, каджарский стиль выступает ярким и этнически самобытным явлением азербайджанской художественной культуры. Произведения, созданные в этом стиле, не похожи ни на что другое; они уникальная и неповторимая часть восточной изобразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Адамова. Два портрета Фатх-Али шаха из собрания Эрмитажа и каджарский официальный стиль. //Сообщения Гос. Эрмитажа. 33. – Л., 1971.
2. Каджар Ч.О. Каджары. – Баку, 2001.
3. Persian arts of the Qajar period (1796-1925) Artisans at the Crossroads. Hungarian Museum of Applied Arts, 2010.
4. Мирза Каджар Г. Вст. Статья к Антологии азерб. живописи Ч.Фарзалиева.-Istanbul, Mega, 2007.
5. Сиявуш Дадаш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. – Стамбул, 2006.
6. Г.Кулиев. Архетипичные азери: лики менталитета.- Баку, 2002.

Gülrəna Mirzə (Azərbaycan)

Qaçar üslubu Azərbaycan bədii mədəniyyətində bir hadisə kimi

XVIII əsrin sonu – XX əsrin əvvələrinin bədii prosesləri Azərbaycan etnosunun inkişaf etmiş millətə çevrilməsi ilə sıx bağlıdır. Bu şəraitdə Qacar üslubu adını almış özünəməxsus milli fenomen meydana çıxır. Qaçar rəssamlığı XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvələrinin Avropa texnikasında çəkilmiş miniatürü ilə dəzğah rəssamlığı arasında aralıq mövqe tutur. Qaçar üslubunun xüsusi nailiyyəti realist portretdir.

Açar sözlər: Qacar üslubu, türk sülaləsi, Azərbaycan mədəniyyəti, milli fenomen, realist portret.

Gulrana Mirza (Azerbaijan)**Gajar style as a phenomenon of Azerbaijan artistic culture**

Artistic processes at the end of the XVIII-beginning of the XX centuries are closely connected with the transformation of Azerbaijan ethnos into the developed nation. In these conditions there appears deeply original national phenomenon which is called Gajar style. Gajar painting occupies an intermediate position between miniature and easel picture of the end of the XIX-beginning of the XX cc. painted in European technique. Realistic portrait is a special success of Gajar style.

Key words: Gajar style, Turkic dynasty, Azerbaijan culture, national phenomenon, realistic portrait.

Nurlanə Kərimli
(Azərbaycan)

TÜRK XALQLARINDA QADINA BAXIŞ

Qadın nüfuzu və müdriqliyi ilə bəşər tarixində özünəməxsus iz salmışdır. Həyatın mənbəyi və mənsəbi olan qadın həm də onun istiqamətçisidir. Məhz incə duyğuların daşıyıcıları olan qadınlar cəmiyyəti xoş məcralara yönəldir. Müasir dövrdə gender bərabərliyi dünya qarşısında həlli vacib olan problem sırasında təqdim olunur. Cəhalətdə olan cəmiyyətlər qadınların hüquqlarını qorumaqda olduqları halda, özlərini inkişaf etmiş ölkələrin cəmiyyətləri sayan toplumlar kişilərin tapdalanmış hüquqlarını bərqərar etməyə çalışırlar.

Şərq və Qərb sivilizasiyalar qovşağında yerləşən Azərbaycan cəmiyyəti milli-mənəvi dəyərlərlə yaşayır. O, dəyərlərlə ki, qadın öz müqəddəs yerini qoruyub saxlaya bilər.

Qədim Türk xalqlarında ailə ən əhəmiyyətli birlik olduğundan, ailənin təməlini təşkil edən qadın, uca varlıq və yüksək mədəniyyət sahibi hesab olunur. Qadın, kişinin yeganə yoldaşı və uşaqlarının anası olmaq kimi əhəmiyyətli bir vəzifə daşıyır. Daha da əhəmiyyətlisi Türk xalqlarında qadın bərəkət qaynağıdır. Türk xalq dastanlarından məlum olduğu kimi, qadın kişinin daim yanında. Onların güc və ilham qaynağıdır. Bütün Türk dastanlarında sarsılmaz bir hörmət, sevgi və sədaqət vardır. Gərdəyə girdiyi gün murad alıb vermədən tək qalan qadın əri ölənə qədər onu gözləyəcəyini və bir kişinin belə üzünə baxmayacağına and içərdi. Qadınların döyüşdə düşmənin əlinə keçməsi böyük bir zillət sayılırdı. Oğuz Xaqan dastanında təcavüz edənlərin öldürüldüyü və ya gözlərinə mil çəkildiyi ifadə edilir.

Ərəb müəllifi Qardizi öz əsərində “Məlumdur ki, Türk qadınları çox iffətlidilər”, deyərəkən Türk qadınının əxlaqi təmizliyini tərifləyir. Bu tərif boşuna deyil. Eyni şəkildə İbn Battuta “Şahnamə” əsərində Kırımdakı xatirələrini izah edərkən belə demişdir: “Burada qərribə bir hala şahid oldum, o da Türklərin qadınlarına göstərdiyi hörmətdi. Burada qadınların qiyməti və dərəcəsi kişilərdən daha üstündür”.

Türk qadını, Roma qadınından da çox hüquqlara sahib idi. Roma hüququnda qadın, öz malına hökm edə bilməzdi. Roma hüququ qadını varis qəbul

etmirdi. İranda qanları pozمامaq üçün yaxın qohumlarla evlilik uyğun görülmüşdür. Bu səbəbdən anaları və qız qardaşlarıyla evlənənlər ortaya çıxmışdır.

İşdə bu dövrlərdə, Türk qızları və qadınları, cəmiyyətin şərəfli bir fərdi olaraq etibar görmüşlər. Türk qadınının belə ehtişam içində və hörmət görərək yaşaması Türk mədəniyyətinin yüksək keyfiyyətindən ifadə edir.

İslamdan öncə türk qadınının toplumda özəl yeri vardı. Qadının toplumdakı özəl yeri hələ islamın gəlişindən sonra da bir neçə yüzil qorunub saxlanmaqdaydı. Orta əsr İtaliya səyahətçisi Orta Asiyani gəzmiş Marko Polo (1254-1324) türk qızlarının üstün mövqeyindən, ömür-gün yoldaşı seçimində atanın müdaxiləsi olmadan özlərinin seçdiyindən yazmışdır. Qədim türklər, əsasən də qadını qutsal hesab edən şamanizmin hakim mövqedə olduğu dövənlərdə toplanılarda dairəvi şəkildə oturlardı və beləliklə qadınların və kişilərin bərabər hüququ təmin edilmiş olardı. Özəl törənlərdə də bir qadın bir kişi olmaqla əl-ələ tutaraq rəqs edərdilər, qadınlar da kişilərlə bərabər kımız içərdilər. Əyər erkən orta yüzilliklər ərəb dünyasında ilk övladın qız uşağı olması uğursuzluq hesab edilərək diri-diri dəfn edilir, dəvə qadından daha qiymətli sayılır, qadınlar əşya kimi alınıb- satılır, İngiltərədə XI-ci yüzilliyə qədər qadın “murdar” olduğu üçün “İncil”ə əl vura bilməzdisə, Çində boşanma haqqı sadəcə kişiyə məxsus idisə və ilk dövənlərdə Budda dininə qadınlar qəbul edilməyib aşığılanırdısa, əski türklərdə qadını xaqanla birlikdə dövəlti yönəldirdi.

Ən əski türk inanclarından birinə görə Xaqan və qadını (Xan və Xatun) Göy övladlarıdı. Qadın Xaqana bərabər tutulur. Əski türklərdə qadın kişinin silahdaşı, etibarlı dostu və dayağı idi. Kişilər evlənmək istərkən ən yaxşı qılınc oynadan, ox atan, at çapan, ən yaxşı döyüşən və güləşən qadına üstünlük verərdilər. Eyni zamanda qadının da bütün bunları ən yaxşı bacaran igidi gələcək əri olaraq seçmək hüququ vardı. Qızlar döyüşdə onları yenə bilməyən kişi ilə əsla ailə qurmazdı.

Bunun izlərini dastanlarımızda aydın şəkildə görmək mümkündür. “Dədə Qorqud dastanları”ndan bəlli olur ki, qadını Dəli Domrulun əvəzinə canını verməyə hazırdır. Türk qadını həm də döyüşçü idi. Ərənlər kimi onlar da çox yaxşı at minir, qılınc oynadır, güləşə bilir və bəzən onunla evlənmək iddiasında olan ərənlərə at minməkdə, qılınc oynatmaqda, güləşməkdə və bir sözlə yarışda onu yenəbiləcək igidlə evlənəcəyi şərtini qoyur. Bunun da izlərini Bamsı Beyrək boyunda və gerçək tarixə dayanan Nihal Atsızın “Bozqurdlar”

romanında görürük. Qadına sayğı bütün türk boylarında yüksək səviyyədə olmuşdur. Qazax türklərinə məxsus bir atalar sözündə “birinci zənginlik sağlamlıq, ikinci zənginlik qadındır” deyilsə, Qırğız türklərinə məxsus “Manas”da qadın evin, ailənin namusunun qoruyucusudur. İslamdan öncə heç bir türk toplumunda qadınsız qərar verilməzdi. Qadın kişinin tamamlayıcısı sayılırdı. Dövlətlərin elçilərini qəbul edərkən qadınları xaqanların solunda əyləşər və dartsılan mövzularda qadın da elçi, dövlət yönədiciləri və xaqanla birgə düşüncələrini ortaya qoyardı.

Bir çox mənbələrdə deyilir ki, din qadınlara hüquq verdi. Ancaq aydınlaşdırılmır ki, İslamdan öncə hansı qadının hüququ yox idi və din hansı qadınlara hüquq verdi? Dinin meydana gəlməsi ilə ərəb dünyasında qadınlar hüquq qazanmış oldu. Qız uşaqları diri-diri basdırılmaqdan xilas oldu. İki qadın bir kişiyə bərabər tutulsa da qadının da şahidlik etmə haqqı tanınmış oldu. Hansı ki İslamdan öncə ərəb dünyasında qadının ümumiyyətlə heç bir hüququ yox idi. Ərəb kişisi üçün qadınla cansız əşyanın dəyərində fərq yox idi. O yalnız nəsil artırmaq və ehtiyac ödəmək üçün yaradılmış xidmətçi varlıq idi. Din ərəb qadınına dəyər verdi və ona bir sıra hüquqlar tanımış oldu. Lakin, bunu türk qadınına aid etmək olmaz. Çünki, İslamın türk dünyasına gəlişi ilə türk qadının hüquqları xeyli məhdudlaşdırılmış oldu. Dünənə qədər at belində gəzən, qılınc oynadan, kişilərlə gülüşən, Ərinin tək qadını olan türk qadını yavaş-yavaş ikinci dərəcəli insana çevrilməyə başladı. Türk saraylarında hərəmxanalar yaranmağa, başçıların çox qadın alması adət halını almağa başladı, qadınlar qara çadraya gizlədildi, boşanma haqqı yalnız kişilərə aid oldu. Osmanlı sultanlığında bu adətlərin əsası Sultan Fatehin dönəmində qoyuldu. Bir zamanlar Kül Təkinlə birgə Göytürk dövlətini yönətən anası Bilgə xatun, qadını Kutlu sultan yüz illər sonra idarə olunan yazıq, hüquqsuz məxluqa çevrildilər.

Bütövlükdə yeniləşmə ideoloqları Şərq qadınının maariflənməsini, müasirləşməsini kişilərlə bərabərliyini təbliğ etmişlər. XX əsrin əvvəlində M.Ə. Rəsulzadə, Ö.F. Nəmanzadə, Y. V. Çəmənşəminli kimi görkəmli mütəfəkirlər önə çəkmiş və çalışmışlar ki, milli tərəqqi prosesində Azərbaycan qadınları da yaxından iştirak etsinlər. Bu barədə o dövrün mətbuatında yazırdılar: “Şərqi Qərbdən asılı olması üçün qadın problemi düzgün araşdırılmalıdır. Həmin dövrdə habelə qadınlara azadlığın verilməsi uğrunda çalışanlar arasında qadın fəalları da vardı. Şəfiqə Əfəndizadə “Qadınlarda dirilik və nöqsanlar” adlı məqaləsində Azərbaycan qadınlarını iki qola bölərək millətdə savad-

sız qadınların böyük faizini göstərməklə yanaşı təhsilli, savadlı Azərbaycan xanımların olmasını da vurğulayırdı. O, əcnəbi təhsildən sonra öz dillərində danışmamalarını nöqsan tuturdu, qadınların azadlığını təhsillənməsini milli maraqlara xidmətdən qıraqda dəyərləndirmirdi [3, s. 22-21].

XIX əsrin ortalarından başlayaraq, Azərbaycan qadınları milli mənələrini dərk edərək maariflənmə yolunda mübarizəyə qoşulmuşlar. XIX əsrin 50-ci illərində Qafqazda fəaliyyət göstərən “Müqəddəs Nina” cəmiyyətinin Azərbaycanda eyni adlı qadın təhsil idarəsi fəaliyyətə başlamışdır. Burada 17 nəfər azərbaycanlı qadın var idi: Fatma Əsədbəy, Xədicə Haqverdiyeva, Gövhər Qurtqaşinskaya, Balaxanım Xandəmirova maarifçi dünya-görüşlərinə görə fərqlənirdilər.

Bu qadınların hər biri Azərbaycanın qaranlıq səmasında doğan bir Dan ulduzu idi. Təəssüf ki, tarix boyu istər İslama qədərki dövr, istərsə də İslamdan sonrakı dövr mövcud hakim quruluş və ruhani aləm tərəfindən qadınlara qarşı münasibət Şərqdə də, Qərbdə də çox acınacaqlı olmuşdur. Qadınların hüquqları tapdalanmış, dünyagörüşlərinə görə təqiblərə məruz qalmışlar.

XX əsrin əvvəllərində cinslərarası münasibətlərdə gender bərabərsizliyi özünü daha açıq şəkildə göstərməkdə idi. Bu münasibətlərin tənzimlənməsində ənənələrin rolu mühüm idi. Cinslərarası münasibətlərdə şəraitin çox vaxt yalnız təfsiri, bu təfsirdən çıxan hökmlər iştirak edir. Qadının hüququ geniş deyil. Bununla belə, Azərbaycanın milli mentalitetinə xas olan qadına tarixi ehtiram ənənəsindən irəli gələrək bu əsərlərdə təsvir edilən cəmiyyətdə qadına hörmət duyğusu özünü daim hiss etdirir.

Bununla belə, qadın ictimai həyatın hələ kişilərlə bərabər iştirakçısı deyil. M.F.Axundov, M.Ə.Sabir, C.Məmmədquluzadə, Y.V.Çəmənşəminli, N.Nərimanov və s. kimi müəlliflərin əsərlərində bu deyilənlər görünməkdədir. Bu əsərlərdən məlum olur ki, kənd, elat mühitində mövcud cinslərarası qarşılıqlı münasibətlərin məzmunu ilə şəhər mühitindəki, təəssübkeşliyin daha kəskin olduğu mühitdəki analogi münasibətlərin məzmunu arasında müəyyən fərq vardır. Belə ki, elat mühitində yaşayan qadınlar şəhərdəki, təəssübkeş mühitindəki həmcinslərinə nisbətən ictimai həyatda müəyyən azadlıqdan istifadə edə bilmişlər. Məsələn, M.F.Axundovun komediyalarında qadınlar kişilərin üstünlüyü, dominantlığı mövcud olan mühitdə zirəkdirilər, yeri gəldikdə, kişilərə ağıllı məsləhətlər verirlər. Ümumiyyətlə, M.F.Axundovun 1850-1855-ci illərdə yazdığı altı komediya “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər”. “Hekayəti-müsyö Jordan həkim nəbatat və dərviş Məstəli şah-

cadukuni-məşhur”, “Hekayəti xırs quldurbasan”, “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran”, “Sərgüzəşti-mərdi-xəsis” (“Hacı Qara”), “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti” Azərbaycanın o zaman ki mədəni həyatının cins-rol münasibətləri baxımından canlı ifadəsidir. Bu mühitdə kişinin hökmü üstündür, ancaq qadının da mövqeyinə də yer verilir. Onun sosial statusu var. C. Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları” povestində qadın hüquqsuzluğu qatı bədii boyalarla verilir. Xudayar Katda – Zeynəb qarşılıqlı münasibətlərində gender bərabərsizliyinin tipik təcəssümü təqdim edilir. “Ölülər” dramında İskəndər – Nazlı xətti cəmiyyətdəki mövcud cins-rol münasibətlərinin durumunu əks etdirir. Nazlı cəmiyyətin dərdlərini, ağrılarını duyan, ancaq doğru bir çıxış yolu tapa bilməyib içkiyə qapılan İskəndərin kiçik yaşlı bacısıdır. İsgəndərin Nazlıya müraciətlə dediyi sözlər cəmiyyətdəki gender münasibətlərini xarakterizə edir: “Ey mənim gözəl, Nazlı bacım!.. Bir bax, həyətdə gün çıxıb: sən ki, o günü görməyəcəksən, nəyə lazımdır, onun işığı. Çöldə otlar göyərüb, ağaclar çiçək açıb, amma nəyə lazımdır sənsiz o çiçəklər, o çəmənlər?!”. Bununla belə, Mirzə Cəlilin əsərlərində cəmiyyətdəki gender münasibətlərini daha sərt şəkildə, real duruma nisbətən daha kəskin şəkildə verildiyini deyə bilərik.

Sovetlər dönəmində, kişi və qadın münasibətlərinin məzmununda qadın obrazında yenilik baş verdi. Azərbaycan qadını ilk öncə hüquqi azadlıq qazandı. Qadın hüququnun genişlənməsində, hüquq baxımından kişi ilə bərabər olmasında XX əsr mühüm rol oynadı. Məhz bu himayə sayəsində qadın tezliklə cəmiyyət həyatının fəal iştirakçısına çevrildi.

Açar sözlər: Qadın, türk xalqları, ailə, gender bərabərliyi, mədəniyyət.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasov Ə, Mirzəzadə R. Genderə giriş B 2004 s 120
2. Babazadə Ə. İslamda evlənmə və ailə hüququ. Bakı, “Əhli-beyt əleyimussalam məktəbi” 1999, s.474
3. Quluzadə Z. Gender Azərbaycanda B. 2003
4. Cəfərova T. Qərar qəbulu prosesində qadınların iştirakı. B. Adiloğlu 2003. S.127. 130
5. Məmmədov S. XIII əsrdə Azərbaycanda türk adət hüququnun bəzi hüquqi müddəaları haqqında. Dədə-Qorqud jurnalı, 2005, № 2,s.79-78

Нурлана Керимли (Азербайджан)**Взгляд на женщину у тюркских народов**

В данной статье показана роль азербайджанской женщины в обществе начала XX столетия. В культурологическом аспекте описываются позитивные и негативные стороны жизни и быта тюркских женщин данного периода. Автор также отмечает, что положение женщины у тюркских народов было намного выше и лучше, чем до принятия ислама. Тюркская женщина до принятия ислама обладала имущественным равноправием с мужчиной, самостоятельно выбирала себе мужа, вела активный образ жизни.

Ключевые слова: женщина, тюркские народы, семья, гендерное равноправие, культура.

Nurlana Karimli (Azerbaijan)**Turkic peoples' view on the woman**

The role of Azerbaijan woman in the society at the beginning of the XX century is shown in this article. Positive and negative sides of Turkic women's life in this period are described in culturological aspect. The author also notes that the position of Turkic peoples' women was much more higher and better than till the adoption of Islam. The Turkic woman was equal in rights with the man, independently chose a husband for herself, was engaged in active way of life till the adoption of Islam.

Key words: a woman, Turkic peoples, a family, gender equality, culture.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ С ОРНИТОМОРФНЫМИ ЧЕРТАМИ В МИФОТВОРЧЕСТВЕ И ИСКУССТВЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

В архетипах тюркских народов имеются различные *женские мифологические образы (ЖМО)*, которые запечатлены в искусстве и фольклоре. Большой интерес представляют образы, имеющие орнитоморфные черты, которые указывают на их сверхъестественную, божественную природу.

Тема взаимосвязи женских фантастических образов с птицами рассматривалась в публикациях таких учёных как М. Сеидов, Б. Абдулла, Р. Наурзбаева, С. Кондыбай, Р.Т. Алмуханова, С.Г. Скоблев, В.Г. Котов, А.М. Сагалаев и др.

Нашей целью является исследование *ЖМО*-ов с орнитоморфными чертами. Для этого мы ознакомились со сказками и легендами тюркских народов, а также с публикациями, затрагивающими тему связи *ЖМО* с птицами. В качестве метода в исследовании используется сравнительный анализ.

В результате исследования мы обнаружили, что *ЖМО* с орнитоморфными чертами в устном мифотворчестве можно условно подразделить на *ведьм* (старух), *духов* (пери, Албасты) и *божеств* (Умай).

Образ *ведьмы старухи* по сравнению с образом *пери* встречается реже. Обратим внимание на то, что она может летать и превращаться в орла. В азербайджанской сказке «Неблагодарная» сохранился образ *старухи* превращающейся в орла и подвергающей всех неблагодарных людей тяжёлым испытаниям, в данном случае царскую дочь [1, с.39]. Обращаясь к дочери шаха, она говорит: «Я сейчас превращусь в птицу, вы сядете на мои крылья, и я отнесу тебя к твоему мужу. Только она произнесла последние слова, как руки её превратились в крылья, нос в клюв» [1, с.45]. Как указано в сказке старуха жила на лысой горе, стоявшей посреди леса, в пещере [1, с.45]. Такое место жительства весьма характерно для архаичного женского божества.

В другой азербайджанской сказке «Ибрагим» *мать дивов*, укравшая пояс Ибрагима, предстаёт вначале в облике птицы, а позже *семикрылой ведьмы* [1, с.156]. Живёт она на вершине горы Энбергюх, у неё есть огромный котел, под которым горит страшный костёр, по правую сторону от него в расселине скалы, на круче растёт яблоня с одним яблоком [1, с.159]. *Ведьма* дарит жизнь Ибрагиму, а взамен просит помочь победить её врага белого дива. А после его победы над дивом, дарит ему волшебный пояс и привозит, домой посадив себе на крыло [1, с.170]. Эта *ведьма* также как и предыдущая живёт на вершине горы и превращается в птицу. Обе *ведьмы-старухи* отражают противоречивый и архаичный образ женского божества, которое может и покарать и наградить.

Родственный персонаж, называемый *Желмогуз кемпир* встречается в мифологии казахов и киргизов. Это «демоническое существо в образе *старухи*, нередко с семью головами. Обычно олицетворяет злое начало. Ж. к. - людоедка, похитительница детей; в образе лёгкого она плавает на поверхности воды, а когда приближается человек, превращается в семиглавую старуху, хватает его и вынуждает отдать сына. Существует мнение, что образ *Желмогуз кемпир* восходит к культу матери-покровительницы. На это указывают присущие ей иногда функции шаманки-волшебницы, хозяйки родового огня, владычицы и стража «страны смерти»». [28].

У неё имеются орнитоморфные черты, которые видны в умении летать, а также элементах облика птицы во внешности. В казахской сказке «Ушар ханнын баласы» она предстаёт – рогатой, с вороньим клювом, а в сказке «Билмес» она изображена совоокой с длинным клювом [4]. В киргизском эпосе «Эргёштюк» ведьма *кемпир Джелмогуз* имеет семь голов, медные когти и летает на песте [23, с.21]. Показательно, что в каракалпакском эпосе «Сорок девушек» упоминая о *мыстан кемпир* (ведьме старухе) говорится «из травы, как ворона клюв, нос высывающая порой» [19, с.177)]. В алтайском эпосе рассказывается о владычице подземного мира *Шимилтей/Шебельдей*, у которой имеется «девятисаженный медный клюв» [14].

Здесь также можно упомянуть образ *Баба Яги* известный нам из русских сказок. Для нас интересна её связь с птицами: она живет в лесу в домике на курьих ножках, летает на песте, ей помогают гуси-лебеди. При описании *Бабы Яги* часто говорится о её большом, длинном, горбатым и крючковатом носе, изогнутом в виде клюва [25; 8].

«Современное значение слова *кемпир/кампир* на казахском, киргизском и таджикском языках одинаково-однозначно – *старуха*» [16]. Согласно исследованиям М.К. Семби именем ***Кемпир*** звали владыку небес и небесных вод. Мы бы заметили, что это именно женское божество. В своей статье он приводит мнение этнограф Е.Ж. Оразбека который рассматривает слово *кемпир* (старуха) как двухсоставное, «обозначающее шамана (*қам*–шаман, *пир*–святой покровитель, дух)». Здесь налицо видна связь данного ЖМО-за с шаманизмом и пирами. Пыры и сегодня широко распространены у большинства тюркских народов. А вот наличие в азербайджанских сказках ЖМО-ов аналогичных *Кемпир* и существующих в казахских и киргизских мифах указывает в свою очередь на их давнюю связь и с шаманизмом.

Однако отрицательные персонажи предстают не только в образе старых ведьм, в данном случае весьма интересен имеющийся в казахской мифологии образ ***Жезтырнак*** злого демонического существа. В этом образе предстаёт красивая молодая женщины с медным орлиным носом и огромными медными когтями» [30].

Следующий ЖМО-аз это красавицы ***Пери*** (или *дочери царя Пери*), они считаются феями, духами, но в некоторых случаях в сказках они выступают скорее божествами [13, с.80]. Этот образ широко распространён в сказках тюркских и других народов мира. Обычно они могут превращаться в птиц или животных, нести как положительную, так и отрицательную нагрузку. «Мужчины - избранники *Пери*, становятся шаманами, а сами *Пери* выступают как шаманские духи-помощники. Колдуны (парибанд, париафсой) призывают на помощь *Пери* или изгоняют их. В «Авесте» *Пери-наурика* - злокозненные существа женского пола» [27].

В киргизской сказке «Три лебедя с чёрными крыльями» мы видим отрицательные образы девушек лебедей. Сила первой из них заключена в платке. Вторая девушка помощью кувшинчика вызывала наводнение в озере, затоплявшем дома людей. Третья с помощью серебряного колечка превращается в огненную птицу, которая несёт людям страх и болезни. Эти предметы давали девушкам-лебедам злую силу были отняты героем сказки. [17, с.147-152].

В киргизском эпосе «Эргештюк» красавица *Пери* Бекторо исполняет функцию стража мирового дерева и невидимой границы между мирами. С незапамятных времён она живёт в хижине стоящей рядом с деревом,

растущим посреди Земли [23, с.21]. Чтобы отомстить своему возлюбленному она подсылает к нему *кемпир Джелмогуз*.

В азербайджанских сказках Пери довольно часто выступают в облике голубей и могут превратить других в голубя [2, с.226; 5, с.50]. Иногда Пери, выступая в человеческом облике, имеют некоторые зооморфные черты, напр., представляются девушками с птичьими ногами [9, с.126]. В сказочном сюжете, где герой прячет одежду одной из девушек, прилетевших к озеру, они могут превращаться не только в голубей (что встречается у азербайджанцев, турков, туркмен, киргизов, уйгуров, казанских и барабинских татар), но также и в лебедей (что встречается у казахов, хоринских бурят и каракалпаков). У чувашей и башкир девушки превращаются в лебедя или голубку, а у чулымских татар и тувинцев в лебедя или утку.

Очень важно, что у некоторых тюркских народов образ *Пери* сохранился в генеалогических легендах. В казахской легенде Лебедь - дочь *Пери* помогла раненному воину по имени Калша Кадыр излечиться, позже она стала его женой и родила сына названного Казак. «От Казака остались три сына - Акарыс, Жанарыс, Бекарыс, ставшие родоначальниками трех казахских жузов» [9]. «Лебеди (точнее, две девушки – дочери царей *Пери* в образе лебедей) приходят на помощь одинокому мальчику-сироте – будущему батыру и спасителю народа, а затем становятся его жёнами. Такие эпизоды в казахском фольклоре насчитываются десятками. Опираясь на них, С.Кондыбай реконструирует древнее представление о лебеди – праматери тюркских народов, о народе потомке лебедей по женской линии. Исследователь также показывает, что имеющееся в древнегреческой и индоиранской мифологии сюжеты, связанные с лебедями, по существу представляют обрывки развитой пратюркской мифологии лебедя» [12].

В башкирской легенде Отважный человек помог выпавшему из гнезда детёнышу лебедя, который впоследствии спас его от смерти. «Лебедь отдал ему в жёны лучшую из сестёр. И говорят люди, была это дочь солнца – прекрасная белая лебедь, ласковая *Хумай*. У них родились дети, у детей родились дети - пошёл целый род Отважных, помнящих Лебедей. Ведь Лебедь летит в небе, и в водах плывёт Лебедь, и на земле Лебедь строит свои гнёзда» [29]. *Хумай* является тотемом у башкир.

Э.Саламзаде допускает вероятность, что от теонима «Хумай-Хумаюн» происходит этноним «кумандинцы» (субэтническая группа северных алтайцев) и кумыки [15, с. 560].

Бурятские роды Шарят и Харят произошли от брака шамана Хоридоя с девицей - Лебедем Хабоши-хатун. У них родилось одиннадцать сыновей, от которых пошли одиннадцать хоринских родов [11]. Якуты вели своё происхождение от девицы-Лебеда [26]. «У киргизов даже записана легенда, согласно которой прародителем киргизского народа был мальчик и сорок белых лебедей-девиц [21, с.111].

Прародительница не всегда выступает в облике девушки-лебедя, она встречается также в облике хищной птицы. Так казахи называют птицу, сидящую на вершине мирового дерева её Самрук, Шынырау, Алып Каракус. «Сибирские тюрки называют её Мать Хищная птица. Эта гигантская птица в своём на вершине Мирового дерева пестует души ещё не родившихся детей. Иногда её описывают как птицу с двумя головами, одна из которых человеческая. У птицы этой медные когти и железный (в некоторых вариантах медный) клюв. Киргизы *жезтырнак* также иногда называют «*джез тумшук*» - «медный клюв», что ещё более сближает этот мифологический персонаж с Матерью Хищной птицей. Горные алтайцы называют *жезтырнак алмус*, и одно из алтайских племён считают её своей прародительницей» [12].

Зловредный дух *Албасты* распространённый не только у тюркских народов опасен для рожениц и новорождённых. По мнению учёных в прошлом она являлась божеством плодородия. Она представляется высокой с красными длинными волосами и длинными грудями, заброшенными за плечи. В Азербайджане сохранилось представление, что «Ноги у Аланасы как у птицы», а в «Закатальском и Белоканских районах халанасы предстаёт в виде петуха» [3, с.165, 218]. Другим рудиментом данного образа является губящее новорождённых существо *Шаша*. «Это небольшое существо в виде птицы чёрного цвета. Шаша нападает на ребёнка на шестой день после родов. Чтобы оградить ребёнка от Шаша, на шестой день после родов в комнату, где находится ребёнок с матерью, собираются женщины и всю ночь караулят ребёнка, поддерживают всю ночь свет и закрывают ребёнка и колыбель рыболовной сетью. На всякий случай у порога в комнате клали хлеб с маслом, чтобы Шаша войдя в комнату, поев хлеба с маслом, не тронет ребёнка» [22, с.273].

Общеизвестно, что тюркская богиня плодородия - *Умай* наделена орнитоморфными чертами и связана с птицей счастья *Хумай*. «*Умай* в представлениях современных тюркоязычных народов Саяно-Алтая - это

сказочная птица, которая гнездится в воздухе, красивая женщина, спускающаяся с неба, птица-мать и т. д.; хотя в представлениях этих народов былые птичьи черты такого образа - сказочная птица, которая гнездится в воздухе - стерлись, оставалось само собой разумеющимся, что у *Умай* должны быть крылья, чтобы обитать на небесах; у кыргызов Тянь-Шаня “*Умай*” - это также сказочная птица, которая гнездится в воздухе» [18]. В сакральных текстах алтайцев Умай называется «птица-мать» [20].

«Глубоко символично, что значения общетюркской основы йува (алт., хак. уйа) распространяются на такие понятия, как гнездо, нора, берлога, колыбель, причем Дж. Кдосон уверен, что это значение «птичье гнездо» в сибирских тюркских языках – значение очень старое» [14].

Как правило, Пери представляет молодость, красоту, добро, плодородие. Ведьма является её полной противоположностью – она старая, безобразная, злая. Хотя встречаются ведьмы, которые помогают героям и наоборот, пери, которые вредят. На наш взгляд в древности они представляли единый образ женского божества с противоположными чертами. Подобное противоречие ярко проявляется в характеристике богини Умай - Гара Умай, Сары Албасты - Гара Албасты [10; 24, с.109; 6, с.95]. Одна даёт жизнь, а другая отнимает жизнь.

Подытоживая наше исследование, мы хотели бы указать на сходство ЖМО-ов, которое проявляется в следующих чертах:

1. В наличии орнитоморфных черт,
2. В противоречивости образа (сочетание положительно и отрицательного),
3. Их выступление в образе прародителей-тотемов (Пери, Хумай, Жезтырнак Алмус. За исключением Албасты, о которой подобной информации не обнаружено).

Всё это указывает на их архаичную связь с *богиней-Птицей*, которая считалась подательницей плодородия, повелительницей жизни и смерти, а также являлась ипостасью *богини-Матери*. Образ Богини-птицы впервые был описан М. Гимбутас на примере терракотовых скульптур VI-IV тыс. до н.э., обнаруженными в Европе [7]. Исследовательница отмечает, что «*Богиня-птица* двойственна по своей природе. С одной стороны, она — дарительница жизни, благо-денствия, пропитания. С другой — смерть, имеющая вид грифа, совы или другой птицы, хищной или по-жирающей падаль» [7].

Таким образом, мы приходим к выводу, что имеющиеся у тюркских народов *МЖО*-зы с орнитоморфными чертами являются рудиментами распространённой в Евразии эпохи неолита *богини-Птицы*. Позднее этот образ трансформировался в мифологических существ более низких рангов, при этом фрагментарно сохранив отдельные черты древней *богини-Птицы*.

Новизна статьи заключается в том, что впервые происхождение *ЖМО*-зов с орнитоморфными чертами возводится к неолитической *богине-Птице*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азербайджанские сказки, легенды, мифы, легенды. – Баку, 1988.
2. Азербайджанские сказки. Баку, 1947.
3. Алекперов А.К. Исследования по археологии и этнографии Азербайджана. – Баку, 1960.
4. Алмуханова Р.Т. «Жалмауыз-кемпир и античные образы Казахстан», Алматы. http://www.rusnauka.com/7_NMIW_2009/Philologia/42292.doc.htm
5. Бахлул Абдулла. Азербайджанский обрядовый фольклор. – Баку, 1990.
6. Баялиева Т.Д. Доисламские верования и их пережитки у киргизов. – Фрунзе, 1972.
7. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы. – Москва, 2006.
8. Иванов В.А. Мифы языческой Руси. <http://sueverija.narod.ru/Muzei/Jaga.htm>
9. Кондыбай Серикбол. Казахская мифология. <http://ikitap.kz/books/SerikbolKazakhskaya/files/assets/basic-html/page88.html>
10. Котов В.Г. Женское божество Умай/Хумай. <http://izvestia.asu.ru/2010/4-2/hist/TheNewsOfASU-2010-4-2-hist-17.pdf>
11. Мифологический словарь. Гл.ред. Е.М. Мелетинский – Москва, 1990.
12. Наурызбаева З. Лебедь, дочь царя пери. <http://otuken.kz/index.php/mythzira/1-archetype-of-woman>
13. Рзаева С. Об азербайджанских женских именах со словом Гюль (Цветок) и их связи с культом Богини-Матери. Международная конференция «Современные тренды филологии: истоки и перспективы». – Алматы, 2012.

14. Сагалаев А.М. Урало-Алтайская мифология: Символ и архетип. – Новосибирск, 1991.
<http://mifolog.ru/books/item/f00/s00/z0000034/st004.shtml>
15. Саламзаде Э. Священные птицы Евразии: символика и иконография. Материалы Международной конференции «Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры». – М., 2012.
16. Семби М.К. Кемпир - небесное божество.
<http://enu.kz/repository/repository2013/KEMPIR-NEBESNOE-VOZHESTVO.pdf>
17. Сказки народов СССР. Том 2. - Москва, 1986.
18. Скобелев С.Г. Иконография и принадлежности образа Богини Умай у древних и современных тюрков. <http://www.kyrgyz.ru/?page=272>
19. Сорок девушек. – Нукус, 1983.
20. Черемисин Д.В. Изучению Ирано-Тюркских связей в сфере мифологии.
21. Чигаева В.Ю. Образ птицы в наскальном искусстве Северной Азии. Диссертация. 2007.
22. Шахбазов Т. К некоторым вопросам народных праздников и реликтов доисламских верований в Лекоран-Астаринской зоне Азербайджана. Международная конференция «Археология, этнология, фольклористика Кавказа», 2005.
23. Эргёштюк. – Бишкек, 2004.
24. Seyidov M. Qam-Şaman və onun qaynaqlarına ümümi baxış. – Bakı, 1994.
25. <http://academic.ru/dic.nsf/ruwiki/4390>
26. <http://myfology.info/myth-animals/lebeda.html>
27. <http://www.mifinarodov.com/p/pari.html>
28. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/2416
29. <http://totemrb.narod.ru/ptic.html>
30. http://naturkaz.info/?kazahskaya_mifologiya_i_demonologiya/zheztyrnak-mednyi_kogotmz

Səltənət Rzayeva (Azərbaycan)

Ornitomorf cizgili qadın obrazları əsətir yaradıcılığında və türk xalqları incəsənətində

Ornitomorf cizgili qadın obrazları türk incəsənətində onların fəvqəltəbii, ilahi təbiətini göstərir. Ornitomorf cizgili qadın mifoloji obrazlarını şifa-

hi xalq yaradıcılığında şərti olaraq küpəgirən qarı, əcinnə (pəri, ifritə) və ilahələrə (Humay) bölmək olar. İlk dəfə olaraq ornitomorf cizgili bu obrazların mənşəyi son daş dövrünün Quş-ilahəsinə gedib çıxır.

Açar sözlər: qadın obrazları, ornitomorf cizgilər, türk incəsənəti, mifologiya, Quş-ilahə.

Saltanat Rzayeva (Azerbaijan)

Female images with ornithomorphous features in mythic creation and in the art of Turkic peoples

Ornithomorphous features of female images in Turkic art show their supernatural, divine nature. Female mythological images with ornithomorphous features in oral folk creation can be conditionally divided into witches (old women), spirits (peri, Albasts) and divine beings (Umay). For the first time the origin of these images with ornithomorphous features was traced to the goddess-Bird of the late Stone Age.

Key words: female images, ornithomorphous features, Turkic art, mythology, goddess-Bird.

СИМВОЛИКА ГРЕБНЯ В КОНТЕКСТЕ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ТЮРКСКОГО ИСКУССТВА

Гребень как символ религиозно-магических представлений присутствует в культуре и искусстве тюркских народов, начиная с эпохи неолита. Археологические материалы свидетельствуют о том, что символическая функция гребня сформировалась задолго до его утилитарной. Гребешковый символ, изначально возникнув в земледельческо-скотоводческой среде, был связан с идеей плодородия и представлял собой графему эманации солнечных лучей из светила, дождевых струй из неба, произрастания растений из земли и т.д. Позже этот символ приобретает еще и функцию оберега, опять же взаимосвязанную с изначальной символикой плодородия и жизненной силы [1].

Костяные гребни эпохи неолита уже соединяют в себе магическую и утилитарную функцию. Магический знак и предмет, в котором зафиксирована божественная эманация жизненной силы, приходит в непосредственный контакт с человеком, точнее, с волосами на его голове, которые в свою очередь, представляют собой тот же образ «произрастания».

По-всей видимости, постоянно наблюдаемый рост волос являлся самым простым и наглядным подтверждением «произрастания» самого человека, ибо наблюдение и фиксация других признаков, таких, как зарождение, развитие, старение и угасание жизни, были растянуты во времени, и для их обобщения требовалось развитое абстрактное мышление и историческая память. Волосы же росли очень быстро. Рост волос в сознании человека коррелировался с идеей постоянного «произрастания» жизненной силы.

Эта идея неминуемо должна была привести и привела-таки к восприятию волос как медиаторов жизненной силы. Магический гребень, как медиатор божественной жизненной энергии(силы) соединялся с личным медиатором жизненной энергии (волосы). При этом, контакт гребня и волос, символизировал сакральный акт получения жизненной энергии.

Подобное символическое «воссоединение» и «взаимопроникновение» двух медиаторов, выполнявших функции трансформаторов-передатчиков жизненной силы, рано или поздно должно было покинуть сакральную сферу. «Ритуальный контакт» гребня и волос перейдя в физическую плоскость, заложило основу для бытовой функциональности, превратившей гребень-медиатор в утилитарную расческу [4].

В начале своего выступления я уже сказал о том, что символическая визуализация идеи плодородия и эманирования лучей в виде «знака гребня» формировалась на основе имитации и по-принципу «подобное создает подобие». Сказанное правомочно в отношении гребня как символа. Но для того чтобы идея, материализованная в виде гребня воспринималась как реальный носитель сакральности, гребень должен был обладать некоей «демонстративной» магической силой. И такой «силой» был фактор электромагнетизма гребня. Общеизвестно, что длительное расчесывание волос электризует гребень, который приобретает свойства магнита, притягивающего к себе сверхлегкие предметы и материалы: волосы, пух, шерсть и прочее. Сейчас мы уже знаем природу этого магнетизма, но для древних людей это было необъяснимой, шокирующей магической силой, гребня. Таким образом, не только символ, но и сам предмет обладал совершенно неоспоримыми магическими способностями.

В этом контексте представляет интерес вопрос о самом возникновении гребня как предмета и символа и о его возможных прототипах в природе:

Солнце с восходящими от него лучами и образ дождевых струй, ниспадающих с неба, бесспорно, являются первичными и основными визуальными клише для возникновения идеографического знака гребня и его материального воплощения. Надо признать, что трансформация идеи небесного светила и явления природы в идеографему и последующая ее материализация достаточно сложный процесс для примитивного абстрактного мышления человека эпохи неолита. Тем не менее, отрицать эту идею нет оснований.

Осознание человеком своей неразрывной связи и самоидентичности с окружающей природой, флорой и фауной, могло предопределить формирование гребня как предмета способом имитации природных форм.

В этом смысле прототипами могли служить как птицы, животные, раковины моллюсков, так и некоторые растения. Среди птиц гребни на

голове имеются у петуха и удода. Кстати, в фольклоре азербайджанских тюрков имеется старинная легенда о чудесном превращении расчесывающей свои волосы юной невестки в птицу удода. При этом гребень на голове невестки превращается в роскошный гребень из перьев на голове удода.

Петух всегда воспринимался предвестником и посланцем солнца. Красный гребешок на его голове есть символ его огненной и солнечной природы, связанной с идеей плодородия, света и добра.

И наконец, характер оперения кончиков крыльев орла, всегда символизировавшего солнце, вполне ассоциируется с гребнем. Воплощающий в себе силу солнца, орел все времена был культовой птицей у всех тюркских народов. Гребень как предмет, калькированный с крыла орла, нес в себе ту же силу и защиту, что и само солнце или его реинкарнация в виде царственной птицы.

Среди животных «гребень на голове» имеет олень, который у древних тюрков воспринимался как реинкарнация солнца. Знаменитые «оленьи камни» (могильные стелы) скифов и хуннов являются однозначными интерпретациями оленя как солнечного животного. Золотисто-рыжий цвет его шерсти дополняет семантику образа солнца.

Идея «силы», заключенной в гребне, проистекает и из опыта встречи людей с когтями хищных животных и в первую очередь, царя зверей – солнечного льва. В такой интерпретации гребень, наряду с жизненной силой и защитной функцией, обладает и атрибутом царственности.

Вполне возможно, что осознание своего превосходства, умения и силы над остальными животными человек выразил простой имитацией человеческой руки в виде гребня. Идея силы и защиты, заложенная в человеческой руке нашла свое магическое воплощение уже в палеолитических петроглифах изображающих (отпечатков) человеческие руки. Такие изображения рук, безусловно, являлись продуктом магических действий первобытных людей. О том, что эти отпечатки и изображения рук являются не случайными, хаотическими проявлениями человеческого любопытства свидетельствует факт однонаправленности абсолютного большинства изображенных рук. Все они изображены с направлением пальцев вверх по вертикали. Такие изображения имеются в пещере Ляско, Пеш-Мерль (Франция), «Куэва-де-лас-Манос» или так называемой «Пещере рук» (Санта Круз. Аргентина), пещере «Кастильо» (Испания) и др.

Амбивалентность образа руки-гребня сохраняется и в последующие эпохи. Здесь уместно вспомнить о том, что в семитской культовой символике амулет в виде ладони с пальцами, называемый у арабов «Хамса» («Пятерица») и иудеев считался сильнейшим оберегом. Другое условное название этого оберега – «Рука бога». Общеизвестно что «Хамса» не копировала анатомическую форму человеческой ладони с руками. Это была условная (сакральная) рука, выраженная весьма близкой к гребню графемой.

Производной от этой идеи можно считать образ гребня как символа равенства всех людей перед господом. Подобная идея равенства всех людей перед создателем и проецирование этой идеи на образ гребня имеется в Хадисе от ханифитского имама Шейха Абу Бакра ас Сархази, который говорит: «Пророк Мухаммед сказал: «Нет разницы между арабом и неарабом, между белым и черным, и все люди равны между собой как зубцы гребня». Универсальность и «многослойность» символики гребня просто поражает.

После «великого раскола» в Исламе на суннитов и шиитов, у последних этот амулет стал ассоциироваться с оберегающей и защищающей рукой Фатимы, дочери Пророка Мухаммеда и жены имама Али.

Воплощенный в многочисленных культовых подвесках-амулетах и называемых шиитами «Елем», он до сих пор считается одним из самых сильных талисманов, оберегающих женщин. Родственной функцией этого амулета является защита от сглаза.

У иудеев, также этот талисман имеет женское происхождение и сакральную направленность и называется «Рука Мирьям» по имени сестры Моисея и Аарона.

Магическая защитная сила сакрального амулета «Хамса» по принципу подобия калькируется на гребень, который всегда являлся не только утилитарным, но и магическим предметом, используемым в ряде случаев вместе с остатками волос в магических обрядах оберега, приворота или наслания порчи.

Подобная идея возможности наслания порчи или магической защитой с помощью гребня зафиксирована и в одном из праведных (сахих) Хадисов от Аль-Бухари, который повторяется и у имама Муслима ибн Аль Хаджадж. Аиша рассказывала: «Однажды мужчина из племени БануЗурейк по имени Лубейд ибн аль-А'сам навел на посланника Аллаха

порчу, и посланнику Аллаха стало казаться, что он совершал нечто такое, чего на самом деле никогда не делал. Однажды, когда он находился около меня, он начал усердно взывать с мольбой к Аллаху, а затем сказал: «О Аиша! Почувствовала ли ты, что Аллах даровал мне знание, которое я просил у Него? Ко мне пришло двое мужчин, один из них сел у моей головы, а другой – у моих ног. Тогда один из них спросил другого: «Почему этот человек страдает?». Он ответил: «Он околдован». Он спросил: «Кто околдовал его?». Он ответил: «Лубейд ибн аль-А'сам». Он спросил: «В чем находится колдовство?». Он ответил: «В гребешке с оческами и высохшем лепестке пальмы». Он спросил: «Где они?». Он ответил: «В колодце Зарван». Посланник Аллаха с несколькими сподвижниками отправился туда, а когда вернулся, то сказал: «О Аиша, вода его была словно настой хны, а крона пальмы – словно головы шайтанов». Я сказала: «О посланник Аллаха, разве ты не выгонишь его?» Он сказал: «Аллах даровал мне благополучие, и я не люблю обращать его в зло для людей». Затем он приказал закопать гребень с оческами» [5].

Относительно культовых и традиционных обрядов, связанных с символикой гребня, следует признать, что фольклор и традиционная культура многих тюркских народов и по сей день сохраняет реликты древних религиозных поверий и культов, связанных с апотропеической символикой и магической функцией гребня. К примеру, в традиции и обрядности тюркских женщин символ «гребня» вплоть до недавнего времени был связан с идеей замужества. Так, изображение гребня на коврах ткали девушки желающие выйти замуж и родить ребенка [7, с. 72-83].

Изображение гребня как женского символа имеется и на многочисленных средневековых могильных сооружениях тюркских женщин. Наряду с ковровым инвентарем, гребень являлся одним из самых распространенных атрибутов женской могилы в Азербайджане вплоть до середины XX века.

Знак гребня имеется на многих тамгах (родовые клейма) тюркских народов. Подобная тамга, называемая «Тарак тамга» имелась на флаге Крымского ханства, которая реанимирована сегодня крымскими татарами.

У сибирских татар эта символика отражена даже в форме могильных сооружений. В отличие от мужских могил-столбов, символизирующих «сюнги» (копье) или «ок» (стрела), женские типы могил здесь назывались «*тарах*» (гребень) [6, с. 260-264].

Многочисленные артефакты, подтверждающие генезис и трансформацию символики гребня также признание магической силы заключенной в самом предмете, имеются в арсенале тюркской культуры и традиционных видах искусства. Хронология этих артефактов охватывает первобытный, древний и средневековые периоды развития истории тюркских народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. <http://simvolznak.ru/simvol-dozhdya-greben.html>
2. Бескова И.А. Эволюция и сознание: когнитивно-символический анализ. М.: ИФРАН, 2001.
3. Sədnik Paşa Pirsultanlı. Azərbaycan türklərinin xalq əfsanələri. Bakı: Azər nəşr, 2009. – s.169-170.
4. Barbatti Bruno. Berber Carpets of Morocco: The Symbols Origin and Meaning. Paris: ACR Edition, 2009.
5. аль-Бухари М. Сахихаль-Бухари [Свод хадисов имама аль-Бухари] (Мухтасар полный вариант): пер. с араб. В. А. Нирша. М.: Умма, 2003.
6. Селезнев А.Г. Копье и гребень (к семантике антропоморфных надгробных сооружений тоболо-иртышских татар) // Интеграция археологических и этнографических исследований: Сб. науч. тр. – М.; Омск, 1999. – с. 260-264.
7. Васильева Е.Н. Ковровая символика Востока. Туризм и сервис в панораме тысячелетий. Альманах. Вып. 3. М.: МПГУ, РГУТиС, 2011. с. 72-83.

Telman İbrahimov (Azərbaycan)

Daraq simvolikası türk sənətinin arxetipik obrazları kontekstində

Məqələdə daraq türk xalqlarının dini-mistik təsəvvürlərinin rəmzi kimi nəzərdən keçirilir. Daraq tətbiqi sənət əşyası və eyni zamanda ecazkar işarədir. Onun simvolikası münbitlik ideyası, günəş şüalarının göy cismindən şüalanması, yağış sularının səmadan tökülməsi, torpaqdan bitkilərin çıxması və s. ilə bağlıdır. Sonralar bu rənz həmçinin mühafizə funksiyası kəsb etmişdir.

Açar sözlər: daraq, rənz, türk xalqları, mühafizə, tamqa.

Telman Ibrahimov (Azerbaijan)

The symbolism of the comb in the context of archetypic images of Turkic art

In the article the comb is considered as a symbol of religious-mystic conceptions of Turkic peoples. The comb is an object of applied art and at the same time a magic sign. Its symbolism is connected with the idea of fertility, emanation of sunbeams from luminaries, rainstraems from the sky, with the appearance of plants from the earth etc. Later this symbol has acquired the function of protection.

Key words: a comb, symbol, Turkic peoples, protection, tamga.

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)	3
Əlibəy Hüseynzadə və Azərbaycan incəsənəti	
Kərimli Vüqar (Azərbaycan)	9
Türk dünyasının “Dədə Qorqudu” Əlibəy Hüseynzadə	
Ağayeva Nərminə (Azərbaycan)	17
Əlibəy Hüseynzadənin bədii irsi milli özünüdərkin fəlsəfi əsası kimi	
Zeynalov Xəzər (Azərbaycan)	23
Əlibəy Hüseynzadənin rəssamlıq fəaliyyəti	
Akilova Kamola (Özbəkistan)	31
XIX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəllərində Özbəkistan incəsənətinin dövrlərə bölünməsi probleminə dair	
Abdullayeva Rəna (Azərbaycan)	43
XIX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəli Azərbaycan incəsənətində bədii üslubların dövrləşməsi	
Qalimjanova Asiya (Qazaxıstan)	55
Qazaxıstan incəsənəti dövrlərə bölünməsinin nəzəri əsasları	
Bayramov Tahir (Azərbaycan)	66
Azərbaycan miniatürü türk sənətidir	

Quliyev Ramil (Azərbaycan)	71
Əməkdar rəssam İsmayıl Məmmədovun yaratdığı şaman “Dədə Qorğud”	
Nodir Binafşa (Özbəkistan)	78
Kunqratların tətbiqi sənəti türk mədəniyyəti fenomeni kimi	
Qalimjanov Səid (Qazaxıstan)	87
Andronovo mədəni birliyinin ornamenti işarə-rəmz kimi	
Mirzə Gülrəna (Azərbaycan)	98
Qacar üslubu Azərbaycan bədii mədəniyyətində bir hadisə kimi	
Kərimli Nurlanə (Azərbaycan)	106
Türk xalqlarında qadına baxış	
Rzayeva Səltənət (Azərbaycan)	112
Ornitomorf cizgili qadın obrazları əsatir yaradıcılığında və türk xalqları incəsənətində	
İbrahimov Telman (Azərbaycan)	121
Darağ simvolikası türk sənətinin arxetipik obrazları kontekstində	

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин (Азербайджан)	3
Алибек Гусейнзаде и искусство Азербайджана	
Керимли Вугар (Азербайджан)	9
«Деде Коркут» тюркского мира Алибек Гусейнзаде	
Агаева Нармина (Азербайджан)	17
Художественное наследие А.Гусейнзаде как философская основа национального самосознания	
Зейналов Хазар (Азербайджан)	23
Алибек Гусейнзаде как художник	
Акилова Камола (Узбекистан)	31
К проблеме периодизации искусства Узбекистана конца XIX -начала XXI века	
Абдуллаева Рена (Азербайджан)	43
Периодизация художественных стилей в искусстве Азербайджана конца XIX -начала XXI века	
Галимжанова Асия (Казахстан)	55
Теоретические основания периодизации искусства Казахстана	
Байрамов Таир (Азербайджан)	66
Азербайджанская миниатюра – тюркское искусство	

Гулиев Рамиль (Азербайджан)	71
Шаман «Деде Коркут», созданный заслуженным художником Исмаилом Мамедовым	
Нодир Бинавша (Узбекистан)	78
Прикладное искусство кунгратов как феномен тюркской культуры	
Галимжанов Саид (Казахстан)	87
Орнамент андроновской культурной общности как знак-символ	
Мирза Гюльрена (Азербайджан)	98
Каджарский стиль как явление азербайджанской художественной культуры	
Керимли Нурлана (Азербайджан)	106
Взгляд на женщину у тюркских народов	
Рзаева Салтанат (Азербайджан)	112
Женские образы с орнитоморфными чертами в мифотворчестве и искусстве тюркских народов	
Ибрагимов Тельман (Азербайджан)	121
Символика гребня в контексте архетипических образов тюркского искусства	

CONTENTS

Salamzade Artegin (Azerbaijan)	3
Alibay Huseynzade and Azerbaijan art	
Karimli Vuqar (Azerbaijan)	9
Alibay Huseynzade – “Dede Gorgud” of the Turkic world	
Agayeva Narmina (Azerbaijan)	17
Alibay Huseynzade’s artistic heritage as philosophic basis of national self-consciousness	
Zeynalov Khazar (Azerbaijan)	23
Alibay Huseynzade as an artist	
Akilova Kamola (Uzbekistan)	31
On the problem of division of the art of Uzbekistan into periods at the end of the XIX – beginning of the XXI century	
Abdullayeva Rana (Azerbaijan)	43
Division into periods of artistic styles in Azerbaijan art at the end of the XIX – beginning of the XXI century	
Galimzhanova Asiya (Kazakhstan)	55
Theoretical bases of division of the art of Kazakhstan into periods	
Bayramov Tahir (Azerbaijan)	66
Azerbaijan miniature -Turkic art	

Guliyev Ramil (Azerbaijan)	71
Shaman “Dede Gorgud” created by Honoured artist Ismayil Mammadov	
Nodir Binafsha (Uzbekistan)	78
The applied art of khongirads as a phenomenon of Turkic culture	
Galimzhanov Said (Kazakhstan)	87
The ornament of Andronovo cultural community as a sign-symbol	
Mirza Gulrena (Azerbaijan)	98
Gajar style as a phenomenon of Azerbaijan artistic culture	
Karimli Nurlana (Azerbaijan)	106
Turkic peoples’ view on the woman	
Rzayeva Saltanat (Azerbaijan)	112
Female images with ornithomorphous features in mythic creation and in the art of Turkic peoples	
Ibrahimov Telman (Azerbaijan)	121
The symbolism of the comb in the context of archetypic images of Turkic art	

