

# **İncəsənət və mədəniyyət problemləri**

*Beynəlxalq Elmi Jurnal N 1 (55)*

## **Problems of Arts and Culture**

*International scientific journal*

## **Проблемы искусства и культуры**

*Международный научный журнал*

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

**Redaksiya heyətinin üzvləri:**

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

---

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

**Members to editorial board:**

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

---

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

**Члены редакционной коллегии:**

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

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

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

## **СОЙГЫРЫМ, АШАРШЫЛЫК, УРКУН: ТЕМА ГЕНОЦИДА В ТЮРКСКОМ ИСКУССТВЕ**

Тема геноцида в искусстве тюркских народов начинает формироваться во второй половине XX века. Первоначально она получает специфическую трактовку и представляет собой отражение событий, связанных с массовыми репрессиями сталинского режима. В искусстве Узбекистана это, к примеру, «творчество Н.Шина с тематикой сталинских репрессий, геноцида корейского народа, однако оно было исключено из системы официальной художественной культуры» [1, с. 37]. Качественно новый этап развития обсуждаемой темы наступает в 1990-е годы, после обретения Узбекистаном, Азербайджаном, Казахстаном, Кыргызстаном и Туркменистаном государственной независимости.

Государственный суверенитет дал новый толчок росту национального самосознания и процессам этнической и культурной самоидентификации тюркских народов. Были переосмыслены многие факты истории XX века и более отдаленного времени. В частности, получили новую оценку причины, ход и последствия так называемого Среднеазиатского восстания 1916 года, которое было жестоко подавлено войсками Российской империи. По некоторым данным, в результате были уничтожены около 350 000 человек, большинство из которых составляли кыргызы и казахи. В 2015 году президент Кыргызстана Алмасбек Агунбаев подписал распоряжение о проведении в 2016 году мероприятий, посвященных памяти жертв Среднеазиатского восстания.

Интересно, что еще в советское время в Бишкеке по инициативе известного художника Семена Чуйкова (1902-1980) была проведена выставка, приуроченная к 20-летию Среднеазиатского восстания, в которой приняли участие около сорока авторов. Сам С.Чуйков выступил на выставке с двумя живописными работами «Восстание в 1916 года в Киргизии» (1936) и «Бегство повстанцев в Китай» (1936). В последующие годы эта тема оставалась под запретом, и только в период независимости в ряде регионов Кыргызстана стали устанавливать монументы

в память о событиях 1916 года. И вот, совсем недавно, в преддверии 100-летней годовщины этих событий, выпускник художественного вуза Данияр Жолдошбеков посвятил этой теме свою дипломную работу «Уркун-1916», что на кыргызском языке означает «исход», «смятение».

В период независимости лидером процессов переосмысления исторического прошлого стал Казахстан. Выступая на I сессии Ассамблеи народов Казахстана в 1995 году, президент Нурсултан Назарбаев отмечал: «Вся советская история сопровождалась многочисленными нарушениями прав народов и фактами прямого геноцида. Это голод 1920-1930-х годов, когда погибли миллионы граждан. Численность казахов сократилась почти наполовину» [5]. В этот период голод охватил обширные территории юга России, Украины, районы Северного Кавказа, республик Средней Азии. Однако в Казахстане «параллельно с проведением курса коллективизации в 1928-1933 годах власти взялись за удушение религиозных свобод; в эти же годы был изменен традиционный алфавит. Сопротивление и недовольство местных жителей было жестоко подавлено, а вина за провалы была переложена на представителей интеллигенции, участников движения «Алаш Орды» [5].

Все это говорит о том, что в отношении казахского народа проводился целенаправленный геноцид. Механизмом его осуществления стала политика насильственного «оседания», отрыва от традиционного конно-кочевого образа жизни Великой Степи. Принудительно оторванные от привычных занятий скотоводством, люди гибли от голода целыми семьями. Эти события и получили название «ашаршылык», что по-казахски означает «голодомор». Изучение этих исторических событий в Казахстане началось в 1989 году, когда по инициативе академика Манаша Козыбаева была проведена первая научная конференция, посвященная теме массового голода и репрессий.

В независимом Казахстане был учрежден День памяти жертв политических репрессий и голода. В этот день в 2012 году в Астане состоялась церемония открытия монумента памяти жертв голодомора, на которой выступил президент Казахстана Н.А.Назарбаев. Композиция монумента построена на синтезе выразительных средств скульптуры и архитектуры. Фоном скульптурного памятника является облицованная черным мрамором протяженная «Стена скорби». Центральная фигура монумента – образ женщины-матери. Исхудавшая женщина с мольбой

подняла руки к небу. Рядом с ней автор расположил скульптуру маленького мальчика. За их спинами находятся каменные изваяния – балбалы – издревле устанавливаемые на захоронениях тюрков. «Этим подчеркивается связь ушедших в мир иной и оставшихся в живых» [11].

После этого монументы в память о жертвах голодомора стали возводиться в различных регионах Казахстана. Одним из самых лаконичных по выразительным средствам и, в то же время, глубоким по символическому содержанию является памятник жертвам голодомора в Балхаше (2014), созданный скульптором Сегизбаем Султановым. Он представляет собой установленную на постаменте вертикальную раму, в которую вкомпоновано засохшее дерево с отрубленными ветвями. Символизм композиции очевиден – это иссохшее дерево жизни и, одновременно, генеалогическое древо казахов, где родовые ветви присеклись. Единственный элемент, который снимает ощущение полной безысходности, дарит надежду, изображен в самом верху композиции: здесь жесткая траурная рама разорвана и посередине сквозь нее устремляется ввысь символ национального духа казахов – музыкальный инструмент кобыз.

Эмоциональным надрывом, высокой экспрессивностью отличается памятник жертвам голодомора и политических репрессий в городе Павлодаре работы скульптора Марата Абылкасимова. Он создан на основе синтеза архитектурных и скульптурных выразительных средств и состоит из черной мраморной стены и собственно пластической композиции. В центре стены зияет восьмиугольное отверстие, разомкнутое в пространство, в бесконечность, а в него вписан также незавершенный металлический круг, внутри которого видны обломанные железные прутья – то ли остатки тюремной решетки, то ли разящие насмерть стрелы времени. Но, пожалуй, присутствие образа времени здесь несомненно: циклического, повторяющегося в виде круга и вечного, божественного, символом которого является восьмиконечная звезда. На перекрестке этих эпох и произошла трагедия. Центр монумента – распластанное, исхудалое тело погибшей матери и полная пронзительной боли фигура ее сына, мальчика, в отчаянии вскинувшегося к небу – Вечному Синему Небу.

Вслед за монументом, открытым в 2012 году в Астане, идея траурной стены в той или иной степени была использована в композиции нескольких памятников жертвам голодомора и массовых репрессий. Среди них стена памяти в Петропавловске и аналогичный объект в Музейно-мемо-

риальном комплексе «АЛЖИР». И в том, и в другом случае на черной мраморной стене высечены имена погибших. Черная мраморная стена как организующая основа композиции была использована и при создании памятника в Павлодаре, который рассматривался выше.

Совершенно особое место в числе мест поминовения занимает Музейно-мемориальный комплекс жертв политических репрессий и тоталитаризма «АЛЖИР». Эта аббревиатура означает Акмолинский лагерь жен изменников Родины. Он был создан в декабре 1937 года и в разное время количество заключенных здесь женщин доходило до 20 тысяч. Здание музея «АЛЖИР»а представляет собой по форме конус, усеченный на высоте примерно одной трети. Этот приземистый массивный объем сам по себе производит гнетущее впечатление. На территории вокруг музея расположены два скульптурных монумента. Первый из них – это памятник «Борьба и Надежда», посвященный заключенным в «АЛЖИР»е женщинам. На низком постаменте сидит босоногая женщина, взгляд ее с надеждой устремлен куда-то вдаль. Тело ее истощено, но дух не сломлен. Пластику композиции определяют острые углы: колени, локти, обострившиеся от голода черты лица. Второй памятник, посвященный родственникам заключенных «АЛЖИР»а, решен в прямо противоположном психологическом ключе. Фигура подавленного мужчины с низко опущенной головой бессильно опускается на стул. Монумент называется «Отчаяние и Бессилие».

Памятник жертвам политических репрессий установлен также в городе Жезказган. Эту скульптурную композицию можно назвать одной из очень удачных по художественному решению среди подобных монументов. Композиция изображает две устремленные в небо ладони, между которыми расположена металлическая решетка – символ заточения. Ладони, кроме того, обтянуты колючей проволокой. Вертикальные пропорции монумента позволяют воспринимать его издалека как стелу. В таких же примерно пропорциях выполнен памятник жертвам массовых репрессий в Уральске. Он тоже может восприниматься в целом как стела, но только увенчивают его то ли металлические листья, то ли цветы, то стилизованные изображения птиц – символы свободы. Заметно отличается памятник на эту же тему в Караганде. Это установленный на низком пьедестале довольно крупный монолит почти квадратной формы с грубо обработанными краями. На камне во всю плоскость темной про-

рисовкой обозначен крест, а углы заполнены сюжетными изображениями. Принципиально отличающееся пространственное решение избрал скульптор Валерий Пирожков, автор монумента памяти жертв политических репрессий (2011) в районном центре Акмол. Это «Арка скорби», собранная из металлических конструкций и по своим очертаниям, по фактуре напоминающая скорее космический корабль.

Грандиозный мемориальный комплекс создан на месте бывшего КарЛага в поселке Долинка – Карагандинского отдельного исправительно-трудового лагеря, действовавшего с 1930 по 1959 год. Здесь в полной мере проявились наиболее характерные для современной скульптуры Казахстана тенденции. По мнению исследователей, «самым отчетливым отличием монументальной скульптуры периода независимости стала ее ярко выраженная ансамблевость» [4, с. 108]. Масштаб скульптурного ансамбля в Долинке действительно поражает воображение. На огромной территории расположено около двух десятков памятников, созданных казахскими и зарубежными скульпторами.

Среди установленных на территории обелисков преобладают памятники, посвященные представителям разных национальностей, погибшим в КарЛаге: корейцам, русским, словакам, эстонцам, украинцам, японцам, литовцам, итальянцам, французам. Есть мемориальный камень в память 150 тысяч азербайджанцев, сложивших головы в этом лагере. Есть также мемориальные камни в память о немецких, венгерских, румынских и финских военнопленных. Кроме того, есть памятники от государств своим соотечественникам, погибшим в КарЛаге. Все они сильно различаются по своему художественному уровню.

Привлекает внимание монумент в знак вечной памяти узников КарЛага от народа Грузии. Это восьмиугольный неправильной формы камень белого мрамора с черной поминальной табличкой, над которой расположен знак, похожий на крест. Но мы предложили бы другую интерпретацию данного символа. В предлагаемых обстоятельствах возможно трактовать его как рунический знак, так называемый «двойной с опущенными руками», который в древнем календаре соответствовал осени, когда свет этого мира убывал. КарЛаг – территория вечной осени и зимы, с уходом из жизни каждого узника свет этого мира убывал.

По своему символическому содержанию выделяется памятник жертвам репрессий, нашедшим вечное упокоеие на этой земле, установ-

ленный правительством Казахстана. Он представляет собой собранную из металлических конструкций вертикальную раму, внутри которой на уровне человеческого роста закреплена табличка с посвящением. Верхняя часть решена таким образом, что изображает собой частично не завершенный шанырак. Шанырак – это дымовое отверстие традиционной казахской юрты. Шанырак представляет собой крестообразную конструкцию, смонтированную в круг, где три балки пересекают другие три балки. «Шесть хорд («кулдіреуіш») пересекают круг в 12 местах, причем 12 точек сгруппированы в 4 группы, так что шанырак может рассматриваться как изображение зодиакального круга, а также мушеля» [9, с. 502] – пишет казахская исследовательница З.Наурызбаева. Шанырак изображен на Государственном флаге Кыргызстана и на государственном гербе Казахстана. Причем если на кыргызском флаге шанырак изображен в проекции сбоку-сверху, то на гербе Казахстана «он дан с точки зрения человека, находящегося внутри юрты, в ее центре, т.е. в центре сакрального пространства, и устремленного взглядом вверх» [9, с. 510]. Остается разяснить понятие «мушель». «У тюрков слово мушель означает сам календарь, а также его основную структурную единицу – 12-летний цикл, который является основой более крупных циклов. Пять мушелей образуют 60-тилетний толык мушель (полный мушель)» [8].

Символизм шанырака, как теперь становится ясно, практически неиссякаем. Он выступает архетипом, а еще лучше сказать, визуальным воплощенным Логосом казахской культуры. Всякая новая тема, конкретное художественное решение мобилизуют весь символический потенциал шанырака, но, вместе с тем, получают единственно верную «здесь и сейчас» интерпретацию. В рассматриваемом памятнике шанырак через традиционную юрту символизирует землю Казахстана, через временной цикл мушель – вечное упокоение, а своей незавершенной формой – гибель узников.

Однако идея времени, вечности организует художественное пространство не только монумента в Долинке, но также и памятников в Павлодаре, в Балхаше. Она становится самой выразительной для воплощения темы геноцида в мемориальной скульптуре Казахстана периода независимости.

За те 26 лет, которые прошли со дня кровавых событий 20 января 1990 года и уже более четверти века с начала Карабахской войны, тема геноцида



стала определенным культурным феноменом и нашла отражение практически во всех видах искусства Азербайджана. Возведены мемориальные архитектурные комплексы и монументальные скульптуры, сняты кинофильмы и поставлены спектакли, написаны музыкальные и литературные произведения, повествующие о трагедии азербайджанского народа.

Сегодня уже можно сказать, что в изобразительном искусстве тема геноцида достаточно структурирована и разработана. Во-первых, она отражена во всех видах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре. Во-вторых, то же самое можно сказать о жанровой палитре – тема разработана в портрете, батальном жанре, различных многофигурных композициях эпического характера и даже в пейзаже. В-третьих, впечатляет количество мастеров кисти и резца, обращавшихся к данной тематике. По самым скромным подсчетам мы имеем дело не менее, чем с 50 авторами. Причем можно наблюдать самую разную степень интеграции художников вглубь темы. Есть художники, например Назим Мамедов (1934-2004), посвятившие теме геноцида целые серии полотен. Есть авторы, участвовавшие с одной-двумя работами в разовых акциях, скажем, в конкурсах или тематических выставках. Наконец, необходимо упомянуть живописцев, скульпторов или графиков, для которых тема геноцида является естественным продолжением основной линии творчества. Среди них одной из ярких фигур является Ашраф Гейбатов, для которого тема геноцида стала естественным продолжением образов «Тюркской сюиты».

Однако самое главное, что работы художников 1990-2010-х гг. оказались вписанными в определенную сюжетно-тематическую традицию изобразительного искусства Азербайджана. Родоначальником этой традиции, несомненно, является Бехруз Кенгерли. Еще в 1918-1920 гг. он создал серию портретов «Беженцы». «Бехруз Кенгерли как наблюдательный художник-реалист отобразил своей кистью людей, убежавших от тирании армян и ставших беженцами, кровопролитие, сотворенное армянскими националистами, депортацию исторических земель Азербайджана, именуемых сейчас армянскими» [10], – говорится в Распоряжении Председателя Верховного Меджлиса Нахчыванской Автономной Республики об увековечении имени Бехруза Кенгерли.

Но обсуждаемая традиция сложилась не только за счет произведений, посвященных геноциду азербайджанцев. Есть некоторые работы,

которые трудно отнести к какому-то определенному историческому событию, но посвящены они теме геноцида, как например картина Адилы Алекперова «Геноцид» (1970) или поразительная по пластике скульптурная композиция Фазиля Наджафова «Резонанс». Ничем иным кроме широко известного феномена предвосхищения в искусстве эти явления объяснить невозможно. Интересно также, что еще в советское время наши художники обращались к теме геноцида других народов и их произведения получили всемирное признание. Речь идет прежде всего о заслуженном деятеле искусств Азербайджана Саре Манафовой (1932-2007), создавшей в 1970 году триптих «Памяти жителей деревни Сонгми», посвященный последствиям войны во Вьетнаме. Эта работа в полном смысле слова стала международным хитом и экспонировалась во многих странах мира. Спустя многие годы художница, разумеется, не смогла остаться равнодушной к трагедии собственного народа. В 2003 году ею были написаны две картины под общим названием «Трагедия Ходжалы. Крик».

Трагедия Ходжалы вообще является центром, сердцевинной темы геноцида в современном изобразительном искусстве Азербайджана. Это событие оставило неизгладимый кровавый след в истории и сознании азербайджанского народа. В ночь с 25 на 26 февраля 1992 года армянами было совершено массовое истребление гражданского населения города Ходжалы Нагорно-Карабахского региона Азербайджана. В результате погибло 613 человек, в том числе 106 женщин и 23 ребенка, 487 человек стали инвалидами, 1275 человек прошли через ужасы армянского плена, 150 человек пропали без вести. Сам город был стерт с лица земли.

Самым объемным изобразительным повествованием на тему Ходжалы является наследие художника Назима Мамедова. В период 1992-2004 гг. Н.Мамедовым было создано около 40 живописных и графических работ, посвященных ходжалинской трагедии. В определенном смысле слова этот титанический труд можно назвать художественно задокументированной летописью Ходжалинского геноцида. Для многих выставка 2002 года, где была представлена вся серия произведений, оказалась неожиданной, поскольку коллеги и зрители знали Н.Мамедова как художника-мультипликатора, оформителя книги и автора абстрактных живописных полотен. Но это был «Зов Ходжалы» [7] - так называлась выставка и этот зов звучал в уме и сердце художника.

Живописная серия Н.Мамедова разнохарактерна по стилистическим, колористическим и пластическим приемам. В ней есть многофигурные, в основном большие по формату композиции «Последний день Ходжалы», «Ходжалы в огне», «Отец, сын, муж! Спасите нас!», «Беспомощный Ходжалы», в которых крупным планом показана вся трагедия уничтоженного города и его жителей. Есть картины, передающие трагическую историю одной семьи или одного человека, названия которых исчерпывающим образом описывают сюжет: «Семья в плену», «Его повесили», «Я осталась сиротой», «Родственники погибли, я осталась жива», «Ходжалинский Гаврош», «Гибель ребенка». Есть работа «26 февраля, ночь», по своей стилистике приближающаяся к абстрактному искусству, а есть композиция «Для этой девушки солнце закатилось в Ходжалы» по трактовке форм близкая кубизму. Как бы ни были трагичны и одновременно самоценны все картины серии, эпиграфом темы Ходжалы в исполнении Н.Мамедова можно назвать работу «Глаза, ждущие спасителя». Это вертикального формата полотно, на котором изображено несколько плачущих женских лиц, а в самом верху – множество глаз, собравшихся в плачущее облако. Вся серия создана на пределе художественных и человеческих возможностей, мастер работал, как говорят в таких случаях, на разрыв аорты.

Такой же эмоциональный накал, чувство боли и горя вызывает панно «Ходжалы» (2010) Ашрафа Гейбатова, долгое время живущего в Германии, но живо откликающегося на скорбь и страдания своего народа. Это монументальное панно решено на контрасте кроваво-красного и синего цветов и создает впечатление апокалиптического видения. Здесь невольно приходит на память, что на иврите геноцид называется «шоа» (холокост – это греческое слово), то есть ужас, катастрофа. Панно А.Гейбатова действительно передает ощущение ужаса находящихся на грани смерти людей, видящих вокруг себя только кровь и смерть. Геноцид в Ходжалы не оставил равнодушными не только азербайджанских мастеров кисти. Французский художник Рено Балтзинжер посвятил этой теме несколько работ, выполненных только красной и черной краской на белом фоне. И везде черная и красная краска стекают по холсту, как кровь.

Трагедия Ходжалы запечатлена не только в красках, но и в камне. Памятник жертвам Ходжалы (2008), созданный братьями Рустамовыми, возвысился на небольшой площади у станции метро «Хатаи». Скульпторы выразили идею геноцида предельно лаконично и просто. Высокий, строй-

ных пропорций, постамент из черного мрамора увенчан скорбной фигурой матери, держащей на руках погибшего ребенка. У постамента в память жертв геноцида авторы возложили вечный надгробный венок из бронзы. В настоящее время по проекту Фонда Гейдара Алиева ведутся работы по созданию Мемориального комплекса Ходжалинского геноцида, который будет построен недалеко от памятника жертвам Ходжалы. В основе проекта символическая концепция. «Согласно этой концепции, во дворе комплекса будут посажены деревья, которые цветут в конце февраля. Это символизирует прерванные жизни безвинных людей, убитых в феврале 1992 года. Окружающий комплекс с четырех сторон прямоугольный монолит представлен в форме символических рук, стремящихся защитить жителей Ходжалы от геноцида» [12]. Серию из 25 скульптурных композиций в различных материалах создал Народный художник Азербайджана Ханлар Ахмедов. Среди них выделяются своими пластическими решениями работы «Последняя надежда», «Шехид Ходжалы», «Трагедия Ходжалы».

Тема Ходжалы нашла отражение и в творчестве талантливого скульптора, Народного художника Азербайджана Натика Алиева. Им созданы памятник жертвам Ходжалы в Мехико (2012), в столице Боснии Сараево (2012) и в городе Анкаре (2012). Все они отличаются интересной композицией, тонкой моделировкой пластических форм и драматизмом содержания.

На обошедшем весь мир плакате «Ходжалы» художника Вагифа Уджатая (род. в 1955) изображен младенец с всажженным в сердце кинжалом. Это, несомненно, одно из самых запоминающихся по силе эмоционального воздействия произведений на данную тему. Художнику принадлежит также серия графических работ «Смотри! Увидь! Помни!» на тему армянского геноцида в отношении азербайджанцев. Эта серия поражает воображение, вызывает шок. В это трудно поверить, но здесь нет никакого художественного вымысла или обобщения. В альбоме В.Уджатая каждый из 49 графических листов сопровождается кратким изложением истории, услышанной художником от чудом спасшихся пленников. Изображая каждую историю, каждое зверское убийство, В.Уджатай использует минимум выразительных средств. Скупые графические линии на белом фоне и пятна крови там, где ножом ударяют в живот беременную женщину, там, где трупом ребенка бьют мать, там, где на острие арматуры насажены отрезанные головы... Когда в марте 2009 года проводилась выставка Вагифа Уджатая, публика содрогнулась.

Темы геноцида, Карабахской войны, армянского сепаратизма и терроризма сплелись воедино в творчестве Керима Керимова (род. в 1933). Ученый-геолог, член-корреспондент НАН Азербайджана увлекался рисованием с детства и долгое время считал это занятие своим хобби. Но после начала Карабахской войны, по словам самого К.Керимова, в нем пробудилось «второе дыхание и видение происходящих вокруг реалий жизни» [6, с. 6]. И он полностью посвятил себя созданию политических плакатов и карикатур. Глядя на работы К.Керимова, невольно вспоминаешь слова швейцарского психоаналитика Карла Густава Юнга: «Кто говорит архетипами, тот заставляет себя слушать». На плакатах и карикатурах К.Керимова изображены земной шар, рука с окровавленным ножом, черепа, безобразная фигура сатаны с рогами. И в противовес этому – трехцветный национальный флаг Азербайджана и голубь мира.

Другим центром притяжения в художественном осмыслении проблемы геноцида являются трагические события 20 января 1990 года в Баку, когда в результате ввода советских войск в город погибло свыше 600 человек. С тех пор в нагорной части города появилось массовое захоронение жертв январских событий – Аллея Шехидов. В 1998 году здесь был установлен монумент павшим – решенный в традициях средневекового зодчества Азербайджана восьмигранный мавзолей, в центре которого горит вечный огонь. В 2010 году на пересечении улиц Г.Зардаби и М.Гасанова, недалеко от станции метро «20 января» состоялось открытие памятника жертвам январских событий. Авторы памятника скульпторы Д.Дадашев и А.Алиев создали динамичную композицию, где несколько фигур мирных жителей Баку слились в монолитную глыбу, преградившую путь военной силе.

События 20 января стали темой работ живописца Кямиля Наджафзаде, графика Арифа Гусейнова, скульпторов Фахреддина Алиева и Ибрагима Гасанова [2, с. 29]. В их числе нужно особо отметить картину «Трагедия 20 января в Баку» (1997) заслуженного деятеля искусств Азербайджана Эйюба Гусейнова (1916-1998).

Наконец, третий идейный, смысловой центр притяжения темы геноцида в современном искусстве Азербайджана. Это кровавые события 1918-1920 гг., когда армянские дашнаки развернули кампанию массового истребления мирных жителей почти по всей территории Азербайджана. Совсем недавно, в 2007 году археологами было обнаружено мас-

совое захоронение жертв этих событий в Губе. На территории свыше 500 квадратных метров были обнаружены останки около 400 человек. В сентябре 2013 года здесь с участием Президента Азербайджана Ильхама Алиева состоялось открытие Мемориального комплекса геноцида. Полностью созданный из брутто-бетона, мемориальный комплекс состоит из двух пирамидальных сооружений и основного зала с экспозицией, в центре которого расположен черный мемориальный камень. Формы протяженных пирамидальных конструкций символизируют остроконечные ножи. Чтобы создать атмосферу траура в память о жертвах геноцида, авторы отказались от использования каких-либо элементов украшения [3].

Когда мы говорим о геноциде, у всех у нас только одна цель – чтобы это больше никогда не повторилось. Чтобы никогда больше не повторился холокост евреев, чтобы никогда больше атомная бомба не упала на Хиросиму, чтобы не повторилась испанская Герника, вьетнамская Сонгми, белорусская Хатынь, украинский и казахский голодомор, чтобы никогда не повторилась трагедия Ходжалы в Азербайджане.

**Ключевые слова:** геноцид, тюркские народы, изобразительное искусство, жанр, мемориальные памятники и комплексы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акилова К.Б. К проблеме периодизации искусства Узбекистана конца XIX – начала XXI веков. //Проблемы искусства и культуры, № 1 (51), 2015. с. 37.
2. Алиев З. Карабахская война в изобразительном искусстве. // Наследие, № 6, 2013.
3. Губинский мемориальный комплекс геноцида <http://www.heydar-aliyev-foundation.org/ru/content/view/93/2808>
4. Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости. – Алматы, 2009.
5. Интервью с Госсекретарем РК Мухтаром Кул-Мухаммедом.
6. Kərimov K. Hiddət və nifrət. – B., 2008.
7. Məmmədov D.N. Xocalı xarağı. – B., 2010.
8. Махамбетова А. Тенгрианский календарь – Мушель. <http://zolotoichelovek.ucoz.ru/load/7-1-0-10>
9. Наурызбаева З. Вечное Небо казахов. – Алматы, 2013.

10. <http://www.nakhchivan.az/portal-ru/serencam-8.htm>
11. [http://tengrinews.kz/kazakhstan\\_news/foto-nursultan-nazarbaev-otkryilastane-monument-pamyati-215083/](http://tengrinews.kz/kazakhstan_news/foto-nursultan-nazarbaev-otkryilastane-monument-pamyati-215083/)
12. Gülnar Əliyeva. Xocalı Soyqırımını Memorial Kompleksi belə olacaq. <http://www.anspress.com/index.php?a=2&lng=az&nid=201938>

### ***Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)***

#### **Soyqırım, aşarşılıq, urkun: türk sənətində soyqırım mövzusu**

Məqalədə Azərbaycan, Qazaxıstan və Qırğızıstan təsviri sənətində soyqırım mövzusu araşdırılır. Burada Azərbaycan rəssam və heykəltəraşlardan B.Kəngərli, N.Məmmədov, S.Manafova, Ə.Heybətov, N.Əliyev, X.Əhmədov, V.Ucatay və b., Qazaxıstan heykəltəraşlarından S.Sultanov, M.Abılqasimov və V.Pirojkov, Qırğızıstan rəssamlardan isə S.Çuykov və D.Joldoşbekovun bu mövzuya aid əsərləri təhlil olunur. Nəticə çıxarılır ki, dövlət suverenliyi illərində üç türk ölkənin təsviri sənətinin bütün növlərində soyqırım mövzusu müstəqil janr statusunu almışdır.

**Açar sözlər:** soyqırım, türk xalqları, təsviri sənət, janr, xatirə abidələr və komplekslər.

### ***Artegin Salamzadə (Azerbaijan)***

#### **Genocide, asharshilik, urkun: theme of genocide in Turkic art**

The theme of genocide in art of Azerbaijan, Kazakhstan and Kyrgyzstan is looked in the article. Azerbaijani artists and sculptors – B.Kengerli's, N.Mammadov's, S.Manafova's, A.Heybatov's, N.Aliyev's, Kh.Ahmadov's, V.Ujatay's, etc., Kazakhstan sculptors – S.Sultanov's, M.Abilgasimov's and V.Pirojkov's and Kyrgyzstan artists – S.Chuykov's and D.Zholdoshbekov's works about this theme are analysed here. The result is that, the theme of genocide has become an independent genre in all types of fine art of three Turkic countries during state sovereignty years.

**Keywords:** genocide, Turkic nations, fine art, genre, memorial monuments and complexes.



---

## RƏSSAM MƏHƏMMƏD ƏLİYEVİN YARADICILIĞINDA SOYQIRIM MÖVZUSU

Məhəmməd Əliyev 1952-ci ildə Bakıda anadan olub, orta təhsilini doğma yurdunda tamamlamışdır. Əzim Əzimzadə adına Bakı Rəssamlıq Məktəbinin məzunu olub (1968 – 1973) və V.Muxina adına Leninqrad (Sankt- Peterburq) Ali Rəssamlıq Məktəbinin bölməsində (1978 - 1983) təhsil almışdır.

İlk fərdi sərgisi 1985-ci ildə Sankt- Peterburqda olmuşdur.

Məhəmməd Əliyev 1986-cı ildə SSRİ Rəssamlar İttifaqının üzvü seçilib. 1990-cı ilin qanlı yanvar günlərində «Ruhların səsi» adlı tablosu baş verənlərə etiraz əlaməti olaraq Bakı metrosundan asılıb. 1991-ci ildə Sankt-Peterburq Dövlət Muzeyi onun «Sevgililər» adlı rəsm əsərini yüksək qiymətə alıb. Türkiyəyə köçərək, burada yaşamağa başladıqdan sonra əsərləri daha böyük marağa səbəb olmuşdur. Ən qısa zamanda onun rəsmləri ABŞ, İngiltərə, Avstriya, Almaniya və Fransada sərgilənib, öz modernist üslubu ilə müəllifinə şöhrət gətirmişdir. O, həm rəssam, həm heykəltəraş, həm keramikaçı, həm də qrafikdir. Türkiyədə yaşamağa başladıqdan sonra Azərbaycanda yalnız bir dəfə - 2007-ci ilin payızında sərgisi açılıb. Həmin vaxt Səttar Bəhlulzadə adına Mərkəzi Sərgi Salonunda təşkil edilən nümayişdə rəssamın 60-dək əsəri təqdim olunub [1, 2].

«Türkiyənin Pikassosu» kimi tanınan rəssam haqqında Türkiyənin nüfuzlu gündəlik qəzetlərindən biri - «Vətən»də, qəzetin aparıcı yazarlarından biri M. Kemalın bu kimi yazısı qeyd edilmişdi: «Məhəmməd Əliyevin keramiklərini və tablolarını Pikasso ilə müqayisə etmək bəlkə də bir az şişirtmə kimi görünə bilər, amma bu əsərlər Pikasso və Salvador Dali ilə bərabər İspaniyanın üç ən modern rəssamından biri sayılan Xuan Mironun çəkdiqlərindən zərrəcə geri qalmır».

Türkiyə qəzetlərində Məhəmməd Əliyev haqqında yazılanların sətirləri də çox maraqlıdır: «Məhəmməd Əliyev - Azərbaycanın küresəl şöhrəti», «Məhəmməd Əliyevi yetərinə tanımırıq, amma o bir dünya starı»...

M.Əliyev Türkiyədə AKP hökumətinin Ermənistanla sərhədlərin açılması yönündə apardığı siyasətin ən qatı əleyhdarlarından və etirazçılarından biridir. Məhəmməd Əliyev «erməni açılımı»na qarşı imzatoqlama kampaniya-



sına da qatılıb və «Türkiyənin Ermənistanla sərhədləri açılmasın!» başlıqlı etiraz mətnini imzalayıb...[2]

Rəssamın yaradıcılığında erməni vandalizminə qarşı etiraz xüsusi bir səhifə təşkil etmişdir. Azərbaycan xalqının fəryadı, acı səhnələri və dəhşətli mənzərələr onun əsərlərində əyaniliyi və yaddaqalanlığı ilə bədii əksini tapmışdır.



*Son vida (120x90)*

Müsaibə zamanı rəssam qeyd etdi ki, “Son vida” adlanan bu əsəri Qarabağda şəhid olmuş xalası oğluna həsr edib. Əfqanıstanda hərbi xidmətdən Azərbaycana qayıtdıqdan sonra könüllü olaraq ətrafına mərd oğulları toplayaraq “Qarabağa gedirik” demiş. Bu əsərdə yeni körpəsi doğulmuş bu gəncin ailəsi ilə vidalaşması təsvir olunmuşdur. Ölüm xəbərini eşidən rəssam təsirlənərək bu əsəri qəlb ağrısı ilə yaratmışdır.

Kompozisiyanın ön tərəfində təsvir olunmuş tünd rəngli əsgər, qadın və uşaq həmin şəhiddir ki ailəsi ilə vidalaşır. Bir əli ilə ailəsini digər əli ilə silahı tutaraq qürurla dayanan əsgər, qəhrəmanlığı, Azərbaycan oğlunun əyilməzliyini göstərir.

Əsərdə diqqət çəkən digər bir detal qara buluddu. Rəssamın qeyd etdiyinə görə bununla o, Azərbaycanın üstündə olan erməni savaşını göstərməyə çalışmışdır. Hətta rəssamın bu fikirlərini qeyd etməyi özümə borc bildim: - “İnşallah o qara bulud gedər və Azərbaycan da günəşli günə çıxar, öz Qarabağına qovuşar..”.

Kompozisiyanın mərkəzində qucağında uşaq tutmuş yaşlı kişi obrazı diqqət çəkir. Bu, rəssamın özüdür, uşağı bağrına basıb - heç bir uşaq ölməsin, heç bir uşaq getməsin... deyərək sanki bütün Azərbaycan oğullarını həmin uşağın timsalında qorumağa çağırır.

Şərqli üslubunda olan tikililəri ağ rəngdə təsvir etməyi sevən rəssam arxa planda memarlıq abidələrini - minarə, məscid, günbəzli keçmiş yaşayış tikililərini təsvir etmişdi.

Fonda qara rəngdə axan Kür çayını görürük. Rəssamın sözləri ilə desək: - “Mən sevirəm Kürü qara rəngdə çəkməyi. Çünki Qarabağ hadisələri ilə bağlı məmləkətdə bir qara bulud var..”.

Rəssam əsərin məzmun yükünü daha da dolğun etmək üçün arzu və muradı simvolizə edən atı və nuru, həyatı özündə birləşdirən çırağı da bura daxil etmişdi. Bir çox əsərlərində sevə-sevə yaratdığı yanan çırağı bu tabloda da verməklə - .. “gedən oğullarımız qayıdar, həmin çırağ evdə həmişə yanar, sönməz..” deyir.



*Xocalı vəhşiliyi (300x180)*

M.Əliyev Xocalı faciəsini insanlıq tarixində dəhşətli faciələrdən biri sayaraq qəlb ağrısı ilə “Xocalı vəhşiliyi” tablosunu yaratmışdır.

Anaların ahı, fəryadı duyulan bu əsərdə gecə, soyuq havada silahsız sakinləri vəhşicəsinə işgəncə verib öldürən erməniləri vəhşi heyvan şəklində

təsvir edilmişdir. Əsərdə diqqət çəkən bir detal da əlində sülh, əmin-amanlığı simvolizə edən göyərçin [3] tutmuş uşaqdır. Həqiqətən də daşdığı mənasına görə çox təsirli olan bu bağlılıq rəssamın vurğuladığı kimi: - “.. bu uşaq əlində quşu tutaraq azad olmaq istəyir, ölmək istəmir, savaşımaq istəmir...”.

M.Əliyev ermənilərin qabağına çıxan günahsız insanlar bir neçəsinin əlində bıçaqla verməklə Azərbaycanın igid oğullarının əyilməz qürurunu, mərdliyini, vətənin keşiyində durduqlarını göstərməyə çalışmışdır.

Əsərin bədii təsir gücü sayəsində hər tamaşaçıda günahsız insanlara mərhəmət, faciəni törədənlərə isə sonsuz nifrət hissi oyanır.



*Şəhid əsgər (90x120)*

Məhəmməd Əliyevin soyqırımıyla bağlı digər bir əsəri “Şəhid əsgər” adlı tablosudur. Rəssam bu əsəri şəhid olmuş xalası oğluna həsr edərək, “Torpaq – uğrunda ölən varsa vətəndir” deyərək kətan üzərində onu bir heykələ, şəhidlərin ölməz bir abidəsinə çevirir. Şəhidlik əbədidir, qalıcıdır. Kəfənə bürünmüş əsgərin əlində silahı ilə təsvir edilməsi, bir əsgər üçün şərəf onun silahı ilə şəhid olmasıdır anlamına gəlir.

Qarabağda baş vermiş hadisələrlə bağlı olaraq fon, buludlar, göy üzü qara verilərək aşağıda tökülmüş qanları əks etdirən detal təsvir olunmuşdur.

Bir əsgərin müharibənin bütün ağırlığını çiyində daşıyan əsas qüvvə kimi təsvir ifadəsi rənglərin təzadı ilə göstərildiyindən çox təsirlidir.



*Əsir əsgər (90x130)*

Bu mövzuda yaradılmış, əsir düşmüş Azərbaycan oğullarını simvolizə edən əsərlərdən biri də “Əsir əsgər” əsəridir. Kompozisiyada daha çox obrazın psixoloji yaşantıları qabardılıb. Rəssam əl qolları bağlı olan əsir obrazına bir neçə göz əlavə etməklə bu əsgərlə yanaşa digər əsirlərin də gözünün yolda olduğunu vurğulamağa çalışmışdır. Onun daxilində keçirdiyi ağırları tabloda özünün yadda qalan ifadəsini tapmışdır. Qarabağı xatırladan tikililərin üzərində uçan qara quşlar (rəssam onları kərkəs quşları adlandırır) ermənilərə işarə olaraq onları yırtıcı quşlar kimi tamaşaçının diqqətinə çatdırılmışdır.

“Xocalıda qadın qırğını” adlı əsər acı sarsıdıcı kədər, hüzn, iztirab və dramatik əhvali-ruhiyyə ilə doludur. Rəssam bu əsərinə baxdıqda belə bir fikir söylədi: -“Dünyaya çox pis örnəkdir ki, qadını öldürüb qarnından uşağı çıxarıb başını kəsəsən və bütün bunu çəkərək videonu dünyaya göstərəsən. Bu sarsıdıcı bir hərəkətdi...”





*Xocalıda qadın qırğını (90x110)*

Əsərə diqqət etsək, ana və uşağın ayağında mozaikaya bənzər bir detal görürük. Rəssamın sanki dənəciklərə ayırdığı bu detalın həmişə belə əbədi olaraq qalacağına, yəni bu ananın ölməyəcəyinə işarə olduğunu söylədi.

Bu kompozisiyada da ermənilərə işarə olan uçan qara kərkəs quşlarını görürük. “Bu qan yerdə qalmaz” əsərin ikinci adıdır.

Məhəmməd Əliyevin soyqırımı həsr edilmiş əsərlərinin hər birinin yüksək bədii əhəmiyyətlik dərəcəsi ilə yanaşı, həm də bu əsərlər dərin humanizm, güclü vətəndaşlıq duyğuları ilə doludur. Baxarkən tamaşaçısını duyğulandıran bu əsərlər soyqırım məzmununu özündə hiyf edən və erməni vəhşiliyini ifşa edən nümunələr idi.

Nəticə olaraq son sözümlü rəssamın fikirləri ilə bitirmək istərdim: “Mən sənətçi, rəssam olduğuma görə müharibəyə, bu haqsızlığa qarşı olan etirazımı əsərlərimlə söyləməyə çalışdım. Bunu belə dünyaya çatdırmaq istədim. İnşallah bu əsərlər daha çox gün üzünə çıxar, daha çox yerlərə gedər... Qarabağ heç zaman

unudulmayacaq, Qarabağ bizim yaramızdır. İnşallah bu yara düzələr, çəkilər gedər. Amma yenə də biz bu mövzunu unutmamalıyıq. Ermənilər heç nəyi unutmur. Hətta özləri yalannan bir hadisə düzəldib soyqırım adı ilə dünyaya tanıtmağa çalışır, hətta bunu öz uşaqlarına təbliğ edərək türk xalqına qarşı qızıqdırırlar....”.

*Açar sözlər:* soyqırım, Qarabağ, şəhid, rəssam, əsgər.

## ƏDƏBİYYAT

1. [https://az.wikipedia.org/wiki/Məhəmməd\\_Əliyev](https://az.wikipedia.org/wiki/Məhəmməd_Əliyev)
2. <http://news.milli.az/culture/3022.html>
3. <https://az.wikipedia.org/wiki/Simvol>

### *Рамиль Гулиев (Азербайджан)*

#### **Тема геноцида в творчестве художника Магомеда Алиева**

В творчестве художника Магомеда Алиева мы ясно замечаем чувство глубокой ненависти к врагу, встречаемся с проявлением могучего, несломленного духа азербайджанского народа, его непоколебимой веры в будущее. В этих работах художник проявил глубокое уважение к памяти павших смертью героев шехидов азербайджанского народа, словно возвел монументальный памятник, посвященный их светлой памяти. Эти работы, обладающие глубоким духовным содержанием, будут служить образцом для грядущих поколений.

*Ключевые слова:* геноцид, Карабах, шахид, художник, солдат.

### *Ramil Guliyev (Azerbaijan)*

#### **The theme of genocide in the creation of the artist Muhammad Aliyev**

In the creation of the artist Muhammad Aliyev, we clearly notice a feeling of deep hatred for the enemy, meeting with the manifestation of mighty, unbroken spirit of the Azerbaijani people, his unwavering faith in the future. In these works, the artist showed a deep respect for the memory of the fallen heroes of the death martyrs Azerbaijani people, as if erected a monument dedicated to their blessed memory. These works, which have deep spiritual content, will serve as a model for future generations.

*Key words:* Genocide, Karabakh, shahid, artist, soldier.

---

## 1991-Cİ İLDƏ FACİƏVİ ŞƏKİLDƏ HƏLAK OLAN AZƏRBAYACANIN SİYASİ ELİTASININ MEMORİAL ABİDƏ KOMPLEKSİ

Azərbaycanın müstəqillik dövründəki ən böyük və dəhşətli faciələrindən biri, 25 il bundan öncə, 1991-ci il noyabrın 20-də Xocavənd rayonunun Qarakənd kəndi yaxınlığında baş vermiş vertolyot qəzasıdır. İlkən rəsmi məlumatlarda vertolyotun dumana düşərək qayaya çırpılması ehtimalı irəli sürülsə də, sonradan onun vurulması faktı təsdiqləndi. Beləliklə, Ağdam rayonunun Mərzili kəndi ərazisində Mi-8 N72 Azərbaycan hərbi vertolyotu Ermənistan silahlı qüvvələri tərəfindən vurularaq partladılmışdır.

Partlayış zamanı vertolyotda olan 22 nəfər, bütün sərnəşinlər və heyət üzvləri həlak olmuşdular. Vertolyotda respublikanın görkəmli dövlət və siyasi xadimləri, hüquq mühafizə orqanlarının rəhbərləri, SSRİ xalq deputatları, SSRİ Daxili İşlər Nazirliyinin və müdafiə nazirliyinin nümayəndələri, Dağlıq Qarabağ münaqişəsinin dinc yolla aradan qaldırılmasına dair Jeleznovodsk sazişinin həyata keçirilməsinə kömək etmək üçün gəlmiş RSFSR və Qazaxıstan müşahidəçiləri, jurnalistlər, mükli peşə sahibləri və hərbi qulluqçular olmuşdur [4]. Onların arasında Azərbaycanın şərəfli oğulları, Azərbaycan Respublikasının Daxili İşlər Naziri Məhəmməd Əsədov, Respublikanın baş prokuroru İsmət Qayıbov, Dövlət katibi Tofiq İsmayılov, onun köməkçisi Rafiq Məmmədov, SSRİ Ali Sovetinin deputatları Vəli Məmmədov, Zülfü Hacıyev, Prezident Aparatının şöbə müdiri Osman Mirzəyev, millət vəkili Vaqif Cəfərov, Azərbaycan Respublikası Meliorasiya və Su Təsərrüfatı nazirinin 1-ci müavini Qurban Namazəliyev, jurnalist Alı Mustafayev, operator Fəxrəddin Şahbazov, işıqçı Arif Hüseynzadə öz həyatlarını faciəvi şəkildə başa vurmuşdular.

Faktla bağlı 21 noyabr 1991-ci ildə Hərbi Qarnizon Prokurorluğu tərəfindən cinayət işi açılıb və istintaqın davam etdirilməsi üçün Respublika Prokurorluğuna verilib. Sonradan cinayət işi üzrə istintaq dayandırılıb. Səbəb hadisənin baş verdiyi ərazinin Ermənistan Silahlı Qüvvələri tərəfindən işğal olunmasıdır. Cinayəti törədən şəxsləri müəyyənləşdirmək mümkün olmayıb.

Tədqiqatçılar arasında bu faciəvi hadisənin əvvəlcədən düşünülmüş və məqsədli şəkildə həyata keçirildiyi fikirini irəli sürənlər də az deyil. C. Nuriyev “Azərbaycan” qəzetində dərc olunmuş məqaləsində qeyd edir ki, Dağlıq Qarabağda Z. Balayanın “Zoryuk” terror dəstəsi fəaliyyət göstərir. Həmin dəstənin əsas məqsədi M. Əsədovu və İ. Qayıbovu aradan götürmək idi [1].

Digər bir araşdırmaçı Xəyalə Süleymanqızı bu faciəvi hadisəni daha dərinləndirərək, onun heç vaxt bizə deyilməyən tərəflərini işıqlandırmış və ağıla gəlməz, tükürpədici tədqiqat nəticələrini ortaya qoymuşdur. X. Süleymanqızı davam.az xəbər portalında yerləşdirdiyi araşdırmada yazır: “1991-ci il noyabrın 20-i saat 13.48-də havaya qalxan Mİ-8 N72 vertolyotunda yanğından əvvəl atışma olub. İlk atəşi, böyük ehtimallara görə, vertolyotu saxta sənədlərlə idarə edən Gennadi Vladimiroviç Domov açıb. Bunu yanıb dağılmış vertolyotun qalıqlarında içəridən açılan (vertolyotun içində-red) güllələrin diametri, açıq yerləri sübut edir. (İstintaq sənədlərində bu, aydın görünür)... Vertolyot Qarakənddə yerə endirilib... Malik Paşayan və Safur Alamzaryanın “ASALA” qrupu məhz bundan sonra sərnişinləri tərksilah edib (silahların, diplomat çantalarının, sənədlərin itməsi, ayaqqabıların cütlənməsi, plastmas su qablarının səliqə ilə qoyulması səbəbləri və s. hələ araşdırılmayıb). Beləliklə, Mİ-8 N72 hərbi vertolyotu 1991-ci il noyabrın 20-i saat 14.42-də “Barret M81-A1” silahlı ilə vurulub və bu zaman güclü nüvə yanğını baş verib... [2].

Qeyd etmək lazımdır ki, ABŞ Konqresində adı hallanan bu silah həm də kütləvi qırğın silahları cərgəsində gedir. Bu silah hədəfə dəyərkən ilkin olaraq güclü yanğın törədir. Buna “nüvə yanğını” deyirlər. Bu yanğının yayılma zərbəsindən obyektin qalıqları mərkəzdən 500-600 metr kənara atılır.

Faciədə həlak olan Azərbaycanın siyasi elitasının on bir nəfəri 1991-ci ilin noyabr ayında Fəxri xiyabanda dəfn olundular. Vətənimizin vətənpərvər, igid və eyni zamanda öz dövrünün birinciləri sırasında olan siyasi-ictimai xadimlərinin əbədiyaşar nurlu xatirələrini ucaldılması üçün hər birinin memorial abidəsinin hazırlanması tapşırıldı.

Yaradılacaq memorial kompleksin memarı Azərbaycan Memarlar İttifaqının sədri Elbay Qasımsadə idi. Abidə kompleksin heykəltəraşlıq işləri Azərbaycanın görkəmli heykəltəraşı Xanlar Əhmədov başda olmaqla digər görkəmli heykəltəraşlarla birlikdə hər heykəltəraşa bir abidənin icra olunmasını həvalə olunur.

Azərbaycanın şərəfli oğullarının memorial abidələrinin ərsəyə gəlməsində ölkəmizin istedadlı və bacarıqlı heykəltəraşları bu komandaya cəlb olunur.



Onların arasında Xanlar Əhmədov, Natiq Əliyev, Akif Əsgərov, Namiq Dadaşov, Zakir Əhmədov, Zeynalabdin İsgəndərov, Albert Mustafayev, Əhməd Salikov, Teyyub Yusifov və başqaları yer alır.

Memorial abidələrin müxtəlif heykəltəraşlar tərəfindən icra olunmasına baxmayaraq burada vahid kompozisiya seçilib. Bu da təsadüfi deyildir. Eyni faciəvi hadisə ilə heyatları sona yetən bu şəxsiyyətlərin memorial abidələri də eyni şəkildə olmalı idi.

Belə ki, 1992-ci ildə hazırlanan, böyük uzunsov sahədə on bir abidə yer aldı. Kompleks bütünlüklə iki materialdan, qranit və bürüncün vəhdətindən ərsəyə gəldi. Başdan-başa qranit plitələrlə döşənən sahə bir-birindən blok stellalarla ayrılırdı. Hər bir blok stellanın üzərində həlak olanlara həsr olunmuş bürüncdən portretlər bərkidilmişdir.

Hər birinin hündürlüyü 1,90 sm, eyni ölçüdə olan stellalar və 50 sm ölçüdə olan portretlər gözümüzün önündə qəhrəmanlıq zirvəsinə çatan şəhidlərimizin obrazlarını yaradır və sanki bir qalereyada cəmləyir. Hər portretin altında, bürünc lövhədə qızıl suyu ilə yazılmış hərflərlə həlak olan şəxsə məxsus qısa məlumat yer alır.

Qara mərmərin hüznü aurasına qərq olan statik abidə kompleksi soyuq və qəmgin təəssürat oyadır. Burada sanki hər kəs susur. Sanki çıxdıqları yolda həllinə çalışdıqları Qarabağ probleminin danışıqlar vasitəsi ilə yoluna qoymaq məqsədləri ürəklərində qaldığı kimi...

Bu dəhşətli faciəni özündə soyuq şəkildə əks etdirən abidənin yanından ürək ağrısı ilə ayrılmamaq olmur. Fəxri xiyabana daxil olan zaman bizi müşayət edən canlı və dinamik obrazlar sonda hüznü və eyni zamanda şərəfli qəhrəman obrazları ilə əvəz olunmuşdur.

Memorial kompleksin məğzini təşkil edən və diqqət mərkəzində olan hissə portretlər qalereyasıdır. Bu kompleks eyni biçimdə, eyni ölçüdə və eyni formatda olsa da ən fərqli cəhətlər portretlərdə gizlidir. Portretlər ayrı-ayrı heykəltəraşlar tərəfindən işləndiyinə görə onlar, obrazların icrasında öz xarakterik cizgilərini bura əlavə edə bilmişdilər. Amma bu fərqliliyə baxmayaraq, donuq obrazlar, sakit baxışlar, statik aura portretlərin oxşar xarakterik cəhətləridir. Porterlərin plastik həlləri müxtəlif olsa da, onların biçimlərindəki eynilik abidəyə monotonluq bəxş edir.

Buna baxmayaraq portretləri bir-bir nəzərdən keçirdikdə hər obrazın ayrı-ayrılıqda müstəqil xarakter daşdığına şahidi oluruq. Memorial kompleksin sağdan-sola yerləşən birinci abidəsi akademik, Azərbaycan Respublikasının

birinci Dövlət katibi Tofiq İsmayılova məxsusdur. Portret abidə öz plastik həllinin dərinliyinə görə diqqəti cəlb edən portretlərdəndir. Azərbaycanın heykəltərsəlik məktəbinin təşəkkülündə qiymətli sənətkarlardan biri olan Albert Mustafayev, memorial abidənin tələbinə uyğun olaraq portret oxşarlığını və standart biçim ölçüsünü dəqiqliklə verməklə kifayətlənməmiş, bura eyni zamanda obrazın açılmasına xidmət edən xarakterik xüsusiyyətləri və keyfiyyətləri də əlavə etmişdir. Heykəltərsə sifətin detallarını işləməklə obrazın daxili aləminin bütün mürəkkəbliyini artırma bilmiş və portret xarakteristikasının düzgün həllinə xüsusi diqqət yetirmişdir.

Müəllif bürüncün özünəməxsusluğundan, onun imkanlarından, müxtəlif fakturaları ifadə etmək bacarığından ustalıqla istifadə etmişdir. Üz cizgilərinin ayrı-ayrı incəlikləri, qırışlar, baxışlardakı dərinlik obrazın canlanmasında xüsusi rol oynayaraq ona aydın oxunaqlıq və eyni zamanda ifadəlilik vermişdir. Heykəltərsə, portretin konturlarını dəqiq verməklə plastikliyinə nail olmuş və akademikin obrazını tam onun xarakterinə uyğun şəkildə yaratmışdır.

Digər abidə, Azərbaycan Respublikasının ilk Daxili İşlər Naziri general-mayor Məhəmməd Əsədovun portret abidəsi Azərbaycanın qocaman heykəltərsəsi Əhməd Salikov tərəfindən icra olunmuşdur. Yaradıcılığında siyasi mövzu və bununla əlaqədar portret janrı mühüm yer tutan heykəltərsənin növbəti siyasi xarakterli portreti Məhəmməd Əsədova həsr olunmuşdur. Liriklikdən kənar lakonikliyi, sakitliyi və yumşaq sərtliyi ilə fərqlənən bu obrazın xarakteristikası demək olar ki, Əhməd Salikovun digər siyasi obrazlarına da xasdır. Mövzu və plastik həll baxımından obrazlarına bu cür yanaşma heykəltərsənin yek üslub formalaşmasının göstəricisidir.

Bu portret abidədə müəllif, öz həyatının qəhrəmanlıq zirvəsinə çatan bir insanın çöhrəsində rahatlıq, əminlik və qorxmazlıq kimi hissləri verə bilmiş, yaratdığı obrazın öhdəsindən məharətlə gəlmişdir.

Respublikanın baş prokuroru İsmət Qayıbovun portretini Xanlar Əhmədov tərəfindən icra olunmuşdur. Ümumiyyətlə, X. Əhmədovun Fəxri xiyabanda müxtəlif illərdə, elm və mədəniyyət sahəsində fəaliyyət göstərmiş, müxtəlif görkəmli şəxsiyyətlərə həsr etdiyi memorial abidələr özünəməxsusluğu ilə seçilir, öz bədii şərh, dərin məzmunu, duyulası emosional təsiri ilə fərqlənilir. İsmət Qayıbovun da portret abidəsi belələrdəndir. Güclü psixoloji təsir gücünə malik bu portretə müəllif yalnız oxşar üz cizgilərinin dəqiqliklə verməklə kifayətlənməyib, eyni zamanda o, ölkəsinin ağır günündə əlindən gələni əsirgəməyən və öz peşəsinin yükünü məsuliyyətlə çiyinlərində daşıyan bir

şəxsiyyətin obrazını yaratmışdır. Bütün bu məziyyətləri, biz obrazın yorğun, gərgin və fikirli üz cizgilərində birləşdirən heykəltəraş, fərdi xüsusiyyətlərə malik xarakter yaratmışdır. Azacıq çatılmış qaşlar və yerə dikilən düşüncəli baxışlar obrazın ifadəliliyini artırmış ona canlılıq bəxş etmişdir.

Eyni tərzə Prezident Aparatının şöbə müdiri Osman Mirzəyevin də portret büstündə müşayət etmək olar. Qeyd etmək lazımdır ki, memorial abidələrin ən xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də portretlərdə oxşarlıq cizgilərinin öz əksini tapmasına ciddi riayət edilməsidir. Bu cəhəti biz bu memorial kompleksin bütün portretlərində görə bilərik. Amma bu portretləri fərqli edən, müxtəlif heykəltəraşların abidəyə daxil etdikləri fərdi yanaşmadır. Öz dəst-xətti və təkrarolunmaz işlənmə tərzinə görə seçilən Natiq Əliyevə məxsus üslub Osman Mirzəyevin portretində özünü biruzə vermişdir. Hər zaman yaratdığı obrazların ən incə xarakterik detallarını üzə çıxaran müəllif, bu portretdə Osman Mirzəyevin heç vaxt üzündən əskik olmayan təbəssümü vurğulamağı unutmamışdı. Bir şəxsiyyət, bir jurnalist və pedaqoq kimi həmişə pozitiv olan Osman müəllimin obrazı bütün müsbət şəxsi keyfiyyətlərinin müəllif tərəfindən uğurla tapılaraq həll olunmuşdur.

SSRİ Ali Sovetinin Deputatı, Şuşa rayon partiya komitəsinin I katibi Vaqif Cəfərovun portret abidəsi ümumiləşdirilmiş obrazına görə digər portretlərdən fərqlənir. Müəllif Zeynalabdin İsgəndərov öz üslub tərzinə sadıq qalaraq, yaratdığı obrazda yalnız portret oxşarlığını deyil, eyni zamanda ərsəyə gətirdiyi obrazın üzərində axtarışlar apararaq xüsusən obrazın açılmasına, xarakterin ifadəliliyinə fikir vermiş və əsas cizgiləri vurğulayaraq ümumiləşməyə üstünlük vermişdir.

Yaratdığı obrazlarda bəzən modelin xarakterik cizgilərini artıran, bəzən isə onları ön plana çəkən Z. İsgəndərov Vaqif Cəfərovun portretində etdiyi ümumiləşdirməyə baxmayaraq ən vacib detalları vurğulamış və obrazın poetikliyinə az da olsa yer vermişdir.

Obrazın plastik həllinə bu cür yanaşma digər bir portret abidədə də özünü göstərir. Azərbaycan Respublikasının Baş Nazirinin müavini Zülfü Hacıyevin detallı üz cizgilərindən məhrumdur. Akif Əsgərovun forma üzərində özünə məxsus üslubu özünü aydın şəkildə biruzə verir. Müəllifin dəsti xəttinə məxsus olan plastik ümumiləşdirmə, əsasən bütövlüyə və bədii dolğunluğa üstünlük verməsi onun obrazlarının canlılığını və ifadəliliyini bir başqa cür vurğulayır.

DQMV-nin prokuroru olan İqor Plavskinin portret abidəsinin lirik obrazlar ustası olan Namiq Dadaşov icra etmişdir. Yaratdığı obrazları və ya portretləri

detallı işləməyi sevən heykəltəraş, Plavskinin portret abidəsini dəqiq oxşarlıq və xarakterik cizgiləri ilə birlikdə işləmişdir. Bürünc portretin plastikliyi və onun fakturası obrazın daxili aləmi və xarakteri ilə üzvü şəkildə bağlıdır.

Ali Sovetin deputatı Vəli Məmmədovun portret abidəsində obrazın fərdi keyfiyyətlərinin və cizgilərinin vəhdət təşkil etməsi diqqətəlayiqdir. Heykəltəraş Zakir Əhmədov eyni zamanda portretdə psixoloji təsir gücündən də yan keçməmiş, plastik cizgilərin ifadəliliyində bu təsiri daha da gücləndirmişdir. Portretə tamaşa edərkən obrazın gözlərində dərin kədər və yorğunluğu sezmək mümkündür.

Ali Sovetin digər deputatı Quran Namazəliyevin abidə portretində heykəltəraş Teyyub Yusifov obrazın portret oxşarlığına fikir vermiş və bu cizgiləri önə çıxarmışdır.

Qarabağın şərəfli şəhidlərinə həsr olunan bu abidə vahid bir bütöv kompleksdir. Kompleksin tamlığı bu bütövü təşkil edən ayrı ayrı portretlərin bir-biriləri ilə üzvü surətdə aslılığı və bağlılığıdır. Portret abidələr arasındakı qırılmaz əlaqə kompleksin plastik və psixoloji gücünü artırır.

Nəzərə alsaq ki, 1990-cı illərdən etibarən Azərbaycanda iqtisadi durum ürək açan deyildi və bu böhran öz mənfi təsirini bütün sahələrə o cümlədən mədəniyyət sahəsinə də göstərməsi təbii hal idi.

1992-ci ildə faciəvi qəzada şəhid olmuş Azərbaycan Respublikasının ən aparıcı siyasi xadimlərinin memorial abidəsinin salınması iqtisadi vəziyyətin ağır olduğu bir dönmə təsadüf etmişdir. İqtisadi çətinlik və maliyyələşmə problemləri memorial abidənin salınmasında öz əksini tapmışdır.

Apardığım araşdırma zamanı məlum oldu ki, abidənin icrası üçün heykəltəraşlar bir neçə müxləif quruluşa malik layihə ilə çıxış edib, memorialın kompozisiya etibarilə digər formatda həlli barəsində təkliflər irəli sürmüşlər. Amma maliyyə çətinliyi ucbatında bu təklifləri qəbul etmək mümkün olmayıb. Məlum məsələdir ki, bu cür memorial kompleksin daha layiqli icrası üçün kifayət qədər maliyyə vəsaiti tələb olunur. Bəzi portretlərin uğursuz alınmasını bəlkə də bu səbəblə izah etmək olar.

Fəxri xiyabanda köhnə abidələrin bərpa və ya yenidən salınması kimi məqamları tez-tez müşahidə edirik. O cümlədən sözü gedən memorial kompleksin yenilənməsi və ya digər formatda öz həllini tapması mümkündür. Bundan başqa bu memorial kompleksin Bakı şəhərində yaxud Azərbaycanın hansısa bir bölgəsində əbədləşdirilməsi məsələsi də gündəmə gətirilməli və aidiyyəti dövlət orqanları bu işlə məşğul olmalıdır.

Eyni zamanda, aprelin əvvəlində Azərbaycanın Milli ordusunun uğurlu hərbi əməliyyatı nəticəsində geri qaytardığımız mühüm strateji mövqelərimizin alınması münasibəti ilə bu memorialın şəhərlərin birində ucaldılması yerinə düşən olardı. Bəlkə də abidənin yenidən ucaldılması üçün ən düzgün yer Qarakənd kəndindəki faciənin o baş verdiyi yerdir.

Ümumiyyətlə, faciəvi surətdə həlak olan Azərbaycan xalqının layiqli övladlarının xatirəsini əbədləşdirmək üçün onların adları məktəblərə, müxtəlif ictimai yerlərə, sənayə müəssisələrinə və küçələrə verildi. Hətta Azərbaycan Respublikasının Maarifçilik Cəmiyyəti - "Bilik" Azərbaycan xalqının şanlı oğlu, məşhur alim, ictimai və dövlət xadimi Tofiq İsmayılov adına yeni mükafat təsis etmişdir [3].

## ƏDƏBİYYAT

1. Nuriyev C. Qəza təsadüfi deyildi. Azərbaycan qəzeti, 1991-ci il, 26 noyabr, səh 2.
2. Xəyalə Süleymanqızı. davam.az xəbər portal.<http://davam.az/7234-20-noyabr-1991-ci-il-vertolyot-faciəsi.html>. 20.11. 2012
3. Həlak olanların xatirəsinin əbədləşdirilməsi. Azərbaycan gəncləri. 1991-ci il, 5 dekabr, səh 2.
4. Həlak olanların nurlu xatirəsi. Xalq qəzeti. 1991, 22 noyabr, səh 1.

*Açar sözlər:* Fəxri xiyaban, heykəltəraş, abidə, memeorial, portret.

### *Гюнель Сеидахмедли (Азербайджан)*

#### **Мемориальный комплекс политической элите Азербайджана, трагически погибшей в 1991 году**

В статье рассматривается скульптурный комплекс, посвященный светлой памяти общественно-политических деятелей Азербайджана периода независимости, трагически павших во время крушения вертолета, подбитого армянскими экстремистами близ деревни Гаракенд Ходжавендского района.

Мемориальный комплекс, расположенный в Аллее почетного захоронения в Баку, был заложен в 1992 году. Скульптурные портреты видных лиц государства выполнены лучшими скульпторами страны.

*Ключевые слова:* Аллея почетного захоронения, скульптор, монумент, мемориальный, портрет.

***Gunel Seyidahmadli (Azerbaijan)***  
**Memorial monument complex dedicated to political elite  
of Azerbaijan who died in 1991**

In the article it was given a brief history about helicopter crash happened near Garakend village of Khojavend region on November 20, 1991, one of the biggest and most terrible tragedies during the independence period of Azerbaijan and dealt with monument complex erected in cherished memory of social and political figures of Azerbaijan, who died in the accident and reached the summit of martyrdom.

This memorial complex was built in the Alley of Honor in 1992 and carrying out of each portrait was ordered to different sculptors.

***Keywords:*** The Alley of Honor, sculptor, monument, memorial, portrait.

---

## QARABAĞ DƏRDİNİN MİLLİ TEATR SƏHNƏQRAFIYASINDA TƏCƏSSÜMÜ

Bu gün gənclərimizə vətənpərvərlik və milli qeyrət hissələrini aşılamaqda Qarabağ problemi mövzusunda yazılan dram əsərlərinə böyük ehtiyac duyulduğu kimi, bu əsərlərin səhnələşdirilməsi də eyni dərəcədə əhəmiyyətlidir. Bu vacib işin ərsəyə gəlməsində ciddi zəhmət və məsuliyyətli yanaşma tələb edən hər iki yaradıcılıq mərhələsi olduqca qiymətli və təqdirəlayiqdir. Teatr tamaşalarının qonağı olan gənc nəsil Azərbaycan ərazisindəki xanlıqların XVIII əsrdə nə kimi qarşılıqlı münasibətlərdə olduğundan, Vətənimizdə o zamandan bəri meydana gələn parçalanma və birləşmə meyllərindən xəbər tutur, və nəhayət bu gün yaşadığımız faciələrin kök səbəblərini təhlil etmək üçün kifayət qədər məlumat almaq imkanı tapır. AMDT-da nümayiş etdirilən “Qarabağnamə” (İlyas Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı” pyesi əsasında) və “Xəcalət” (Hüseynbala Mirələmovun eyni adlı əsəri üzrə) tamaşaları bu vəzifənin öhdəsindən uğurla gəlir.

Qarabağ ruhlu bu tamaşaların gedişində tamaşaçılar tərəfindən əsas ideyanın düzgün qavranılmasında, əsərdə cərəyan edən hadisələrin təsir gücünün artırılmasında səhnəqrafiyanın rolu da, demək olar ki, diqqətəlayiq və dəyərlidir.

Hələ 1996-cı ildə səhnələşdirilmiş olan “Qarabağnamə” tamaşası bu gündə mövzusunun aktuallığı səbəbindən AMDT-nın səhnəsində alğışlarla qarşılanır. Quruluşçu rejissor Mərahim Fərzəlibəyov səhnələşdirdiyi əsəri qısa, lakin dolğun bir ifadə ilə şərh edir: *“Bu tamaşa yeni nəslə “güc birlikdədir” prinsipini anladır”*. Təcrübəli rejissor onu da xatırlayır ki, tamaşa elə ilk dəfə göstərildiyi vaxtdan bəri böyük əks-sədaya səbəb oldu: *“Heydər Əliyev bu tamaşaya baxandan sonra dedi:- Nə qədər ki Qarabağ problemi var, “Qarabağnamə” əsəri milli teatrda getməlidir”* [3].

Tamaşa XVIII əsrin Qarabağ xanlığının mərkəzi Şuşa (Pənahabad) şəhərində cərəyan etmiş tarixi hadisələrdən, tariximizin düşündürücü həqiqi-

qətlərindən və Qarabağ hakimi İbrahim-Xəlil-xanın ictimai-siyasi fəaliyyətindən, onun ailə-məişət həyatından bəhs edir. Həmin dövrdə əksərən Azərbaycan xanlıqları kimi tanınan inzibati vahidlərdən ibarət olan Cənubi Qafqaz ərazisini öz hakimiyyəti altında görmək istəyən güclənmiş Rusiya imperiyası və zəifləmiş qədim metropoliya İran şahənşahlığı ilə məqbul münasibətlər qurmağa cəhd edən sadələv və tədbirsiz İbrahim xan digər tərəfdən də erməni fitnəkarlığının qurbanı olur.

Tamaşa Qarabağ xanlığının çal-çağırılı, zövq-səfalı vaxtlarının təsviri ilə başlayır. İbrahim xanın (*Kazım Abdullayev*) qızı Ağabəyim-ağa (*Məsmə Aslan qızı*) yaşanmaqda olan bu xoşbəxtliyi qoruyub saxlamaq qayəsi ilə, doğma Vətənin, ana torpağın firavanlığı və əminamanlığı naminə öz şəxsi sevgisindən keçir. Amma bu fədakarlığın qarşısında onun atası yerli iqtidar sahibi İbrahim xan heç də qızının bu fədakarlığından faydalana bilmir, nəticədə Qarabağın xoş gününü, xalqının dinc həyatını hifz edib saxlamağı bacarmır. Xoşbəxt xanlığı süquta çardırmaqda tarixin labüd axarının şimaldan Qafqaza güclü bir imperiyayı gətirməsi ilə birgə xalqımızın əzəmət kölgəsinə sığınaraq ona “quyu qazmaqdan” çəkinməyən erməni işbazlarının “ənənəvi” xəyanəti öz işini görür. Əsərin diqqət mərkəzində saxladığı bu cərəyanlar tariximizə və bugünümüə yığcam, lakin geniş əhatəli bir baxışla araşdırıcı bir nəzər salmağa sövq edir.

Qeyd olunan ideyanın və əsərdəki müstəqil hadisələrin tamaşaçılar tərəfindən düzgün qavranılmasında, təqdimatdakı mücərrəd həyat səhnələrinin təsirinin gücləndirilməsində səhnəqrafiyanın rolu böyük olmuşdur. Maraqlı səhnə tərtibatı, gözəl rəssam işi, zəngin Qarabağ mühiti üçün səciyyəvi olan əlvan geyimlər, aktyorların mükəmməl ifası, zövqlü musiqi tərtibatı – bütün bunların vəhdəti tamaşanın uğurunu artırmışdır. Tamaşanın quruluşçu rəssamı *İsmayıl Məmmədov*, geyim rəssamı *Aygün Mahmudova*, işıq üzrə rəssam *Rafael Həsənov*, musiqi tərtibatçısı *Həmid Kazımzadədir*. Tamaşada 25-ə yaxın aktyor iştirak edir.

Müasir Azərbaycan səhnəqrafiyası üçün adiləşən fırlanan səhnə qurğusu, hadisələrə uyğunlaşdırılmış simvolik təsvirlərin əks olunduğu aşağı-yuxarı enib-qalxan planşet-lövhlərin tədbiqi, hadisələr zamanı xüsusi işıqlanma effektlərindən istifadə edilməsi tamaşa üçün xarakterikdir. Səhnə quruluşunda mizantəlblərinin rejissor tərəfindən səmərəli və harmonik şəkildə həll edilməsi, və bu mizanın aktyorlar tərəfindən rahat həyata keçirilməsi, birini əvəz edən süjet hadisələri üçün uyğun səhnə şəraitinin yaradılması mü-



nasib nizam üzrə aparılmışdır. Yaradıcı heyət əsas etibarı ilə müəllifin əsərdə qoyduğu ideyanı mümkün qədər doğru-düzgün çatdırmağa çalışmışdır. Burada səhnə mizanı təkcə aktyorların biri digəri ilə qarşılıqda deyil, səhnə dekorasiyasının elementlərini də öz aralarında hansı nisbətdə yerləşməsinə nizamlamışdır. “*Dekorasiya sözün əsl mənasında aktyor üçün plastik, tamaşaçı üçün isə obrazlı mühit yaradır.*” [2, s. 132]. Bu baxımdan uğurla işlənmiş səhnənin kompozisiyası həm tamaşanın ifası üçün, həm də tamaşaçıların tamaşa etmələri üçün kompleks qaydada hazır edilmiş – onun bütün tərkib elementləri və hissələrinin tamaşaçı tərəfindən bütöv tək bir vahid olaraq qəbul edilən, əsərin ana xəttini və vizual mənzərəsini maksimal dərəcədə reallıqla əks etdirən bir sistem halına salmışdır. Bu cür səhnə quruluşu pyesin, obrazlı şəkildə ifadə etsək, özəyini təşkil edən əsas məna yüklü momentlərini aşkar edib, onu ikinci dərəcəli əhəmiyyətə malik hissədən (epizod və detallardan) ayıraraq müəllif ideyasının geniş şəkildə və tam dolğunluğuyla tamaşaçıya çatdırmasına xidmət edir. Zəif hansı tərəfindən və ya nöqtəsindən baxılırsa baxılsın, pyesin əhəmiyyətli olan komponentləri diqqəti cəlb etmişdir. Səhnə tərtibatı tamaşaçı üçün şəffaf, aydın, yorucu olmayan bir mühit kimi təqdim olunmuşdur.

Ümumiyyətlə XX əsrin sonlarından başlayaraq Azərbaycan səhnəqrafiya tarixində pyesin batini mənasının açılması məqsədi qarşıya qoyulmuş, tamaşanın ideyasına əsasən pyesin bir mücərrəd “ümumi obraz”ı tapılaraq təqdim edilmiş və beləliklə, səhnəqrafiyanın artıq təşkilati-estetik deyil, eyni zamanda ideya-fəlsəfi xarakter daşması da müşahidə olunmuşdur. Bu prinsip “Qarabağnamə” tamaşasının səhnəqrafiyasında da özünü büruzə verib.

Quruluşçu rəssamyüksəkustalılıqla, pyesin struktur etibarı ilə nə qədər mürəkkəb olmasına baxmayaraq, verdiyi bədii tərtibatdamaşanın əsil ideyasının anlaşılmasına maksimal dərəcədə yaxınlaşmışdır. Məhz ...yaxınlaşmışdır! Çünki təkcə dekorasiyada ideyanı pyesdə olduğu kimi, daha dəqiq desək “müəllifin düşündüyü kimi” tam ifadə etmək, demək olar ki, qeyri-mümkündür. Teatr sintetik bir sənət növü olduğu üçün ideyanın tam açılmasında həm aktyor ifası, həm musiqi müşaiyəti, həm də dekorasiya tərtibatının vəhdəti ciddi surətdə tələb olunur. Quruluşçu rəssam tamaşanın “ümumi obraz”ında yekunlaşmış olan əsər ideyasının təcəssümünü sanki dekorasiyanın bütün element və hissələrinin vahid kontekstində tapıb canlandırma bilmişdir. Tamaşa ideyasının qavranılması da kompleks xarakter daşıyır, çünki ideyanın mahiyyətini anlamaqdan ötrürəssam-dekurator tamaşaçılarla birgə təfəkkür və elm, mənəviyyat

və mədəniyyətin müxtəlif (fəlsəfi, siyasi, etik, estetik və s.) sahələrində çoxşaxəli məlumata, özünəməxsus dünyagörüşünə malik olmalıdır. Tamaşadan görün-düyü kimi rəssamın əsərdəki olayların baş verdiyi dövr və məkan haqqında hərtərəfli tarixi məlumata malik olması nəticəsində “ümumi obraz” vizual baxımdan mükəmməl şəkildə təqdim edilmişdir. Quruluşçu rəssam səhnənin mərkəzi hissəsinin yuxarısında qızılı-qəhvəyi rəngli xəncər təsvirini təqdim edir. Bu təsvir tamaşanın sonuna kimi səhnədə iştirak edərək, məhz gərgin an-larda aşağı endirilərək konkret hadisələrin gərginliyini sanki semiotik bir kod-la tamaşaçıya işarə edərək üst-üstə vurğulayır. “Qorxmazlıq və hünər” rəmzi olan, digər tərəfdən də “faciə və qan”a işarə edən, eyni zamanda müəyyən kəskin situasiyaları alleqorik tərzdə əks etdirən “xəncər” təsvirisimvolik mənada çox düzgün və effektiv təqdim olunmuşdur.

Səhnədə fırlanan xüsusi qurğu hesabına, cərəyan edən hadisələr olduqca təsirli bir zövqlə dəyişir. Pərdə açılarkən arxa planda səhnənin yuxarı hissə-sində 3 tağlı qapılar, və onların yan tərəflərində mərkəzi səltənətin – Qədim İran şahənşahlığının simvolu olan qədim Persepolis sarayında (e.ə. 515-ci ildə Dara şah tərəfindən tikdirilmiş Təxti-Cəmsid sarayı) ornamental haşiyə rolunda çıxış edən əli silahlı keşikçiləri əks etdirən relyef təsvirləri təqdim olunur. Əsərin ideyasına uyğun olaraq süjet boyu cərəyan edən İran dövlətinin tarixi əzəməti məhz bu təqdimat vasitəsi ilə çatdırılıb.

Səhnənin arxa planında yuxarıda tağlı qapıların sayının da üç olması simvo-lik xarakter daşıyır. Əvvəla “üç” rəqəmi – azlıqda ifadə olunmuş çoxluğu, mükəmməllik və optimallığı, sonsuzluq və İlahi qüdrəti bildirir. ...Zəifləyən İranla güclənən Rusiya qüdrətləri arasında baş vermiş hərbi-siyasi qarşıdur-mada üçüncü məkanın, bu ikisinin ortasında qalmış məntəqənin – Cənubi Qafqazın müqəddəratı dəyişilmək məcburiyyətindədir ki, bu da tamaşanın əsas aparıcı süjet xəttini təşkil edir. Bu təlatümlü dəyişmələr vətəndaş üçün nə qədər ağır-acı gətirmiş olsa da, bunu taleyin qisməti və tarixin ibrət dərsi kimi qarşılamaqdan savayı yol qalmır.

Tamaşada simvolik mənaların istiqamətləndirici əhəmiyyətə malik olması ba-xımından belə bir təqdimat təqdirə layiqdir. Qeyd etməliyə ki, klassik tərifi görə simvollar yalnız xalqların, sosial qrupların və yaxud ictimai zümrələrin tarixi in-kişafi prosesində formalaşmış qanunauyğun, ya da təsadüfi şərti düsturlardır. La-kin, bu tamaşada simvol daha sərbəst şəkildə insanın müəyyən biliklər əsasında yaratdığı həndəsi və yaxud, digər şərti forma ilə konkret mənəni ifadə edən, onları assosiativ qaydada əlaqələndirən abstrakt təsvirlər kimi izah edilməlidir.

Fırlanan qurğu üzərində də tamaşanın sonuna kimi 4 tağlı qapılar təqdim olunur. Burada da qapıların sayı simvolik mənə kəsb edir. Belə ki, tamaşada dörd Azərbaycanxanının: İbrahim xan (*Qarabağ*), Kəlbəli xan (*Naxçıvan*), Məhəmməd xan (*İrəvan*) və Cavad xanın (*Gəncə*) birgə məşvərəti onu göstərir ki, ağır vəziyyətə düşmüş Cənubi Qafqazın tarixi taleyinin həlli əsasən bu dörd yerli əsilzadə hakimin boynuna düşür. Bunların arasında məhz Qarabağ xanının siyasi səhvinin ucbatından Rus imperiyasının mahir tələsinə düşməyinə etiraz edən digər xanlıqlar, xüsusən də Gəncə xanı Cavad xanın buna kəskin müxalifliyi, nəticədə mübarizəyə tək qoşulması, yenə də rəssam tərəfindən maraqlı bir təqdimatla ifadə olunur. Cavad xanın etiraz edib Qarabağ xanının iqamətgahından getməsindən sonra qapıların biri arxa plana çəkilir. Artıq xanlıqlar arasına pərəkəndəlik düşməsi səhnə tərtibatı vasitəsi ilə də əyani şəkildə əks olunur.

Sözü gedən məşvərət zamanı üzərində Azərbaycan xanlıqlarını əks etdirən xəritə tədricən səhnəyə endirilir. Bu, tamaşaçıda bəhs edilən ərazilər haqqında tam təsəvvür yaradılmasına kömək edərək, tamaşanın ideyasının rahat qavranılmasına kömək edir.

General Sisiyanovun qərargahında cərəyan edən hadisə zamanı yuxarıdan enən planşet-lövə üzərində Rus ordusuna xas hərbi geyimli təsvirin aşağı enməsi, Rusiya siyasətinin Azərbaycan torpaqlarını müstəmləkəyə çevirmək niyyətinin bir simvolu kimi təqdim edilib.

İşıqlanma effektinin sayəsində Qarabağ xanı İbrahim xanın xəyallarının pərdə arxasında canlanması səhnəsi tamaşaya xüsusi effekt vermişdir.

Səhnənin rəng həlli də uğurla təqdim olunub. Belə ki, qara rəngdən daha çox istifadə olunması baş verən hadisələrin gərginliyini, xəritədə xanlıqların qırmızı rəngdə təqdim olunması, qanlı döyüşlərin, qəhvəyi-qızılı, gümüşü rənglərdən istifadə torpaqlar uğrunda gedən silahlı mübarizəni ifadə etdirir.

Azərbaycan torpaqlarının əks olunduğu xəritə və üzərinə taxılmış xəncər təsvirinin tamaşanın afişası və dəvətnaməsində də istifadə edilməsi təqdirə layiqdir.

Obrazların geyim tərtibatı da uğurlu hesab edilə bilər. XVIII əsrə məxsus milli geyimlərimiz tarixi-etnoqrafik nümunələrə uyğun olaraq düzgün biçimlə təqdim edilmişdir.

AMDT-da səhnələşdirilmiş “Xəcalət” (*Hüseynbala Mirələmovun* eyni adlı əsəri üzrə) tamaşasının quruluşçu rejissoru *Bəhram Osmanov*, quruluşçu rəssamı *İsmayıl Məmmədov*, bəstəkarı *Səyavuş Kərimidir*. Tamaşada altı aktor iştirak edir. İlk dəfə 2006-cı ildə səhnələşdirilmiş bu tamaşa bu gün də uğurla qarşılır.

Tamaşada uşaqlıqdan bir yerdə böyümüş iki dost: Murad və Vətən Qarabağ savaşına da birgə getmiş, lakin sonradan onların həyat yolları gözə çarpan dərəcədə ayrılmışdır. Atəşkəs haqqında müqavilə imzalandıqdan təxminən 10 il sonra dostlar yenidən görüşürlər. Bu 10 il müddətində Vətən torpaq həsrəti ilə yanıb yaxılır, Murad isə Qarabağ döyüşləri dövründə müəmmalı üsulla əldə etdiyi sərmayə hesabına var-dövlət qazana bilib. İndi iki dost arasında doğma vətənin taleyinə, yolunda savaşıqları torpağa münasibət mövzusunda fikir ayrılığı yaranıb.

Hadisə əvvəldən sona kimi eyni məkanda - ailəsi ilə birgə inşası yarımçıq qalmış xəstəxana binasına yığılmış Vətənin sığınacağında cərəyan edir.

“Qarabağnamə” tamaşasının quruluşçu rəssamı İsmayıl Məmmədov “Xəcalət” tamaşasında da səhnəqrafiyanın təcəssümü üçün səhnənin firlanma üsulundan istifadə etmişdir. Lakin burada hadisə eyni məkanda baş verdiyi üçün, məkan dəyişmir, sadəcə firlanan səhnə bir qədər səmtini dəyişməklə cərəyan edən hadisələr üçün sanki müxtəlif bucaqlar altında baxmağa şərait yaradır.

Səhnənin tərtibatında inşası yarımçıq qalmış xəstəxananın uçuq-sökük, ala-yarımçıq suvanmış divarlarını xatırladan lövhələrdən istifadə edilib. Arxa planda yuxarıda – lövhələrin arxasında nərdivan, divara suvaq çəkmək üçün istifadə edilən taxta qurğular və s. görünməkdədir.

Ağır həyat şəraiti təəssüratı yaratmaq üçün səhnənin ön planının sağ və sol künclərində zivədən (ipdən) qurudulmağa asılmış paltarlar təqdim olunur; ailəyə lazım olan bütün məişət şəraiti bir məkandadır – masa və oturmaqçılar, çarpayı və s. Bütün bunlar yalnız pərdələr, şirna (üzərinə parça çəkilmiş çərçivələrdən ibarət bükülən arakəsmə) vasitəsi ilə bir-birindən ayrılır. Sıxıntılı çətin şəraitin içində divardan tar aləti və xəritə asılıb. Səhnəyə tətbiq edilmiş bu butaforiyalar doğma Vətən həsrəti ilə yanan sədaqətli və ləyaqətli vətəndaş olan Vətənlə onun sadə ailəsinin əhval-ruhiyyəsinə artıq dərəcədə üzə çıxardır.

Səhnədə işıqlanma effektində sarı tonlardan istifadə edilməsi tamaşanın ruhuna tamamilə uyğundur. Sarı rəng tonları qəhrəmanların daima intizarda, ayrılıqda olmalarının, hicran dərdi çəkmələrinin ifadəsidir. Divar təsəvvürü yaradan lövhələrin üzərində qəhvəyi rəngin üstünlük təşkil etməsi isə yenə də məna açılışına yardımçı təsir göstərir. Belə ki, qəhvəyi rəngbilavasitə torpaq rəngi ilə uyğunlaşdırıla bilər və çox ehtimal ki, torpaq işğalının, ərazi bütövlüyü uğrunda gah şiddətlə, gah aramla davam edən müharibənin rəmzi mənasını çatdırır.

Səhnə tərtibatında vacib şərtlərdən və əsas məna daşıyıcı qüvvələrdən olan rəng, bu tamaşada insan xarakterlərinin, müxtəlif insan talelərinin tarixi hadisələr cərəyanında çarpazlaşdığı nöqtədə üzə çıxan ziddiyyətlər düyününün, pyesdaxili dramatik dinamikanın təqdimində olduqca elastik və effektiv vasitə sayılaraq, hazırkı tamaşada da mürəkkəb psixoloji vəziyyətlərin açılmasında əvəzsiz rol oynamışdır.

Tamaşanın sonunda səhnə duman içində tam dərəcədə fırlanaraq yenə də əvvəlki vəziyyətində qərar tutur. Deməli bütün çətinliklərə, əzab-iztiraba baxmadan baş qəhrəman Vətən öz əqidəsindən dönmür, Qarabağ diyarını Ulu Vətənə qaytarmaq savaşının əzmi ilə və yenidən onun səfali ağuşunda yuva qurmaq arzusu ilə yaşayır. Bu kimi təqdimatlar quruluşçu rəssamın uğurlu tapıntısı hesab edilə bilər.

## ƏDƏBİYYAT

1. Quliyeva F.İ. Səhnəqrafiya resurslarının metodoloji təhlili. – Bakı, Kövsər, 2015.
2. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства (поэтика мизансцены). – М., Просвещение, 1981.
3. [http://musavat.com/news/olke/azdrama-qarabagname-ile-ne-deyir\\_96603.html](http://musavat.com/news/olke/azdrama-qarabagname-ile-ne-deyir_96603.html) S.Hilalqızı.

*Açar sözlər:* Qarabağ, teatr, rəssam, səhnəqrafiya, tamaşa.

### *Фарида Гулиева (Азербайджан)*

#### **Отражение Карабахских чаяний в сценографии национального театра**

Насколько остро ощущается для воспитания у сегодняшней молодежи чувства патриотизма и национального достоинства большая нужда в написании драматических произведений, посвященных карабахской проблеме, в такой же мере имеет серьезнейшее значение успешная постановка этих произведений. Реализация этой общественно важной задачи требует серьезных усилий и ответственного подхода на каждом из указанных двух этапов литературно-сценического творчества. Успешно поставленные и продемонстрированные на сцене Национального Драматического театра спектакли «Карабах-наме» и «Стыд» достойно справляются с поставленной задачей. В правильном понимании театральными

зрителями основной идеи сценических произведений, пронизанных духом Карабаха, в осмыслении событий, о которых повествуется в спектаклях, значительная роль принадлежит искусству сценографии, оптимальный подход к которому повышает уровень визуально-смыслового восприятия произведений.

В статье анализируются конкретный опыт и достижения мастерства сценографического воплощения в ходе постановки указанных представлений.

**Ключевые слова:** Карабах, театр, художник, сценография, спектакль.

**Farida Guliyeva (Azerbaijan)**

### **Incarnation of Garabagh grief on scenography of national theatre**

Today as there is great need of dramatic works written on theme of Garabagh problem to foster patriotism and national honour to our youths, also staging of these works is important equally. Both two creative stages are valuable and estimable, which require serious efforts and responsible approach on bringing up of this important work. Spectacles “Garabaghname” (on the basis of Ilyas Efendiyev’s play “Lord and his daughter”) and “Shame” (on Huseynbala Miralamov’s same titled work), which are staged at ANDTH, cope with this task successfully.

Almost the role of scenography is also remarkable and valuable in perceiving the main idea properly by spectators during these spectacles about Garabagh and increasing influence of events happened during the work. Skill and achievements of incarnation of these spectacles by scenography means are analysed in the article.

**Keywords:** Garabagh, theatre, artist, scenography, spectacle.

---

## ERMƏNİ VANDALLARININ TÜRK XALQINA QARŞI TÖRƏTDİKLƏRİ CİNAYƏT ƏMƏLLƏRİNƏ KULTUROLOJİ BAXIŞ

Türkün minillik mədəniyyəti dünya tarixinin ən əzəmətli hadisələrindəndir. Sivilizasiya adlandırmaq üçün qoyulan bütün şərtlərə türk tarixi tam cavab verir. Türklər dövlətçiliyi, dövləti idarə edən qanunları, müstəqil dövlət dili səviyyəsinə qalxan dili, folkloru, eposları şifahi və yazılı ədəbiyyatı, ancaq türklərə məxsus olan tanrıçılıq sistemi, yazı qrafikasını, indiyə qədər qüvvədə olan unikal bənzərsiz bir təqvim və s. dünyaya bəxş etmişlər. Herodotun dediyinə görə qədim türklər (skiflər) dünya xalqları içində ən mükəmməl hər b elminə yiyələnmiş bir xalqdır.

Deyilənlərə görə, Çingiz xan ordusunu dünyanı fəth etməyə göndərəkən ona sual verirlər ki, bütün dünyanı fəth edək? Çingiz xan cavab verir: «Bizə ancaq türk dünyası lazımdır. Son türk rastınıza gələne qədər gedin. Son türkü görəkən dayanın». Ona görə də Çingiz xanın döyüşçüləri cənubda Bağdada qədər, Avropada isə Macarıstana qədər getdilər. Çingiz xanın imperiyası dünya tarixində ən böyük və misilsiz imperiya olub. Əmir Teymur Çingiz xanın imperiyasının təkrarını təşkil etmək istəyirdi: O, dünya hakimi olmaq istəyirdi, amma dünya deyərkən o da türk dünyasını nəzərdə tuturdu [1, s. 63].

XVIII-XIX əsrlərdə osmanlılardan başqa bütün türk xalqları müstəqilliklərini itirdilər. Bir çox xalqların bir-biri ilə qarşıdurmaları türk dövlətçiliyinə böyük zərbə vurmuşdu. Fərsətdən istifadə edərək, türklərin tarixən ümumi olan, lakin tarixin fəsadlarından bir-biriləri arasında mübahisə doğuran bütün torpaqlarını rus ordusu işğal etmiş, dilini və dinini dar çərçivəyə almış, türkləri dövlətçilikdən məhrum etmişdir. Məşhur ifadə ilə desək «Parçala və hökm et» siyasəti hökmdarlar arasında ixtilaf yaradaraq, həmin ölkəni kənardan idarə edilməsini asanlaşdırmışdır.

Sovetlər dövründə 1926-cı ildə ilk dəfə olaraq Türkoloji qurultay keçirildi və bu qurultayın qərarlarının nə qədər “uğurlu” həyata keçirildiyini anlamaq üçün yalnız bir faktı yada salmaq kifayət edir. Həmin qurultayın



nümayəndələrinin demək olar ki, heç biri XX əsrin 30-cu illərinin kommunist repressiyalarından sağ çıxmadı.

Türkləri öyrəndilər, sonra isə türk adını çəkməyə qadağan etdilər. Nə üçün? Türklər yəni bu qədərmi təhlükəli bir xalq olmuşlar?...Nə idi buna səbəb?

Qafqazda türk-müsəlman xalqları hələ XIX əsrin 50-60-cı illərində kütləvi şəkildə, məcburi olaraq köçürülməyə məruz qaldılar. Elə bir Qafqaz xalqı yoxdu ki, onun bir hissəsi Türkiyəyə köçməsin. Bəzi azsaylı xalqlar xristianlara tabe olmasın deyə tam tərkibdə köçürdülər.

1905-ci il ərəfəsində Azərbaycan ərazisinin artıq Rusiya imperiyası tərkibinə qatılmasının təxminən bir əsrini yaşayırdı. Bu ərazilərdə yaşayan türk xalqlarının xüsusilə də azərbaycanlıların pis güzəranının səbəbi ilk olaraq Çar Rusiyasının dövlət siyasəti idi. Başlıcası o idi ki, yerli hakimiyyət strukturlarında türklərin sayı süni şəkildə məhdudlaşdırılmalı idi. Bunun nəticəsi olaraq türk xalqlarının mədəni dirçəlişində özünü biruzə vermişdi.

Xanlıq, bəylik quruluşlarının məhv edilməsilə və bu dövrdə böyümüş 4-5 nəsillə elə gəlirdi ki, ümumiyyətlə türk xalqlarının heç bir vaxt nə dövləti, nə ordusu, nə də milli mənsubiyyəti olmuşdu.

Azərbaycanlı nəinki milli düşüncə sahibliyindən, hətta bu torpağın sahibliyi hissindən də məhrum edilmişdir. Azərbaycana çox sayda erməni və rus əhalisi köçürülürdü. Tarixən Azərbaycan torpağı olan ərazilər artıq buraya köçürülən ermənilər və ruslar tərəfindən tutulmuşdur. Torpağın ən yararlısı məhz rus və erməni köçkünlərinə verildi. 1900-cü ildən torpaqları köçkünlərə ayırmaq üçün minillərlə bu torpağa sahib olan yerli əhalinin fikri, mövqeyi, hüququ tam inkar olunurdu. Bir çox hallarda erməni və rus köçkünlərinə torpağı ayırmaq üçün yerli azərbaycanlıları məcburən daha yarasız torpaqlara qovurdular. Bəzi hallarda isə ümumiyyətlə, yeni torpaq təklif etməyərək onları illərlə didərgin vəziyyətinə salırdılar [2]

Mir Möhsün Nəvvabın son dövrlərdə elm aləminə məlum olmayan “Təvaxir-rəzm və şərişi tayifeyi-əraməniyyəyi-Qafqaz ba firqeyi müsəlmanan” “Qafqaz erməni tayfası ilə müsəlmanların vuruş və iğtişaş tarixləri” əsəri son dərəcə əhəmiyyətlidir. M.Nəvvab yaşadığı dövrdə baş verən hadisələrdən kənarda qalmayıb, tariximizin ən faciəli, qanlı səhifələrindən birini təşkil edən 1905-1906-cı illərdə rus imperiyasının fitnə-fəsadı və onun qəsbkar ordusu ilə ermənilərin xalqımızın üzərinə qaldırılması nəticəsində baş vermiş qırğınları qələmə alıb.

Əsərdə 1905-1906-cı illərdə erməni millətçilərinin Azərbaycan türklərinə qarşı törətdikləri cinayətlər haqqında ayrı-ayrı epizodlarda geniş məlumat ve-



rilir. Müəllifin yazdıqlarından aydın olur ki, o vaxt da bu iki millətə qarşı münasibət fərqli olub. M.M.Nəvvab qeyd edir ki, çarın əmrilə silah gəzdirmək Azərbaycan türklərinə qəti qadağan edilmişdi. Bundan istifadə edən silahlı erməni dəstələri silahsız azərbaycanlıları asanlıqla tutmağa və min cür əzabla öldürməyə müyəssər olurdular. Onlar fürsət düşən kimi istər azərbaycanlı, istərsə də Osmanlı türklərinə hər cür maddi, mənəvi və fiziki zərbələr endirməyə çalışıblar. Hətta 1877-ci il Rusiya-Türkiyə müharibəsi zamanı rus ordusunun tərkibində Qars şəhərinə daxil olan ermənilər orada əllərinə keçən əlyazma kitablarını və Qurani amancızcasına yandıırıblar.

XIX əsrin sonundan başlayaraq türk xalqları yaşayan ərazilərdə misli görünməmiş vəhşiliklər törədən erməni barbarları tarixi- mədəniyyət abidələrilə zəngin şəhərləri yandırır, əhalisinə qəddarcasına divan tutdular.

Xalqın mədəni irsinə bu cür amansız münasibəti yalnız qədim dünya tarixində mövcud olmuş vandalların bədnam əməllərilə müqayisə etmək olar. Bəs vandallar kimlər olub? Şərqi German tayfalarına mənsub olan vandallar I-III əsrlərdə İspaniyada məskunlaşmışdılar. Ona qədər isə (II-I əsr) Skandinaviya yarımadasında yaşayırdılar. V əsrdə Şimali Afrikanı işğal edib, krallıq yaradan vandallar dinc dayanmır, tez-tez Romaya və Aralıq dənizi adalarına basqın edirdilər. 450-ci ildə onlar Romanı ələ keçirir. Nəticədə qədim tarixə və mədəniyyətə malik bu ölkəni vəhşicəsinə qarət edirlər; xüsusilə də onun mədəniyyət abidələri, katolik kilsələri zorakılıqla dağıdılır, sərvəti isə qənimət kimi daşınır. Vandalların bu hərəkəti adlarına uyğunlaşdırılaraq “vandalizm” şəklində rüsvaycasına tarixə düşür. Deməli, “vandalizm” – mədəni, mənəvi sərvətlərin “vəhşicəsinə talan edilməsi” anlamındadır.

Alman faşistlərinin II Dünya müharibəsində kənd və şəhərləri, sənət əsərlərini məhv etməsi, habelə talibanların Budda məbədlərini dağıtması, erməni daşnaklarının Azərbaycanda işğal etdikləri tayı-bərabəri olmayan zorakılıq hərəkətləri; yaşayış məntəqələrini, mədəniyyət nümunələrini dağıdaraq, qarətçiliklə məşğul olmaları birbaşa vandalizm xarakteridir. Dinc əhaliyə əsirlikdə verdikləri işgəncələr bir daha sübut edir ki, Azərbaycan xalqı erməni vandalizminin heç cür insanlığa, bəşəriyyətə sığmayan əməllərinin acılığını dadmaqdadır. 200 ildən çoxdur ki, o, vandalizmin acı nəticələrini görə-görə yaşayır.

Ermənilərin əhatəsində yaşadıkları digər xalqlara qarşı münasibətləri vəziyyətdən asılı olaraq indiki Azərbaycan türklərinə münasibəti kimi dəyişib, kəskin mənfi xarakter alıb, dəfələrlə qonşularından gördükləri yaxşılıqların əvəzində pis əməllər törədiblər. Bu, zaman-zaman tarixi şəxsiyyətlərin diq-

qətini cəlb edib, ermənilər haqqında onlar bir-birindən xəbərsiz mahiyyətə ikrah doğuran nəticəyə gəliblər. Məsələn, alman səyyahı A.Kerte deyib ki, ermənilərlə iş görəkən, heç bir sənədləşmə aparmanın əhəmiyyəti yoxdur, o vaxt sadəcə şərlə üzləşəcəksiniz, onlarla rastlaşmaq da təhlükəlidir, hətta yuxuda görmək də xeyir gətirmir. Fransız səyyahı De-Şolye ermənilərlə heç vaxt dil tapa bilmədiyini, onların iyrenc hiyləgərliyə, dözülməz alçaqlığa, təəssüfləndirici əclaflığa malik olduğunu söyləyib. İsveç səyyahı A.Mets isə belə deyib: “Ağ dərilili qullar içərisində ən pisi ermənilərdir. Abır-həyələri yoxdur, onlar yalnız dəyənək və qorxu altında yaxşı işləyirlər”. Şərq mütəfəkkiri Sədi Şirazi isə ermənilərlə bağlı mövqeyini belə ifadə edib: “Onlar yer üzünün ilanı, insanlığın düşmənidir”.

Rusların ermənilərə münasibətləri yaxşı olsa da belə, fransızlar kimi onlar da bu millət haqqında daim pis fikirdə olublar. Rus diplomatı Aleksandr Qriboyedov Rusiya imperatoruna məktubunda yazırdı: “Ermənilərin rus torpaqlarında məskunlaşmasına imkan verməyin, onlar bir müddət yaşadıqdan sonra bütün dünyaya hay-küy salacaqlar ki, bura bizim qədim dədə-baba torpaqlarımızdır”. Digər rus diplomatı, vaxtilə Rusiyanın Van və Ərzurumdakı baş konsulu işləmiş general Mayevskinin “Qenosid Armeni” adlı şərhində deyirdi: “Erməni qəhrəmanları haqqında bir şey eşidilibmi? Hanı onların azadlıq uğrunda döyüşçüləri? Onlar yoxdur! Nəyə görə? Ona görə ki, bu döyüşçülər öz xalqının xilaskarları deyil, cəlladı rolunda çıxış ediblər. Erməni quldurları həmişə qiyama, qırğına çağırır, özləri sonra gizlənib, silahsız erməni kütləsi isə “igid” silahlı qardaşlarına görə öz qanları və əmlakları ilə cavab verməli olublar”. Rus tədqiqatçısı V.L.Veliçko “Qafqaz” əsərində erməniləri belə təsvir edir: “Onlar müxtəlif bəhanələrlə hay-küy qoparmağı bacarırlar, həm də tək-cə özləri deyil, hansısa hiylələrini aşkara çıxardıqda, oğurluqları barədə məhkəməyə məlumat verəndə başqa xalqlardan olan axmaqları, satqınları da hay-küy salmağa məcbur edirlər”. A.S.Puşkin isə yazırdı: “Kimsə xoşu gəlməyən başqasını “sən qulsan, sən qorxaqsan, sən ermənisən” deyər, təhqir edər”. Erməni şair və yazıçısı O.Tumanyan öz milləti haqqında deyir: “Həqiqi qurtuluş daxildən başlamalıdır, ona görə ki, biz daxilən xəstəyik”. Erməni şairi Yegişe Carens də etiraf edirdi ki, onlarda riyakarlıq hələ ana bətnində olarkən yaranır. Tarixçi Aykazyan isə öz tarixlərinin qədimliyi haqqında uydurmalara toxunaraq yazır: “İlkin erməni sülaləsi tarixi şəxsiyyətlərdən deyil, uydurulmuş nağıllardan götürülən şəxslərdən ibarətdir”.

Levon Dabeqyanın türkləri soyqırımında ittiham edən ermənilərə və onların havadarlarına cavabı çox maraqlıdır: “Ermənilər öz varlıqları üçün türklərə

borcludurlar. Əgər onlar avropalılar arasında qalsaydılar, erməni adlı millət yalnız tarix kitablarında saxlanardı” [3, s.13].

Bütün bu keyfiyyətlər ermənilərə irsi əlamət olaraq nəsildən-nəsilə ötürülür və yaşadıkları dövrün bədniyyət, təcavüzkar xalqı kimi tanınırdılar. Azərbaycan türklərinə, ümumən həmişə qayğı, diqqət gördükləri türklərə qarşı çirkin niyyətlərini əlaltdan, fürsət yetişəndə qaba şəkildə aşkarcasına həyata keçirməyə çalışan ermənilər cavabsız qaldıqda daha daha da azğınlaşıblar.

Bu gün dünya qarşısında duran başlıca problemlərdən biri də soyqırım və etnik təmizləmədir. Bu problemlər insanın hüququnun pozulmasının ən yüksək təzahürüdür. Siyasətçilərimiz bu problemlərin türklərə qarşı yönəldiyini lazımınca qaldıra bilsələr, alimlərimiz bu problemlərə lazımı elmi əsas versələr, demək olar ki, bir tarixin səhvlərini başa düşmüş olarıq və onların təkrar olunmasına yol vermərik.

Bu iş Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondunun maliyyə yardımı ilə yerinə yetirilmişdir.

Qrant № EİF/GAM-3-2014-6(21)-24/21/5

*Açar sözlər:* Türx xalqları, azərbaycanlılar, vandallar, soyqırım, mədəni irs.

## ƏDƏBİYYAT

1. Ахмедов А. Азербайджанские тюрки в революции 1905 г. – Б., 2000.
2. Нəсəнов Н.Ə. Түркчүлүүмүз. – В., 2007.
3. Erməni vandalizmin iç üzü. Xalq səbhəsi qəzeti. 15 aprel 2016.

*Парвана Алиева (Азербайджан)*

**Культурологический взгляд на преступления,**

**совершенные армянскими вандалами против тюркского народа**

В данной статье автор указывает на преступления, совершенные армянскими вандалами в начале XX столетия. Вандализм армян был направлен на то, чтобы перечеркнуть большую часть истории азербайджанского народа. Однако, армянский вандализм против культурного наследия не помог армянам скрыть следы своих преступлений.

*Ключевые слова:* тюркские народы, азербайджанцы, вандализм, геноцид, культурное наследие.

*Parvana Aliyeva (Azerbaijan)*

**Crimes committed against Turkic peoples by Armenian vandals  
in the culturological context**

The author highlights the crimes committed by Armenian vandals at the beginning of 20th century in this article. Vandalism of Armenians was intended to remove the most part of the history of Azerbaijani people. However, Armenian vandalism against cultural heritage didn't help Armenians to hide the traces of their crimes.

**Keywords:** Turkic people, Azerbaijanis, vandalism, genocide, cultural heritage.

*Асия Галимжанова*  
*доктор искусствоведения, профессор (Алматы)*  
*Саид Галимжанов*  
*кандидат искусствоведения (Астана)*

---

## **К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ, ДЕПОРТИРОВАННЫХ В КАЗАХСТАН В 1930-х ГОДАХ**

Говоря сегодня об истории художественной жизни нашей республики, нельзя обойти вниманием тех художников, которые занимают особое место в изобразительном искусстве Казахстана не только в силу своего художественного творчества, но необычайно драматической судьбы. К таким художникам относится плеяда мастеров, в свое время депортированная из центров советской культуры в Казахстан по политическим соображениям властных структур того времени.

В последние годы казахстанское искусствоведение проявляет большой интерес к творчеству советских художников, живших в предвоенные годы и послевоенные годы XX в. Творческий путь многих из них был незаслуженно забыт на многие годы. Среди возвращенных имен следует отметить талантливых художников немецкого происхождения, таких как В.А. Эйферт, Л.В. Брюмер, А.А. Риттих. Они внесли в художественную жизнь республики нечто совершенно новое: широту интересов, высокий уровень профессионального мастерства и художественного мышления. Можно отметить тот факт, что во многом именно благодаря их деятельности в 30 - годы активизировалась художественная жизнь Казахстана.

Владимир Александрович Эйферт родился 1 августа 1884 года в г. Саратове. Трудовую деятельность Эйферт начал рано, искусство любил с детства и посвятил ему всю жизнь. В 1919-22 гг. был на разных работах, начиная с ученика ретушера у фотографа. В 1919 году вступил в партию. В 1922 году Эйферт окончил Астраханское художественное училище, где учился у прекрасных педагогов, в том числе и у Б. Кустодиева. В 1923 году послан в Саратов, где был назначен заместителем председателя оргбюро по районированию Нижнего Поволжья и заместителем председателя облисполкома. В 1926 году ЦК партии отозвал его в Москву на работу в Наркомпрос ученым секретарем.

---

Время прихода В. Эйфорта в искусство – 20-30-е гг. – были периодом становления советского искусства, очень напряженным и драматическим временем. Именно в этом многообразии художественных направлений и группировок происходило формирование Эйфорта как живописца. Художник писал пейзажи, натюрморты, портреты. Работы художника выставлялись наряду с произведениями известных мастеров: В. Фаворского, А. Дейнеки, Ю. Пименова, К. Богаевского и Н. Альтмана. В 1929 г. Эйфорт – ученый секретарь и зам. Директора Государственной Третьяковской галереи. Его работы были высоко оценены В.А. Луначарским. С 1931 по 1935 гг. он посещает Германию, Швецию, Австрию, Францию в качестве заведующего антиквариата Наркомвнешторга и эксперта-искусствоведа. С 1935 года – ученый секретарь и заместитель директора Третьяковской галереи им. А. С. Пушкина. В 1940 году он назначен председателем закупочной комиссии по делам искусств СССР.

В 1941 году последовала его депортация в Казахстан в колхоз им. Пушкина Ворошиловского района Карагандинской области, где Эйфорт работал учетчиком горючего, учителем в школе, бухгалтером в сельпо. Затем он был отозван в Караганду, где работал с сентября 1944 года по 1956 год до ухода на пенсию. Его учениками были художники: Ю. Евсеев, В. Буш, Н. Жиров, И. Хегай и др. Находясь в Караганде, Эйфорт пополнял свои знания благодаря журналам и книгам, которые присылали ему из Москвы. В многочисленных этюдах 40-50-х гг., сохранивших живое и трепетное отношение к природе, продолжался процесс постижения природы цвета. Попытки Эйфорта вернуться в Москву, письма к Ворошилову, С. Герасимову, С. Чуйкову – все было тщетно. Согласно решению правительства, немцы, освобожденные из спецпоселений, не имели права возвращаться в месте прежнего жительства. Умер Эйфорт 4 июня 1960 года в Караганде.

Карагандинский период жизни Эйфорта еще во многом неясен. Как депортированное лицо, он не имел свободы передвижения и вынужден был отмечаться в спецкомендатуре. Как отмечает в своей статье Ю Попов художник постоянно испытывал проблемы с жильем и боязнь за судьбу своих картин, которые он вывез из Москвы [1, 4]. Ему даже приходилось жить в землянке. Бытовая неустроенность Эйфорта утяжелялась еще тем обстоятельством, что он был вынужден терпеть разлуку с детьми, сын его исчез в роковые 30-е годы, а дочь осталась жить в

Астрахани. Вспоминая свои встречи с Эйфертом, карагандинский художник Г.Г. Гилевский отмечал. Что у Эйферта был абсолютный глаз, с каждым из своих учеников в изобразительном кружке он работал персонально, давал задания и следил за точностью их выполнения [2].

Обращаясь непосредственно к работам Эйферта карагандинского периода можно отметить его пейзажную живопись, в которой он выразил не только глубоко лиричное начало, свойственное душевному строю его личности, но и онтологическую характеристику мироощущения человека, вынужденного жить в условиях тотальной несвободы. Об этом говорит хотя бы темно-серая цветовая палитра картин и этюдов карагандинского времени. В этом смысле показательны следующие работы: «Этюд с грозовым небом» (1947-50), «Этюд с закатом на озеро» (1947/50), «Караганда. Утро» (1954), «Железнодорожный переезд» (1947).

Во всех этих работах присутствуют зримые черты времени с его глубинными противоречиями между стремлением художника к возвышенному и суровыми серыми буднями, между эмоциональной напряженностью и вялой отупляющей обыденностью. По-видимому, для того, чтобы воссоздать эти противоречия художнику понадобилось смоделировать открытое незамкнутое пространство, придерживаясь при этом аскетических колористических решений. Холодный степной ландшафт, который местами «прорывают» угольные терриконы, пустынный железнодорожный переезд, грозное небо – все это свидетельствует о стремлении художника придать конкретному пейзажу многоплановое обобщение.

Параллельно с пейзажами у Эйферта имеются портреты и автопортреты, в которых он осуществил достаточно глубокое постижение психологических состояний его героев. («Портрет жены», 1947; «Автопортрет», 1954-55; «Автопортрет», 1955). Эйферту удалось подать образ своих персонажей в едином эмоциональном ключе. Особо следует отметить автопортрет, где Эйферт изображает себя в ушанке. Взгляд его напряженный и даже несколько суровый направлен в сторону зрителя. Художник воспроизводит не только образ человека послевоенных лет с его тревогами и печалью, но и заставляет гипотетического зрителя прочувствовать то, как зыбка и вместе с тем нерушима связь времен, поскольку между свободой и несвободой проходит невероятно тонкая граница. Напряженно всматриваясь в черты будущего, Эйферт, а точнее его образ в картине как бы хочет сказать нам, что во всякое время есть место всему.



Это «философское послание» будущим поколениям оказывается слепком с достаточно плотного времени, вмещающего в себя не только день вчерашний, но и день завтрашний.

Не менее значительно творчество Л.В. Брюмера, стоявшего у истоков украинской школы живописи. Его творчество также связано со становлением казахской профессиональной школы живописи, особенно в провинциальных регионах. Таким образом, можно сразу же отметить интернациональный характер его деятельности в Казахстане, содействовавшей упрочению культурных связей между Казахстаном и Украиной и дружбе двух наших народов.

Стоит вкратце остановиться на его биографии. Леонид Васильевич Брюмер родился 25 сентября 1989 года в городе Орле. Затем его родители переехали в Херсон. Отец - механик на судостроительном заводе, мать – домохозяйка. Будучи гимназистом, он принимает участия в выставках Херсонского общества любителей изящных искусств. Многие его работы приобретаются частными лицами. После окончания гимназии в 1910 г. он поступает в Киевское художественное училище. Его учителями были Ф. Кричевский, А. Мурашко. В 1915 году, окончив училище с отличием, Брюмер поступает в Академию художеств в Петрограде, но спустя полгода из-за отсутствия денежных средств, ему пришлось бросить учебу. Возвратившись в Киев, он много работает, а также активно принимает участие в выставке современного искусства, организованной Центральным музеем Тавриды. В ней принимали участие художники московских обществ «Жар-цвет», «Четыре искусства», среди них были такие известные художники, как Н. Самокиш, Н. Крымов, В. Фаворский, А. Дейнека, Ю. Пименов. Интересное совпадение – участником этой выставки был и Эйферт.

Начало 30-х годов совпадает с наивысшим расцветом его творчества. Этот период приходится на трудные для страны времена – холод, голод, разруха. В феврале 1937 года он вступил в Союз художников СССР. В 1940 г. Брюмер был приглашен на московскую выставку «Художники старшего поколения», организованной Управлением по делам искусств РСФСР и Союзом художников СССР. В августе 1941 г. семья Брюмера была депортирована в Павлодарское Прииртышье. В 1954-55 гг. художник вместе с семьей брата переезжает в Джамбул (современный Тараз). Умер Л. Брюмер в 1971 году. Основные его произведения хранятся в

фондах таразского историко-краеведческого музея. Здесь же хранится его библиотека по изобразительному искусству, в которой немало ценных книг дореволюционного издания.

Творчество Л. Брюмера пока еще недостаточно изучено казахстанскими искусствоведами. Но, тем не менее, попытки заговорить о его творчестве уже имеются. Взять хотя бы эссе искусствоведа Б.Т. Дюйсебаевой, посвященной наследию Брюмера. Говоря в целом о большой значимости его работ, она замечает, «что творчество Брюмера также является для нас важным и в том плане, что основная, наиболее плодотворная часть его творчества прошла на Украине» [3, 1].

Периоды его творчества таковы: украинский – с 1917 по 1940-41 гг., павлодарский – с августа 1941 по 1954-55 гг., джамбульский – с 1954 по 1971 гг. Основным жанром его творчества является пейзаж. И это неудивительно, поскольку благодатный край каким является Украина, постоянно вдохновлял художника. Отметим и то, что на живопись Брюмера, на наш взгляд, особо повлияло творчество как французских художников рубежа XIX-XX вв., так и русских художников-пейзажистов (Левитан, Полenov). И это не могло сказаться на манере его письма. Однако отметим, что от работы к работе он стремился выработать свой неповторимый почерк. Отмечая его работы, критики говорили о нем как о «подающем большие надежды молодом талантливом художнике. Некоторые его вещи уже теперь могут смело конкурировать с полотнами академика Жуковского, в творчестве обоих есть много общего», - так писал о нем украинский критик С. Бразуля (VIII выставка киевских художников, 1916 г.) [4, 3].

Если в целом провести сопоставление его крымских работ (Натюрморт «Цветы» (1910); «Олеандры. Крым» (1924); «Хризантемы» (1926)) с работами в казахстанский период, то бросается в глаза перекликающееся соответствие фактурных цветочных масс на холстах и становящийся все более и более светлым со временем колорит полотен. По-видимому, это можно объяснить экспериментами художника в области цвета и светопередачи, его интересом в сфере взаимодействия солнечного света с предметами (например, с садовыми цветами), а также взаимодействия контрастных цветов, теплых и холодных и т.д.

Возьмем, к примеру, его работу «Олеандры. Крым» (1924) и работу джамбульского периода «Куст роз» (1965). На обеих картинах мы видим фрагмент сада, примыкающего к дому, тщательно спланированного и ухоженного. В первом случае сад кажется более живым и естественным из-за обилия света и контрастных цветовых соотношений, в результате чего очертания предметов резко определены с почти фотографической четкостью. Во втором же случае имеет место мягкий рассеянный свет, поскольку художник обратился к приглушенным тонам, но, несмотря на определенные различия совершенно ясно в них воспроизведена изменчивость природы, хотя ее универсальный характер достаточно очевидно прослеживается на примере большинства работ художников его поколения.

Художник, размышляя над основополагающими принципами, лежащими в основе его творчества, признается: «Писать ради писания – печальный результат. Хочется передавать тончайшие оттенки природы в простом мотиве: скошенное поле, стерня. Нахмарило, вдали дождь. Небо и земля. Нет рисуночного сюжета, весь сюжет во внутреннем содержании, трудном моменте природы» [5, с. 5]. Особенно ярко это кредо художника проявилось в павлодарской серии работ.

Сведения о следующем персонаже, о котором хочется рассказать, еще более пространны, предварительная информация о нем почерпнута из работ казахстанских искусствоведов в лице Б. Барманкуловой и А. Синенького, где они оба указывают на то, что уже в 1938 году он принимает участие в первой декаде казахского искусства в Москве наряду с А. Бортниковым, А. Кастеевым, Н. Крутильниковым, Х. Ходжиковым, Н. Хлудовым в фойе Большого театра. Речь идет о художнике А.А. Риттихе.

Александр Александрович Риттих родился в 1889 году в Москве. Окончил Академию Художеств в Мюнхене в 1916 году. Учился у Ф. Штука. В 1933-1945 гг. жил в Алма-Ате. Участник выставок с 1927 года. Умер в 1945 году в Москве.

Судя по кратким биографическим сведениям, можно предположить, что А. Риттих попал в первую волну репрессий начала 30-х гг. Из архива С. Мухина известно, что в 1934 году Казахским научно-исследовательским институтом Национальной культуры был объявлен конкурс на создание живописного образа Абая Кунанбаева, в котором участвовало свыше 20 конкурсантов. В их числе участие принимал Риттих, им был представлен портрет Абая, за который он был награжден третьей преми-

ей [6]. В 1935 году была организована выставка, посвященная 15-летию образования Советского Казахстана и 18-летию Октябрьской революции, где Риттих представил две работы: «Красноармейцы на лыжах» и «Пионеры в гостях у Красной Армии». В 1937 году состоялась выставка в Париже, где Риттих получил Серебряную медаль. В том же 1937 году при Союзе художников была организована школа для желающих учиться живописи, в которой преподавал Риттих [7].

Характеризовать творчество Риттиха можно только по четырем картинам, хранящимся в ГМИ им. А. Кастеева: «Портрет Жамбыла» (1923-1933), «На переломе» (1937), «Груши» (1937), «Яблоки» (1938). Судя по его работам на него огромное впечатление произвела немецкая живописная школа.

Натюрмортам Риттиха свойственна некоторая символичность, он не ограничивается только предметной фиксацией. В них дан монументально-синтетический образ материального мира. Если у Эйферта материальный мир представлен в качестве мира индивидуального, а у Брюммера мир оказывается вполне объективированным, то у Риттиха мысль движется достаточно диалектически, позволяя себе в высшей степени свободные модуляции.

Можно сказать, что Риттих – это мастер нюансов, который сродни великим немецким мастерам, полагавшимся исключительно на свой опыт – художественный и экзистенциальный. Форма художественного выражения склоняется у Риттиха исключительно в сторону объективации, т.е. для такого разряда художников, каким был сам Риттих, нет иных причин как выразить себя с формальной стороны, не задевая сюжетов и содержания.

Риттих в своих натюрмортах стремился изображать действительность без идеализации и морализаторства. Этот посыл, лежащий в основе его творчества, рисует его как человека близкого к пониманию искусства как некоего демократического начала. Под демократическим началом понимается в виду способность художника быть законодателем не только правил игры, которая устанавливает для нас природа, но и тех норм, которых придерживается художник любого времени, независимо от того, какой идеологии он придерживается. Цель Риттиха – выразить полнокровные живые образы, воплотившие в себе как внутренние задачи художника, так и внешнюю сферу человеческого бытия, где должно быть место неподдельности и искренности.

Наше убеждение таково, что плата за свободу творчества – самая большая плата из всех возможных, но нельзя допустить произвол. Нельзя оправдать предательства идеалов вечных ценностей, выразителями которых являлись такие художники как А. Эйферт, Л. Брюмме и А. Риттих. Художественные образы этих художников, запечатленные в их картинах, существуют как урок столкновения с чем-то таким, что по существу неизменно, и что по сути ничему не учит, кроме как свободе.

**Ключевые слова:** немецкие художники, депортация, репрессии, Карлаг, тоталитаризм.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Попов Ю. Картины Владимира Эйферта //Шахтерская неделя, 1990, № 10, 8 декабря.
2. Там же.
3. Дуйсенбаева Б.Т. Творчество Леонида Владимировича Брюмера / рукопись фонда библиотеки ГМИ им. А. Кастеева
4. Там же.
5. Там же.
6. Картотека С. Мухина / ГМИ им. А. Кастеева
7. Там же.

### *Asiya Qalimjanova, Səid Qalimjanov (Qazaxıstan)* **1930-cu illərdə Qazaxıstana deportasiya olunmuş alman rəssamlarının yaradıcılığına dair**

Məqalədə 1930-cu illərdə Qazaxıstana deportasiya olunmuş alman rəssamlarının yaradıcılığı araşdırılır. Vladimir Eyfert, Leonid Brümmer və Aleksandr Rittix Qazaxıstan təsviri sənətinin tarixində xüsusi yer tuturlar. V. Eyfertin əsərlərində repressiya dövrünün hadisələri öz əksini tapmışdır. Onun tabloları narahatlıq hissi ilə doludur. L.Brümmer və A.Rittixin əsərləri isə bizə göstərir ki, rəssam öz dövrünün təkçə salnaməçisi deyil, həm də özünəməxsus dünya mənzərəsinin yaradıcısıdır. Brümmerin mənzərə və Rittixin natyurmort janrına aid əsərlərində rəssamın sakit, işıqlı dünyası təsvir olunmuşdur.

**Açar sözlər:** alman rəssamları, deportasiya, repressiya, KarLaq, totalitarizm.

*Asiya Galimzhanova, Said Galimzhanov (Kazakhstan)*  
**On the question about creative work of German artists deported to Kazakhstan in 1930s**

This article deals with biography and creative work of German artists, who were deported to Kazakhstan in 30s of 20th century. Vladimir Eifert, Leonid Brummer and Alexandr Rittikh have a special place in annals of Kazakh fine art. Epoch of repressions is reflected in the works of V.Eifert. His works filled with worry, anxiety. The L.Brummer's and A.Rittikha's works reveal that, the creator cannot be only chronicler of his epoch, but also the creator of his own world. Brummer's landscapes and Rittikh's still life paintings tell us about the quiet, sunny world of the artist.

**Keywords:** German artists, deportation, repression, Karlag, totalitarianism.

## **ГЕНОЦИД КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ**

Мировой политический процесс характеризуется наличием определенного порядка, норм, применяемых к международному политическому сотрудничеству. Создание и функционирование надежного мирового порядка может быть достигнуто лишь на основе создания условий для реализации интересов и сохранения ценностей не только государств и межправительственных организаций, но и самых разнообразных социальных общностей и конкретных людей.

В тоже время в современном мировом обществе наблюдается рост самых разнообразных политических практик, так или иначе причастных к тому, что может быть квалифицировано как геноцид.

В истории человечества можно найти немало случаев геноцида, начиная с древнейших времён и вплоть до наших дней. Особенно это характерно для истребительных войн и опустошительных нашествий, походов завоевателей, внутренних этнических и религиозных столкновений, для образования колониальных империй европейских держав [7].

Есть все основания говорить, что проблема геноцида возникла с возникновением человечества. Однако конкретные обвинения в геноциде как отдельном преступлении впервые были выдвинуты лишь в XX в., а сам термин «геноцид» появился в научной литературе в 1943-1944 году. Политика геноцида становится практически неотъемлемой частью военных действий. Кульминацией же геноцида в XX веке является Холокост - гибель значительной части еврейского населения Европы в результате организованного преследования и планомерного уничтожения евреев нацистами и их пособниками в Германии и на захваченных ею территориях в 1933-1945 годах.

Международный правовой статус определение «геноцид» приобрело после принятия Генассамблеей ООН 9 декабря 1948 г. «Конвенции о предупреждении преступления геноцида и наказании за него».

Согласно Конвенции, под геноцидом понимаются действия, совершаемые с намерением уничтожить (полностью или частично) какую-ли-



бо национальную, этническую, расовую или религиозную группу как таковую:

- а) убийство членов такой группы;
- б) причинение серьезных телесных повреждений или умственного расстройства членов такой группы;
- в) предумышленное создание для какой-либо группы таких жизненных условий, которые рассчитаны на полное или частичное физическое ее уничтожение;
- г) меры, рассчитанные на предотвращение деторождения в среде такой группы;
- д) насильственная передача детей из одной человеческой группы в другую.(8)

Этимология термина «геноцид» неоднозначна. Геноцид - гибридное слово, восходящее к двум языкам: греческому «genos» - род, племя и латинскому «caedere» - убивать [9].

Разработка понятия преступления геноцида и его состава осуществлялась польским (впоследствии американским) юристом Р. Лемке, впервые использовавшим сам термин «геноцид» в своих работах, румынским исследователем В. Пелла, французским ученым Д. де Вабром и др. [4, с.3].

Как справедливо отмечал А.Н. Трайнин, геноцид слагается из отдельных действий: убийств, истязаний и т. п., каждое из которых имеет своим объектом жизнь, здоровье, благополучие человека. При этом надо учитывать, что специфическая особенность геноцида, выделяющая его из других преступлений против человечества, заключается в том, что его объектом является не отдельный человек, а группа людей [6, с.409].

Тем не менее, несмотря на обширную правовую базу, расписанную выше, и постоянное стремление предотвратить «преступление преступлений», во второй половине XX века геноцид повторялся вновь и вновь. Индонезия (1965 – 1966), Бангладеш (1971), Бурунди (1972), Камбоджа (1975-1979), Ирак (1988), Руанда (1994), Югославия (1992-1995). Научная Ассоциация Исследователей Геноцида (Association of Genocide Scholars) назвала XX век «веком геноцида». Цепь ужасающих своей жестокостью событий показала, что даже сегодня, в эпоху первенства прав человека, геноцид продолжает создавать угрозу всеобщему миру, безопасности и благополучию, а вопрос предупреждения геноцида становится одной из главных задач ООН.

История человечества - это история геноцидов. Ситуации, которые попадают под современное определение геноцида, зафиксированы еще в Древнем Риме, например, когда было полностью уничтожено или превращено в рабов население Карфагена. В раннем Средневековье крестовосцы в ходе Альбигойских войн вырезали большую часть населения Южной Франции. Во время Великой Французской революции, войска, подавлявшие восстание роялистов в Вандее, получили приказ убивать не только взрослых мужчин, а также детей и женщин репродуктивного возраста. Достаточно часто геноцид проводили колониальные державы. Так, например, Великобританию обвиняют в массовых убийствах индусов, буров, малазийцев, суданцев, Германию - в уничтожении племени герреро (современная Намибия) и т.д.

В США организации индейцев и ряд историков доказывают, что в отношении коренных обитателей американского континента был осуществлен акт геноцида, поскольку число краснокожих американцев сократилось с 12 млн. в 1500 году до 237 тыс. в 1900 году. В 1932-1933 годы в Украине разразился страшный голод – «Голодомор», в результате которого погибло от 2 млн. до 7 млн. человек. Геноцид против казахского народа был организован коммунистами в 1932 году. По имеющимся данным от голода погибло около 3,5 миллиона казахов.

Современная история также знает множество примеров погромов по расовому, национальному, религиозному признаку.

Бразильские власти обвиняются в геноциде индейского племени яномани, которое, к своему несчастью, проживает в дельте реки Амазонки на территориях, богатых полезными ископаемыми. С 1973 года во Вьетнаме власти страны проводят репрессии в отношении народности дегар. Этот процесс начался после окончания войны во Вьетнаме: победившие коммунисты начали преследовать небольшие племена, которые активно поддерживали Южный Вьетнам и его союзников. В 1980-е годы, во время гражданской войны в Гватемале, жертвами массовых убийств стали индейцы майя. Принято считать, что в результате действий армии и проправительственных «эскадронов смерти» погибло более 75 тыс. индейцев. Около 50 тыс. майя бежали в Мексику.

В 1986-1988 годы иракские войска провели военную операцию против курдов, в результате которой погибли или стали беженцами несколько сот тысяч человек. С 1989 года индийская армия проводит репрессии

против мусульманских жителей штата Кашмир (спорная с Пакистаном территория), в ходе которых погибло до 15 тыс. человек [2].

Начало XX века – один из самых трагических периодов в истории Азербайджана. 1918-1920 годы буквально пропитаны кровью десятков тысяч азербайджанцев, принесенных в жертву агрессивным устремлениям армянства и его покровителей, создавших все необходимые политические условия для образования на исторических землях Азербайджана (в городе Ереване и прилегающих к нему территориях) армянского государства. Именно захват исконных земель Азербайджана являлся целью массового истребления мирного азербайджанского населения в 1918-1920 годах – политика геноцида [3, с. 5]. С невиданной жестокостью армяне расправлялись с азербайджанцами в Баку, Губе, Шамахе, Гяндже, Нахчыване, Карабахе, Зангезуре, Ираване и других местах. По некоторым данным, в тот период было зверски уничтожено несколько сот тысяч человек, разрушены сотни сел. В конце марта-начале апреля 1918 года в результате страшной резни под руководством и активном участии армянских большевиков в Баку и окрестных селах было уничтожено более 15 тысяч безвинных людей. В 1919 и 1920 годах 31 марта отмечалось в Азербайджанской Демократической Республике как День траура [10].

Одним из самых чудовищных преступлений против азербайджанского народа за весь период армяно-азербайджанского конфликта явилось массовое истребление гражданского населения города Ходжалы в нагорно-карабахском регионе Азербайджана в ночь с 25 на 26 февраля 1992 года [5, с. 9].

Ходжалинский геноцид был официально признан парламентами Пакистана, Мексики, Колумбии, семи штатов США, Боснии и Герцеговины, Румынии, Сербии, Чехии.

26 марта 1998 года президент Гейдар Алиев издал указ «О геноциде азербайджанцев». Этот указ стал первым документом, давшим политико-правовую оценку зверствам, творимым армянами во имя идеи создания «Великой Армении». Вследствие данного указа 31 марта отмечается День геноцида азербайджанцев [10].

Мы живем в очень сложное политическое время – время разнузданного международного терроризма на самом высоком уровне. История будет зависеть во многом от того, каким путем пойдет дальнейшее развитие

мирового политического процесса, как будут складываться межгосударственные отношения: будут преобладать мирные или военные пути разрешения конфликтов, какая стратегия будет господствовать в политике государств.

Рассматриваемую тему хотелось бы завершить словами из выступления Генерального секретаря ООН Пан Ги Мун по случаю 13-й годовщины геноцида в Руанде: «Предотвращение геноцида — долг всех и каждого в отдельности. Каждый вносит свою лепту: правительства, средства массовой информации, организации гражданского общества, религиозные группы и каждый из нас. Давайте же развивать и укреплять глобальное партнерство против геноцида. Давайте защищать народы от геноцида тогда, когда их собственные правительства не смогут или не станут делать этого» [1].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Генеральный секретарь ООН Пан Ги Мун по случаю 13-й годовщины геноцида в Руанде ([www.un.org/ru/sg/messages/2015/rwanda2015.shtml](http://www.un.org/ru/sg/messages/2015/rwanda2015.shtml))
2. Геноцид: от библейских времен до XX века. <http://historic.ru/> «Historic. Ru: Всемирная история».
3. Махмудов Я. Геноцид азербайджанского народа в 1918-1920 годах. // *Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Xəbərlər Məcmuəsi*. Cild 2, №1, mart 2015.
4. Панкратова Е.Д. Уголовно-правовая характеристика геноцида. Автореферат на соискание ученой степени кандидата юридических наук. Москва, 2010.
5. Посвящается 20-летию ходжалинской трагедии. – Баку, «Наука и образование», 2012.
6. Трайнин А. Н. Избранные произведения. Защита мира и уголовный закон. - М.: Издательство «Наука», 1969.
7. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Геноцид>
8. [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/genocide.shtml](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/genocide.shtml)
9. [dic.academic.ru/dic.nsf/lower/13938](http://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/13938)
10. <http://www.1news.az/society/20140330114320383.html>

**Ключевые слова:** геноцид, конвенция, Ходжалы, преступление, трагедия.

***Aidə Sadıqova (Azərbaycan)*****Soyqırım tarixi hadisə kimi**

Məqalədə soyqırım anlayışı bəşəriyyət əleyhinə ən ağır beynəlxalq cinayət kimi səciyyələndirilir, tarixdə hamıya məlum olan, beynəlxalq təşkilatlarda qəbul edilmiş və soyqırım sayılan faciəli hadisələrdən danışılır. Azərbaycan xalqının tarixində baş verən 1918-1920-ci illərin hadisələri, Xocalı faciəsi kimi soyqırım faktları qeyd olunur.

***Açar sözlər:*** soyqırım, konvensiya, Xocalı, cinayət, faciə.

***Aida Sadigova (Azerbaijan)*****Genocide as a historical phenomenon**

The concept of genocide, characterized as gravest international crime against humanity is considered and dealt with known tragic crimes in the history, which were accepted and considered as genocide by the international communities in the article. Facts of genocide in history of Azerbaijani people, related to crimes in 1918-1920s, Khojaly tragedy are noted.

***Keywords:*** genocide, convention, Khojaly, crime, tragedy.

## **ХОЛОКОСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ИЛЬИ КЛЕЙНЕРА**

Трагедия Холокоста широко освещена в мировом изобразительном искусстве. В живописи, графике, скульптуре на эту тему созданы сотни произведений. Свое воплощение эта тема получила и в архитектуре, в многочисленных мемориальных комплексах.

Тема Холокоста – общечеловеческая. Зверства, учиненные над еврейским народом в годы II Мировой войны – это трагедия не только еврейского народа, но и боль всего человечества. Эти трагические события стали темой творчества многих художников и скульпторов, независимо от их национальности и места проживания. Будучи положенными в основу ряда сюжетов изобразительного искусства XX века, они дали толчок появлению художественных произведений большого психологического и эмоционального накала.

В большей степени к обсуждаемой теме обращаются художники Израиля и представители еврейской диаспоры, и это естественно. Сегодня художники и скульпторы еврейской национальности, живущие в разных странах мира – в Израиле, США, России, Украине, Польше, Германии – создают запоминающиеся, глубоко волнующие образы станкового и монументального искусства. Их произведения хранятся во многих музеях и картинных галереях мира, в том числе в знаменитом мемориальном музее Яд-Вашем.

Заметной фигурой среди художников, работающих над темой Холокоста, является Илья Александрович Клейнер родившийся в 1938 в Москве, в настоящее время живет в Потсдаме в Германии. Илья Клейнер отличается широким творческим диапазоном и своеобразным восприятием цветовой гаммы окружающего мира. В его творчестве реальный мир, соединяясь с миром грез, образует романтическое по духу сказочное пространство. Широкий творческий диапазон художника вбирает в себя и сюжетно-тематические произведения, и символические образы, и портреты, в том числе женские, исполненные в лирико-романтическом ключе, в жанре «ню».

Романтик по духу, тяготеющий к символизму, И.Клейнер, тем не менее, является автором нескольких циклов произведений, посвященных суровому и трагическому Холокосту. Он начал создавать их в конце XX века, так как в советское время данная тема была табуирована. В них наблюдается различный подход к раскрытию темы – от авангардного и символического до экспрессивно-реалистического. Так, например, «Номера смерти» по изобразительному языку приближаются к искусству авангарда. А в таких работах, как «Мы смотрим на вас», «Реквием по убиенным», «Мать и дитя», «Непроходящая боль», «Никто не забыт, ничто не забыто» тема Холокоста получает интерпретацию в философско-психологическом аспекте и обладает большой выразительной силой. В композициях «Два вампира», «Главный палач» художник изобличает представителей власти, запятнанных военными преступлениями. Картины реалистичны и семиотически насыщены.

Композиция «Бабий Яр» (1991) представляет особый интерес. Это произведение обладает напряженной эмоциональной аурой и драматизмом композиции, присущим европейскому классицизму XVIII века. Эту картину в некотором смысле можно сравнить с произведением Делакруа «Смерть Сарданапала». Естественно, полотно И.Клейнера отличается своей идейно-художественной сущностью, здесь человеческая трагедия преподнесена посредством обобщенных абстрактных образов. В центре композиции помещена беспомощная женщина, жертва ужасной трагедии, и группа мужчин и детей. Они изображены в лежачем положении, обессиленные от полученных ран и побоев. Здесь также изображены мертвые люди. Вокруг них И.Клейнер изобразил безмолвных людей, являющихся свидетелями этой трагедии. На лицах людей заметно выражение ужаса от перенесенных ими душевных потрясений. Реальные события в изображении художника получили романтическую трактовку. Не имеющая заднего плана композиция, вся заполнена фигурами людей, переживших трагедию. В центре композиции равнин, обнимающий голого ребенка, олицетворяет незыблемую веру людей и их надежду.

В палитре И.Клейнера нет кричащих теплых тонов. Он отдает предпочтение спокойному голубому и коричневому тонам. Трагедию И.Клейнер не передает красным цветом, ассоциирующимся с кровью, он передает мирскую скорбь посредством спокойных тонов, несущих в себе определенную философскую нагрузку. Эта манера принадлежит не



только ему, но и другим художникам, пишущим на тему Холокоста – таким как Давид Ольер, Самуил Бак, Анатолий Финкель, Виктор Бриндач, Феликс Нуссбаум, Йозеф Насси и др. Таким образом, живописный язык еврейских художников отличается от языка азербайджанских мастеров кисти по своей палитре, поскольку последние предпочитают яркие цветные эффекты.

Картиной «Бабий Яр» И.Клейнер только начинает выношенную годами серию произведений на тему Холокоста. После этой картины он определенное время работал на свободную тему. К исходу XX века он возвращается к теме геноцида еврейского народа и в 2000 году создает подряд несколько произведений на эту тему. Эту серию можно считать неким итогом творчества теперь уже пожилого художника. Холсты И.Клейнера невелики по габаритам и обычно не выходят за рамки размера 80x100 сантиметров.

2006 год можно считать очень плодотворным в творчестве И.Клейнера. В этот год он только на тему Холокоста создал около 10 работ, написанных акрилом. Вообще, большинство произведений художника на эту тему имеют драматическую сюжетную линию, выражают общечеловеческую печаль и скорбь («Жертвы Холокоста», «Дети Холокоста», 2006). Часто они отличаются характерными пессимистическими образами, как в работах «Убили дочь» или «Помогите!» (2007).

Многофигурная, с драматической сюжетной линией картина «Печаль» (2006) композиционно напоминает «Бабий Яр» и имеет с ней определенные общие особенности. На этой картине также изображены ползающие в муках, падающие с поднятыми, просящими помощь руками, или уже умершие голые люди. Вокруг этого «моря трепещущих людей» художник изображает разные по размеру кричащие лица, выражающие горе и ужас, что обостряет драматизм композиции. В верхней части полотна изображен обхвативший от ужаса голову руками раввин, одетый в талит (специальная одежда во время молитвы) в черно-белую полоску. Если в картине «Бабий Яр» образ раввина дан вместе со страдающими людьми, то на холсте «Печаль» он изображен в большем объеме, что отрывает его от основной массы людей, наделяя неземным воображаемым обликом, и таким образом, воплощает образ основной идеи – вселенской, космической по масштабу катастрофы. В верхней части композиции, за спиной раввина, И.Клейнер изобразил темный фон, создающий

пессимистическое настроение. На заднем плане виднеются контуры, символизирующие вечную дорогу, ведущую в бесконечность. Благодаря этому художник символически выразил идею того, что страдающие на этой земле люди находят успокоение в мире вечности. В обоих произведениях проявляется концепция пассивности, покорности судьбе. В этом смысле образы покорности, созданные И.Клейнером, схожи с произведениями художника Ф.Миллена «Собирающие колос», «Аншлюс». Илья Клейнер изобразил своих героев далекими от борьбы и решительности. Он видит спасение не в борьбе, а в том вознаграждении, которое возможно только в потустороннем мире. Подобная идея характерна и для мемориала «Саласпилс». В картине «Бабий Яр» преобладает коричневый цвет, а в картине «Печаль» - синие тона.

Картина художника «Реквием по убиенным» отличается и по композиции, и подбором цветовой гаммы. Композиция произведения построена в символической манере. В левой нижней части изображены стены и смотровая вышка с прожектором нацистского концентрационного лагеря. В правой верхней части изображены руки таинственного скрипача, играющего на своем инструменте. Лица скрипача не видно, печаль его образа передается воображаемой игрой таинственных рук и скрипки, минорными нотами реквиема. Интересно и цветовое решение композиции. Здесь И.Клейнер использует нехарактерный для него красный цвет. Как и композиция, цветовое решение полотна выдержано в двух плоскостях: нацистский лагерь в сине-серых, а скрипка, руки и небо в красных тонах.

В картине «Никто не забыт, ничто не забыто» символика выражена в печальном призрачном облике военного с оружием, который занимает почти всю плоскость изображения. Используя интересный художественный метод, И.Клейнер за фигурой военного, в нижней части полотна, изображает картину утра, восходящего солнца. В нижней части полотна одетый в полосатую робу узника молодой человек, преклонив колени, молится. Эта мольба о спасении людей, истерзанных в нацистских концентрационных лагерях, и за души бойцов, отдавших жизнь во имя спасения этих людей. Выполненная в темно-синих тонах, данная работа имеет ярко выраженное нравственное содержание, как и все другие произведения автора. Но в отличие от многих из них, в картине «Никто не забыт, ничто не забыто» И.Клейнер ищет спасение не в религии, а в непоколебимом образе воина с оружием. В ней явно выражен дух сопротивления силам зла.

В отличие от этой работы, другое полотно И.Клейнера под названием «Мать и дитя» гораздо более пассивно и даже фаталистично. Но в то же самое время здесь заметно ярче проявляется символика образа. В центре картины, исполненной в сине-серых тонах, помещена шестиугольная звезда Давида – символ иудеев. В центре звезды изобразлена беспомощная молодая мать, обнимающая младенца. Испуганная женщина, спасаясь от окружающего ее омута, сидит на звезде, крепко прижимая к груди младенца. В нижнем левом углу художник изобразил фашиста – холодного, статичного, безмолвного. В правом углу видна колючая проволока концентрационного лагеря. В нижней части холста изображены свечи, горящие в память невинно убитых людей.

Для художественного стиля И.Клейнера характерны полотна с большими формами, сравнительно простыми композициями. В этих полотнах по большей части реалистическое построение изображения заменяется символическими деталями, что усиливает художественное воздействие произведения, выявляя его идейно-эстетическую сущность. Среди подобных произведений можно назвать: «Никто не забыт, ничто не забыто», «Реквием по убиенным», «Мать и дитя» и др. Композиционно совершенно разные произведения духовно объединяются, приближаются друг к другу, обретают общие особенности. Это происходит благодаря символичности образов, использованию метафорических средств выражения, общему настроению печали. Творчество Ильи Клейнера – это мощное по силе воздействия воплощение художественных образов, отражающих одну из самых кровавых страниц истории XX столетия.

**Ключевые слова:** Холокост, изобразительное искусство, художник И.А.Клейнер, творческий диапазон, циклы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде Э.А., Абдуллаева Р.Г., Зейналов Х.А. Тема геноцида в азербайджанском и мировом искусстве (книга-альбом). Баку, «İndiqo», 2015, 148 с.
2. Альтман И.А. Холокост и еврейское сопротивление на оккупированной территории СССР. Москва, фонд «Холокост», 2002, 320 с.
3. Левитанский Юрий Давидович. Простой талант Ильи Клейнера. <http://www.artrossia.ru/russian/artists/artist.php?id=203&foa=f>

4. <http://www.web-gallery.org/Kleiner/Bio-ru.htm>
5. <http://www.ikleiner.ru/gallery/holocost/>
6. <http://www.ikleiner.ru/>
7. [http://russianpainters.ru/russkie\\_hudozhniki\\_21\\_veka\\_14.html](http://russianpainters.ru/russkie_hudozhniki_21_veka_14.html)
8. <http://www.liveinternet.ru/users/rinarozen/post269313138/>

### ***Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)***

#### **İlya Kleynerin yaradıcılığında xolokost mövzusu**

Dünya təsviri sənətində, memarlığında, xatirə komplekslərində xolokost mövzusunda yüzlərlə əsər yaradılmışdır. Xolokost mövzusunda işləmiş görkəmli rəssamlardan biri də İ.A.Kleynerdir. O, bu mövzuya həsr edilmiş bir sıra silsilə əsərlərin müəllifidir.

Məqalədə rəssamın bu mövzuda çəkdiyi əsərlərdə təzahürünü tapan yaradıcılıq dəst-xətti təhlil edilir. Silsilə əsərlərdə mövzunun açılmasında avangard və simvolik üslubdan, ekspressiv-realist üslubadək müxtəlif yanaşmalar müşahidə olunur. İ.A.Kleynerin bədii üslubunun ən səciyyəvi cəhəti onun əsərlərinin böyük formalı olması və kifayət qədər sadə kompozisiyalardan istifadə etməsidir.

***Açar sözlər:*** Xolokost, təsviri sənət, rəssam İ.A.Kleyner, yaradıcılıq diaazonu, silsilə.

### ***Rana Abdullayeva (Azerbaijan)***

#### **Holocaust theme in Ilya Kleiner's creation**

Hundreds of works on theme of Holocaust in world fine art, architecture, and memorial complexes were created. One of the notable artists, who have worked on the theme of Holocaust, is I.A.Kleiner. He is an author of some series of works dedicated to this theme.

The style of artist's creation, which appeared in his works on this theme is analysed in the article. There are different approaches from vanguard and symbolical style till expressive-realistic style on this theme among artist's series of painting works. The most characteristic feature of I.A.Kleiner's artistic style is big form of his works and using enough simple compositions.

***Keywords:*** Holocaust, fine art, artist I.A.Kleiner, range of creation, series.

## YAPON İNCƏSƏNƏTİNDƏ XİROSİMA FACİƏSİNİN TƏCƏSSÜMÜ

Dünya incəsənətində soyqırım mövzusunda danışarkən birincilər cərgəsində Xirosima faciəsi və onun törətdiyi dəhşətli fəsadlar yada düşür. XX əsrdə bəşəriyyətin yaşadığı ən ağır faciələrdən biri də məhz Xirosima faciəsidir. Bu barədə çox deyilmiş və yazılmış, bədii əsərlər yaradılmış, bəyənətlər qəbul edilmişdir. Lakin bu fenomenin geniş ictimai-siyasi, hüquqi və mənəvi aspektləri əhatə edən mahiyyəti bu günədək öz dolğun, tam ifadəsini tapmayıb.

«Öz miqyasına, nəticələrinə və insanların yaddaşında buraxdığı silinməz izlərin dərin mənəvi-psixoloji təsirinə görə Xirosima faciəsi XX əsrdə bəşəriyyətin yaşadığı ən dəhşətli faciələrlə – Xolokost, Xatın, Xocalı ilə bir cərgədə qərarlaşıb. Bu tükürpərdici siyahının ayrı-ayrı məqamlarını isə Babi Yar, Maydanek, Osvensim, Liditse, Oradur, Naqasaki, Srebrenitsa, Malıbəyli, Qaradağlı... təşkil edir. Sadalanan faciələr bu və ya digər xalqın yaşadığı tale acısı olmayıb bütövlükdə bəşəriyyətin paylaşdığı ümumdünya kədəri, qlobal faciədir» [1, s. 76]. Məhz buna görə də insanlar irqindən, millətindən və dinindən asılı olmayaraq belə faciələri törədənlərə qarşı birlikdə mübarizə aparır və günahkarların cəzalandırılmasını qətiyyətlə tələb edirlər.

Xirosimadakı memorial sülh parkı faciə qurbanlarının xatirəsinə həsr olunub. Park 12 ha.-dan artıq ərazi tutur. Sülh parkında Memorial sülh muzeyi, çoxlu sayda monumental və dekorativ heykəltəraşlıq abidələri, obelisklər, həlak olanların xatirəsinə ucaldılmış zəng qülləsi və digər mədəni-bədii obyektlər vardır.

Parkın başladığı ərazidə məşhur «Sülh alovu» abidəsi yerləşir. Abidə bir-birinə bilək-biləyə qoşalaşmış iki simvolik əl görüntüsündən ibarətdir. Əslində bunu şərti olaraq əl adlandırmaq olar. Formaca kubizmi xatırladan düz səthli, itiküncü «əllər»in qovuşacağında alov yanır. «Sülh alovu» abidəsinin arxasında məşhur Gembaku qülləsi (Atom qülləsi), qarşısında isə hovuz yerləşir. Hovuzun o biri başında faciə zamanı yanaraq külə dönmüş, əriyib itmiş və

bir-birinə qarışmış insanların xatirəsinə kenotaf ucaldılıb. Bir-birinə yaxın məsafədə, düz xətt boyunca yerləşən «Sülh alovu» və kenotaf sanki hovuz vasitəsilə birləşir (hər iki abidə hovuzun əks tərəflərində, su üzərində ucaldılıb). Kenotafın arxasında, küçənin o biri tərəfində memorial sülh muzeyinin müasir üslubda inşa edilmiş ağ rəngli binası yerləşir (memar Kendzo Tange). Beləliklə bütövlükdə xatirə kompleksi düz xətt boyunca uzanır. Onun ətrafında isə memorial sülh parkı salınmışdır. Düzbucaqlı üfüqi platforma üzərində ucaldılmış, yarım dairəvi, qövsvari arka formasında olan Kenotaf və Sülh alovu abidəsi özündə həm Xirosima qurbanlarının xatirəsini, həm də xalqlar arasında sülhün və əmin-amanlığın möhkəmləndirilməsi ideyalarını birləşdirir. Sülh alovu abidəsi 1 avqust 1964-cü ildə (Xirosima və Naqasaki faciələrinin və İkinci Dünya müharibəsinin 19-cu ildönümü ərəfəsində) açılmış və əbədi alov (sülh alovu) yandırılmışdır.

«Sülh parkı»nın əsas memarlıq müəllifi Tokio universitetinin professoru, tanınmış yapon memarı Kendzo Tangedir. Layihənin həyata keçirilməsində onunla yanaşı yüzdən artıq memar, mühəndis və bədii tərtibatçı iştirak etmişdir.

«Parkın mərkəzi hissəsində, uca, mütəhərrik silindr formalı postament üzərində yapon qızı Sadakonun heykəli ucalır. Heykəl Xirosima sülh parkının bədii-simvolik dominantına çevrilməklə həmin ərazidə ən populyar abidə sayılır. Rəsmi adı «Atom bombası uşaqları» olan bu abidə 5 may 1958-ci ildə (Yaponiyada 5 may uşaq günü kimi bayram edilir) açılmışdır. Abidənin müəllifləri həmin dövrə qədər o qədər də tanınmayan yapon rəssam və heykəltəraşları Kadzuo Kikuti və Kiyosi İkebe idilər» [1, s. 78].

Abidədə bədii obrazı təcəssüm etdirilən uşaq – yapon qızı Sadako Sasaki doğma şəhəri Xirosimaya atom bombası atılarkən 2 yaşında imiş. Partlayış dalğası öz çarpayısında yatmış Sadakonu pəncərədən bayıra tullayır, lakin körpə sağ qalır. Ancaq bu sevinc uzun sürmür. Qız bir qədər böyüdükdən sonra onda atom bombası partlayışının fəsadı olan qorxunc şüa xəstəliyinin simptomları əmələ gəlir. Həkimlərin səyinə baxmayaraq 1955-ci ildə 12 yaşlı uşaq xəstəxanada dünyasını dəyişir.

Heykəlin yüksək pyedestal üzərində qurulmasına baxmayaraq, onun dinamikası, üz cizgilərinin ifadəli quruluşu yaxşı nəzərə çarpır. Müəlliflər Kadzuo Kikuti və Kiyosi İkebe heykəli dinamik, hərəkətli, eyni zamanda nikbin əhvali-ruhiyyədə təcəssüm etdirməklə obrazın həyati mahiyyətini qüvvətləndirmiş, sanki onun ölüm üzərində mənəvi qələbə qazanmasını bədii vasitələrlə dolğun əks etdirmişlər. Kompozisiyanın ümumi ideya-estetik əsasını ölüm və

kədər deyil, məhz həyat və sevinc hissləri təşkil edir ki, bu da əsərin uğurlu təfsirinin əsas şərtlərindən biridir [1, s. 88].

XX əsrin ikinci yarısı və müasir yapon incəsənətində Xirosima mövzusu müxtəlif inkişaf mərhələlərindən keçib. Bu inkişaf öz başlanğıcını ötən əsrin 40-50-ci illərində İri və Tosiko Marukilərin yaradıcılığından götürür və müasir avanqard sənəti təmsil edən artefaktçı rəssamların mücərrəd psixologizmlərlə zəngin əsərlərinə qədər davam edir. Ümumiyyətlə yapon incəsənətində Xirosima mövzusunu tarixi ardıcılıq əsasında üç mərhələyə bölmək olar:

- Erkən dövr (XX əsrin 40-80-ci illəri);
- Yetkin dövr (80-ci illərin sonundan XXI əsrin başlanğıcınadək);
- Müasir dövr (XXI əsrin ilk illərindən bu günədək).

Təsviri sənətdə bu bölgü janr tematikasında, ənənəvi və avropasayağı işləmə texnikasında, sənətin ideya-estetik əsasında və fakturasında özünü büruzə verir. Erkən dövrdə Xirosima faciələri və ondan qaynaqlanan mövzular öz təcəssümünü xarakterik kompozisiya quruluşuna malik realist ifadə tərzində tapırdı. O dövrdə fəaliyyət göstərmiş populyar yapon rəssamları – İri və Tosiko Marukilər, Yosiyo Murakami, Sudzuki Kendzi, Tadasige Ono, Nobuya İino, Yosiyo Murakami və başqaları məhz bu səpgidə işləmişlər. Onların yaradıcılığı nixonqa (ənənəvi yapon sulu boyakarlığı) ilə yoqanın (Avropa rəssamlıq üslubu) arasında qərarlaşmışdı, lakin yoqanın təsvir vasitələri daha üstün idi [4, s. 110-113]. Yapon rəssamlarının yaradıcılığında bu iki istiqamətin bir-birinə olan nisbəti kompozisiya, faktura və s. baxımından müxtəlifdir. Misal üçün, İri və Tosiko Marukilərin məşhur «Xirosima lövhələri» pannosunun kompozisiyası, xüsusən perspektiv quruluşu (bəzi hallarda) Avropa incəsənətinə (yoqaya) daha yaxındır. Lakin pannonun fakturası (kağız əsaslı), işləmə texnikası (rəngli tuş), ölçü forması (uzunluğunun enindən çox böyük olması) və digər cəhətləri ənənəvi yapon incəsənətini xatırladır [6]. Tanasige Onoda isə həm kompozisiya, həm də faktura xüsusiyyətləri Avropa incəsənətinə yaxın olub kubizmlə futurizmin qovşağında yerləşir. Onun yaradıcılığında sərbəst formalar üstünlük təşkil etsə də rəssamın abstrakt sənətlə birbaşa əlaqəsi yoxdur; tablolarda realist cizgilərinin kubizmə yaxın formalarda verilməsi rəssamın üslub xüsusiyyətli kimi dəyərləndirilə bilər.

Ənənəvi olaraq yapon incəsənətində atom bombardmanı dəhşətlərini əks etdirən, yaradıcılıq vasitəsilə sülhü və xalqlar arasında dostluğu möhkəmləndirməyə səsləyən ən populyar sənətkarlar kimi İri (1901-1995) və Tosiko (Toşi; 1912-2000) Marukilərin adı daha çox hallanır. Mübaliğəsiz demək



olar ki, faciədən ötən 70 il ərzində bu mövzuda heç bir rəssam İri və Tosiko qədər dünyada geniş populyarlıq qazanmayıb. İstər yapon, istərsə də dünya incəsənətində bir yerdə işləmiş bu iki sənətkar kimi atom faciələrini daha dolğun, daha kəsərli bədii vasitələrlə əks etdirməyi bacaran, milyonların sevgisini qazanmış başqa rəssam tapmaq çətinidir. Artıq ötən əsrin 50-60-cı illərində İri və Tosiko Marukilərin yaratdıqları ənənəvi yapon pannosu tipli silsilə əsərlər bütün dünyada məşhurlaşmışdı. Bu iki rəssamın yaradıcılığında Xirosima və Naqasakidə yaşanan atom dəhşətləri, radioaktiv şüalanmaya məruz qalmış insanların faciəsi sadə, lakin səmimi, inandırıcı ifadə vasitələri ilə öz təsirli bədii-psixoloji təəcəssümünü tapır. «Xirosima dəhşətləri» (Atom bombası) adını almış bu pannolar dünyanın bir çox muzeylərində, rəsm qalereyalarında dəfələrlə nümayiş etdirilmişdir.

Rəssamlar tərəfindən ümumilikdə 10 panno yaradılıb. Pannolar qara və qırmızı tuşla çəkilib. Hər panno səkkiz iri tablodan (vərəqdən) ibarətdir. Tablolar xüsusi hazırlanmış nazik, lakin möhkəm yapon kağızından ibarətdir.

«Xirosima dəhşətləri» (Atom bombası) paneli çoxfiqurlu kompozisiyası, drammatizmi, emosional, gərgin ekspressiyası ilə yadda qalır. Atom faciəsinin günahsız qurbanlarına çevrilmiş insanların təsviri həm ümumi, həm də fərdi cizgilərə malikdir. Tablolardakı ayrı-ayrı surətləri rəssamlar daha aydın, əhatəli planda işləmiş, insanın ruhi təbiətinin ən incə məqamlarını onların simasında dərinədən əks etdirmişlər. Demək olar ki, hər bir pannoda faciə ilə üz-üzə dayanmış geniş insan kütləsinə rast gəlirik. Bu bitib-tükənməyən insan dənizini obrazlı olaraq hisslər və həyəcanlar okeanı adlandırmaq olar. Pannolarda həm qorxu, həyəcan, həm əzmkarlıq, şəfqət və qəhrəmanlıq, həm də yüksək, nəcib insani hisslər, amallar özünü təəcəssüm etdirir [8].

Qırmızı tuşla işlənmiş «Xirosima dəhşətləri» pannosu (rəssamlar bir neçə belə panno yaratmışlar) öz çılğın koloriti ilə daha emosional təsir bağışlayır. Yapon rəssamlığı ənənələrinə müvafiq olaraq İri və Tosiko Marukilər pannonu qarmonşəkili səkkiz bloka bölmüşlər. Panno xeyli böyük olub ümumi ekspozisiyada on metrədən artıq sahə tutur. Ölçülərinə görə sözügedən kompozisiya monumental təsir bağışlayır. Eyni zamanda onun fakturası və işlənmə materialları (kağız, tuş və s.) klassik yapon boyakarlığı ənənələrini xatırladır. Bu maraqlı sintez İri və Tosiko Marukilərin «Xirosima dəhşətləri» pannosunu səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərdəndir.

Xirosima faciəsi klassik nəslə təmsil edən yapon rəssamlarının yaradıcılığında geniş yayılmışdır. Dünya şöhrəti qazanmış İri və Tosiko Marukilərdən

əlavə, bu mövzuya bir çox başqa sənətkarlar da müraciət etmişlər. Belə sənətkarlardan bir də Tadasige Onodur.

Tadasige Ono XX əsrin ikinci yarısında adı xeyli populyar olan yapon rəssamlarındandır. Lakin dünya onu Xirosima mövzusuna görə yox, müxtəlif ölkələrə etdiyi səfərlərin təəssüratları ilə yaratdığı maraqlı, özünəməxsus mənzərələrinə, tematik əsərlərinə görə tanıyır. Əlbəttə, Ono Xirosima mövzusunda da yan ötməyib. Rəssamın «Xirosima suları» (1959) adlanan rəsmi həmin mövzuya həsr olunub. Bu kiçikölçülü (60x45) qrafik əsər Moskvada, Şərq xalqları incəsənəti muzeyinin ekspozisiyasında saxlanılır. Əsər rəngli qrafika növünə aiddir. Burada bir qədər sxematik tərzdə (sxematiklik Tadasige Ononun üslubunun xarakterik xüsusiyyətidir) Xirosimanın mənzərəsi öz əksini tapmışdır. Arxa planda rəssam məşhur Gembaku (Atom günbəzi) tikilisini əks etdirmişdir. Bəlli olduğu kimi, Xirosimanın mərkəzində yerləşən bu bina şəhərə atom bombası düşdükdən sonra bir qədər dağılsa da, tam uçulmamışdı. Kompozisiyanın arxa planda yerləşən mərkəzi elementini məhz bu tikili təşkil edir. Binanın qarşısında axan çay, ön planda isə dəmir karkasla hüdudlanmış ərazi görünür. Səmada pərakəndə uçan quşlar bu sadə kompozisiyadakı dramatik əhvali-ruhiyyəni gücləndirir.

Tanınmış yapon boyakarı və qrafiki Asai Kiyosi (Kiyoshi; 1902-1968) atom faciələrini yaşamış rəssamlar nəslinin təmsilçisidir. Onun Xirosima mövzusunda bir sıra əsərləri vardır ki, bunların da bəziləri həmin mövzuda işlənmiş ən cəlbedici, emosional işlər sırasındadır. Rəssamın «Xirosima üzərində axşam» tablosu böyük təsiredici qüvvəyə malikdir. Monoxrom ksiloqrafiya üslubunda işlənmiş bu qrafik lövhədə faciədən sonra qismən salamat qalmış məşhur Gembaku – Atom qülləsi (günbəzi) təsvir olunub. Qeyd edək ki, ümumiyyətlə, bu qüllənin və müharibədən sonra inşa edilmiş memorial abidələrinin təsviri Xirosima mövzusunda əsas simvolik obrazlardan birini təşkil edir. Bu memarlıq obrazlarına Tadasige Ono, Asai Kiyosi, Kojiri Tsutomu, qeyri-yapon rəssamlardan Evald Okas, Mauro Bordin, Vladimir Denisov və başqaları müraciət etmişlər.

«Xirosima üzərində axşam» tablosunda gərgin, ekspressiv əhvali-ruhiyyə hökm sürür. Rəssam tabloda şəhərə atom bombası atılan günün axşamını təsvir etmişdir. Kompozisiyanın mərkəzində uçulub dağılmış, lakin öz ilkin əzəmətini, monumentallığını qoruyub saxlamış Gembaku görünür. Onun ətrafında məhv olmuş şəhərin dəhşətli uçqunları diqqəti cəlb edir. Kompozisiyada xeyli sahə tutan səmanın qorxulu görünüşü əsərin dramatikliyini bir

qədər də artırır. Belə ki, rəssam səmadakı buludları alov dilləri formasında təsvir etmişdir. Sanki Xirosima üzərində bütün səma yanaraq göylərə ucalan alov dilləri ilə örtülmüşdür. Kompozisiyanın qızılı-sarı və qəhvəyi tonları bu radakı alov assosiasiyasını daha qabarıq formada təcəssüm etdirir.

Müasir dövrdə Xirosima faciələrinin əks olunduğu ən maraqlı bədii kompozisiya qruplarından biri də populyar amerikan və yapon avanqard rəssamı Yoko Ono-nun (təvəllüdü 1933) gerçəkləşdirdiyi irimiq yaşlı bədii layihələrdir. Məşhur sənətçinin böyük həvəslə bu layihələri həyata keçirməsi və bütün dünyada nümayiş etdirməsi həm onun vətəndaş təəssübkeşliyindən, həm də Xirosima faciəsinin bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlamasından xəbər verir [9]. Nüfuzlu Hiroshima Art Prize mükafatçısı olan Yoko Ono əsasən bədii installyasiya sahəsində çalışmaq ilə maraqlı həcmli kompozisiyalar yaradır. Bu kompozisiyalar ekspozisiya məkanında həm üfüqi, həm də şaqli müstəvi formasında nümayiş etdirilir.

Yoko Ono sülh uğrunda mübarizənin ən aktiv beynəlxalq təmsilçilərindən biridir. Vaxtilə İri və Tosiko Marukilərin böyük aktivlik nümayiş etdirdiyi beynəlxalq sülh hərəkətində bu gün Yoko Ononun və onun tərəfdaşlarının adı tez-tez hallanır. O, 2005 və 2010-cu illərdə BMT-də keçirilmiş nüvə silahının yayılmaması barədə beynəlxalq konfransın iştirakçısı olmuşdur. Yoko Ono Beynəlxalq Xirosima sülh mükafatı laureatıdır. 2011-ci ildə Xirosima şəhərində keçirilən 8-ci Hiroshima Art Prize sərgisində bu mükafat şəhər meri tərəfindən təntənəli surətdə rəssama təqdim olunub. Qeyd edək ki, 1989-cu ildə təsis edilmiş Xirosima sülh mükafatını Yoko Onodan əvvəl tanınmış yapon modaçı-rəssamı Assi Miyaki (Issey Miyake) və populyar Çin boyakarı Tsay Qotsyan almışlar. Yoko Ononun əsərləri Xirosima sülh muzeyində və müasir incəsənət muzeyində nümayiş etdirilir.

Yoko Ono uzun illərdir ki, orijinal sənət axtarışları ilə məşğuldur. Vaxtilə o, London, Nyu-York və Tokioda nüfuzlu bədii layihələrdə iştirak etmiş və orijinal bədii formalarla ictimaiyyətin diqqətini özünə cəlb etməyi bacarmışdı. Yoko Ono bu gün də yorulmadan çalışaraq Xirosima və Naqasaki faciələrini öz qeyri-adi görürüslü, humanizm ideyalarından qaynaqlanan layihələri vasitəsilə bəşəriyyətin diqqətinə çatdırmağa çalışır [9].

Rəssamın həcmli bədii installyasiya sənəti bütün dünyada məşhurdur. Son dövrlərdə Hiroshima Art Prize sərgisi çərçivəsində, həmçinin bəzi digər beynəlxalq layihələrə uyğun olaraq rəssam yeni installyasiya nümunələri təqdim etmişdir. Belə nümunələrdən biri «Ümid yolu» adlanır. İri ölçülü məkanda

nümayiş etdirilən bu installyasiya əsəri kifayət qədər geniş ekspozisiya sahəsi tutur. Ekspozisiya sahəsinin mərkəzində bir-birindən müxtəlif məsafələrdə yerləşdirilmiş üç qapı qoyulmuşdur. Maraqlıdır ki, bu qapılar çərçivəsiz və divarsız olaraq ekspozisiya sahəsində yer almışlar. Qapılar arasındakı boşluqlarda asma üsulu ilə yapon kalliqrafiya sənəti nümunələri – qara rəngli kəsmə heroqliflər yerləşdirilmişdir. Bütövlükdə kompozisiya təxminən 7 m. uzunluğu və 4 m. eni olan ekspozisiya sahəsini tutur. Rəssamın təsəvvürüncə, bu qapılar bəşəriyyətin keçdiyi və keçəcəyi mürəkkəb nicat yollarının simvolik ifadə formaları olub gələcəyə ümid, inamlı baxış ifadə edir. Bu ümid Xirosima faciələrinin bir daha təkrarlanmayacağı inamından qaynaqlanır. Qapıların bir-birindən müxtəlif məsafələrdə yerləşdirilməsi bəşəriyyətinin inkişaf mərhələlərinə işarədir. Onları birləşdirən asma kalliqrafiya nümunələri isə nəsil-dən-nəslə ötürülən mədəni dəyərlərin daşıyıcısı kimi çıxış edir. Özlüyündə nisbətən sadə kompozisiyaya malik olan bu tərtibat humanist ideyaların mücərrəd formalı, simvollar vasitəsilə gerçəkləşdirilən tərənnümçüsü kimi dəyərləndirilə bilər. Bəzi tədqiqatçıların fikrincə, bu kompozisiyanı dzen-konstruksiyanın yaratdığı harmoniya və relaks kimi təsəvvür etmək mümkündür.

Yoko Ononun Xirosima mövzusunda təqdim etdiyi başqa bir bədii kompozisiya – «Ölülər» öz zahiri görkəmi ilə psixoloji gərginlik yaradır. Geniş ekspozisiya sahəsində nümayiş etdirilən bu kompozisiya eyni biçimli, üzərinə tünd rəngli parça salınmış tabutların nizamlı düzülüşündən ibarətdir. Yoko Ono əslində tabutların özlərini yox, onların oxşarını – mulyajları kompozisiyaya daxil etmişdir. Rəssamın təsəvvürüncə, bu, Xirosimada həyatlarını itirmiş insanların tabutlarıdır. Onların arasındakı boş sahələrə çoxlu sayda senbadzuru (dzuru, yaxud tsuru) – kağız durna fiqurları səpələnib. Belə gərgin, qeyri-adi görünüşlü installyasiyalı kompozisiya qurmaqla rəssam insanların diqqətini faciənin miqyasına yönəltmək istəmişdir. Belə ki, bədii tərtibat nümunəsi müəyyən məkanda nümayiş etdirilsə də kompozisiya baxımından onun çıxış nöqtəsi, müəyyən bir həddə tamlığı yoxdur. Bu isə o deməkdir ki, əsəri istənilən ölçüdə qurmaq, onu «çəkib uzatmaq» mümkündür. «Sonsuz» kompozisiya bəşəri kədərin sonsuzluğuna sanki bir işarədir. Bunu xatırlamaqla Yoko Ono Xirosima faciəsinin ölçüyəsiğmaq miqyası haqqında tamaşaçıları da real təsəvvür yaratmaq istəmişdir.

Xirosima faciələrinin bədii sənətdə təcəssüm etdirilməsi təkcə yapon təsviri sənətinə xas deyil. Bu ümumbəşəri kədər dünyanın bir çox ölkələrində

yaşayan rəssamların yaradıcılığında təmsil olunmuşdur. ABŞ, Qərbi Avropa ölkələri, Rusiya və başqa ölkələrin təmsilçisi olan, müxtəlif bədii üslubları və nəsilləri təmsil edən sənətkarların yaradıcılığında Xirosima faciəsinə dair xeyli sayda bədii əsər nümunəsi vardır.

Xirosima mövzusu keçmiş Sovet incəsənətində də populyar idi. Aydındır ki, bu populyarlığın əsasında siyasi motivasiya dayanırdı. Keçmiş sovet incəsənətində təkcə Xirosima deyil, Vyetnamdakı Sonqmi kəndi faciəsi, Yaxın Şərqdə İsrail təcavüzü və digər hadisələr incəsənətin mövzusunə çevrilir, bədii vasitələrlə təcəssüm olunurdu. Amerikalıların Yaponiyada törətdikləri vəhşilikləri əks etdirməklə sovet ideologiyası ümumən imperializmin «iç üzünü» açmağa, onu vəhşi kimi qələmə verməyə çalışırdı. Təəccüblü deyil ki, sovet respublikalarını təmsil edən bir çox rəssam ötən əsrin 60-70-ci illərində populyar olan bu mövzuya müraciət etmişdir. Həmin mövzu təkcə qrafikada (plakat və karikatura janrlarında) deyil, rəngkarlıqda, plastik sənətlərdə də geniş yayılmışdı. Kukriniksilərin, S.Çuykovun, B.Yefimovun, A.Mılnikovun, V.Bratuxinin və başqalarının yaradıcılığında bu tematika öz parlaq bədii təəcəssümünü tapmışdı.

Xirosima faciəsi mövzusunə müraciət etmiş yaşlı nəsil sovet rəssamlarından biri də eston boyakarı və qrafiki Evald Okas (1915-2011) olmuşdur. Zəngin həyat təcrübəsinə, geniş yaradıcılıq diapazonuna malik sənətkar asan olmayan həyat yolu keçmişdir. Okasın yaradıcılığı çoxşaxəli olub tarixi keçmiş, eston folklorunu, mifik süjetləri, həmçinin müasirliyi əks etdirir. Onun yadda qalan rəngkarlıq işlərindən biri «Xirosima» (1965) adlanır. Tartu Dövlət İncəsənət muzeyində saxlanılan bu monumental xarakterli, çoxfiqurlu kompozisiya rəssamın maraq doğuran əsərlərindən biri kimi dəyərləndirilir.

Xirosima mövzusu keçmiş sovet incəsənətində öz ideoloji mahiyyətinə görə aktual təsir bağışlamışdır. Rəngkarlıqla yanaşı, qrafika sahəsində də bu mövzuda əsərlər işlənirdi. Əgər rəngkarlıqda həmin mövzu ideya-estetik baxımdan daha çox mənəvi planda nəzərdən keçirilirdisə, plakat janrında Xirosima mövzusu bilavasitə təbliğat-təşviqat xarakteri daşmışdır. Bu baxımdan tanınmış rus sovet qrafiki Yaroslav Nikolayeviç Manuxinin «Xirosima təkrar olunmamalıdır!» qrafik kompozisiyası olduqca xarakterik, ibrətamizdir. Ruhən plakat sənətinə yaxın olan bu qravüra sovet sülh siyasətini incəsənətdə ifadə etməklə yanaşı, həm də, o zamankı dillə deyilsə, «Amerika imperializminin törətdiyi vəhşilikləri» açıb göstərmək üçün kəsərlə bədii vasitə idi. Kompozisiyanın mərkəzində iri planda işlənmiş yeniyetmə yapon qızının

kədərli surəti canlanır. Onun kədər, qəzəb, qorxu, bir qədər də inamsızlıq ifadə edən baxışları uzaqlara dikilmişdir. Arxa planda Xirosima dağıntıları əks olunmuşdur.

Rus sovet qrafika sənətinin başqa bir görkəmli nümayəndəsi – müharibə iştirakçısı Boris İvanoviç Prorokov (1911-1972) müharibə mövzusunda silsilə qrafik əsərlərin müəllifidir. Rəssam «Bu, təkrar olunmamalıdır!» adlı seriya üzərində uzun illər işləmişdir. Silsiləyə xeyli sayda rəngli və ağ-qara rəsmlər daxildir. Rəsmlərdən biri «Xirosimanı xatırlamal!» adlanır. Mahiyyətə plakat xarakteri daşıyan bu kompozisiyada başı hər tərəfdən bintlə bərk-bərk sarırmış gənc yapon qızının solğun çöhrəsi görünür. Sxematik tərzdə, məhdud sayda rəng komponentləri ilə işlənmiş bu əsərdə psixoloji gərginliklə yanaşı, ümid şərtləri, sabaha inam hissi özünü büruzə verir.

«Keçmiş xatırlamalı. Xirosima.1945» (V.Bratuxin, Kravtsov, İvanov), «Xirosima dərsləri» (T.Moroxovets), «Neqativ» (Q.Kasmaliyeva) və başqa əsərlər sovet dövrü incəsənətinin Xirosima mövzusunda olan dəyərli nümunələrindəndir.

Xirosima mövzusu müasir rus incəsənətində də öz əvvəlki aktuallığını qoruyub saxlamışdır. Hətta gənc və orta yaşlı rus rəssamları zaman-zaman bu bəşəri mövzuya müraciət edirlər. Rəssam Vladimir Denisovun yağlı boya ilə işlədiyi «Xirosima» tablosunda bu faciə nəqledici formada, simvolların dili ilə öz əksini tapır.

Tatarıstan Respublikasında yaşayıb yaradın rəssam İldar Xanovun yaratdığı irihəcmli «Xirosima» tablosu monumental görünüşü, ekspressivliyi, gərgin süjet xətti ilə yadda qalır. Klassik sovet incəsənətinə xas olan monumentalizm ruhunda işlənmiş bu çoxfiqurlu əsərdə atom dəhşətindən qaçaraq özlərini xilas etməyə çalışan insanların məruz qaldığı sarsıntılar yüksək bədii sənətkarlıqla, eyni zamanda zahiri pafosun üstün olduğu nəqledici formalarda öz dolğun ifadəsini tapmışdır.

Xirosima mövzusu gənc italyan rəssamı Mauro Bordinin (Mauro Bordin) yaradıcılığında iriölçülü silsilə rəngkarlıq tabloları ilə təmsil olunub. Ümumi adı «Xirosima atom bombasından sonra» olan bu seriyada italyalı rəssam mövcud fotosəkillər əsasında yanaraq külə dönmüş Xirosima görüntülərini kətan üzərində canlandırmış, zəngin kolorit və bədii ifadə vasitələri ilə təsirli tablolar yaratmağa müvəffəq olmuşdur. İlk baxışda Mauro Bordinin tabloları insanda hətta müsbət emosiyalar yaradır. Bunun əsas səbəbi rəssamın qırmızı-bənövşəyi-çəhrayı rənglərin üstün olduğu zəngin palitrasıdır. Lakin diqqətlə

baxdıqda bu şux rəng qammalarının məhz dağıntıları əks etdirdiyi üzə çıxır. Yüksək rakursdan işlənmiş bu tablolarla dağılmış şəhərin mənzərələri özünəməxsus realist üslubda göz önündə canlanır.

İran mənşəli gənc amerikalı qadın rəssam – Fatimə Börn (Fatemeh Burnes) rəngarəng applikasiyalara bənzər yağlı boya ilə yaxma, gəzdirmə və axıtmalardan ibarət rəngkarlıq əsərləri yaratmaqla məşğuldur. Rəssam daha çox diptix formasına müraciət edir. Birlikdə qoyulmuş qoşa kompozisiyalar kolorit, məzmun və faktura etibarilə bir-birini tamamlayır. Xirosima faciəsi Fatimə Börnün yaradıcılıq fantaziyasını məşğul edən mövzulardandır. Lakin müasir yapon incəsənətində olduğu kimi, o da həmin mövzuya müasir avanqard sənətindən irəli gələn alleqorik ifadə kontekstində yanaşır. Rəssamın «Xirosima» diptixi (2012) məhz bu xüsusiyyətləri əks etdirir. Mürəkkəb kompozisiyalı bu diptixdə nisbətən neytral təsir bağışlayan boz göy fonda ekspressiv qırmızı-bənövşəyi rəng yığımları sanki boşluqda donub qalmışdır.

Xirosima faciəsi və onun doğurduğu əks-səda artıq 70 ildir ki, bütün dünyanın diqqət mərkəzindədir. Faciənin baş verdiyi dövrdən on illər keçməsinə baxmayaraq həmin dəhşətli hadisə bu gün də insanları kədərləndirir, düşündürür, bir daha belə halların təkrarlanmaması üçün onları ruhən və cismən səfərbər edir.

Xirosima və Naqasaki hadisələri XX əsr bədii mədəniyyətində daim öz aktuallığı ilə seçilən mövzulardandır. Öz məzmun və mahiyyətinə, qurbanların sayına görə soyqırım kimi dəhşətli hadisədən əsla geri qalmayan, hətta onu ötüb keçən bu müdhiş hadisə humanist ideyaları öz yaradıcılığında əks etdirən sənət adamlarına, onların dünyagörüşünə böyük təsir göstərmişdir. XX əsr bədii mədəniyyətinin elə bir sahəsini tapmaq mümkün deyil ki, orada Xirosima faciələri öz dolğun təcəssümünü tapmasın, bu bəşəri faciənin ürək ağrısından səhnələri yüksək sənətkarlıq dili ilə insanlara təsir göstərməsin. Yapon rəssamları ilə yanaşı, Xirosima və Niqasaki faciələri ABŞ, Qərbi Avropa, Rusiya və digər ölkələrin rəssamları tərəfindən dəfələrlə işlənmiş, nümayiş etdirilmiş, bəşəri ideallarla əlaqələndirilmişdir. Çox müsbət haldır ki, bu qlobal mövzu yeni nəsli təmsil edən, yaşadığımız üçüncü minilliyin nümayəndələri olan rəssam və digər sənətçilərin yaradıcılığında da dərin iz buraxmışdır. Xirosima mövzusunu təkcə birbaşa, ölü şəhərin qorxunc görüntülərini kətana köçürməklə yox, həm də dolayısı ilə, mənəvi aspektdə, daha çox bədii installasiya, interyer dizaynı vasitəsilə təcəssüm etdirən, yeni nəsli təmsil edən sənətkarlar nəsli bu gün bütün dünyada yaxşı tanınır. Vaxtilə Sudzuki Kend-



zi («Dünyaya sülh», «Hərbi bazaların olduğu yer» qravüra seriyaları), Makoto Ueno («Naqasaki» qrafik seriyası), Taqasige Ono («Xirosima suları»), həmçinin Xiroxaru Nii, Nobuya İno, Yosiyo Murakami, Dziro Takidayro və başqalarının bu mövzuda yaratdığı əsərlər bu gün fəlsəfi-psixoloji ahəngdə, müasir installyasiya sənəti formalarında Motoi Yamamoto, Xiroaki Morita, Kaneudzi Teppey, Ryota Kavakubo və başqalarının yaradıcılığında özünü ümumbəşəri ideallar kontekstində, alleqorik formalarda büruzə verir.

*Açar sözlər:* Xirosima faciəsi, yapon təsviri sənəti, Xirosima sülh muzeyi, İri və Tosiko Marukilər, Taqasige Ono.

### ƏDƏBİYYAT:

1. Salamzadə Ə.Ə., Abdullayeva R.H., Zeynalov X.A. Azərbaycan və dünya incəsənətində soyqırım mövzusu (kitab-albom). Bakı, «İndiqo», 2015, 148 s.
2. Khojaly massacre. Bakı, «Elm və təhsil» nəşriyyatı, 2012, 39 s. (ingilis, rus, fransız və alman dillərində)
3. Николаева Н. Искусство Японии (в книге «Всеобщая история искусств»), том шестой, Москва, «Искусство», 1965, 838 с.
4. Дегтярева Л., Иванова А. Искусство Японии (иллюстрированная энциклопедия). Москва, 2009, 240 с.
5. Новикова И. Искусство Японии, Китая и Кореи. Москва, 2014, 384 с.
6. <http://www.pribaikal.ru/art-museum-article/article/22012.html>
7. <http://la-fa.ru/history/history1354.html>
8. <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z00000026/st034.shtml>
9. <http://www.peremeny.ru/column/view/946/>

### *Хазар Зейналов (Азербайджан)*

#### **Отражение трагедии Хиросимы в японском изобразительном искусстве**

В статье говорится об отражении в изобразительном искусстве ужасов атомной бомбардировки японских городов Хиросимы и Нагасаки. В ней рассматривается творчество японских художников – Ири и Тосико Маруки, Тагасиге Оно, Асаи Киёси, Судзуки Кендзи, Йоко Оно и ряда других, посвятивших трагедии Хиросимы серию полотен, рисунки, скульптурные произведения, художественные инсталляции. Автор

анализирует особенности японского искусства второй половины XX века и современного периода в контексте этих кровавых событий, оставивших неизгладимый след в сознании народа. В статье рассматривается и творчество художников из других стран, также посвятивших теме трагедии японского народа отдельные художественные композиции.

**Ключевые слова:** трагедия Хиросимы, изобразительное искусство Японии, музей мира в Хиросиме, Ири и Тосико Маруки, Тагасиге Оно.

***Khazar Zeynalov (Azerbaijan)***

### **Reflection of Hiroshima tragedy in Japanese fine arts**

The article states about reflection of horror of atomic bombing of Japanese cities Hiroshima and Nagasaki in fine art. Works of Japanese artists – Iri and Toshiko Maruki, Tagashige Ono, Asai Kiyoshi, Suzuki Kenji, Yoko Ono and many others are looked here, who dedicated series of paintings, illustrations, works of sculpture, art installations to Hiroshima tragedy. The author analysed the peculiarities of Japanese art of the second half of XX century and modern period in the context of these bloody crimes, which left indelible mark in the mind of the nation. Either the article deals with works of artist from other countries, who also dedicated certain artistic compositions dedicated to the theme of tragedy of Japanese people.

**Keywords:** Hiroshima tragedy, Japanese fine art, Hiroshima peace museum, Iri and Toshiko Marukis, Tagashige Ono.

## **МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ БАКУ**

В своей речи на состоявшемся 10 января заседании Кабинета Министров, посвященном итогам социально-экономического развития в 2015 году и предстоящим задачам, Президент Азербайджана Ильхам Алиев сказал: «Азербайджан проделал огромную работу, связанную с мультикультурализмом. Пример Азербайджана показывает, что мультикультурализм живет. Несмотря на то, что некоторые политики утверждают, что мультикультурализм потерпел крах. Может быть, где-то и потерпел крах. Но в Азербайджане он живет, эти тенденции, идеи усиливаются, получая все большую поддержку общественности. Мы будем идти по этому пути. Таким образом, нынешний год в Азербайджане объявляется «Годом мультикультурализма» [1].

Объявленный Президентом Ильхамом Алиевым 2016 год, является «Годом мультикультурализма» и опирается на многие объективные факторы. Одно из первых, неоспоримых фактов - Азербайджан, располагаясь на пространстве, где сливаются различные культуры, испокон веков играл ведущую роль в межрелигиозном и межцивилизационном взаимопонимании, сформировал глубокую историческую базу. В этой стране никогда не было противостояния на религиозной и национальной почве, и этот процесс успешно продолжается до сих пор. Второе, терпимость в азербайджанском обществе создала в стране уникальную толерантную атмосферу, которая сейчас привлекает внимание международной общественности как образец. Третье, в Азербайджане имеются необходимые политические и экономические условия для развития и укрепления традиций мультикультурализма. На IV Глобальном Бакинском форуме на тему «К многополярному миру», президент Азербайджана Ильхам Алиев также отметил: «Люди, принадлежащие к различным этническим корням, религиям, веками жили в Азербайджане в условиях мира, спокойствия, и мы гордимся этим. Мы рады тому, что в годы независимости

эта позитивная тенденция еще больше усилилась. Мультикультурализм и религиозная терпимость в Азербайджане – государственная политика. Одновременно это является олицетворением господствующих в обществе настроений», - сказал президент, отметив значимость того, что государственная политика и общая атмосфера в этой сфере не разнятся (как говорится в сообщении на сайте главы государства) [1].

Четкая линия выраженности мультикультурализма в архитектуре просматривается в многовековой истории Азербайджана. Всевозможные стилистические направления связывают великолепие разнообразных культур. Здесь сплелись веяния востока и запада, которые в сочетании друг с другом, образуют особую мультикультурную среду, плавно перетекающую из одного образа стилистики архитектурных форм в другой. Столица Азербайджана - город Баку, наряду с высокими современными темпами роста, экономическим, промышленным развитием, имеет богатое культурно-историческое наследие, является культурным центром нашей страны, городом с традициями толерантности и мультикультурализма.

Рассмотрим разнообразие культур всевозможных стилистических направлений города, на примере некоторых архитектурных объектов, во многих из которых проглядываются готические мотивы, эклектика, классицизм, переплетаясь с восточными и другими элементами архитектурных стилей. Начиная с периода правления Александра III и заканчивая нашими днями, проследим линию мультикультурализма в архитектуре Баку.

Зейналабдин Тагиев, один из самых известных и уважаемых нефтяных магнатов России и всего мусульманского мира, поручил проект здания девичьей школы польскому архитектору Йозефу Гославскому (1865-1904 гг.) – ведущему архитектору дореволюционного Баку, нефтяной столицы Российской империи. Строительство здания началось в 1898 году и завершилось через два года, в 1900 году (рис.1). В те годы подобная школа была первой не только в Баку и России, но и во всем Исламском мире. 5 ноября 1896-го года здание было официально передано девичьей школе. В 1918-1920 годах в этом здании размещался Парламент Азербайджанской Народной Республики, школа, Верховный Совет Азербайджанской ССР. В то время, когда Верховный Совет было решено переселить в новое здание, некоторые организации проявили ини-



*Рис.1 Институт рукописей имени М. Физули*

циативу разместиться на его месте. Только по воле общенационального лидера Гейдара Алиева, очень глубоко осознающего исключительную роль наших рукописей, письменных памятников в национальной культуре Азербайджана, это здание было передано Республиканском Рукописному Фонду. Необходимо отметить, что становление Института рукописей

за последние десятилетия, как современного научно-исследовательского центра, связано с именем общенационального лидера, великого вождя Гейдара Алиева. Ещё в 1981 году по специальному постановлению партии и правительства под руководством Гейдара Алиева в целях улучшения деятельности Республиканского Рукописного Фонда, была укреплена база учреждения, повысилось его материально-техническое снабжение, а с 1982 года этот академический орган был размещен в одном из красивых зданий на улице Истиглалият города Баку. Здание построено с элементами готики, впоследствии оказавшее влияние на стилистику соседствующих построек. Продолжение стилистического ансамбля венчает здание Исмаилийя, (1907-1913) построенное Бакинским миллионером Мусой Нагиевым, в память о своем безвременно ушедшем сыне Исмаиле. Автором проекта построенного в стиле Венецианской готики, является польский архитектор И. К. Плошко. Следующим проектом, но уже в стиле французской готики, является Дворец счастья, построенный Бакинским миллионером Муртузой Мухтаровым. Автором проекта здания, так же стал архитектор Иосиф Плошко. В 1910-1912 годах, в самом центре города на набережной Александра II (ныне проспект Нефтяников, 103) близ Девичьей башни по проекту Эделя на средства бакинского нефтепромышленника Иса-бека Гаджинского был построен особняк, известный сегодня как «Дом Гаджинского». Это один из красивейших домов старого Баку, выстроенный в эклектичном стиле, где опять четко выражен архитектурный мультикультурализм. Тут есть и псевдоготика, и классицизм, и немного от восточной архитектуры, а «крылья» особняка ощутимо отдают модерном. Дом украшают семь шпилей разной высоты. Угловой фасад состоит из башни с декором и мозаичными изображениями в ассирийском стиле.

Бакинская Евангелическо-Лютеранская церковь была построена в середине XIX века (1896-1899 годы) для жителей города Баку немецкого и шведского происхождения. Проект церкви был создан немецким архитектором Адольфом Эйхлером. В свое время это здание считалось одной из редких архитектурных жемчужин города Баку Большая эрудиция и высокий профессионализм позволили Эйхлеру разработать архитектуру кирхи в лучших традициях немецкой готики [2, с. 404].

Одно из самых мультикультурных проявлений в архитектурных стилях в достаточной мере проявляется в здании, где расположен музей истории, Азербайджана которое являлось домом известного благотворителя Хаджи Зейналабдина Тагиева, основанное в 1920 г., по проекту главного архитектора города Баку И.В.Гославского. При строительстве здания были использованы различные архитектурные стили. Так, симметричный главный фасад был построен в роскошном стиле итальянского Ренессанса, комната чистоты – в стиле французского рококо, столовая – в стиле фламандского барокко, спальня – в стиле модерн. В июне 1920 года в отделении внешкольных дел народного комиссариата просвещения Азербайджанской ССР был создан подотдел «Музэкскурс», позднее получивший статус музея — «Учебный музей родного края — Истиглал». В дальнейшем музей несколько раз менял своё название и в 1920-е гг. он какое-то время назывался «Музеем истории народов Азербайджана». С июля 1920 года музей функционировал в особняке известного нефтепромышленника и мецената Г. З. Тагиева. 25 октября 1920 года музей был переименован в «Государственный музей Азербайджанской ССР», а в мае 1921 года он уже принял своих первых посетителей.

Здание музея искусств имени Рустама Мустафаева было построено в классическом стиле немецким инженером Н. А. Фон дер Ноне для французского графа Дебура. Ныне в грандиозном архитектурном памятнике функционируют 4 отделения музея искусств. Подобного типа постройки в те годы только-только стали появляться на центральных улицах города. Считается, что особняк Дебура в условиях Баку обладает редким качеством — он прекрасно обзревается. Эти положительные особенности здания стали ещё сильнее ощущаться после произведенной в 1930-х годах реконструкции окружения и создания сквера. Здание фон дер Ноне – первая и последняя попытка объемно-пространственного решения

жилого дома путем активного использования портиков на главном фасаде, лоджий — на боковом и других пластических средств. Это здание считается единственным историческим зданием в городе, которое воспринимается в трёх измерениях среды плоскостной застройки. Дворец Дебура стал опорным сооружением при последующих перепланировках прилегающей части городской территории, а значительный объём и эффектное местоположение сделали его композиционным акцентом среди удачно поставленных зданий [3, с. 142].

Одним из многих проектов Юзефа Гославского, также, трехэтажный жилой дом Меликова на ул. Воронцовской (ныне Сафарли, 19), 1893-97 гг., имеет “отголоски архитектуры Италии, отдаленно чувствуется, пусть не формами, а общей концепцией. Южный фасад не лишен архитектурного интереса. Портал дворового и парадного подъезда, крупными формами арок, моделировка напоминает об этом влиянии. Рисунок балконов, конструктивные каменные детали, вписанные под арками третьего этажа готические пилястры, служат подтверждением искусства архитектуры на том этапе развития города” [3, с. 216].

По указу президента Азербайджана Ильхама Алиева от 2006 года на стене доме № 11 по улице Мирзы Ибрагимова, куда Гославский переехал в 1902 году, была установлена мемориальная доска с барельефом архитектора и надписью: «Здесь в 1902—1904 годах жил видный польский специалист, главный архитектор города Баку Юзеф Гославский».

Переходя к проектам XX в. нельзя не упомянуть творчество видных советских архитекторов Садыха Алекперовича Дадашева и Микаэля Алескеровича Усейнова, которое отразило все этапы сложного и интересного процесса становления и развития азербайджанской советской архитектуры, одной из ветвей многонационального советского зодчества. Огромное многообразие архитектурных форм и стилей использовано в работах этих двух великих корифеев архитектуры XX в. Навсегда увековеченный во многих великолепных проектах г. Баку, этот научно-творческий тандем, работал до 1946 года. Уже студентами Усейнов и Дадашев получили первую премию за совместный проект памятника Низами Гянджеви — выдающемуся поэту и мыслителю XII века. Среди их лучших архитектурных работ — здания ЦК КП Азербайджана, Азербайджанской консерватории, музея Низами и др. в Баку; павильон АЗССР на ВСХВ в Москве (1939 и 1954 гг.). Индивидуальные работы



Усейнова — проекты Государственной публичной библиотеки имени М. Ф. Ахундова (1960), комплекса зданий АН АзССР (1951—1966 гг.) в Баку и др. Труды по вопросам архитектуры и градостроительства.

«Академик М. Усейнов объездил полмира. Достижения национальной школы изучения архитектуры и искусства он распространял в личном общении с крупнейшими мастерами архитектуры XX века, такими как Кендзо Танге, Бакмистер Фуллер, Канделло и др. Это общение возникло благодаря его высочайшей внутренней культуре, и она же была источником культуры проектирования и исследования» [4, с. 5].

И наконец, обратимся к блистательному проекту XXI века, где ярко отражена мультикультура разнообразия современной архитектуры. На одной из высочайших точек города Баку, полной жизни столицы Азербайджана, расположен один из самых неординарных и оригинальных комплексов нашего времени. Известные как Flame Towers, три башни комплекса, выполненные в форме язычков пламени, представляют собой прекрасный символ этой исторической «страны огней».

«Fairmont Baku» располагается в самой северной башне этого многофункционального комплекса, спроектированного компанией «HOR International». Пятизвездочный отель «Fairmont Baku» с живописным видом на город Баку или Каспийское море расположен в комплексе «Башни огня». Это самое высокое здание в Азербайджане, которое имеет также прекрасное местоположение – непосредственно вблизи от здания Парламента Азербайджана и Старого города (Ичери Шехер) – и прекрасным видом на Каспийское море. Этот современный проект прекрасно отражает все мультикультурные проявления архитектуры Баку XXI в. и еще раз подчеркивает все многообразие архитектуры нашего времени.



Подчеркивая слова Президента Азербайджана Ильхама Алиева, современная архитектура Баку, громко заявляет о мультикультурализме и идет в ногу со временем, смело и контрастно, вписываясь в архитектуру прежних лет.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Официальный сайт президента Азербайджанской Республики. Речь Ильхама Алиева на открытии IV Глобального Бакинского Форума. <http://ru.president.az/articles/18227/print>
2. Фатуллаев Ш. С. “Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX – начала XX века”, Ленинград - 1986 г. (ссылка на цитату Grass W. Gotik und Spätgotik)
3. Фатуллаев-Фигаров Ш. С. Бакинские архитекторы конца XIX – начала XX веков. – Б., 2013.
4. Саламзаде Э. А. Изучение искусства Азербайджана: история и современность. // Проблемы искусства и культуры, 2015, № 2 (52).

**Ключевые слова:** мультикультурализм, готические элементы, стилистические направления, архитектурные стили, дворец.

### *Aysel Talibova (Azərbaycan)*

#### **Bakının memarlıq mühitində multikulturalizm**

Prezident İlham Əliyev tərəfindən 2016-cı ilin «Multikulturalizm ili» elan edilməsi bir sıra amillərə istinad edir. Heç bir şübhə doğurmayan bu amillərdən biri Azərbaycanın müxtəlif mədəniyyətlərin bir-birinə qovuşduğu məkanda yerləşməsi, əsrlər boyu dinlərarası və sivilizasiyalararası münasibətlərdə aparıcı rol oynaması, bu sahədə əsaslı tarixi baza yetişdirməsidir. Memarlıqda multikulturalizmin aydın ifadə olunması Azərbaycanın çoxəsrlik tarixində özünü büruzə verir. Bununla əlaqədar olaraq məqalədə Bakının müxtəlif bədii istiqamətlərinin doğurduğu fərqli mədəniyyətlər qotika və digər memarlıq üsulları elementlərinin yer aldığı binaların nümunəsində nəzərdən keçirilir.

**Açar sözlər:** multikulturalizm, qotika elementləri, üslub istiqamətləri, memarlıq üslub, saray.

### *Aysel Talibova (Azerbaijan)*

#### **Multiculturalism in architecture environment of Baku**

Announcing of 2016 as “Multiculturalism year” by President İlham Aliyev refers to variety factors. Surely one of these factors is location of Azerbaijan in junction of different cultures, playing a leading role in inter-religious and

inter-civilizational relations for centuries, preparing substantial historical base on this area. Clear expression of multiculturalism in architecture shows itself in centuries-long history of Azerbaijan. In this regard the different cultures of different artistic directions of Baku are being looked over on samples of buildings with Gothic and other architectural styles in the article.

**Keywords:** multiculturalism, Gothic elements, stylistic directions, architectural style, palace.

---

## AZƏRBAYCAN XALQ TƏTBİQİ SƏNƏTLƏRİNİN MÜASİR DÖVRDƏ İNKİŞAFI

Müasir dövrdə qədim milli sənət sahələrimizin inkişaf meyllərinin öyrənilməsi xeyli aktual təsir bağışlayır. Bunun, şübhəsiz ki, obyektiv səbəbləri vardır. Öz dövlət müstəqilliyini bərpa etmiş Azərbaycanda bu gün milli mədəni irsə maraq olduqca böyükdür. Mədəni-tarixi köklərimizin üzə çıxarılması, qədim ənənələrin, bədii üslub və emal üsullarının dirçəldilməsi dövlətimizin mədəni siyasətinin mühüm tərkib hissəsidir [1; 2].

Fərəhlidir ki, mədəni irsin qorunması, təbliğ və inkişaf etdirilməsində xalq yaradıcılığının, dekorativ-tətbiqi sənətlərin də özünəməxsus əhəmiyyəti vardır. Tarixən Azərbaycan incəsənətinin özəyini təşkil etmiş bir çox sahələr, o cümlədən xalçaçılıq, bədii tikmə, dulusçuluq, misgərlik, zərgərlik, şəbəkəbəndlik və başqaları bədii mədəniyyətimizin formalaşmasında müstəsna rol oynamışlar. Bir çox görkəmli Azərbaycan maarifçiləri, ziyalıları, şair və təz-kirəçiləri bədii sənətkarlığın müxtəlif sahələrində böyük istedadla malik olmuşlar. Hələ XIX əsrin ortalarında Qafqazda səyahətdə olmuş məşhur fransız yazıçısı Aleksandr Düma Şamaxı rəqqasələrinin ifaçılıq məharətinə, Şirvanda toxunan xalça və gəbələrin şux, əlvan rənglərinə heyran qaldığını qeyd etmişdi [3, s. 128]. Görkəmli Azərbaycan şairəsi Xurşidbanu Natəvanın ona hədiyyə etdiyi tikməli əl işləri öz nəfisliyi, parlaqlığı, naxışların incəliyi ilə diqqəti cəlb edirdi. Bu və digər faktlar göstərir ki, xalq yaradıcılığının ayrı-ayrı sahələri bədii mədəniyyətin inkişafında böyük əhəmiyyətə daşımış, xalqın ruhunu, onun zövqünü ifadə etmişdir. Bu gün müstəqil Azərbaycanda qədim el sənətkarlığı nümunələrimizin dirçəldilməsi öz mədəniyyətimizə, irsimizə sahib çıxmaq əzmindən xəbər verir. Bu, həm də müstəqil Azərbaycanın dünyaya biliyində tanınması üçün özünəməxsus «vizit kartı»dır. Azərbaycan xalqı öz zəngin tarixi-bədii irsi ilə fəxr edir və bu irsi daim yaşadır.

Azərbaycanın zəngin təbiəti, müxtəlif mədəniyyətlərin qovşağında yerləşməsi onun bədii irsinin rəngarəng və cəlbedici olmasını şərtləndirmişdir. Bu rəngarənglik xalq yaradıcılığının əksər sahələrində – xalçaçılıqda,

bədii toxuculuqda, zərgərlikdə, misgərlikdə, şəbəkəbəndlikdə və bir çox digər sahələrdə aydın müşahidə olunur. Bu sahələr Azərbaycan bədii mədəniyyətinin və el sənətkarlığının əsasında dayanmaqla onu daha da inkişaf etdirmişdir [1, s. 23-27]. Azərbaycan xalçaları, bədii tikmə nümunələri bütün dünyada məşhurdur. Azərbaycanın süjetli və süjetsiz xalçaları dünyanın bir çox ölkə və xalqlarının xalça sənətinin inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Təsadüfi deyil ki, bu gün dünyanın əksər ölkələrindən yurdumuza qonaq gələn turistlər xalq yaradıcılığının, xüsusən xalçaların, tikmələrin, milli geyim nümunələrinin rəngarəngliyinə heyran olduqlarını dilə gətirirlər. Bu rəngarəngliyi qorumaq, inkişaf etdirmək isə günümüzün vacib məsələlərindən biridir. Məhz bu məqsədlə xalq yaradıcılığının ayrı-ayrı sahələri müasir dövrdə inkişaf etdirilir və bu dövlətimizin mədəniyyət sahəsindəki prioritet vəzifələri cərgəsinə daxildir.

Bəlli olduğu kimi, xalq sənətləri müasir mədəniyyətin tarixi köklərini təşkil edir. Bu baxımdan müasir mədəniyyətin inkişafında milli-tarixi mədəniyyətin, o cümlədən xalq sənətlərinin rolu böyükdür. Məhz buna görə də müasir dövrdə xalq sənətlərinə maraq artmışdır. Bu gün Azərbaycan hökuməti maddi-mənəvi irsin qorunması haqqında bir sıra dövlət proqramları qəbul etmiş və hazırda bu proqramlar icra edilir.

Müasir dövrdə xalça və bədii tikmə sənəti ilə yanaşı, xalq yaradıcılığının digər sahələri də milli mədəniyyətin inkişafında böyük rol oynayır. Şərbafliq sənəti, həmçinin dulusçuluq, misgərlik, şəbəkəbəndlik və s. sahələrlə respublikamızın müxtəlif bölgələrində indi də məşğul olurlar [5]. Bəlli olduğu kimi, qədim mədəniyyət diyarı olan Azərbaycanda ayrı-ayrı sənət sahələri üzrə bütöv məhəllələr mövcud olmuşdur. Vaxtilə Təbriz və Şamaxı şəhərləri özünün xam ipəyi ilə, Şəki isə şəbəkə sənəti ilə məşhur idi. Buraya dünyanın hər yerindən tacirlər gəlirdi. İndinin özündə də qədim sənət ənənələrinin yaşaması xalqımızın tarixi-mədəni irsimizə verdiyi qiymətin təzahürüdür. Bu gün İsmayilli rayonunun Basqal və Mücü kəndlərində tarixən bu yerlərdə geniş yayılmış şərbafliq sənəti, kəlağayı istehsalı davam etdirilir. Qədim el sənətinin itməməsi, əksinə, daha da inkişaf etməsi üçün dövlətimiz nə lazımsa edir. Eyni sözləri yurdumuzun bu qədim tarixi məkanının başqa bir yaşayış məskəni olan Lahıc haqqında da deyə bilərik. Məlumdur ki, Lahıcdə hələ orta əsrlər dövründən bəri misgərlik, dəmirçilik, silahqayırma sənətləri yüksək dərəcədə inkişaf etmişdi. Şəhərdə xüsusi sənətkar məhəllələri vardı. Hələ orta əsrlər dövründə Lahıcdə su və kanalizasiya xətləri mövcud olmuşdur ki, bu

da həmin qədim yaşayış məskəninin yüksək səviyyədə inkişaf etmiş məişət mədəniyyətindən xəbər verir [4, 128]. Avropa şəhərlərinin əksəriyyətində kanalizasiya sistemi olmadığı halda, Lahıç ustaları saxsıdan istifadəsi rahat, həm də etibarlı olan xüsusi su axıdıcı borular inşa etmişdilər. Bu qədim mədəniyyət guşəsi bu gün də inkişaf edir və qədim bədii sənətkarlığımızı – misgərlik, minasazlıq, duluşçuluq və digər sənət sahələrini inkişaf etdirir.

Azərbaycanda xalça və tikmə sənətləri tarixən köklü ənənələrə malikdir. Fərəhli haldır ki, bu ənənələr dövrümüzədək gəlib çatmışdır və qayğı ilə qorunaraq inkişaf etdirilir. Bu sahədə Heydər Əliyev Fondunun, bölgələrdəki Heydər Əliyev mərkəzlərinin böyük rolu vardır. Belə ki, Fondun yardımı ilə Azərbaycanda və xaricdə mədəni irsimizin qorunmasına və təbliğinə dair müxtəlif tədbirlər keçirilir, dünya xalqları Azərbaycan mədəniyyəti ilə axından tanış olur, eyni zamanda Azərbaycan həqiqətlərini daha ətraflı və düzgün öyrənmək imkanı əldə edirlər. Heydər Əliyev irsinin araşdırılması mərkəzlərində də bu sahədə məqsədyönlü iş aparılır. Bəlli olduğu kimi, respublikamızın bir sıra bölgələrində – Qobustanda, Ağstafada, Gəncədə Heydər Əliyev irsinin araşdırılması üzrə regional mərkəzlər fəaliyyət göstərir. Bu mərkəzlər yerlərdəki Heydər Əliyev mərkəzlərinin, muzeylərinin işini istiqamətləndirir, onların fəaliyyətinin səmərəsinin artmasına yardım göstərirlər. Bölgələrdəki Heydər Əliyev mərkəzlərinin əsas funksiyalarından biri də gənc nəslin tərbiyələnməsində, asudə vaxtının səmərəli keçirilməsində milli-mədəni dəyərlərimizdən istifadə olunmasıdır. Bu məqsədlə əksər bölgələrdəki mərkəzlərdə bir çox uşaq və yeniyetmə dərnəkləri fəaliyyət göstərir. Həmin dərnəklərdə xalçaçılıq, bədii toxuculuq, şahmat seksiyaları, rəqs qrupları fəaliyyət göstərir, əsasən uşaq və gənclərlə, yeniyetmələrlə məşğul olurlar. Bütün bunlar uşaqların tərbiyələndirilməsi ilə yanaşı, həm də onların sənət öyrənməsi, bütövlükdə isə tarixi-mədəni irsimizin yaşadılması baxımından çox önəmlidir.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalça sənətinin bədii üslub xüsusiyyətləri zəngin tarixi keçmişə malikdir. Tarixən Azərbaycan ərazisində dörd əsas xalça məktəbi mövcud olmuşdur ki, bunlar da daha kiçik xalça məktəblərini öz ətrafında birləşdirmişlər. Məsələn Quba-Şirvan (Abşeron) xalça məktəbi Çiçi, Afurca, Bico, Novxanı, Xilə və s. bu kimi kiçik, məhəlli mərkəzləri öz ətrafında birləşdirir. Çox zaman formalaşdığı və intişar tapdığı kəndin (kiçik coğrafi məkanın) adı ilə adlandırılan bu xalça tipləri böyük məktəbin bədii üslub baxımından zənginləşməsində, bədii üslubun regenerasiyasında, kompozi-

siya bitkinliyində heç də az rol oynamayıb. Nəzərdən keçirilən bu problemlər (tarixi-bədii kontekstdə) müxtəlif elmi işləmələrdə öz əksini tapıb.

Deyilənləri nəzərə almaqla aşağıdakı ümumiləşdirmələri sadalaya bilərik:

- Bədii toxuculuq sənətinin tarixi-mədəni köklərinin araşdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir;
- Xalçaçılığın məhəlli mərkəzləri və onların üslub xüsusiyyətlərinin tədqiqi bu gün də elmin prioritet istiqamətlərindən birini təşkil edir;
- Xalça ilə tətbiqi sənətin digər sahələri (şərbafıq, misgərlik, şəbəkəbəndlik və s.) arasındakı əlaqələr və bədii element (kompozisiya) bağlılığı araşdırılması vacib olan məsələlərdəndir;
- Azərbaycan xalq yaradıcılığının inkişafında dulmuşluq, misgərlik, zərgərlik, şəbəkəbəndlik və digər sahələrin rolu böyük olmuşdur.

Xalq yaradıcılığı xalqın ruhu, onun mənəvi silahı, onun keçmişdə, yaşadığımız dövrdə və gələcəkdə qüdrətli özünüidentifikasiya vasitəsidir. Elə buna görə də biz öz tarixi mədəniyyətimizi yaşatmalı, onun mühüm tərkib hissəsi olan dekorativ-tətbiqi sənət sahələrini unutmamalıyıq. Bu gün Azərbaycan sürətlə beynəlxalq birliyə inteqrasiya etməkdədir. Bu inteqrasiya yalnız milli mənliliyimizi, milli mədəniyyətimizi və mənəviyyatımızı qoruyacağımız təqdirdə xeyirli, uduşlu ola bilər. Ona görə də milli-mənəvi dəyərlərimizi unutmamalı, daim ona istinad etməli, tarixlə müasirliyin etibarlı vəhdətinə nail olmalı, milli sənət sahələrimizi yaşatmalı, onları günün tələblərinə uyğun surətdə inkişaf etdirməliyik.

***Açar sözlər:*** Azərbaycan incəsənəti, dekorativ-tətbiqi sənətlər, xalq yaradıcılığı, xalçaçılıq, dulmuşluq.

## ƏDƏBİYYAT

1. Ağayev R.Ə., Əlizadə A.İ. Bədii xalq yaradıcılığında tarixilik və varislik. Bakı, «Mars-Print», 2003.
2. Əfəndi R.S. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, «Çaşıoğlu», 2001.
3. Əfəndiyev R., Kərimov K., Rzayev N., Həbibov N. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, «İşiq», 1992.
4. Мустафаев А.А. Материальная культура Ширвана. Баку, «Элм», 1977.
5. Наджафова Н.Н. Художественная керамика. Баку, «Язычы», 1983.



***Сабина Абдуллаева (Азербайджан)***

**Развитие азербайджанского прикладного искусства  
в современный период**

Статья посвящена проблеме сохранения и развития видов азербайджанского народно-прикладного искусства. В ней освещаются исторические особенности развития декоративно-прикладного искусства, в частности, в области ковроткачества, подчеркивается значение государственной политики, направленной на развитие видов народного творчества на современном этапе.

***Ключевые слова:*** искусство Азербайджана, декоративно-прикладное искусство, народное творчество, ковроткачество, керамика.

***Sabina Abdullayeva (Azerbaijan)***

**The development of Azerbaijan applied arts in the modern period**

The article is devoted to the preservation and development of species of Azerbaijani folk arts and crafts. It highlights the historical features of the development of arts and crafts, in particular in the field of carpet weaving, stresses the importance of government policies on the development of types of folk art at the present stage.

***Keywords:*** art of Azerbaijan, arts and crafts, folk art, carpet weaving, ceramics.

## **К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА АЗЕРБАЙДЖАНА**

Современная художественная культура Азербайджана представляет собой интертекст, в котором сосуществуют, функционируют, трансформируются, модифицируют самые различные виды искусства, направления, стили. Динамика развития разных видов искусства достаточно неравномерная. Если в современном изобразительном искусстве Азербайджана можно увидеть генезис и эволюцию самых современных течений мирового искусства, различных направлений contemporary art, то в традиционном искусстве ситуация немного другая в силу его образной и жанровой специфики. Несмотря на видовое различие, и изобразительное, и декоративно-прикладное искусство Азербайджана на современном этапе несут в себе своеобразие своих этнокультурных кодов, истоки которых восходят к глубокой древности. Возникает вопрос: существует ли взаимосвязь между изобразительным и декоративно-прикладным искусством Азербайджана? И если да, то в чем это проявляется?

Уникальное историко-культурное наследие азербайджанского народа, включающее в себя и традиционное декоративно-прикладное искусство, всегда являлось источником вдохновения для художников, занимающихся различными видами изобразительного искусства. Более того, оно являлось важным фактором в генезисе самобытной школы изобразительного искусства Азербайджана XX века. Исторически народы Азербайджана занимались традиционными художественными ремеслами: керамикой, ткачеством, художественной вышивкой, ковроделием, художественной чеканкой, ювелирным искусством и др. Этому способствовали благоприятные природно-климатические и социальные факторы. Как известно, природный ландшафт тесным образом связан с культурным ландшафтом. Природа Азербайджана разнообразна и самобытна. Именно с ней связаны этногенетические и этнокультурные черты азербайджанского народа. В поэтике, изобразительно-орнаментальной системе азербайджанского традиционного ремесла нашли отражения

философско-мировоззренческие, космологические, сакральные, специфические этнокультурные, эстетические представления народа, связанные с природой. Впоследствии на протяжении веков в традиционных ремеслах находили отражения и представления, связанные с исламской культурой. Специального изучения ждет и художественная картина мира с образами и сюжетами, свойственная тюркскому миру.

К примеру, азербайджанское ковроткачество – это целый космос, в котором посредством орнаментального языка воплотились такие универсальные проблемы человечества как гармония человека и природы, человека и социума, защитные механизмы для продолжения человеческого рода, такие базовые понятия как Добро, Красота, Мудрость, Созидание.

Особую часть историко-культурного наследия Азербайджана составляет искусство XX века, когда стали формироваться европейские формы художественной культуры, которые накладывались на традиционные ценности восточной духовности, и в результате породили удивительный симбиоз, воплотившийся в памятниках культуры. В этом контексте в формировании национальной школы живописи Азербайджана важное место занимала национальная традиция, заложенная в эстетике миниатюрной живописи, традиционного декоративно-прикладного искусства, искусства орнамента.

В азербайджанском изобразительном искусстве, процесс синтеза Востока и Запада начался еще в самобытном художественном феномене XIX века – кадjarской живописи. Как отмечали специалисты, «удаляясь от традиции миниатюры и испытывая европейское влияние, азербайджанская живопись породила самобытный, глубоко национальный феномен, получивший в западном искусствознании название «каджарского стиля» [1]. Сохранившиеся образцы живописи Аллахверди Авшар, Абдулгасым Тебризи, Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсун Навваб, Исмаил Джелаир, Мехрали представляли собой продолжение эстетических канонов, заложенных в историко-культурном наследии.

В определенной степени, традиционная художественная культура оставалась стержнем в развитии азербайджанского изобразительного искусства XX века, находя свое выражение не только в изображении произведений декоративно-прикладного искусства в живописи, графике, образов народных мастеров, но и в таком специфическом явлении как

декоративность. Говоря о живописи Азербайджана, особо хотелось бы сказать о декоративности как важном не только формообразующем, но и мировоззренческо-содержательном конструкте национальной культуры. Азербайджанские исследователи Н. Габибов, Р. Керимова, Ф. Мир-Багирова отмечают изысканную декоративность художественного мышления национальных художников [2].

На современном этапе азербайджанская живопись представляет собой интертекст, в пространство которого вплетается множество художественных стилей и направлений, которые сосуществуют одновременно. Это и реализм, и декоративность, и ассоциативно-метафорическое направление, различные направления авангарда и постмодерна. За каждым из них, если говорить о ярких творческих дарованиях, стоит не просто формально-пластический стиль, а определенная художественная картина мира, которая имеет свою, прежде всего, содержательную, мировоззренческую доминанту.

В этой мозаичности современной азербайджанской живописи, определенное место занимает национальная художественная традиция. Но ее сущность составляет уже не интерпретация художниками стиля, образов традиционного декоративно-прикладного искусства, искусства миниатюры, как это было в предшествующие десятилетия, а попытка глубокого проникновения в философские, поэтические стержневые конструкты национальной художественной картины мира.

Национальная художественная картина вбирает в себя множество различных художественных традиций разных исторических этапов, за каждой из которых стоит определенная философия, мировоззрение и поэтика, не говоря уже о стиле.

Традиционные художественные ремесла Азербайджана пережили в известном смысле «стресс» в XX веке, когда в советский период в целом к традиционной культуре относились как к анахронизму, пережитку феодального строя, не была понята ее философия и поэтика, механизмы ее функционирования в обществе. Только лишь со второй половины 1970-х годов начинается процесс возрождения многих исчезнувших ремесел на бывшем советском пространстве и появляются теоретические труды, заостряющие внимание на различных теоретических проблемах народного искусства, которые периодически поднимались и в предшествующие этапы [3]. Поднимались и проблемы в целом народной культуры [4].

Нельзя не отметить, что проблемы сохранения традиционной культуры в целом, в большей или меньшей степени актуализируются во всем мире во второй половине XX века. Они актуализируются в искусстве США, стран Латинской Америки, СНГ и Балтии, в ряде стран Востока, Африки [5]. Бурные темпы научно-технического прогресса, процессы глобализации, проблемы экологии культуры способствовали активизации поисков национальной, этнокультурной идентичности у различных народов. И вектор поисков был направлен, прежде всего, на изучение и осмысление базовых понятий и эстетического своеобразия именно различных видов традиционной культуры.

Н. Г. Михайловой было отмечено, что «конкретные формы традиционных культур, как и социальные механизмы их трансмиссии, носят исторически преходящий характер. Целостная система нормативно-ценностного жизнеобеспечения народа распадается на фрагменты, которые со временем теряют функционально-смысловое наполнение. Вместе с тем, общие идеи и предельные ценности народной культуры остаются актуальными и переходят в область профессиональной деятельности специалистов разного профиля» [6]. Подтверждение этой мысли мы можем увидеть и в различных видах профессиональной деятельности художников самых разных направлений, дизайнеров Азербайджана, которые в той или иной форме обращаются к сфере традиционного декоративно-прикладного искусства или, как принято говорить, миру традиционных художественных ремесел, в котором они черпают образы, символы, стилистику, сохраняя тем самым собственный культурный генофонд. Это можно увидеть в творчестве Т. Нариманбекова, Р. Бабаева, С. Мамедова, Ф. Ахмеда, И. Костиной, Ф. Халафовой, Р. Гурбатовой и др.

Российским исследователем М. А. Некрасовой в свое время были выявлены различия между изобразительным и народным (или традиционным) декоративно-прикладным искусством как двумя типами художественного творчества [7]. В качестве важных черт различия были отмечены такие как: 1) в народном искусстве основополагающей является художественная традиция, в то время как в изобразительном искусстве художник ищет свое индивидуальное; 2) в народном искусстве мастер привержен к определенной локальной школе, в изобразительном искусстве автор стремится к индивидуальному художественному самовыражению; 3) в народном искусстве доминирует канон, в то время как

в изобразительном идет процесс преодоления какого-либо канона; 4) в народном искусстве доминирует художественная традиция, в изобразительном идет поиск оригинальности; 5) народное искусство всегда является носителем этнического ядра художественной культуры народа, в изобразительном искусстве это не всегда может быть выражено; 6) «планетарность», универсальность языка «концептуальных» образов народного искусства, которая понятна во все эпохи и всем народам. Это не всегда присутствует в изобразительном искусстве. Это в свое время отмечал еще Г. К. Вагнер, подчеркивая, что в этих образах «...как бы закреплены самые непосредственные, а поэтому и самые фундаментальные представления о вечном порядке и гармонии мироздания, о незыблемости круговорота жизнедающих сил природы» [8].

Именно с такой исследовательской позиции, своеобразия двух типов художественного творчества и специфики их взаимодействия мы хотели бы изучить воздействие традиционного декоративно-прикладного искусства на современную живопись и contemporary art Азербайджана. Необходимо отметить, что данная проблематика носит не только лишь искусствоведческий характер, но и шире культурологический, философский аспекты изучения. В данной статье мы попытались систематизировать обширный материал по осмыслению традиционного художественного ремесла в изобразительном искусстве Азербайджана XX-начала XXI веков. Нас интересовал как эволюционный подход в развитии данной проблематики во времени, так и выявление основных механизмов, уровней в интерпретации традиционной культуры, в данном случае традиционных художественных ремесел в произведениях изобразительного искусства. На наш взгляд, в данной проблематике можно выявить 4 основных уровней интерпретации.

Первый уровень интерпретации можно условно обозначить как визуализацию произведений традиционного ремесла, когда художники включают в свои композиции непосредственно предметы ремесла: ковры, керамические кувшины, медночеканные предметы быта, ювелирные украшения, народный костюм и т.д. Особенно, такой уровень осмысления, а скорее визуального обращения нашел широкое выражение в реалистическом искусстве, когда художники воспроизводили окружающий их мир во всех его подробностях и деталях.

Второй уровень воздействия традиционного декоративно-прикладного искусства можно выявить на уровне воздействия формально-пла-

стических особенностей, а именно декоративности как стилеобразующего фактора в формировании многих творческих индивидуальностей в азербайджанском изобразительном искусстве. Азербайджанская живопись всегда была и остается декоративной, насыщенной цветом, в творчестве некоторых художников это носит даже экспрессивно декоративный характер.

Третий уровень проявления воздействия традиционного ремесла на изобразительное искусство, можно увидеть на уровне ассоциативно-метафорического осмысления, своего рода проявления «генетической памяти», «культурных кодов» в современном искусстве. Многие знаковые образы и сюжеты, знаки и символы традиционного азербайджанского искусства воссоздаются в современном изобразительном искусстве, приобретая новые интонационные содержательные и пластические нюансы. Они сохраняют свое древнее содержание, и в то же время оказываются созвучными современным духовным поискам художников.

Четвертый уровень воздействия или своеобразного «вживания» традиционного искусства в современное, можно наблюдать на примере интерпретации видов, предметов, сюжетов и образов традиционного искусства в системе постмодернизма. На данном уровне элементы традиционного искусства превращаются в симулякры постмодернистских построений и несут в себе уже совершенно иную информацию. Эволюция современного искусства Азербайджана придает новые импульсы и открывает новые грани в данной проблеме.

Сразу хотелось бы оговорить, что данная систематизация интерпретации традиционного искусства в современной живописи Азербайджана носит обобщающий и условный характер, так как творчество некоторых авторов может содержать в себе несколько уровней осмысления традиционной культуры. Как, впрочем, есть и ряд азербайджанских художников, как например, А. Садыхзаде, А. Ибадуллаев, Э. Мамедов, Г. Хагверди, М. Мустафаев, М. Абдурахманов, А. Усейнов и многие другие, в творчестве которых национальная традиция не проявляется или которые сознательно от нее дистанцируются. Изучение данной проблематики позволяет проследить аспекты воздействия традиционного искусства на изобразительное искусство Азербайджана, его роль в формировании самобытной национальной школы изобразительного искусства и поисков национальной идентичности на протяжении ее эволюции в XX-XXI веках.



**Ключевые слова:** живопись, традиционные ремесла, наследие, традиция, интерпретация, художественная картина

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гюльрена Мирза. Трансформации и варианты азербайджанской художественной картины мира: от каджарского стиля до постмодерна. В журнале «Проблемы искусства и культуры», Баку, 2011г. №1 (35), с. 103.
2. Габиров Н. Азербайджанская советская живопись. Автореф.дисс. канд.искусствоведения. Б., 1961; Керимова Р. Азербайджанская советская портретная живопись. Автореф.дисс.канд.искусствоведения. Б., 1965; Мир-Багирова Ф. Творчество народного художника Азербайджана Т.Нариманбекова. Автореф.дисс.канд.искусствоведения. Б., 2000.
3. Некрасова М. А. Уровень теории, ее задачи и реальности практики. ДИ СССР, 1979, № 8, с.20-23; Некрасова М. А. Современное народное искусство. Л., 1980; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983; Вагнер Г.К. К проблеме крестьянского в народном искусстве. ДИ СССР, 1978, №3, с.34; Проблемы народного искусства. Сб.ст. М., 1982; и др.
4. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., 1986; Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994; Традиционная народная культура. Сб.информационно-аналитических материалов. М., 1995.
5. Native American Arts and Crafts. Editorial consultant Colin F.Taylor Ph.D. Ney Jersey, 2000; Legacy. Southwest Indian Art at the school of American research. Santa Fe-New Mehico, 1999; Очерки истории латиноамериканского искусства. Отв.ред. И.А. Кряжева. СПб., 2004; Философия и религия на зарубежном Востоке. XX век. М., 1985 и др.
6. Михайлова Н.Г. «Народная культура». Культурология. Энциклопедия. XX век. Т.2. СПб., 1998, с. 70-71.
7. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983, с. 63-64.
8. Вагнер Г.К. Трудности истинные и мнимые. ДИ ССР, 1973, № 7, с.37.

***Gülnaz Mədatova (Azərbaycan)*****Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətinin qarşılıqlı əlaqələri probleminə dair**

Məqalədə Azərbaycanın təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətləri arasında qarşılıqlı əlaqələr problemi, özəlliklə də dəzğah rəngkarlığına ənənəvi peşə poetikasının yozumu tədqiq edilir.

Tərkib hissəsi peşələr alan ənənəvi bədii mədəniyyət XX əsr Azərbaycan incəsənətinin inkişafında özək rolunu oynamışdır. Rəngkarlıqda ənənəvi sənətin yozumunun məğzi təkcə rəssamların xalq sənətinin üslubuna, obrazına, motivinə və süjetinə müraciətləri deyil, eyni zamanda onların dünyanın milli- bədii mənzərəsinin fəlsəfi, poetik, onurğa konstrukturlarına daxil olma cəhdləridir. Müəllif rəngkarlıqda ənənəvi mədəniyyətin yozulmasının əsas pillələrini aşkarlamağa və sistemləşdirməyə cəhd edir.

**Açar sözlər:** rəngkarlıq, ənənəvi peşələr, irs, yozum, bədii mənzərə.

***Gulnaz Madatova (Azerbaijan)*****About problems of mutual relations of Azerbaijan fine and decorative-applied art**

The problem of mutual relations between fine and decorative-applied art of Azerbaijan, especially interpretation of traditional professional poetics to easel painting are studied in the article.

Traditional artistic culture, which consists of professions, played core role in the development of 20th century Azerbaijani art. The core of interpretation of traditional art in painting is not only appeal of artists to style, character, motif and plot of folk art, at the same time their attempt to enter to philosophical, poetic, spinal construct of national and artistic view of the world. The author attempts to reveal and systematize the main stages of interpretation of traditional culture in painting.

**Keywords:** painting, traditional professions, heritage, interpretation, artistic view.



# MÜNDƏRİCAT

<b>Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)</b> .....	<b>3</b>
Soyqırım, aşarşılıq, urkun: türk sənətində soyqırım mövzusu	
<b>Quliyev Ramil (Azərbaycan)</b> .....	<b>16</b>
Rəssam Məhəmməd Əliyevin yaradıcılığında soyqırım mövzusu	
<b>Seyidəhmədli Günel (Azərbaycan)</b> .....	<b>23</b>
1991-ci ildə faciəvi şəkildə həlak olan Azərbaycanın siyasi elitasının memorial abidə kompleksi	
<b>Quliyeva Fəridə (Azərbaycan)</b> .....	<b>31</b>
Qarabağ dərdirinin milli teatr səhnəqrafiyasında təcəssümü	
<b>Əliyeva Pərvanə (Azərbaycan)</b> .....	<b>39</b>
Erməni vandalların türk xalqına qarşı törətdikləri cinayət əməllərinə kulturoloji baxış	
<b>Qalınjanova Asiya, Qalınjanov Səyid (Qazaxıstan)</b> .....	<b>45</b>
1930-cu illərdə Qazaxıstana deportasiya olunmuş alman rəssamlarının yaradıcılığına dair	

<b>Sadıqova Aidə (Azərbaycan)</b> .....	<b>54</b>
Soyqırım tarixi hadisə kimi	
<b>Abdullayeva Rəna (Azərbaycan)</b> .....	<b>60</b>
İlya Kleynerin yaradıcılığında xolokost mövzusu	
<b>Zeynalov Xəzər (Azərbaycan)</b> .....	<b>66</b>
Yaponiya incəsənətində Xirosima faciəsinin təcəssümü	
<b>Talıbova Aysel (Azərbaycan)</b> .....	<b>78</b>
Bakının memarlıq mühitində multikulturalizm	
<b>Abdullayeva Səbinə (Azərbaycan)</b> .....	<b>86</b>
Azərbaycan xalq tətbiqi sənətlərinin müasir dövrdə inkişafı	
<b>Mədətova Gülnaz (Azərbaycan)</b> .....	<b>91</b>
Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətinin qarşılıqlı əlaqələri probleminə dair	

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Саламзаде Эртегин (Азербайджана)</b> .....	<b>3</b>
Сойгырым, ашаршылык, уркун: тема геноцида в тюркском искусстве	
<b>Гулиев Рамиль (Азербайджана)</b> .....	<b>16</b>
Тема геноцида в творчестве художника Магомеда Алиева	
<b>Сеидахмедли Гюнель (Азербайджана)</b> .....	<b>23</b>
Мемориальный комплекс политической элите Азербайджана, трагически погибшей в 1991 году	
<b>Гулиева Фарида (Азербайджана)</b> .....	<b>31</b>
Отражение Карабахских чаяний в сценографии национального театра	
<b>Алиева Парвана (Азербайджана)</b> .....	<b>39</b>
Культурологический взгляд на преступления, совершенные армянскими вандалами против тюркского народа	
<b>Галимжанова Асия, Галимжанов Саид (Казахстан)</b> .....	<b>45</b>
К вопросу о творчестве немецких художников, депортированных в Казахстан в 1930-х годах	

<b>Садыгова Аида (Азербайджана)</b> .....	<b>54</b>
Геноцид как историческое явление	
<b>Абдуллаева Рена (Азербайджана)</b> .....	<b>60</b>
Холокост в творчестве Ильи Клейнера	
<b>Зейналов Хазар (Азербайджана)</b> .....	<b>66</b>
Отражение трагедии Хиросимы в японском изобразительном искусстве	
<b>Талыбова Айсель (Азербайджана)</b> .....	<b>78</b>
Мультикультурализм в архитектурной среде Баку	
<b>Абдуллаева Сабина (Азербайджана)</b> .....	<b>86</b>
Развитие азербайджанского прикладного искусства в современный период	
<b>Мадатова Гюльназ (Азербайджана)</b> .....	<b>91</b>
К проблеме взаимодействия изобразительного и декоративно-прикладного искусства Азербайджана	



## CONTENTS

<b>Salamzade Artegin (Azerbaijan)</b> .....	<b>3</b>
Soyqyrym, asharshilik, urkun: theme of genocide in Turkic art	
<b>Guliyev Ramil (Azerbaijan)</b> .....	<b>16</b>
The theme of genocide in the creation of the artist Muhammad Aliyev	
<b>Seyidahmadli Gunel (Azerbaijan)</b> .....	<b>23</b>
Memorial monument complex dedicated to political elite of Azerbaijan who died in 1991	
<b>Guliyeva Farida (Azerbaijan)</b> .....	<b>31</b>
Incarnation of Garabagh grief on scenography of national theatre	
<b>Aliyeva Parvana (Azerbaijan)</b> .....	<b>39</b>
Crimes committed against Turkic peoples by Armenian vandals in the culturological context	
<b>Galimzhanova Asiya, Galimzhanov Said (Kazakhstan)</b> .....	<b>45</b>
On the question about creative work of German artists deported to Kazakhstan in 1930s	

<b>Sadigova Aida (Azerbaijan)</b> .....	<b>54</b>
Genocide as a historical phenomenon	
<b>Abdullayeva Rena (Azerbaijan)</b> .....	<b>60</b>
Holocaust theme in Ilya Kleiner's creation	
<b>Zeynalov Khazar (Azerbaijan)</b> .....	<b>66</b>
Reflection of Hiroshima tragedy in Japanese fine arts	
<b>Talybova Aysel (Azerbaijan)</b> .....	<b>78</b>
Multiculturalism in architecture environment of Baku	
<b>Abdullayeva Sabina (Azerbaijan)</b> .....	<b>86</b>
The development of Azerbaijan applied arts in the modern period	
<b>Madatova Gulnaz (Azerbaijan)</b> .....	<b>91</b>
About problems of mutual relations of Azerbaijan fine and decorative-applied art	

