

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 1 (59)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

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

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

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

Members to editorial board:

ZEMFIRA SAFAROVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
RAYIHA AMANZADE – 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:

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

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

UOT 745/749

*Эртегин Саламзаде,
член-корреспондент НАН Азербайджана
доктор искусствоведения, профессор
ertegin@baku.ab.az
(Азербайджан)*

ОРНАМЕНТ – ЭТНИЧЕСКИЙ ИДЕНТИФИКАТОР ИСКУССТВА КОВРА

Основу художественного языка ковра составляет орнамент. Общеизвестно, что орнамент выступает этническим идентификатором произведений искусства, памятников материальной культуры в целом. Сегодня проблема идентификации азербайджанских ковров, их окончательного и бесповоротного отделения от аморфных определений «восточные ковры», «кавказские ковры», «персидские ковры» является самой актуальной и, одновременно, самой сложной в искусствознании.

Те, кто хотели бы оставить Азербайджан, да и весь тюркский мир без его культурного наследия, нанесли в свое время очень точный и сильный удар. Самый древний в мире Пазырыкский ковер был отсечен от тюркской традиции на том основании, что «для его создания требовалось участие представителей какой-либо из развитых азиатских культур». Нашлись и те, кто прямо утверждал, что Пазырыкский ковер «мог быть произведен скорее в высокоразвитом армянском царстве Урарту» [8, с. 13]. Впоследствии многими авторами были предприняты немалые усилия, чтобы доказать тюркское происхождение Пазырыкского ковра, а недавно Ф.Агасиоглы [1] выдвинул версию о создании этого шедевра на территории Азербайджана.

Наряду с антитюркской, настораживает устойчивая тенденция объяснять, интерпретировать ряд орнаментов азербайджанских ковров как символы зороастризма. В этом ряду первое место занимает бута и все ее многочисленные модификации. Точно так же в качестве инокультурных памятников идентифицируются драконовые ковры, очень часто только на том основании, что слово «ajdahā» имеет фарсидское происхождение. В эту же категорию записывают и мотив борьбы дракона с фантастической птицей Симург, и сам по себе образ Симурга как тоже, якобы, заимствованный из иранской мифологии.

По всем этим и другим вопросам наши исследователи в разное время дали однозначные ответы, доказывающие азербайджанское или тюркское происхождение данных орнаментов и мотивов. Приведем только два примера. По поводу ковра казахской группы с изображением борьбы дракона и Симурга (XV век, Берлин, Музей Исламского искусства) академик Р.Эфендиев со ссылкой на словарь Махмуда Кашгари отмечал, что до заимствования фарсидского слова «ajdahā» тюрки называли дракона «buka» [2, с. 16]. Это положение относится ко всем драконовым коврам.

Что касается орнамента бута, то Г.Гасанов показал, что его наиболее древние изображения обнаружены в скифских и сакских погребениях VIII-V вв. до н. э. «Понятие «бута» восходит к тюркским but «верить», bit, but «знак», «примета», «листок с молитвами»... и bod «амулет» [4, с. 6], и его можно «квалифицировать в качестве сакрального слова» [4, с. 9], имеющего смысл «идол», «икона». «Название «бута» применительно к орнаменту является словом тюркского происхождения и означает «амулет огня», «знак огня», «примета огня» [4, с. 10].

Еще Л.Керимов [7] считал, что термин «бута» происходит от названия полевого кустарника, растущего в тюркских регионах – buta. В науке он известен как «бадьян» или «огненный бадьян». Волшебным является свойство бадьяна гореть и не сгорать в огне. То есть мы имеем дело с неопалимой купиной христианского Священного писания. Но еще одной замечательной особенностью кустарника бута-бадьян является то, что его зрелый плод состоит из 8 частей, соединенных между собой в виде геометрически правильной звезды. Однако неопалимая купина изображается именно в виде восьмиконечной звезды, а еще точнее, в виде буквы «Ж» кириллического алфавита. В этом изображении три верхних черточки означают ветви дерева, три нижних – его корни, а горизонтальная черта – линию земли. Вот почему самым распространенным орнаментом азербайджанских ковров является восьмиконечная звезда и в целом октагональные структуры.

На фоне всего вышеизложенного особенно интересным выглядит заявление Р.Эфендиева о том, что отличительной особенностью композиции казахских ковров Азербайджана является размещение в центральном поле крупных гёлей восьмиконечной формы. С моей точки зрения это означает, что ковры казахской группы в наиболее чистом виде сохранили общетюркскую традицию. Большое значение восьмиконечных

структур отмечает также В.Мурадов [3] в отношении композиции ковров Иреванской группы. Октагональные структуры характерны и для туркменских ковров, например «текке гель», и для ковров Казахстана, где они называются «шатырколь».

Гель или медальон, розетка – основной элемент композиции ковра. Но в некоторых регионах гель имеет другое название: «в Иране – торендж (или торенг), в Турции – турендже, в Южном Азербайджане – турундж или туруш» [7, с. 96]. Автор фундаментального труда «Азербайджанский ковер» Л.Керимов считал, что этот термин происходит от названия сладкого субтропического плода оранжевого цвета и размером чуть больше апельсина – торандж (торенг). Здесь выдающийся исследователь допустил непростительную ошибку. С чего бы это священные орнаментальные письма называть именем фрукта, пусть даже райски вкусного и сладкого? Центр орнаментального послания назывался по имени того, кому был адресован – Тенгри.

Нет никакого сомнения в том, что язык геометрического орнамента ковра сформировался в эпоху тенгрианства и служил для общения с Вечным Синим Небом – Тенгри. Достаточно простой перестановки согласных звуков в слове «торенг» (торендж), чтобы зазвучало имя Всевышнего Тенгри. Таким образом, название главного композиционного элемента в структуре ковра – торенг или торендж – является теофорным, то есть производным от теонима Тенгри.

Впоследствии, считает Л.Керимов, гели-торенджи перешли в область шебеке, сохранив свою формальную структуру. Однако логика формообразования позволяет утверждать обратное. Именно в узорах шебеке торенджи образуют комплиментарные композиции, где фигура равна фону: тем самым воплощается тюркский визуальный язык во всей своей чистоте и полноте признаков. В большинстве ковров, напротив, существует центральное цветовое поле, служащее орнаменту фоном. Принцип полиэйкони (многоизобразительности) здесь не работает.

Один из первых профессиональных искусствоведов Вс.Зуммер еще в начале 1930-х годов предложил емкую формулу: «Ковровая карта Азербайджана совпадает с его этнографической картой» [5, с. 100]. Перефразируя выражение Вс.Зуммера, можно сказать, что ковер является ментальной картой азербайджанцев. Но письма ментальности, запечатленные в орнаменте ковра, возможно прочесть, только поместив

искусство ковра в контекст тюркской цивилизации. Ведь азербайджанская культура подключена к высшим регионам Бытия лишь посредством тюркской сакральности. Тогда ковер окажется вписанным в общую систему тюркского визуального языка, а интерпретатор получит ключ к тайнописи коврового орнамента.

Этот ключ – сакральная геометрия. Сакральная геометрия – «морфогенная структура, лежащая в основе самой реальности». «Сакральная геометрия имеет одну особенность – она безупречна. В ней не происходит сбоев. Она будет проявлять себя, пока не завершится сотворение Вселенной» [9, с. 68-69]. «Ни на одном из пространственных уровней не существует ничего, не имеющего сакральной геометрии в своей основе» [9, с. 72]. Фигурами сакральной геометрии являются т.н. рыбий пузырь, дерево жизни, пирамида, октаэдр, звезда-тетраэдрон, восьмиконечная звезда и некоторые другие. Фигуры сакральной геометрии связаны между собой определенным механизмом взаимной трансформации.

Фигуры сакральной геометрии в измененном, схематизированном виде составляют значительную часть орнаментальных элементов ковра. Прежде всего речь идет о таких фигурах, как восьмиконечная звезда, дерево жизни и пирамида. Эти фигуры определяют иконографию орнаментального элемента, известного под названием гёль.

До сих пор исследования в области этнической идентификации азербайджанских и тюркских ковров не были суммированы и обобщены. Они строятся на не имеющей системы «одноразовой методологии». Но еще важнее общей методологии единое мировоззрение. Казахский исследователь орнамента А.Кажгали улы справедливо замечает: «орнамент это язык, посредством которого люди обращались к богам», поэтому «орнаментальные послания – всегда послания с «низу» в «верх» [6, с. 88-89]. В тюркском мировоззрении верх – это Вечное Синее Небо, Тенгри. Символом Тенгри в тюркской культуре является восьмиконечная звезда.

Ключевые слова: ковры, орнамент, этнический идентификатор, методология, художественный язык.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ağasıoğlu F. Pazırq xalısı. Bakı, 2012.
2. Əfəndi R. Azərbaycan Qazax xalçaçılıq məktəbi. Bakı, 2006.
3. Muradov V. Azərbaycan xalçaları. İrəvan qrupu. Bakı, 2011.
4. Гасанов Г. Бута. Рукопись. Варшава, 2012.
5. Зуммер В.М. Вехи развития искусства Азербайджана. // Художественная культура советского Востока. – М. – Л., 1931.
6. Кажгали улы А. Ою и ой. Алматы, 2004.
7. Керимов Л. Азербайджанский ковер. В 3-х томах. Баку, 1983.
8. Мехди Зариф. Ковры. М., 2006.
9. Фрисселл Б. В этой книге нет ни слова правды, но именно так все и происходит. – М., 2007.

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)

Ornament xalça sənətinin etnik eyniləşdiricisidir

Xalça bədii dilinin əsasını ornament təşkil edir. Hazırda Azərbaycan xalçalarının eyniləşdirmə problemi, onların tam və qəti olaraq “şərq xalçaları”, “qafqaz xalçaları”, “fars xalçaları” kimi amorf təyinlərdən ayrılması sənətsünaslıqda aktual və eyni zamanda ən mürəkkəb bir problemdir. Antitürk ideyası ilə yanaşı bir sıra Azərbaycan xalça ornamentlərini zərdüştçülük rəmzi kimi izah, təfsir etmək kimi davamlı bir təmayül də narahat etməməyə bilməz. Bu cərgədə birinci yeri buta və onun çoxsaylı formaları tutur. Azərbaycan və türk xalçalarının eyniləşdirməsi sahəsində tədqiqatlar indiyə qədər ümumiləşdirilməmişdir. Onlar systemsiz “birdəfəlik metodologiya” əsasında qurulur.

Açar sözlər: xalçalar, ornament, etnik eyniləşdiricisi, metodologiya, bədii dil.

Artegin Salamzadə (Azerbaijan)

Ornament – ethnic identifier of carpet art

Ornament is a basis of artistic language of the carpet. Azerbaijan carpets, final and irrevocable separation of them from such amorphous definitions as “oriental carpets”, “Caucasian carpets”, “Persian carpets” is the most urgent and at the same time the most complicated problem in art science. Stable tendency to explain, interpret a number of ornaments of Azerbaijan carpets

as symbols of zoroastrism side by side with anti-Turkic one causes concern. In this line buta and all its numerous modifications occupy the first place. Up to present researchers in the sphere of ethnic identification of Azerbaijan and Turkic carpets have not been summarized and generalized. They are built on “non-permanent methodology” not having a system.

Key words: carpets, ornament, ethnic identifier, methodology, artistic language.

UOT 745/749

Aida Sadıqova
sənətsüənslük üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
asadibeyli@mail.ru
(Azərbaycan)

AZƏRBAYCAN XALÇAÇILIQ SƏNƏTİ ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİK KONTEKSTİNDƏ

Çoxəsrlik ənənələrə malik olan xalça sənəti haqlı olaraq Azərbaycanın dekorativ-tətbiqi sənət incisi sayılır. Əhalinin təsərrüfat ehtiyacalarını ödəmək üçün yaranmış xalçaçılıq sənəti sonralar geniş vüsət almış və xalqın mənəvi həyatı ilə sıx bağlı olan çox maraqlı bədii yaradıcılıq sahəsi kimi onun məişətində kök salmışdır.

Azərbaycanda bədii xalçaçılıq sənətinin yayılma hüdudlarını göstərmək çətinidir: elə bir yer yox idi ki, oranın əhalisi öz ailəsi üçün xalça toxumaqla məşğul olmasın. Azərbaycan xalçalarının dəyəri onların kompozisiya quruluşunun çeşidliyində və dekorativ-ornament bəzəyi motivlərinin zənginliyindədir. Başqa dekorativ-tətbiqi sənət növləri kimi xalçaçılıq da Midiya, Atropatena, Albaniyanın zəngin bədii mədəniyyət ənənələri, Azərbaycan ərazisində qədim vaxtlarda yaşamış xalqların bədii sənəti əsasında yaranmışdır. Azərbaycanın qonşu ölkələrlə ticarət yolları onun ərazisindən keçən ölkələrlə geniş tarixi, mədəni və iqtisadi əlaqələri də həmçinin burada toxunan xalçaların ornament bəzəyinin xarakterinə çox cəhətdən təsir etmişdir. Ölkə öz əlaqələrini genişləndirdikcə, onun incəsənəti müxtəlif xalqların bədii mədəniyyətinin müəyyən elementlərini mənimsəmişdir.

Digər tərəfdən, Azərbaycanın xalça kompozisiyalarının ornament zənginliyinin səbəbi yerli təbiətin xüsusiyyətlərinin özünəməxsusluğudur – xalçaçı qadınlar öz əsərlərində yerli fauna və floraya xas olan formaları əks etdirirdilər.

Azərbaycan torpağı qədim vaxtlardan öz xalçaları ilə məşhurdur. Azərbaycan əhalisi hələ bürünc dövründə – eramızdan əvvəl II minillikdə xalçaçılıqla məşğul olmuşdur.

Heyvandarlıqla məşğul olmaq üçün münasib coğrafi şərait, təbii bitki rənglərinin çoxluğu və əhalinin həyat tərzinin özünə xas xüsusiyyətləri artıq qədim vaxtlarda xalçaçılığın inkişafına şərait yaratmışdır.

Azərbaycan xalçaları orta əsrlərdə Avropanın bir çox ölkələrində məşhurlaşmışdı. Belə ki, Niderland rəssamı Hans Memlin (1443-1494) özünün «Meriyə körpəsi ilə» əsərində Azərbaycan xalçalarının Şirvan qrupuna daxil olan «Muğan» xalçasını təsvir etmişdi. Gəncə-Qazax qrupuna aid olan xalça təsvirini İntibah dövrünün görkəmli alman rəssamı Q.Qolbeynin «Səfirlər» rəsminə görmək olar. Gəncə-Qazax tipli xalça Venetsiya rəssamı Karlo Krivelinin (1430-1493) «Xəbər» rəsminə canlandırılmışdır [3, s.30].

Azərbaycanda xüsusilə orta əsrlərdə feodal dağınıqlığı bədii tərtibatına və ifa texnikasına görə müxtəlif olan ümumi kompozisiya quruluşlu üslub qruplarının meydana gəlməsinə şərait yaratdı. Ancaq xüsusiyyətlərinin oxşarlığına baxmayaraq, Şirvan, Quba, Qazax, Gəncə və Qarabağın ayrı-ayrı bölgələrinin kompozisiyaları çox mühüm özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Kompozisiya və ornament formalarının müxtəlifliyini qədim Azərbaycanın çoxmillətli etnik tərkibi ilə izah etmək olar [2, s.18].

Bədii-texniki əlamətlərinə görə Azərbaycan xalçaları dörd əsas qrupa: Quba-Şirvan, Gəncə-Qazax, Qarabağ və Təbriz qruplarına bölünür. Hər bir rayon toxucularının öz ornament və bədii istehsal üsul və vərdişləri var idi. Eyni zamanda onlarda ümumi üslub vərdişləri yaranmışdı. Nəsildən-nəsilə ötürülən bu bədii xüsusiyyətlər Azərbaycan xalçalarında xüsusi üslub, ifa tərzii və onlara xas olan cəhətləri qoruyub saxlamışdır.

Azərbaycan xalçaçılarının kompozisiya həllinə yüksək yiyələnməsi, forma və rəng nisbətinin ahəngini dərinlən hiss etməsi insanı heyretləndirir. Təbii duyğu, ölçü hissi dekorativ materialı xalça üzərində düzgün bölüşdürməyə, ifadə vasitələrindən məharətlə istifadə etməyə, əsərin bədii-emosional ahəngində son dərəcə ifadəliliyə nail olmağa imkan verdi. Bunsuz incəsənətin istənilən sahəsində əsil sənətkarlığı təsəvvür etmək belə çətindir. Ənənəvi ornament xətlərin nəcibliyi, kompozisiyanın bütün hissələri arasında üzvi bağlılıq, «Xilə buta», «Çiçi», «Şirvan», «Muğan» və bir çox başqa xalçaların növləri arasında mütənasibliq insana həqiqi estetik zövq verir. Bütün komponentlərin və ümumi quruluşun yeganə və ardıcıl ahəngə tabe edilməsi mükəmməl bədii obraz yaradır. «Şeyx Səfi» (Təbriz qrupu), «Pirəbədil» (Quba qrupu), «Çələbi» (Qarabağ qrupu), «Xilə buta» (Bakı qrupu) və bir çox başqa Azərbaycan xalçaları haqlı olaraq dünya miqyaslı xalçaçılıq sənətinin şah əsərləri sayılır.

Azərbaycan xalçalarının ornament tərtibatı xüsusilə müxtəlifdir. Azərbaycan xalçası məişət detallarına, konkret naturaya, həmçinin rəmzlərə meyl edir.

O, rəmzi obrazların ecazkar gücünə səmimi qəlbdən inanaraq, öz həyatını, yaxınlarının həyatını təbiətin qara qüvvələrindən, xəstəlik və bədbəxtliklərdən qorumağa çalışır. Bunun nəticəsində bəzi naxışların rəmzi obrazları sehrli xarakter kəsb edir.

Ancaq bununla yanaşı, rəsmlərin əksəriyyətinin əsasında ətraf mühitin xüsusiyyətlərini bədii obrazlarda əks etdirmək cəhdi özünü göstərir. Təbiət formalarının gözəlliyi və mükəmməlliyi xalçaçı qadını onları əks etdirməyə ilhamlandırır.

Azərbaycan xalçalarının rəng çeşidliyinə əsasən bu diyarın müxtəlif çalar zənginliyinə malik olan boyaq maddələrinin müxtəlifliyi barədə mühakimə yürütmək olar. Azərbaycan xalçaları inkişaf etmiş xalçaçılığa malik olan bir sıra ölkələrin məmulatlarından maraqlı dekorativ keyfiyyəti – zəngin rəng çeşidliliyi ilə fərqlənir. Rəng vasitələrinin bolluğuna baxmayaraq, Azərbaycan xalçaları rəng tərtibatının ahəngdarlığı ilə seçilir. Ustad xalçaçılar cəsarətlə parlaq təzadlardan qorxmayaraq, ifadəli ümumi səsəlmə ahənginə malik olan rəng uyğunluğu yarada bilmişlər.

Azərbaycan xalçalarının ornament formaları əsasən həndəsəsiləşdirilmişdir. Bu, qismən texniki xüsusiyyətlər – sapları bir-birinə bağlamağın nisbətən az sıxdığı ilə izah oluna bilər. Nəbati ornamentin əyrixətli rəsmini yalnız yüksək sıxlıqlı xalçalarda ifadə etmək olar. Bu, nəbati formaları olan müəyyən qrup Təbriz xalçaları üçün mümkündür. Burada ornament xətlərinin dəyirmiliyi, hətta kiçik ölçülü motivləri öz əksini tapmışdır.

XVI əsrin ikinci yarısından etibarən Azərbaycan xalça sənətində yeni tərəqqi dövrü başladı. Bu zaman yalnız saraylar və hökmdarlar üçün deyil, həm də türbələr, məscidlər, ziyarət yerləri üçün böyük bədii xalılar hazırlanırdı. Londonun «Viktoriya və Albert» muzeyində saxlanılan məşhur «Şeyx Səfi» xalçası, həmçinin Nyu Yorkun «Metropolitan» muzeyində saxlanılan heyvan təsvirli böyük xalı o dövrün Ərdəbil məscidi üçün toxunmuşdur. Bu xalılar gözəl sənət əsərləridir. Azərbaycan xalçaçılığı çoxəsrli tarixi inkişaf yolu keçərkən bir sıra xalqların sənətlərinə təsir göstərmiş və təkmilləşmə prosesində digər xalqların elm və bədii nailiyyətlərindən bəhrələnmişdir. Azərbaycan xalçaçılıq mədəniyyətinin diqqətəlayiq nümunələrindən olan, onun şöhrət və sirrini dünyaya yayan bir sıra xalı və xalçaların çeşniləri miniatür məktəbinin korifeyləri sayılan Kəmaləddin Bəhzad, Əlirza Abbasi, Sultan Məhəmməd, Mir Əli Təbrizi, Sadiqi Əfşar və başqaları tərəfindən yaradılmışdır. Səfəvilər dövlətinin paytaxtı Təbrizdən Qəzvinə və nəhayət, İsfahana köçərək

sənət təsirini daha da dərinləşdirmişdir. Bir sıra Azərbaycan sənətkarlarının İraq, Türkiyəyə və Hindistana göndərilməsi xalçaçılıq mədəniyyətinin yayılmasına səbəb olmuşdur [1, s.122-123].

Ornamental xalçalarla yanaşı, əksəriyyəti tarixən Cənubi Azərbaycanın Təbriz şəhərində istehsal olunan süjetli-tematik xalçalar da yaradılırdı. Təbrizdə süjetli xalçaların istehsalındakı inkişaf XVI əsrə təsadüf edir. Bu zaman dekorativ sənətin müxtəlif sahələrində çalışan miniatürçü-rəssam və ustalar bu şəhərdə cəmləşmişdi.

Süjetli-tematik xalçaların yaradılmasında bəzi rəssamlar, məsələn, XVI əsr Təbriz məktəbinin görkəmli miniatürçüsü Soltan Məhəmməd bilavasitə iştirak etmişdir.

Bu dövrün süjetli-tematik xalçaları Azərbaycan xalqının maddi və mənəvi mədəniyyətinin qiymətli abidələridir və onun tədqiqi üçün zəngin faktiki materialdır. Süjetli xalçalar aşağıdakı tematik qruplara bölünürdü: ov, heyvan, bağ təsvirli və personajlı xalçalar. Personajlı xalçalarda ənənəyə görə, Firdovsi, Nizami, Xaqani, Sədi, Hafız, Nəvai, Xəyyam və b. klassiklərin poetik əsərlərindən beytlər və rübailər olurdu. Çox vaxt bu sətirlər müdrik kəlamlar və aforizmlərdən ibarət idi. Kəlamların mənasına uyğun olaraq bütün süjetli səhnə təfsir edilir, ornament bəzəyi isə onu tamamlayar, bütün xalçanın bədii obrazının açılmasına kömək edirdi. Belə xalçalarda yalnız mövzu daimi idi, kompozisiya isə rəssamın zövqünə və baxışlarına görə dəyişirdi.

Təbrizdə istehsal olunan süjetli xalçalar adətən gözəl bədii ifadan savayı, yaxşı texniki keyfiyyəti – yüksək sıxlığı və alçaq xovu ilə fərqlənirdi. Çoxu ayrı-ayrı şəxslərin sifarişi ilə toxunan belə xalçaların istehsalı üçün ən yaxşı keyfiyyətli yun iplik, ipək, gümüş və qızıl saplardan istifadə olunurdu. İş çox zəhmət və vaxt tələb edirdi.

Şimali Azərbaycanda, xüsusilə də Şirvan, Qarabağ və Gəncədə qədim vaxtlardan xalçalar istehsal olunurdu. Onların ara sahəsində adətən heyvan, quş və insan fiqurları təsvir edilirdi. Öz üslubuna görə çox qədim mənşəli bu təsvirlər bəzən rəmzi xarakter daşıyır və xalqın həyatında bu, və ya digər iz buraxmış hadisələrlə bağlı olurdu.

Azərbaycan xalqı əsrlər boyunca zəngin ənənələrə malik olan və yüksək bədii keyfiyyətli dekorativ həll, rəng uyğunluğunun orijinallığı, qrafik təsvir və kompozisiya dəqiqliyi, həmçinin texniki ifa mükəmməlliyi ilə seçilən özünəməxsus bir incəsənət yaratmışdır. Dünya mədəniyyətinə böyük töhfə vermiş xalça sənəti müasir inkişaf mərhələsində müasir estetik tələblərə uy-

ğün olaraq yenilikçi axtarışlarla səciyyələnən yüksəliş dövrü keçirir. Bu gün Azərbaycan xalça sənətinin bədii özünəməxsusluğu, onun inkişafı professional xalça rəssamlarının və evlərdə qeyri-professional xalq sənətkarlarının yaradıcılıqlarına əsaslanır. Bu iki formanın yaradıcılıq mənbəyi klassik xalçalarda öz təcəssümünü tapmış ənənəvi metodlardır.

Lətif Kərimov, Kamil Əliyev, Cəfər Müciri, Eldar Mikayılızadə, Aydın Rəcəbov və d. peşəkar xalça rəssamlarının yaradıcılığı klassik xalça sənətinin yaşadılmasında mühüm rol oynayıb.

Peşəkar xalça məktəbinin yaradılmasında xalçaçı-rəssam, məşhur ornamentçi, Azərbaycan xalça sənətinin elmi tədqiqinin əsasını qoyan, Şərq xalçalarının mahir bilicisi, «Azərbaycan xalça sənəti» adlı üçcildli fundamental əsərin müəllifi olan Lətif Kərimovun böyük xidmətlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Həmçinin qeyd olunmalıdır ki, hazırkı dövrdə yaradıcılıq yolu orijinal kompozisiya və ornament həlli axtarışlarından keçən xeyli sayda istedadlı, perspektivli gənc xalçaçı-rəssam vardır. Müasir xalçaçılığın qarşısında ənənəvi və yeni cəhətlərin möhtəşəmliklə birləşdirilməsi vəzifəsi dayanır. Çünki xalça sənəti bütövlükdə məhz rəssamların yaratdığı yeni kompozisiya və elementlərin əsasında zənginləşir.

Açar sözlər: xalça, ənənə, kompozisiya, ornament, xalça rəssamı.

ƏDƏBİYYAT

1. Müciri C.M. Azərbaycan xalçaçılığının texnoloji üsulları. – Bakı: Maarif nəşriyyatı, 1987.
2. Абдуллаева Н.А. Ковровое искусство Азербайджана. – Баку: Элм, 1971.
3. Керимов Л.Г. Азербайджанский ковер. II том. – Баку: Гянджлик, 1983.

Аида Садыгова (Азербайджан)

Азербайджанское ковровое искусство в контексте традиций и современности

Жемчужиной декоративно-прикладного искусства Азербайджана по праву считается ковровое искусство, имеющее многовековые традиции. Ценность азербайджанских ковров в многообразии их композиционного

построения и богатстве мотивов декоративно-орнаментального убранства. Ковровое искусство, внесшее огромный вклад в мировую культуру, на современном этапе развития переживает период нового подъема, характеризующийся новаторскими исканиями в связи с современными эстетическими требованиями. Художественное своеобразие ковроткачества последних нескольких десятилетий выражается в развитии его в форме искусства, базирующегося на творчестве многих профессиональных художников по ковру, и форме художественного ремесла, представленного ковровыми изделиями народных мастериц. Источником для творческого начала этих двух форм являются традиционные методы, воплощенные в классических коврах.

Ключевые слова: ковер, традиции, композиция, орнамент, художники по ковру.

Aida Sadigova (Azerbaijan)

Azerbaijan carpet art in the context of traditions and modernity

The pearl of Azerbaijan's decorative and applied art is considered to be carpet art, which has centuries-old traditions. The value of Azerbaijani carpets in the diversity of their composition and the richness of the motifs of decorative and ornamental decoration. Carpet art, which has made a huge contribution to the world culture, is experiencing a new period of development at the present stage of development, characterized by innovative searches in connection with modern aesthetic requirements. The artistic originality of the carpet weaving of the last several decades is expressed in the development of it in the form of art, based on the work of many professional artists on the carpet, and the form of the artistic craft represented by carpets of folk craftsmen. The source for the creative beginning of these two forms is the traditional methods embodied in classical carpets.

Keywords: carpet, traditions, composition, ornament, artists on the carpet.

HƏDİYYƏLİK MƏHSULLAR ÜZƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN TARİXİNİN VƏ MƏDƏNİYYƏTİNİN BRENDİ – NAXIŞLAR

Naxış bütün xalqların tarixi yaddaşındadır. O xalqın təfəkkürünü, təşəkkülünü özündə yaşadır. Onu daşlaşmış kitabə, qədim dövr mədəniyyətinin aynası da adlandırmaq olar. Naxışlar xalq sənəti və dekorativ-tətbiqi sənətin müxtəlif növlərində tətbiq olunan bəzək elementləridir.

Naxışların araşdırılması bir xalqın mədəniyyətini tarixin daha qədim qatlarında öyrənməyə, eləcə də digər xalqlar ilə müqayisə etməyə imkan verir. Bildiyimiz kimi bütün xalqlar öz mədəniyyətini öyrənərkən ilkin faktor olaraq daha qədim dövrlərə müraciət edirlər. Məhz primitiv, ən bəsit formalı əşyalar üzərində vurulan naxışlar xalqın mənsubiyyəti, inancları, ilkin estetik duyumu haqqında doğru nəticələr əldə etmək imkanı verir. Naxışlar tarixən təkcə xalqlar arasındakı özünəməxsusluğu ifadə etməsilə seçilməyib, eyni zamanda tayfa, nəsil, qəbilələr arasında da damğa kimi fərqləndirici rol oynayıb. Naxışlar yarandıqları dövrdən etibarən daşdıqları bədiiliklə yanaşı, onlar özəl məzmun, mənalar kəsb etmişlər. Zaman keçdikcə isə rəmzlərə çevrilmiş, simvolik mənə daşımışlar.

Azərbaycan xalqı dünya miqyasında tanınmış, muzeylərin və şəxsi kolleksiyaların bəzəyinə çevrilmiş çoxlu sayda yüksək bədii həlli, zərif qrafik təsvirləri və dəqiq kompozisiya quruluşuna malik dekorativ tətbiqi sənət əsərləri yaratmışdır [1]. Elmi tədqiqatlardan məlum olur ki, qədim dövrlərdə yaşamış əcdadlarımızın bədii düşüncəsində ilk oyanma mərhələsi mezolit dövründə - təsviri sənətimizin böyük nailiyyətlər qazandığı dövrdə olmuşdur. Sonrakı neolit dövrü də öz növbəsində ilkin rəssamlığımıza yeni bədii sənət – dulusçuluq gətirmişdir. Bu dövrdə gil qabların, ovçuluq maskalarının və daş əşyaların bəzədilməsində naxışlardan geniş istifadə edilirdi. Eneolit dövrünün nailiyyətləri isə ovçuluq, maldarlıq, əkinçilik və toxuculuq olmuşdur. Azərbaycanda naxış sənətinin tarixi təsviri sənətimizin tarixi qədər qədim olub, orta daş (mezolit) dövründən (er.əv.XII-VIII min.) başlayaraq indiki

şəklə düşənəcən üç inkişaf mərhələsi keçmişdir. Təməli çox qədim dövrdən başlayan naxış sənətimiz daima inkişaf edib, yeni çalarlarla zənginləşib. Bu zamanadək hələ də sonunadək açıqlanmamış, lakin klassikləşmiş naxışların dəqiq estetik konsepsiyası, bədii qanunları haqqında çoxlu sayda fikirlər söylənir, kitablar yazılır. Azərbaycan naxışlarının öyrənilməsi onların kompozisiya daxili xüsusiyyətləri, müxtəlif dövrlərdə naxışlardakı bədii üslub, semantika, genetik varislik ənənələrinin üzə çıxarılmasına imkan verir.

Azərbaycanda naxış sənəti tarix boyu çox mürəkkəb təkamül yolu keçmişdir. Əgər bu inkişafa ümumi bir nəzər yetirsək o zaman ilk olaraq qayaüstü təsvirlərdən başlamaq lazımdır [3, s.77]. Eyni zamanda bütün tarixi dövrlərdə, dövlətin iqtisadi-siyasi durumundan asılı olaraq həyatımızda baş vermiş yeniliklərin xalqımızın yaratmış olduğu naxışlarında izi vardır. Bu gün demək olar ki, bir qisim naxışlar zaman keçdikcə öz ilkin mənasını itirmişlər, dekorativ və semantik ifadəliliyini isə saxlamışlar.

Naxış sənəti ilə yanaşı mən hədiyyəlik məhsullara onlara naxış və bəzək elementlərinin tətbiq edilməsi mövzusunda da toxunmaq istəyirəm.

Hədiyyəlik əşyalar üzərində istifadə edilən naxışlar da öz kökləri ilə qədim zamanlara gedib çıxırlar. Qədim əşyalarda istifadə edilən naxışlar əsasən mərasimlərdə geniş yayılan tilsim və magiya ilə daha çox bağlı olur. Çox keçmiş zamanlarda insanlar təbiət hadisələrinin səbəbin bilmədikdə onlar daşdan, sümükdən və ya metaldan hazırladıkları sığalar, üzüklər, boyunbağlar, bilərziklər, eləcə də qablar üzərində cızma, döymə, oyma üsulu ilə bəzi naxışlar, işarələr çəkirdilər. Bu da bir növ onları təhlükədən qorumaq üçün önəm kəsb edir, rəmzi məna daşıyırdı. Bunları ilk olaraq hədiyyəlik əşyaların ən bəsit nümunələri adlandırmaq olar. Daha sonra əcdadlarımız bu naxışlarla bəzənmiş əşyaları nəsil-dən-nəslə, əsrdən-əsrə ötürərək qiymətli, həyati əhəmiyyətli məmulat kimi mühafizə edirdilər. Beləliklə bu hədiyyəlik məmulatlar qəbilə, tayfa, nəsil-də rəmz, simvol rolunu oynayıb, bağlayıcı, əlaqələndirici əhəmiyyəti kəsb edirdi. Getdikcə hədiyyələrin dəyəri və onlara olan münasibət dəyişir. Yəni toxunan corab və xalçalar, hazırlanan zinət əşyaları və soyuq silahlar, naxışla bəzədilən tikmələr, çəkilən tablolar əsl-zadələr üçün hədiyyə edilir, qızlara cehiz verilirdi. Bu əşyalar üzərində təbii ki, xalqın milli ruhunu, inanclarını əks etdirən və qoruyucu mahiyyət daşıyan, uğur gətirici özəl elementlər nəqş edilirdi. Onlardan “buta”, “ağac”, “nar”, “quş”, “ceyran”, “gül”, “romb”, “kvadrat”, “qarmaqlı”, “xaçvari”, müxtəlif formalı “göl”lər, “mollabaşı”, “xaçabənzər”, “səkkizguşəli ul-

duz” və başqa naxışları, hətta, “ovçuluq” kimi kiçik nəqledici süjetləri də göstərmək olar [2, s. 86]. Onların hər biri əşyani bəzəməklə yanaşı, sahibinə aid məlumatı, milli və xalqına məxsus informasiyanı daşıyır, xüsusi mənə kəsb edirdi, xoşbəxtliyə, bolluğa, qazanılacaq ugura işarə idi. Daha sonralar evlərdə çalışan xalq sənəkarları, emalatxanalar və artellər halında fəaliyyət göstərən sənaye müəssisələrində istehsal edilən məhsullarda milli naxışlardan estetik mənbə kimi istifadə edilirdi. Belə sənaye müəssisələri sırasında 1920-ci illərdən fəaliyyət göstərən “Azərxaçça” Elmi İstehsalat Birliyini misal göstərmək olar. Birliyin şəhərdə və bölgələrdə olan filiallarında toxunan məhsullar uzun illər Azərbaycanın müasir dövrdə istehsal edilən xalçalarını dünyada təbliğ etmişdir. Burada xovsuz və xovlu xalçalarla yanaşı, xurcun, çuval, telefon altı və digər bu kimi hədiyyəlik məhsullar da uğurla toxunurdu.

Həmçinin də Bakı Zərgərlik fabrikasının istehsal etdiyi məhsulların əksər hissəsi texnoloji və bədii baxımından milli ənənə təməli üzərində qoyulmuşdur. Şəbəkə üsuluyla qızıl və gümüşdən hazırlanan “gül” qolbaqlar, “piyaləzəng”, “zənbil”, “üçdüymə” sığğalar, kəmərlər, xəncərlər və s. hədiyyəlik əşyalar nəinki Azərbaycanda, xarici ölkələrdə belə uğurla satılırdı.

Bu proses tarixən öz inkişafının bəzən yüksək həddinə qalxmış, sosial-iqtisadi proseslərlə, ölkədə turizmin inkişaf səviyyəsi ilə əlaqədar bəzi hallarda durğunluq dövrünü də yaşamışdır. Məlumdur ki, hər bir məhsulun davamlı istehsalı onun alıcısı olduqda, ona tələbatın artdığı zaman daha da çoxalır.

Hazırda Azərbaycan turizm baxımından inkişaf edən bir məkana çevrilmişdir. Artıq hədiyyəlik məmulatların çeşidli şəkildə istehsalına böyük tələbat vardır. Bu mənada qədim bədii ənənələr dirçəlir və inkişaf etməkdə, istehsalı genişlənməkdə olan hədiyyəlik əşyalar yenə də xalqının mədəniyyətinin, özəlliklərinin daşıyıcısı rolunu ifa edirlər. Bu gün Azərbaycanda istehsal edilən xalça, xalça məmulatları, kəlağayı, ağacoyma, bədii metal və zərgərlik nümunələri kimi hədiyyəlik əşyalar üzərində milli naxışlardan, qədim motivlərdən geniş istifadə edilir. Bu naxışlarda sanki ayna üzərində əks olunduğu tərzdə, əcdadlarımızın dünya, həyat, kainat, əbədlilik haqqındakı təsəvvürlərini kodlaşdırılmış kollektiv yaddaş kimi insan, quş, balıq, ağac və digər motivlərin timsalında yaşayırlar. Qarşımızdakı hədəf isə heç şübhəsiz Azərbaycanın naxış ənənəsini, incəsənət nümunələrini əbədləşdirmək və təbliğ etməkdir.

Açar sözlər: sənət, irs, naxış, hədiyyəlik məhsullar, ənənə.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev R. Azərbaycan bədii sənətkarlığı dünya muzeylərində. – Bakı: İşıq nəşriyyatı, 1980.
2. Əsədova X. Xalça sənətində: rəmz və işarələr. // “Yom” Türk dünyası mədəniyyət dərgisi, 2008, № 12.
3. Rzayev N. Möcüzəli qərinələr. – Bakı: Azərbaycan dövlət nəşriyyatı, 1984.

Хадиджа Асадова (Азербайджан)

Орнамент как бренд азербайджанской истории и культуры на сувенирных изделиях

Ярчайшим памятником любой национальной культуры является богатое орнаментальное наследие, материализованное в многочисленных произведениях декоративного искусства. В народной орнаментике наиболее значимые орнаментальные темы и композиции возникали не в результате формальной комбинации элементов и случайной игры формами, а изначально являлись специфическим выражением наиболее значимых социальных представлений и понятий. Практически все орнаментальные узоры «читались» в свое время совершенно определенным образом. Ныне смысловое значение многих орнаментальных мотивов частично утрачено. Но они визуально сохранились и, развиваясь, продолжают успешно изображаться в сувенирных изделиях Азербайджана.

Ключевые слова: искусство, наследие, узор, сувенирная продукция, традиция.

Khadija Asadova (Azerbaijan)

Ornament as a brand of Azerbaijani history and culture on souvenir items

The brightest monument of any national culture is a rich ornamental heritage, materialized in numerous works of decorative art. In folk ornamentation, the most significant ornamental themes and compositions arose not as a result of a formal combination of elements and random play by forms, but were originally a specific expression of the most significant social notions and concepts.

“Almost all the ornamental patterns were” read “in due time in a very specific way. Now the meaning of many ornamental motifs is partially lost. But they are visually preserved and developing continue to be successfully depicted in souvenir products of Azerbaijan.

Keywords: art, heritage, pattern, souvenir production, tradition.

AZƏRBAYCANIN BƏDİİ SƏNƏTKARLIQ NÜMUNƏLƏRİ DÜNYA MUZEYLƏRİNDƏ

Xammal ehtiyatlarının bol olması hələ qədim zamanlarda Azərbaycanda bir sıra sənət növlərinin inkişafına səbəb olmuşdur. Zamanla birgə Azərbaycan xalqı da böyük inkişaf yolu keçərək özünəməxsus zəngin mədəni irsini yaratmışdır. Xalqımızın yaratdığı sənətkarlıq nümunələrinin böyük və zəngin tarixi var. Ararşdırmalar göstərir ki, qədim dövrlərdən başlayaraq Azərbaycan ərazisində yaşayan tayfalar gildən, metaldan və başqa materiallardan orijinal formalı qab-qacaq, silah və bəzək örnəkləri düzəldərək öz həyat və məişətlərində istifadə etmişlər [2].

Bu sənət əsərlərinin özünəməxsus forması, dəqiq işləmə texnikası, üzərindəki bəzəkləri, bədii xüsusiyyətləri sənət araşdırıcılarının daima diqqətini cəlb etmişdir. Hələ uzaq keçmişdə ölkəmizə gəlmiş xarici ölkə müsafirləri, təcirlər, bu sənət əsərlərini müxtəlif yollarla əldə edərək öz ölkələrinə aparmışlar. Müxtəlif dövrlərdə Azərbaycanda olan səyyahlar, tədqiqatçılar, diplomatlar Azərbaycan sənətkarlığı haqqında maraqlı məlumatlar dərc etdirmişlər. İtalyan səyyahı Marka Pola, alman səyyahı Kempfer, fransalı alim Qammba, Azərbaycan mütəfəkkiri Mirzə Kazım Bəyin tələbəsi Beryozinin Azərbaycan sənətkarlığı haqqındakı fikirləri buna misal ola bilər. XIII əsrdə Azərbaycanda olan İtalyan səyyahı Marko Pola Azərbaycan haqqında məlumat verərkən burada ipək və ipək məmulatlarının bolluğundan, toxunan ipək və zərxara parçalardan, bəzəkli tikmələrdən, eləcə də Təbrizin ipək və zərxara parçalarının gözəlliyindən söhbət açmış və belə parçalara dünyanın başqa yerlərində rast gəlmədiyi haqda məlumat vermişdir [1].

Azərbaycanın çoxşaxəli sənətkarlığını tədqiq edən tarixçilər, arxeoloqlar, alimlərlə yanaşı, müxtəlif dövrlərin incəsənət xadimləri də Azərbaycan sənətkarlığına böyük önəm vermişlər. Rusiyalı rəssam və incəsənət tədqiqatçısı general mayor knyaz Qriqori Qriqoriyeviç Qaqarin XIX əsrin ortalarında Qafqazda hərbi qulluqda olduğu dövrdə Azərbaycana səyahət etmiş, Azərbaycanın təbiəti, memarlıq abidələri, sənətkarlıq nümunələri, bir-birindən rəngarəng

geyimləri onu valeh etmişdi. Onun Azərbaycanın müxtəlif regionlarına aid geyim mədəniyyətinə həsr etdiyi silsilə rəsm əsərlərinə baxarkən XIX əsrin ortalarında Azərbaycanda geyim mədəniyyətinin inkişafı haqqında müəyyən məlumatlara yiyələnmək olar. Bu əsərlərdə rəssam XIX əsrin ortalarında Azərbaycan xalqına məxsus geyimləri ustalıqla təsvir etmişdir. XIX əsrin axırlarında Q.Qaqarın Parisdə Qafqaz geyimlərinə həsr olunmuş sərgilər təşkil etmiş və sərgilərin bir günü yalnız Azərbaycan geyimlərinə həsr edilmişdir. Tarix elmləri namizədi Oleq Kuznetsov İRS jurnalında “Azərbaycan Rusiya və Avropa üçün kəşf” məqaləsində yazır: “Avropa Azərbaycanı kəşf etməsinə görə Q.Qaqarının firçasına və qələminə borcludur. O Azərbaycanı geridə qalmış, ucqar bir əyalət kimi deyil, həm maddi, həm də mədəniyyət baxımından zəngin və rəngarəng ölkə kimi qələmə vermişdir” [3].

Tarixi faktlara və arxiv sənədlərinə əsaslanaraq söyləmək olar ki, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bir çox sənətkarlıq növü mövcud olmuşdur. Bu sənətkarlıq növləri arasında misgərlik, zərgərlik, dəmirçilik, silahsız, qalayçı, daşyonma, ağacoyma, şəbəkə yığma, dülgərlik, xarratlıq, nəccarlıq, sərraclıq, dulusçuluq, həsirçilik, xalçaçılıq, bədii tikmə, yun və pambıq parçaların toxunması, baramaçılıq, ipəkçilik, boyaqçılıq, papaqçılıq, keçəçilik, başmaqçılıq, musiqi alətləri sənətkarlığı və s. olmuşdur [2].

Azərbaycanın bədii sənətkarlıq (xalça, parça, tikmə, zərgərlik, misgərlik və s.) nümunələri müxtəlif illərdə və müxtəlif sərgilərdə bütün dünyaya tanındılıb. Əbəs yerə olmayaraq XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq dünyanın ən zəngin muzeyləri və kolleksionerləri bu nadir sənət nümunələrini əldə etməyə can atmışlar.

Bu gün Böyük Britaniyanın Viktoriya və Albert muzeyində nümayiş edilən 1539-cu ildə Təbrizdə Şah Təhmasibin sifarişi ilə Ərdəbil məscidi üçün toxunmuş və elm aləmində “Şeyx Səfi” adı ilə məşhur olan xalı dünyada ən böyük həcmli xalılardan biri hesab edilir. Eni 5,34 metr, uzunluğu 10,51 metr olan bu xalı dünya muzeylərində saxlanılan nadir xalq sənəti nümunəsidir. Bəzəkləri müxtəlif gül-çiçək rəsmlərindən ibarət olan bu xalı öz rəngarəngliyi və düzgün rəng vəhdəti ilə insanı valeh edir.

Kremlin Silah Palatasında nümayiş edilən Azərbaycan zərgərlik nümunələri içərisində XVI əsrə aid “qalxan” tamaşaçıların nəzərini cəlb edir. Mislilə görünməyən gözəllikdə olan bu qalxan deyildiyinə görə rus çarı Mixail Fyodoroviç Romanovun müharibə zamanı özünü qoruduğu silahlarından biri olmuşdur. Sonralar bu qalxan məşhur rus sərkərdəsi Fyodor İvanoviç Mistis-

lavskidə olmuş, 1622-ci ildə sərkərdənin ölümündən sonra daimi olaraq rus çarlarının xəzinəsinə keçmişdir. Diametri 50,8 sm olan qalxan bütöv qırmızı poladdan döyülərək üzəri xatəmkarlıq üsulunda qızılla bəzədilmişdir. Qalxanın üzərində 42 ədəd qalxan boyu dairəvi cığırklar vardır ki, bunların da içərisi müxtəlif ov, müharibə səhnələri və heyvanat aləmindən götürülmüş rəsmlər həkk olunmuşdur. Bu dairəvi cığırkların doqquzunda ayrı-ayrı 25 növlü 71 heyvan təsviri, 3 müxtəlif növlü kompozisiyalarda verilmiş 18 insan fiquru və s. rəsmlər var. Bu rəsmlər içərisində Nizami Gəncəvinin Leyli və Məcnun poemasından götürülmüş kompozisiyalar xüsusi maraq doğurur. Qalxanın üzərində qiymətli mənbə sayılan “Zərgər Məhəmməd Mömin” sözləri yazılmışdır. Bu nadir sənət əsərinin Azərbaycandan Moskvaya nə zaman gətirildiyi haqda dəqiq məlumat yoxdur.

Məlum olduğu kimi orta əsr Azərbaycan bədii sənətkarlığının ən inkişaf etmiş növlərindən biri keramika sənəti idi. Bu sənət növləri həm məişətdə istifadə edilən qab-qacaq düzəldilməsində, həm də memarlıq abidələrinin bəzədilməsində geniş istifadə edilirdi. Rusiyanın Sankt-Peterburq şəhərinin Dövlət Ermitajında bu xalq sənətimizin də bir çox gözəl nümunələri saxlanılır. Ermitajda Azərbaycan xalqının memarlıq abidələrinin bəzəyi sayılan kaşı nümunələri də nümayiş etdirilir. Bunların içərisində Pir Hüseyn xanədanının kaşıları əsas yer tutur. Hal-hazırda Ermitajda Pir Hüseyn xanəgahının bir-birindən gözəl və dəyərli beş yüz ədədə yaxın müxtəlif forma və bəzəkləri olan kaşıları nümayiş edilir.

Müxtəlif məsələlərdə (qabarıq, batıq) verilən nəbati ornament motivləri və nəsx xətti ilə yazılmış yazılar bu kaşılarda əsas bəzək xüsusiyyətlərini təşkil edir.

Ağ, yaşıl, firuzəyi və mavi rənglərə boyanmış bu kaşılarda üzərindəki na-xışlar, yarpaq, gül, çiçək, qıvrım budaqlardan təşkil edilmiş yazılarda isə şer və Qurandan götürülmüş bəzi dini ayələr verilmişdir. Şərqşünaslar kaşılarda rast gələn şerirlərin Xaqani Şirvaniyə və Cəlaləddin Rumiyə məxsus olduğunu qeyd edir. Pir Hüseyn xanəgahının Ermitajda saxlanılan kiçik həcmli kaşılarda bəzək baxımından diqqəti cəlb edir. Bunların içərisində səkkizbucaqlı kaşılar xüsusən bəzəkli, çünki mavi boyalı xaçvari kaşılar vaxtı ilə Pir Hüseyn xanəgahının divarında fon rolunu oynamışdır.

Böyük Britaniyanın, Fransanın, ABŞ-ın, İsveçrənin, Almaniyanın, Macarıstanın, İtaliyanın, Rusiyanın, Misirin, Türkiyənin, İranın muzeylərinin zəngin kolleksiyalarında nümayiş edilən Təbriz, Naxçıvan, Gəncə, Qazax,

Quba, Bakı və Qarabağ ustalarının əlləri ilə yaradılmış əsrarəngiz sənətkarlıq nümunələrimiz tamaşaçılara sanki istedadlı xalqımızın çox əsirlik zəngin mədəniyyətindən söhbət açır. Sənətkarlarımızın sənətə olan sevgisi, böyük əməyi nəticəsində ərsəyə gətirdikləri nadir sənətkarlıq nümunələri bu gün dünya muzeylərində Azərbaycan xalqının mədəniyyətinin danışan dilinə çevrilib.

Hal-hazırda YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irsinin representativ siyahısına daxil edilmiş ənənəvi Azərbaycan xalçaçılıq sənəti, ənənəvi kəlağayı sənəti simvolizmi, Lahıç misgərlik sənəti Azərbaycanda sənətkarlığın yüksək səviyyədə inkişaf etməsini sübut edir.

Açar sözlər: tarix, muzey, eksponat, xalça, şah əsər.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Etnoqrafiyası. – Bakı: Şərq-Qərb mətbəəsi, 2007.
2. Əfəndiyev R. Azərbaycan Bədii Sənətkarlığı Dünya Muzeylərində. – Bakı: Işıq nəşriyyatı, 1980.
3. Кузнецов О. Князь Григорий Гагарин: открытие Азербайджана взору России и Европы. // ИРС-Наследие, 2012.
<http://anl.az/down/meqale/bakrabochiy/2012/avgust/258766.htm>

Махбуба Абилова (Азербайджан)

Образцы азербайджанского художественного ремесла в музеях мира

На протяжении веков Азербайджан являлся страной прекрасных ремесел. Историки, путешественники, ученые, купцы и дипломаты, в разные века посещавшие Азербайджан, были высокого мнения об азербайджанском художественном ремесле.

В настоящее время шедевры творчества азербайджанских ремесленников хранятся и демонстрируются в самых известных музеях мира. Среди них можно указать образцы ювелирного, гончарного дела, чеканки, ковроткачества и других ремесел. Развитие ремесел в Азербайджане не прекращается и сегодня.

Ключевые слова: история, музей, экспонат, ковер, шедевр.

Mahbuba Abilova (Azerbaijan)**Samples of Azerbaijani art handicrafts in museums of the world**

For centuries, Azerbaijan has been a country of wonderful crafts. Historians, travelers, scientists, merchants and diplomats, who visited Azerbaijan in different centuries, had a high opinion about Azerbaijani craftsmanship.

At present, masterpieces of Azerbaijani artisans' artwork are kept and demonstrated in the most famous museums of the world. Among them, you can specify samples of jewelry, pottery, chasing, carpet weaving and other crafts. The development of crafts in Azerbaijan does not stop up today.

Key words: history, museum, exhibit, carpet, masterpiece.

UOT 745/749

Fəridə Quliyeva
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
feridequliyeva@rambler.ru
(Azərbaycan)

AZƏRBAYCAN MİLLİ ORNAMENTLƏRİ

Hər şeydən əvvəl latınca “bəzəmə, süsləmə” mənasını verən “ornament” istilahı özü-özlüyündə şərhə möhtacdır.

Ornament – müəyyən qanunauyğunluqla düzülmüş (qurulmuş) bəzək mahiyyətli (estetik görünüşlü, bəzən isə semantik təyinatlı) elementlərin ardıcılıqlığı deməkdir. Adətən ornamentin vəzifəsi - mücərrəd incəsənət əsərlərini və ya bilavasitə məişət istifadəsi üçün nəzərdə tutulmuş əşya və avadanlıqların gözəlləşdirilməsi, gözə gəlimli hala gətirilməsi, bir sözlə bəzədilməsidir. Bu cür bəzək, süs, yaraşığı ehtiyacında olan obyektlərdən əmək alətlərini, silahı, mətbəx avadanlığını, geyim və sair parça məmulatını, döşəmə, sərmə və divardan asılma üsulu ilə istilik qoruma məqsədli toxunma məhsulları, bina və müxtəlif tikililəri, yazılı sənəd və kitabları sadalamaq olar.

Ornamentin ana xəttini təşkil etməkdə olan təkrarlanan element bəzən mücərrəd forma/fiqlardan, bəzən də stilizə edilmiş (yəni bəsitləşdirilərək bədiiləşdirilən) real surətlərdən təşəkkül tapa bilir. İkinci halda gerçək həyatda mövcud olan təbii surətlər insanın subyektiv təxəyyülü vasitəsi ilə tanınmaz dərəcəyədək dəyişilir; başqa sözlə insanın təsvir etmək istədiyi əşya və hadisələrin ilahi xilqəti şərtləşdirilmiş bəşəri ifadə şəklinə salınır.

Ornamentin çoxəsrlik tarixinin və çeşid zənginliyinin öyrənilməsi onu deməyə imkan verir ki, onun başlıca məqsədi varlıq aləmini dərk etdirmək və insanın bu aləm içində həyat uğrundakı fəaliyyətinin özünü və onun məhsullarını əks etdirməkdir. Bütün bunlar üçün Gözəgörünməz Tanrının ən gözəl biçimdə yaratmış olduğu və bununla belə yaradıcılıq qabiliyyəti və həvəsi ilə alışıb-yanan insan süni yaradılmış estetik surət və rəmzlərin yolu ilə bütün bunları sirr və şərtliliklərlə bağlayaraq ornament adlı bir gizli dil icad etmiş və gündən-günə, ildən-ilə onu təkmilləşdirərək eyni zamanda gözü dincəldən, zehni təmizləyən, ürəyi sakitləşdirən, zəkani düşündürən, ruhu saflaşdıran hala gətirmişdir.

Bəzən insan əməyinin məhsulu çox sadə şəkildə, ciddi dəyişikiliyə uğramadan (məsələn, ustaların toxuduqları səbət və həsirlərdəki çubuqların və ya parça toxunarkən iplərin/sapların həndəsi quruluşu) artıq ornament şəklinə salınaraq bəzədilən səthlərə köçürülürdü. Əksərən sonralar çox məşhurlaşan həndəsi naxışlar həmin qaydada meydana gəlməyə başladı. Demək ornamentin ibtidai mərhələdə təşəkkülə gəlməsi insan yaradıcılığına aid texnoloji proseslərə borcludur.

Bununla paralel olaraq insan özünün idrakında formalaşan dini dünya görüşünə aid və qəlbində bəslədiyi müxtəlif inanclarla bağlı ayin və mərasimlərin icrası zamanı çeşidli rəmz və işarələrdən istifadə edərək tədricən onları sistemləşdirmiş və bədiiləşdirərək ornament mərtəbəsinə çatdırmışdır. Beləliklə bəşəriyyətin ornament tarixində inanc və tilsim simvolikası xüsusi bir yer tutaraq onun mənaca təkmilləşməsində mühüm rol oynamışdır. “... *Getdikcə ornamental səciyyəli işarələrin mənalılaşaraq mürəkkəbləşməsi prosesində ibtidai ornamentlərin əsas formaları inkişaf tapır və artıq ayrı-ayrı məhəlli məkanlarda ornamental mədəniyyətdə etnik xüsusiyyətlərin fərqlənməsi hiss olunmağa başlayır, çünki biz indiki dövrdə bu tarixi irsi tədqiq edərkən artıq müəyyən çağdan fərqlərin sezildiyinə şahid oluruq*” [5].

Qədim ornamentlərin ibtidai motivləri, yəni onların meydana gəlməsinə əsil səbəb olan niyyət və nöqtəyi-nəzərlər tarixin gedişatında tədricən unudulsa da, lakin onların estetik gözəlliyi və ifadə təsiri əsrlər boyu cilalanaraq bir növ insanları öz ecasına valeh etdirmiş, onları zövq baxımından öz “əsərətində” saxlaya bilmişlər.

Ornament onun bəzəməkdə olduğu əşyanın qılıq və biçimi ilə şərtləndirilmiş olan tərkibi və quruluşu (arxitektonikası) etibarı ilə lent tipli (qurşaqvari), mərkəzləndirilmiş, haşiyəvari, heraldik (damğalı) ya da qarışıq tərkibli ola bilər. Ornamenti təşkil edən əsas elementlərin məzmununa görə onun həndəsi, nəbati, zoomorf motivləri məşhurdur [1]. Adətən binalar, kitablar və digər əşyalar üzərində rastlanan stilizə edilmiş, yəni bədiiləşdirilərək bəzək üslubuna salınmış yazılar (xəttatlıq nümunələri) də ornamentin xüsusi növü kimi tanınmaqdadır. Müxtəlif növlərin sintezindən törəmiş mürəkkəb kompozisiyalardan: həndəsi və zoomorf növlərin qarışmasından meydana gəlmiş - teratologiya (yunan. “*teratos*” – “vahiməli məxluq”) adlandırılan, bundan başqa həndəsi və nəbati növlərin qarışmasından əmələ gələn – arabeska (ital. *arabesco* — ərəbsayağı) adlı növlər də məlumdur. Sonuncu olaraq adı çəkilən ornament növü məhz ilkin zamanlar tərkibində ərəb əlifbasında xəttatlıq

nümunələrini daşdığı üçün belə bir qəribə ad almışdır; sonralar isə bu kalıqlı yazılar tanınmazlıq üzündən mürəkkəb quruluşlu nəbati ornamentlərə çevrilərək yeni estetik formaların əsasını qoymuşdur.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bütün naxışlar və hər bir bəzək elementi ornament hesab edilmir. Ornamenti seçiyələndirən başlıca cəhət onun aparıcı elementini təşkil edən naxışların xüsusi nizama tabe olması, onların mütnənasib və mənasızlıqdan uzaq düzülüşüdür. Çox vaxt ornament onu “daşyan” müstəvi və ya səth ilə üzvi surətdə bağlılıq təşkil edir ki, bununla da məntiqi cəhətdən qarşılıqlı məna açılışına xidmət edir.

Azərbaycan milli ornamenti regional mədəniyyətlərdən seçilərək dünya xalqlarının yaradıcıl təfəkkürü cərgəsində orijinal bir yer tutur. Mənsub olduğumuz mədəniyyətin Dərbənddən Həmədana, Ərzürümdən Ərdəbilədək olan geniş ərazidə təşəkkülə gəldiyini nəzərə alaraq həmin radiusda ornament və naxışların yaranma tarixinə diqqət yetirməyimiz bizim üçün milli ornamentimizin inkişaf yoluna aid ümumi mənzərəni aydınlaşdırar.

Ornamentin ən sadə üsürlərinə - düz və sınıq xətlər, ziqzaqlar, dairələr, üçbucaqlar, kiçik romblar, nöqtə ornamentinə erkən bürünc (Azərbaycanda e.ə. III minilik) dövrünə aid saxsı qablar üzərində rast gəlmək olar.

Misal üçün, Cənubi Azərbaycanın Maku şəhərində eneolit dövrünə aid nəbati ornamentli xalçavari çulla bəzədilmiş gildən hazırlanmış at heykəli aşkar edilmişdir. Belə ki, çoxəsrlik inkişaf tarixinə malik qədim ornamental motivlər ilkin növbədə xalça naxışları timsalında zəmanəmizə gəlib çatmışdır. Çox vaxt Tunc dövrünün keramika və metaldan hazırlanmış məmulatında bu ornamentlərə bənzər çoxsaylı nümunələrə rast gəlmək mümkün olur. Həmin xarakterik formalar sonradan Azərbaycan xalçasında bədii ifadənin aparıcı əsasına çevrilərək müasir məmulatlarda da aydın şəkildə izlənməkdədir.

Azərbaycanın tarixinin Manna, Midiya, Atropatena və Qafqaz Albaniyası kimi qədim dövlətlərində mövcud olmuş mədəniyyətlərə xas olmaqla, Tunc dövründən qalma daş, metal və keramik əşyaların üzərində həkk olunan ornament elementlərini bu gün Azərbaycan xalçalarında görmək olar.

Qədim dövrün maldarlarının öz məişətlərində istifadə etdikləri xalı məmulatında (xurcunlardan, çuvallardan, məfrəşlərdən və s.) işlənən ornamentlər daha sonra dulusçuluq sənətində də tətbiq olunmağa başladı. Təkamül prosesində onlar parça və keramika üzərində yoxa çıxsalar da, xovsuz xalçaların ornamentlərlə bəzədilməsində bizim günlərdə gəlib çatmışlar. Hər xalqın bədii mədəniyyəti onun ümumilikdə tarixi, ictimai, iqtisadi, si-

yasi, elmi, mənəvi inkişafı məcrasında təşəkkülə gəlir. Odur ki, ənənəvi milli ornament xalqın kollektiv dünyagörüşünə uyğun olaraq, onun xarakterik təfəkkürünə müvafiq şəkildə tam məcburiyyətsiz qaydada əsrlər boyunca formalaşır. Azərbaycan milli ornamentinin ümumi xarakteristikasını tanımaq, spesifik cəhətlərini duymaq ornamentalistika bilicilərinin qarşısında duran başlıca hədəflərdəndir. Maraqlıdır ki, eyni xalqa məxsus müxtəlif incəsənət növləri arasında mütləq qaydada bir oxşarlıq sezilməlidir. Onlardan simmetriya, təkrarlama periodikliyi, variant çeşidliliyi, rəng palitrası, ritmiklik dərəcəsi və bir sıra başqa parametrləri misal gətirmək olar. Hətta bu məlum bir həqiqətdir ki, məhz həmin cəhətlər baxımından hər hansı bir milli incəsənətin olduqca uzaq görünən sahələrində incə bir oxşarlıq öz təzahürünü göstərməkdədir. Tanınmış sənətsünas T.P.Kapterevanın fikrincə xüsusilə Şərqi mədəniyyətində müxtəlif yaradıcılıq növləri arasındakı bu cür qarşılıqlı əlaqə və həmahənglik özünü daha çox büruzə verir [3].

Misal üçün Azərbaycan incəsənətində müsiqi, şəriyyat, memarlıq və xalçaçılıq kimi növlərin harmonik bağlılığı barədə danışmağımız əsassız görünməməlidir. Bütövlükdə Azərbaycan incəsənəti təməl etibarını ilə ornamentallıq təbiətinə malikdir; bu cəhət incəsənətimizin fenomenal xüsusiyyəti hesab edilir.

Azərbaycan naxışlarının ən çox sevilən motivləri qızılgül, nərgiz, qərənfil, lalə, zanbaq və meyvə ağaclarının (nar, heyva, alça) çiçəkləri, eləcə də müxtəlif formalı sünbül və yarpaqlar idi.

Naxışların həndəsi şəkilli bəzəkləri düz və sınıq xətlər, ziqzaqlar, üçbucaqlar, dördbucaqlılar, altı və səkkizguşəli gülşəkilli bəzəklər, kiçik romblar, ulduzlar və rəmzi günəş təsvirlərindən ibarət idi.

Azərbaycanın dekorativ-tətbiqi sənət sahələri arasında xalçaçılığın özünəməxsus yeri vardır. Xalqımızın xalça sənətini öyrənmək üçün xalçalarını öz ornament, rəng və kompozisiya prinsiplərini nəzərə almaq lazımdır. Araşdırmalar göstərir ki, xalça üzərindəki bu və ya digər təsviri elementlər təkcə estetik xarakter daşımamış, eyni zamanda onların hər biri öz-özlüyündə xüsusi rəmzi mənalar da kəsb etmişdir.

Məsələn, qarmaqlı rombvari bəzək elementini götürək: o, uzaq keçmişdə bolluq, bərəkət anlayışlarını ifadə edib, bitki, torpaq və qadın rəmzi sayılırdı. Türk xalqlarında həmin işarə əmin-amanlıq və bərəkəti bildirmiş, uğurlu ov və bol ruzi mənasında çıxış etmişdir.

Böyük xalçaçı-rəssam Lətif Kərimov Azərbaycan xalçalarındakı 1300-dən çox naxış elementinin təhlilini vermişdir [2; 4]. Bu elementlərinin hər

birinin xalça üzərində öz yeri, işlədilmə məqamı var. Ornament xalqımızın etnogenezinin qədim əsasını qoruyub saxlayan qiymətli tarixdir.

Azərbaycanda sənətkarlığın inkişafı haqqında burada müxtəlif dövrlərdə olmuş çoxsaylı tacirlər, səyahətçilər və diplomatlar çoxlu maraqlı faktları bildirirlər. İtaliya səyahətçisi Marko Polo (XIII əsr) Şamaxı və Bərdənin ipək məmulatlarının gözəlliyini vurğulamışdır. İngilis səyahətçisi – tacir Antoni Cenkinton (XVI əsr) yay iqamətgahının dəbdəbəsini təsvir edərək yazır: “*Kral ipək və qızılla bəzədilmiş zəngin bir çadırda oturmuşdu*”, onun palatı mirvari və qiymətli daş-qaşla bəzədilmişdi. XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində naxış tikmələr üçün istifadə olunan parçalar yerli istehsala aid qanovuz, darai və məxmər idi. Onlar Şamaxı, Baskal, Gəncə, Şəki, Şuşa və Azərbaycanın digər şəhərlərində hazırlanırdı. Naxış tikmək üçün ipək, yun saplar və yerli istehsala aid möhürlü nişancıqlardan (metal lövhəciklər) istifadə olunurdu. Əlbəttə deyilənlərin hamısı ona sübutdur ki, əsrlərdən bəri Vətənimizdə istehsal olunan çoxşaxəli incəsənət məmulatı sözsüz ki, rəsm və naxışlardan xali olmamış və ornament icad etmə, naxış vurma ustalığının bu torpaqda dərin kökləri vardır. Məşhur rəssam və nəqqaşlardan bəzilərinin adını çəkməklə kifayətlənmək olar: Səfiəddin Urməvi (1216-cı ildə Urməya şəhərində anadan olmuşdur) - musiqi nəzəriyyəçisi, xəttat, nəqqaş; Mir Möhsün Nəvvab (1918-ci ildə Şuşa şəhərində dünyasını dəyişmişdir) - şair, musiqi nəzəriyyəçisi, xəttat, rəssam və nəqqaş; Usta Zeynal Nəqqaş (Ordubad şəhəri, 1829-1904) - məşhur xəttat, nəqqaş və şair olmuşdur; Abbasqulu ağa - XVIII əsr Azərbaycanın tanınmış memarı və nəqqaş Şəki xan sarayının bəzəyini işləmişdir; Nemətulla Bəvvab ibn Məhəmməd - xəttat və nəqqaş Təbrizdəki Göy Məscidin (1465) kitabələrini hazırlayıb; Əmirşah Vəli Nənkişi - Şirvanşahlar Sarayının (1584) Şərq qapısının bəzəkli baş tağının müəllifi; İsmayıl Nəqqaş Ərdəbili - Şeyx Səfiəddin kompleksində Ali baş qapı tağının (1647) bəzəklərini işləyib; Mirzə Qədim İrəvani - XIX əsrin tanınmış nəqqaş, Sərdar sarayının divar rəsmlərini işləyib (1850). Bursadakı Yaşıl Caminin (1424) mehrabını - Məhəmməd Məcid Təbrizi, qapısını isə - ağac üzərində oyma sənətinin tanınmış ustası Əli ibn Hacı Əhməd bəzəyib [6;7;8].

Şah İsmayıl Xətəinin dövründə Təbrizdə təsis olunan nəqqaşlıq məktəbində görkəmli sənətkarlar yetişib. Heratdan Təbrizə döndükdən sonra bu məktəbə başçılıq edən Kəmaləddin Behzad həmin dövrdə dahi şair Nizami Gəncəvinin əsərlərinin əlyazmalarını bəzəyib. Qərb aləmində “Şərqi Rafae- li” adı ilə tanınan bu miniatürçü-rəssam bir müddət Təbrizdə Teymurilər döv-

rünün tanınmış miniatürçü-nəqqaşlarından olan Seyid Əhmədin şagirdi olub. Gözəl miniatürləri ilə əski əlyazmaları, xüsusilə böyük Nizaminin “Xəmsə”sini bəzəmiş Azərbaycanlı nəqqaş Ağamirək də məhz bu məktəbə mənsub olub [9].

Azərbaycan xalılarının naxışları bütün dünyada məlumdur. Maraqlıdır ki, orta əsrlərin bir çox qərb rəssamı öz əsərlərində Azərbaycan xalçasını təsvir etmişlər. Bu sıradan XV əsrdə yaşamış holland rəssamı Hans Memlinqin “Məryəm-ana uşağı ilə” (Maria mit den kindern) tablosunun adını çəkə bilərik. Rəssam burada Həzrət Məryəm-ananın ayaqları altına məhz Azərbaycan xalçalarından birini “sərmişdir” [10].

Açar sözlər: ornament, naxış, bəzək, milli, etnogenez.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndi Rasim, Əfəndi Toğrul. Azərbaycan bəzək sənəti. – Bakı: BP, 2002.
2. Kərimov Lətif. Azərbaycan xalçası. – Bakı, 1961.
3. Каптерева Т.П. Искусство средневекового Востока. – М., 1989.
4. Керимов Л. Азербайджанский ковер. Т. 1;2. – Баку, 1983.
5. Привалова В.М. Орнамент как антропологическая проекция в семантике геометрического орнаментального стиля // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, Выпуск № 6-1 / том 10 / 2008. с. 311-318.
6. https://az.wikipedia.org/wiki/Mirz%C9%99_Q%C9%99dim_%C4%B0r%C9%99vani
7. <http://www.diaspora.gov.az/index.php?option=content&id=150>
8. <https://az.wikipedia.org/wiki/Ornament>
9. <http://medeniyyet.az/page/news/18363/Neqqasliq--tarixin-naxislari.html>.
10. http://www.azerbaijan.az/portal/Culture/Folk/folkArts_01_a.html.

Фарида Гулиева (Азербайджан)

Азербайджанский национальный орнамент

Азербайджанский национальный орнамент, заметно отличаясь от других культур региона, занимает оригинальное место в ряду образцов материализации творческого мышления. Учитывая фактор формирования нашей культуры на широкой территории, простирающейся от Дербента до Хамадана, и от Эрзерума до Ардебиля, внимательное изучение

истории образования орнамента и узоров в данном ареале может уяснить для нас общую картину продолжительного пути становления и развития азербайджанского национального орнамента.

Ключевые слова: орнамент, узор, украшения, национальный, этногенез.

Farida Guliyeva (Azerbaijan)

Azerbaijan national ornament

Azerbaijan national ornament, significantly different from other cultures of the region, occupies an original place in a number of models of materialization of creative thinking. Considering the factor of the formation of our cultural civilization on a wide territory stretching from Derbent to Hamadan and from Erzurum to Ardebil, careful study of the history of the formation of ornament and patterns in this area can clarify for us the general picture, the long way of formation and development of the Azerbaijani national ornament.

Key words: ornament, pattern, decoration, national, ethnogenesis.

UOT 745/749

Таир Байрамов
доктор философии по искусствоведению
ramil_quliyev_85@mail.ru
(Азербайджан)

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ КОВЕР: СИМВОЛИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Символика

Согласно основоположнику традиционализма Рене Генону, Изначальная Традиция является отражением Единой Истины, которая, «оставаясь на сущностном уровне всегда самой собой», реализуется в истории фрагментарно, в различных инициатических организациях и религиозных учениях. Их доктрины могут различаться во внешних деталях, но сущностно едины [3]. С этой точки зрения мы и будем рассматривать азербайджанское искусство.

Десять лет назад доктором искусствоведения Эртегином Саламзаде на скалах «Гямигая» в Нахчыване был обнаружен рунический иероглиф, напоминающий кириллическую букву «ф». Согласно гиперборейской теории Г.Вирта и А.Дугина – это универсальный символ круговорота существования, символ кружения людей, «полубогов» и героев в циклических процессах мироздания, который лежит в основе всего Рунического ряда. А.Дугин связывает его значение с солярным символизмом [5], с наблюдениями людей Севера за движением Солнца (до открытия гелиоцентрической системы, в которой, напротив, земля вращается вокруг Солнца). Однако, по всей видимости, Солнце – здесь только метафора. Колесо или круг здесь – символ «сансары», обусловленного существования, символ «поседевших от круго-оборота» (выражение из «Китаби Деде Горгут») аксакалов и «дважды - рождённых» героев: «асов», «ванов», «асуров» («азери»?) «дэвов» и «ингов» («нагов») и, на-конец, тюркских «камов».

Символизм изначальной руны Ф, которая есть и в дошедшем до нас Футхарке в форме руны «йеар» (англ. «Год»), не обязательно связывать именно с физическим солнцем или с «метафизическим», как это делает А.Дугин [5]. Скорее он связан с мирозданием в целом, с руной «Дагаз», совпадающей с математическим символом бесконечности (∞) и руной

«Айс» (или «Айз» или «Иса») представляющей собой вертикальную ось «двойного топора». По мнению О.Шапошникова эти две руны соответствуют изначальным областям космоса Муспельхейму и Нифельхейму [9, с.7-13]. В «Младшей Эдде основу мироздания составляет ось Муспельхейм - Нифельхейм, границы между которыми размыты. В Муспельхейме «всё горит и пылает» (в частности, термоядерная реакция?) а затем поступает в Нифельхейм, где охлаждается и в дальнейшем заполняет Вселенную, а затем снова движутся к Муспельхейму, где снова вовлекается в «топку» и «горение». Это напоминает Великий Предел даосской традиции и «сансару» индуизма и буддизма – бесконечный цикл рождений и смертей. И жилище людей «Мидгард» находится на оси Муспельхейм – Нифельхейм. На смягченном варианте этих взаимодействий построена даосская гимнастика «тай-узицигуна» и тибетские тантрические «яб-юм» «туммо». Более того, есть основания полагать, что вертикальная ось чакр человеческого организма – микрокосма и есть вертикаль мировой оси космоса Муспельхейм – Ницельхейм. Она имеет как бы вид английской буквы «I» из изначальной руны «ф».

Так вот она повсеместно встречается в тюркском орнаменте в виде знака «↕», известного в эзотеризме как двойное «Тау» и опять же означает восхождение и нисхождение энергии по мировой оси или же холод «верха», севера и «жар» низа, юга.

Но здесь надо учитывать, что в разных взаимосвязанных системах координат может быть не одна вертикальная ось. Во всяком случае, именно такую систему координат предлагает исследователь рун О.Шапошников [9]. Его система основана на девяти изначальных палочках Одина. А ведь тюрки верили именно в девять стволов Древа Жизни [10]. Во всяком случае, на ковре «Зили» Карабахской группы XIX в. (Азерб. Музей ковра, ДДК-329) элемент двойного «Тау» (↕) изображён именно как символ Древа Жизни.

Если же резюмировать символику элемента Ф и производного от него элемента «↕» в философском плане, то можно сказать, что они отражают и наглядно изображают парадоксальную взаимодополнительность или диалектическую (а не дуалистическую) дополнительную взаимоиключающих начал во Вселенной таким же образом, как известный дальневосточный символ «Тайцзи» (Великий Предел или принцип дополненности и взаимоперехода «инь-ян»). В связи с этим хотелось

бы отметить, что элемент «бута» непосредственно связан с символом даосского «Великого Предела», поскольку представляет как бы его половинку. Тут можно говорить о прототюркских и общеевразийских истоках основных символических информационных кодов, в данном случае для китайского и азербайджанского орнамента. То же самое мы видим в очевидных связях Шумера, Алтая, Азербайджана и Скандинавии. Неслучайно основная матрица композиции Карабахских драконовых ковров – это руна «Ингваз». Язык рун – это язык общий для тюрков и северных европейцев (хотя есть специфика орхоно-енисейских рун, часть которых совпадает, а часть не совпадает со скандинавскими). Кроме того, скандинавские руны имеют ярко выраженные кавказско-тюркские названия (например, «Гейваз», «Эйваз», «Йеро» и др.).

Есть элементы вообще общеевразийские, как S-образный элемент. Есть такая солярная по значению руна. Элемент S выполняет функцию границы между «инь» и «ян» в дальневосточном символе Великого предела. И, наконец, элемент «дракононый», элемент S – основной в композиции азербайджанских ковров «Верни».

В азербайджанских коврах содержатся [1] универсальные информационные коды как дуально-недуалистический код символа двойного «Тау» как, например, символ бесконечности в ковре «Зили» Карабахской группы (начало XX века, Музей азерб. ковра. ДДК - 3997); универсальные математические коды 4-8-16-32-64, а также 3-6-12 (редко, хотя это во многом совпадает со структурой мугама), «золотое сечение», «ряд Фибоначчи»; универсальные символы; общетюркские символы, уникальные азербайджанские, специфически азербайджанские комбинации общетюркских и универсальных кодов.

Современность.

Фаиг Ахмед – художник-новатор, художник-авангардист. Как носитель личностного сознания он трансформирует саму традицию азербайджанского ковроткачества.

В его новаторских работах всё течёт, всё меняется, трансформируется. Это «нарушение классицизма», как выразился сам мастер. Это неоавангард. Но не только...

Авангардный напор смягчается постмодернизмом, ориентированным на цитирование и диалог с прошлым, поскольку Фаиг работает всё-

таки с классическим азербайджанским ковровым материалом.

И ещё один признак постмодернизма в работах Фаига Ахмеда: ризомность композиции. Чёткие структуры азербайджанского орнамента растекаются, расплавляются и превращаются на глазах зрителя в «ризомы» - «отсутствующие структуры» (термин У.Эко.)

Некоторые структуры автор трансформирует, а некоторые деформирует. Его интересует нестабильность (так и называется одна из его работ), неравновесные состояния синергетики. Интересует Фаига и квантовая физика: в его произведениях как раз и происходит квантовая аннигиляция. В квантовом мире частица и античастица сталкиваются и исчезают, аннигилируются. Это называется «нулевыми колебаниями вакуума». Нулевыми, поскольку частицы существуют в бесконечно малых промежутках времени. Фаиг Ахмед аннигилирует, упраздняет и другие противоположности, например, такие, как безобразное и прекрасное. Внешняя красивость его не интересует. Его работы - это не дизайн и даже не декоративное искусство. Это нечто большее... это глобальный не-дуализм: «адвайта», столь раз-витая в любимой им Индии.

Растекание, размывание - излюбленная тема искусства эпохи постмодерна.

И вот мы видим, как растекаются жёлтая и чёрная краски по серединному полю ковра в композиции «Разлив жёлтой массы» и «Чёрное». В композиции «Oiling» элементы ковра превращаются в потоки нефти, что помещает работу в социально-актуальный кон текст. В «Выступе» и «Экспансии» деформируется структура ковра. Деформация используется и в «Перенатяжие».

В «Поглощении» и «Конусе» художник, как будто вслед за ковроведом Шуллером Камманном, предлагает мыслить ковёр не плоскостно, как это принято, а пространственно.

Здесь деформация – не главное. Но всё же в «Поглощении» конус грозит всосать в себя, как гигантская воронка, элементы орнамента.

В работе «Традиция в пикселе» структура композиции наглядно аннигилируется. Нижняя половина ковра имеет структуру, верхняя - уже нет. В работе «Впадина» опять используется эффект засасывающей воронки.

Как верно заметил С. Дадаш, формализм свойствен не только авангарду, но и традиционному тюркскому искусству [7]. Фаиг Ахмед, безусловно, формалист. Он мыслит структурно, в чём сказывается образо-

вание скульптора, но это не значит, что в его произведениях отсутствует содержание. Содержание здесь рождается вместе с формой в их неразрывном единстве. Фаиг Ахмед, как старые китайские мастера, пишет идею («се и»), но не сюжетную, не идеологическую, не философскую, а формальную, художественную. Его интересуют те трансформации, которые могут происходить с художественной формой.

Эвристичность творческого метода и высокая креативность отдалают его от постмодернизма. Впрочем, никакая яркая творческая индивидуальность никогда не могла вписаться в узкие рамки стиля. Фаиг Ахмед и не ставит такой задачи: «быть постмодернистом». Просто в его творчестве обнаруживаются некоторые черты постмодернизма. Есть и чисто модернистский напор, и чисто авангардное новаторство, что сближает его творчество с модернизмом XX века.

«В принципе, вдохновение ко мне приходит не от предметов, - говорит художник. Оно возникает спонтанно», - и в этом он оказывается близок абстракционистам XX века. В этом субъективизме – суть абстрактного искусства. Но и азербайджанский ковёр – в высшей степени абстрактное искусство.

Так и складывается непростой диалог Фаига Ахмеда с азербайджанской художественной традицией.

Безусловно, он её продолжает... через «нарушение», через новаторство. Но не только... Конечно, через диалог с прошлым. В его работах старые, закостеневшие в рамках канона формы обретают второе, новое рождение.

Работы Фаига Ахмеда – это постструктуралистские палимпсесты - многоуровневые тексты. Первый уровень образует узор народного ковра. Второй – его трансформации. Третий – различные философские и мировоззренческие ассоциации и идеи, возникающие в сознании художника и зрителя. Но ведь именно такую структуру имели тексты Низами и Физули [2]. Таким образом, неоавангардист Фаиг Ахмед оказывается в высшей степени традиционным художником, хранителем и продолжателем традиций азербайджанского искусства.

Одна из работ, экспонирующихся на выставке Фаига Ахмеда в Музее азербайджанского ковра - «Конус» - предельно лаконична. На ней изображён конус, имеющий как бы ступени. Центр конуса смещён в сторону, за счёт чего и достигается эффект конической, а не круглой формы,

так как конус на плоскости в традиционном искусстве – это, как правило, последовательность концентрических кругов.

Конус – это мироздание в представлении пифагорейцев, неоплатоников и суфиев [5]. И опять здесь Фаиг Ахмед выступает не как авангардист или постмодернист, а как традиционалист: его волнует эта серьёзная тема, тема суфизма и суфистской символики.

Остаётся только удивляться тому, каким образом этому талантливому художнику удалось вместить в себя и в своё творчество столь многогранный мир разнородных и разновекторных явлений и стилей, избежав эклектики, механического смешения. Участнику объединения «YARAT», молодому художнику Фаигу Ахмеду удалось в лучших своих работах достичь синтеза часто несоединимых и гетерогенных явлений мира культуры и искусства.

Ключевые слова: ковер, художник, работа, трансформация, деформация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байрамов Т.Р. Типология искусства и диалог культур в контексте проблемы традиции. – Баку: Елм, 2010.
2. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. – М., 1966.
3. Генон Р. Кризис современного мира. – М.: Арктогея, 1991.
4. Гюль Э.Ф. Взаимосвязи коврового искусства Средней Азии и Азербайджана. Автореф.канд.дисс. – Баку, 1993.
5. Дугин А. Гиперборейская теория. – М.: Арктогея, 1993.
6. Ильин И. Постмодернизм. – М.: Алетея, 2001.
7. Сиявуш Дадаш. Теория изобразительного языка тюркской миниатюры. – İstanbul: Меға, 2006.
8. Тагиева Н. Азербайджанские ковры в американском искусствознании. - Баку: Элм, 2002.
9. Шапошников О. Руническое Таро – СПб.: «Невский проспект», 2004.
10. Эфенди Ф. Двенадцать символов и олицетворений. – Баку, 2001.

Tahir Bayramov (Azərbaycan)**Azərbaycan xalçası: simvolika və müasirlik**

Məqalədə səkkizliklə və səkkizbucaq ulduzla runi elementləri ilə, Tenqri xaçı ilə bağlı Azərbaycan xalçasının məlumat kodları açılır. Geniş kulturoloji kontekstdə 4-8-16-32 kodu açıqlanır. Sufi, tenqi, daosizm, buddizm və onun əlaqəsi göstərilir.

Məqalədə tanınmış gənc rəssam Faiq Əhmədin xalça sənəti tədqiq olunur. Onun yaradıcılığındakı formaların transformasiyalarının və deformasiyalarının əhəmiyyəti açılır. Rəssamın əsərləri postmodernizm, neoavanqard və ənənəçilik kontekstində tədqiq olunur.

Açar sözlər: xalça, rəssam, əsər, transformasiya, deformasiya

Tair Bayramov (Azerbaijan)**Azerbaijan carpet: symbolics and contemporary**

In the article the basic information codes of the Azerbaijan carpet connected with the eight and the eight-pointed star, Tangry cross, Runic elements are revealed and explained. In a wide culturological context the code of 4-8-16-32 is considered. Its relation with Sufism, Tangry, Taoism and other.

In this article is considered the carpet art of the artist Faig Ahmed. There is considered the role of the transformation and deformation of the forms in his creation. The artist's works are researched in context of postmodernism, neovanguard and traditionalism.

Keywords: carpets, artist, work, transformation, deformation

Bayram Hacızadə
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
azercatoon@gmail.com
(Azərbaycan)

1980-1991-ci İLLƏRDƏ “KİRPİ” SATİRİK JURNALINDA DƏRC OLUNMUŞ TƏBLİĞAT XARAKTERLİ RƏSM VƏ PLAKATLAR

1980-1991-ci illərin satirik qrafikasını nəzərdən keçirdikdə “Kirpi” satirik jurnalında siyasi və məişət mövzulu karikaturalarla, dostluq şarjları və satirik rəsmlərlə yanaşı, mütəmadi olaraq təbliğat xarakterli rəsm və plakatların da dərc edildiyinin şahidi oluruq. Təsviri sənətin daha kütləvi və mübariz növlərindən biri olan siyasi karikatura, təbliğat xarakterli rəsmlər və plakat sahəsində fəaliyyət göstərən Azərbaycan rəssamlarının əksəriyyəti 80-ci illərdə artıq sənət yetkinliyinə çatmış, öz əsərlərini məzmun və üslub baxımından xeyli zənginləşdirmişdilər. Sovet ideoloji məşınının ayrılmaz tərkib hissəsi olan mətbuat, o cümlədən satirik mətbuat ilk növbədə təbliğat və təşviqat vasitəsi idi. Bu mənada dövrü mətbuatda dərc olunan plakatlar, siyasi karikaturalar, həmçinin təbliğat xarakterli rəsmlər xüsusi siyasi-ictimai yük daşıyır və əlbəttə, birbaşa mərkəzin mövqeyini əks etdirirdi. Heç də təsadüfi deyildir ki, jurnalın hər nömrəsində bu tipli plakatlara, təşviqat xarakteri daşıyan rəsmlərə və siyasi karikaturalara rast gəlmək olardı.

Müasir təsviri sənətin ən mübariz və ən kütləvi növlərindən biri olan siyasi plakatın ölkəmizdə zəngin tarixi və ənənələri vardır. Sovet incəsənətinin bütün başqa növlərindən və janrlarından daha çox məhz siyasi təşviqat plakatlarının kütlələrin şüuruna və baxışına təsir etmək gücü danılmazdır. Azərbaycanda kütləvi-siyasi və təşviqat plakatlarının ilk nümunələrinə XX əsrin əvvəllərində rast gəlmək olardı. Hələ Sovet dövrünün ilk illərində rəssamlarımız dövrün, yeni ictimai quruluşun irəli sürdüyü aktual vəzifələrə aid siyasi təşviqat plakatları və habelə portret-plakatlar çəkirdilər. Bu plakatlar kütləvi tirajlarla çap edilib Bakının idarə və müəssisələrində, Azərbaycanın digər şəhər və kəndlərində yayılırdı.

Ciddi siyasi yük daşıyan təbliğat xarakterli rəsm və plakatlarda müəllifin qarşısında duran əsas vəzifə geniş oxucu və tamaşaçı kütləsinə fikrin düz-

gün və konkret şəkildə çatdırılmasıdır. Bu istiqamətdə durmadan çalışan rəssamlarımız tanınmış şəxsiyyətlərin, milli və əfsanəvi qəhrəmanların simalarından, eləcə də Molla Nəsrəddin və kirpi obrazlarından məharətlə istifadə edirdilər. “Kirpi” jurnalının səhifələrində dərc olunmuş plakat və karikaturalarda rəssamlarımız kirpi obrazı vasitəsi ilə cəmiyyətdə müşahidə olunan neqativ halları tənqid edir, ölkədə və respublikada baş vermiş mühüm hadisələri jurnalın oxucularının diqqətinə çatdırırdılar. Kirpi obrazı jurnalın oxucuları qarşısında bəzən müxbir, bəzən tənqidçi, bəzən təbliğətçi, bəzən rəssam, bəzən aşiq, bəzən də bələdçi kimi təqdim olunurdu. Tam əminliklə demək olar ki, bu personaj ölkənin və ictimaiyyətin siyasi mövqeyini və baxışını əks etdirirdi. Rəssamlarımız və jurnalın redaksiya heyəti kirpi obrazı vasitəsi ilə oxucuların nəzərinə siyasi qələbələrimizi, əmək cəbhəsində qazanılan uğurlarımızı, əlamətdar hadisələri və yubileyləri xüsusi təmtəraqla çatdırırdılar.

V.Marqolin “Пропаганда” (“Təbliğət”) kitabının ilk səhifələrində yazır: “Təbliğət müharibələr zamanı hərbi gücü, danışıqlar masası arxasında gedən siyasi gedişləri, zəngin təbii sərvətləri əvəz etməsə də, əksər hallarda çox əhəmiyyətli və əvəzolunmaz strateji silah kimi istifadə olunur” [4, s. 7]. Bu mənada respublika mətbuatında, xüsusilə də “Kirpi” kimi çoxtirajlı və böyük sayda oxucu kütləsinə malik jurnalda dərc olunan, siyasi yük daşıyan təbliğət və təşviqat məzmunlu rəsmlər və plakatlar yeni Sovet insanının tərbiyəsində mühüm rol oynayır, onun şüuruna, əxlaqına və dünya görüşünə birbaşa təsir göstərə bilirdi. Ona görə də, bütün digər mətbuat orqanlarında olduğu kimi, “Kirpi” satirik jurnalında da mütəmadi olaraq bu mövzuda çoxsaylı rəsmlər dərc edilirdi.

Jurnalın aparıcı rəssamlarından olan V.Ternavskinin jurnalın 1982-ci ilin 7-ci nömrəsinin üz qabığında dərc edilmiş “17 aprel hamı kommunist iməcliyinə!” plakatu xüsusi maraq doğurur. Ciddi ictimai-siyasi yük daşıyan bu rəsmdə cəmiyyəti yabançı ünsürlərdən – rüşvətخورlardan, dəllallardan, süründürməçi və məsuliyyətsiz idarə rəhbərlərindən, böhtançılardan və sərxoşlardan, dələduzlardan və möhtəkirlərdən təmizləyən kirpi öz silahdaşları, əqidə dostları (*qonşu Sovet respublikalarında nəşr olunan satirik jurnalların təmsilçiləri*) ilə birlikdə təsvir edilmişdir. Əlində öz silahını – satirik qələmini tutmuş kirpini müəllif ekskavator arxasında, öz silahdaşları arasında göstərməklə onları yeni, sağlam və güclü dövlət qurucuları kimi təqdim etmişdir. Kirpi və onun qorxmaz silahdaşlarının mübariz, cəsarətli, əzmkar Sovet vətəndaşları kimi təsvir olunduğu bu rəsm “Satira qardaşları iməclikdə”

alt yazısı ilə müşayiət olunur. Bu yazıdan aydın olur ki, ümumi bəlaya qarşı daim mübarizə aparmış mətbuat işçiləri ümumittifaq iməciliyi günü (*17 aprel ümumittifaq iməcilik günü idi*) hamılıqla bu tədbirə qoşulmuşlar [2, s. 1].

Eyni mövzuya rəssam 1980-ci ildə dərc olunmuş “Sizlərə aramızda yer yoxdur!” karikaturasında da toxunmuşdur. Rəsmdə cəmiyyətin sağlam inkişafına mane olan yabançı ünsürlərin və antipodların qarşısına sipər çəkmiş kirpi təsvir olunmuşdur. Öz satirik qələmini silaha çevirərək respublikada gedən dinc quruculuq işlərini qoruyan bu qəhrəman ümumi düşmənlərə qarşı barışmaz mövqe tutan, ayıq-sayıq, mübariz əsgər kimi göstərilmişdir. Üzərində “1981” yazılmış hündür hasarın arxasında təsvir olunmuş, respublikanın ictimai həyatında iştirak etməyən, inkişafdan kənar qalan “qəhrəman”ları isə rəssam cılız, yazıq və cəmiyyətdən təcrid olunmuş vəziyyətdə göstərmişdir.

P.Şandinin Sovet zəhmətkeşlərinin bayram əhvali-ruhiyyəsini əks etdirən, xalqlar dostluğunun təntənəsini, ölkədə gedən iqtisadi inkişafı təbliğ edən “Altmış illik bu büsat yüksəlişdən görünür” (1982), V.Ternavskinin Oktyabr inqilabının ildönümü münasibəti ilə işləyib hazırladığı “800-cü nömrəm bu gözəl günə düşüb” (1985), Sovet vətəndaşlarında işıqlı gələcəyə inamı artıran, əməyə, zəhmət adamına rəğbət aşılayan “Sənə yenidənqurma işlərinə əngəl olanlara qarşı mübarizədə iti qələm arzu edirəm” (1986) kimi rəsmləri plakat sənətinin bütün tələblərinə cavab verən yüksək səviyyəli əsərlərdir.

1986-cı ildə “Molla Nəsrəddin” (1906-1931) satirik jurnalının 80 illiyi münasibəti ilə “Kirpi”də dərc olunmuş – A.Quliyevin “Molla Nəsrəddin-86”, “Əsas istiqamətdə sizə uğurlar arzulayıram!”, P.Şandinin “Bayramın ellər bayramına qovuşdu, ustad!” kimi rəsmlərində kirpi Molla Nəsrəddini bu əlamətdar gün münasibəti ilə təbrik edir, öz ustadına hörmət və ehtiramını bildirir. Yüksək peşəkarlıqla işlənilmiş bu rəsmlərin və yuxarıda adları qeyd olunmuş digər karikaturaların müəllifləri kirpini “Molla Nəsrəddin”dən estafeti qəbul etmiş layiqli varis kimi təqdim etmişlər [5] (şəkl.1).

“Molla Nəsrəddin” ənənələrini daim yaşadan və davam etdirən “Kirpi”nin əsas vəzifələrinin və ideyalarının məhz “Molla Nəsrəddin”dən qaynaqlanmasını rəssamlarımız tamaşaçıların nəzərinə çatdırmağa müvəffəq olmuşlar. Qəhrəmanların üzlərindəki mənalı təbəssümü, təmkinliliyi, öz işinə sadıqlığını və əminliyini rəssamlarımız çox incə ştrixlərlə göstərə bilmişlər. Karikaturalarında kirpini satirik qələmlə silahlandırmış rəssamlarımız ölkənin inkişafına mane olan ünsürlərə cəmiyyətdə yer olmadığını, onlarla daim və hamılıqla mübarizə aparıldığını oxuculara çox orijinal şəkildə çatdırmağa müvəffəq olmuşlar.

Dövri mətbuat orqanlarının səhifələrində, xüsusilə də “Kirpi” satirik jurnalında dərc edilən çoxsaylı təbliğat və təşviqat məzmunlu rəsmlər və plakatlar Sovet insanının siyasi tərbiyəsində mühüm rol oynayır, onun ideoloji baxışına, şüuruna və dünya görüşünə birbaşa təsir göstərirdi. Məhz bu səbəbdən bütün digər mətbuat orqanlarında olduğu kimi, “Kirpi” satirik jurnalında da mütəmadi olaraq bu mövzuda rəsmlər dərc edilirdi. Bu baxımdan öz məhsuldar fəaliyyəti ilə seçilən, ideoloji cəbhənin sadıq əsgərləri olan rəssam-jurnalistlərimizin yaradıcılığı xüsusi qeyd edilməlidir. Tanınmış karikatura ustalarımızın o illər yaratdıqları təbliğat xarakteri daşıyan, peşəkar rəssam işi ilə seçilən əsərləri bu gün də böyük maraq doğurur.

Kənd təsərrüfatı sahəsində qazanılmış uğurların əks olunduğu A.Quliyevin “Zirvələrə gedən yollar” (1980, № 20), “Yığılın, gəlin şənliyə hamı, el-oba edir məhsul bayramı!” (1981, № 20), “Belə sərvət, belə dövlət, bu qədər boluca nemət” (1982, №17), V.Ternavskinin “Start götürüldü” (1980, № 16), “İldən ilə daha bol, tərəvəzə yaşıl yol!” (1982, № 2), “Hünərə körpü salanlar” (1984, № 16), P.Şandinin “Təntənəli görüş” (1981, № 15), “Qoy bol olsun elin varı!” (1982, № 15), “Mavi gəmilərə yaşıl işıq” (1985, № 17), Sovet zəhmətkeşlərinin əmək cəbhəsindəki uğurlarının, insanların bayram əhvali-ruhiyyəsinin təsvir edildiyi P.Şandinin “Gəl, əziz bayramım, bir də öpüşək, eşqinlə yaşayan nə bəxtiyardır!” (1983, № 20), “İndi də meydandan keçici bayraqlar dəstəsi keçir!” (1984, № 8), “Biz 1986-cı ili qarşılayırıq” (1983, № 24), Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasının ildönümü münasibəti ilə V.Ternavskinin çəkdiyi “Bu bayrağı biz on birinci ordu ilə gətirmişik” (1981, № 8), P.Şandinin “Bayram bayrama qarışıb, sürət də öz qaydasında” (1986, № 8) kimi əsərləri təbliğat və təşviqat xarakterli rəsmlərdir.

Yuxarıda haqqında bəhs edilmiş plakatdan da göründüyü kimi, Sovet ideologiyasının sarsılmaz əsaslarından biri olan əməyə sevgi, zəhmət adamına rəğbət, ölkədə gedən dinc-quruculuq işlərinə vətəndaşların cəlb edilməsi, müxtəlif millətlərin və dinlərin nümayəndələrinin birgəyaşayışı və s. bu kimi mövzular rəssam-jurnalistlərimizin yaradıcılığında əsas yerlərdən birini tuturdu. Rəssamlarımızın işləyib hazırladıqları plakat və təbliğat xarakterli rəsmlərdə dövlət başçıları, Mərkəzi Komitə katibləri və tanınmış ictimai-siyasi xadimlərdən şüar xarakterli sitatlarla geniş yer verilirdi. Məhz belə şüarlar, belə plakat, təbliğat və təşviqat rəsmləri vasitəsilə Sovet insanı tərbiyə olunur, gələcəyin qurucusu formalaşdırılırdı.

Öz imzası ilə “Kirpi”nin oxucularına yaxşı tanış olan Q.İdrisovun jurnalın 1980-ci ilin 8-ci nömrəsinin üz qabığında dərc edilmiş siyasi plakatu o

illərin siyasi ruhunda çəkilməmiş əsər kimi maraqlı doğurur. Plakatda ön planda əlində Azərbaycan SSR-nin dalğalanan al bayrağını tutmuş, qürurla və fəxrli addımlayan Sovet vətəndaşı təsvir edilmişdir. Ordenlərlə bəzədilmiş bayrağı yüksəyə qaldırmış qəhrəmanın üz cizgiləri onun özünə, öz işinə nə qədər əmin olduğunu, ölkəsinə və xalqına sədaqətini tam açıq (*bu məşhur obraz, albəttə, ümumiləşdirilmiş əmək insanının obrazı kimi geniş oxucu-tamaşaçı kütləsinə artıq yaxşı tanış idi*). Qəhrəmanın arxasında respublikanın sənaye və neft sahəsində, kənd təsərrüfatında qazandığı uğurlarını əks etdirən, müasir tələblərə cavab verən zavod və fabriklər, neft buruqları, yeni-tikililər və bol məhsulla dolu pambıq və üzüm tarlaları göstərilmişdir. Rəsmi sağ aşağı hissəsində bu uğur və nailiyyətlərlə əmək qəhrəmanını təbrik edən ictimaiyyət və mətbuat nümayəndələri təsvir olunmuşdur. İctimai-siyasi yük daşıyan bu rəsmi yuxarı hissəsində o illər geniş yayılmış “Azərbaycan iri addımlarla irəliləyir” şüarı yerləşdirilmişdir (*Bu şüarın müəllifi Sov.İKP MK-nın baş katibi L.İ.Brejnev idi. Azərbaycanda səfərdə olduğu dövrdə respublikamızda aparılan tikinti, quruculuq işlərini, iqtisadi inkişafı o məhz bu sözlərlə ifadə etmişdir*) [1, s. 280] (şəx.2).

Sovet dövrünün ən geniş yayılmış və təbliğ olunan şüarlarından rəssamlarımız öz əsərlərində uğurla istifadə edirdilər. A.Quliyevin “Sülh! Əmək! May!” (1982, № 8), V.Ternavskinin “Bütün ölkələrin proletarları birləşin!” (1983, № 8), “Partiyanın gücü onun xalqla birliyindədir” (1985, № 5), P.Şandinin “Okt-yabraqa eşq olsun!” (1984, № 20) kimi sırf təbliğat xarakteri daşıyan plakatları o illərin müxtəlif şüarlarına istinadən hazırlanmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin dövrdə incəsənət, ədəbiyyat, jurnalistika, xüsusilə də təsviri sənətin ən mübariz qolu olan karikatura və plakat qarşısında yeni tələblər qoyulurdu. Bu cəbhədə “Kırpi”nin yorulmadan çalışan aparıcı rəssamları ölkənin ictimai-siyasi həyatında, keçirilən qurultaylar, plenumlar, Ali Sovetə seçkilərdə böyük fəallıq göstərirdilər. Q.İdrisovun Azərbaycan Kommunist Partiyasının XXX qurultayı ərəfəsində çəkdiyi “Bu möhtəşəm sarayda Azərbaycan tarixinin yeni parlaq səhifələri yazılır” (1982, № 2), A.Quliyevin Sovet İttifaqının XXVI qurultayında vətəndaşları aktivliyə çağıran “Qurultay nümayəndələrinə salam!” (1981, № 3), “Səs verirəm!” (1985, №3), V.Ternavskinin “Bütünlüklə ürəkdən-bəyəniklik hamımız!” (1985, № 22) kimi ciddi siyasi yük daşıyan plakatları özündə o illərin ümumi ab-havasını əks etdirir.

Mövcud ideologiya tələbləri çərçivəsində çalışan karikaturaçı-rəssamlarımız öz təbliğat və təşviqat xarakterli rəsmlərində, siyasi plakatlarında döv-

lətçilik prinsiplərindən çıxış edərək, ölkədə baş verən mühüm siyasi hadisələrə vətəndaş münasibəti bildirmişlər. Bu gün tam əminliklə demək olar ki, dövlətçilik və vətəndaşlıq prinsiplərinə sadıq qalan karikatura ustalarımızın yaratdıqları əsərlər o illərin siyasi mənzərəsini güzgü kimi əks etdirir. 80-ci illərdə jurnalın səhifələrində dərc edilmiş təbliğat xarakterli əsərlər sırasında zəhmətkeşlərin xoşbəxt və firavan həyat tərzinin təbliğ olunduğu, ölkədə gedən dinc quruculuq işlərinin, iqtisadiyyat, kənd təsərrüfatı və sənaye sahəsindəki nailiyyətlərin işıqlandırıldığı Ə.Zeynalovun “Uğur olsun” (1980, № 24), “Sülhün paytaxtına xoş gəlmisiniz” (1985, № 14), A.Quliyevin “Bu başı qarlı hansı zirvələrdir?” (1983, № 21), P.Şandinin “Səninçün qarşıda nə qədər iş var, böyük vətənimizdə min yüksəliş var” (1985, № 24), V.Ternavskinin “Nə qədər yüksəliş var Xəzərin sahilində!” (1985, № 5), 80-ci illərin ikinci yarısında ölkədə başlamış yenidənqurma və aşkarlıq siyasətinin təbliğ olunduğu A.Quliyevin “Uğurlu yol!” (1988, № 24) kimi yüksək icra səviyyəsi ilə seçilən təbliğat xarakterli rəsmləri bu gün də maraq doğurur.

Həmin dövrdə ölkədə baş verən ictimai-siyasi hadisələr, götürülən beşillik planların, öhdəliklərin vaxtından əvvəl yerinə yetirilməsinin, əmək cəbhəsində qazanılan yeni-yeni qələbələrin geniş təbliği zəhmətkeşlərdə ruh yüksəkliyi yaratmağa xidmət edir, insanları daha böyük zirvələr fəth etməyə çağırırdı. Əlbəttə, dövlət əhəmiyyətli təbliğat işinə ciddi şəkildə qoşulmuş rəssamlarımız bu istiqamətdə uğurlu addımlar atmış, çoxlu sayda maraqlı əsərlər yaratmışlar. Bu işdə öndə gedən rəssamlardan Qərib İdrisovun yaradıcılığını xüsusi qeyd etmək lazımdır [3, s. 76]. Həmin dövrdə jurnalın ən məhsuldar rəssamlarından biri olmuş Q.İdrisovun sənayedə, istehsalatda çalışan vətəndaşların, əmək adamlarının zəhmətini, əmək cəbhəsində qazandıqları uğurları vəsf edən, insanları yeni-yeni qələbələrə ruhlandırان əsərləri kifayət qədərdir. Onun yüksək peşəkarlıqla işləyib hazırladığı həmin rəsmlərdən birində paytaxtımızın mərkəzində ucaldılmış “Azad qadın” heykəlinin önündə Sosialist Əməyi Qəhrəmanı ordeninə layiq görülmüş Azərbaycan qadınlarının nümayəndələri təsvir olunmuşdur. Çalışdıqları sahədə uğurlar qazanmış bu zəhmət adamlarının əməyini dövlət yüksək qiymətləndirilmişdir. Bunu müəllif qadınların sinəsində parlayan qızıl ulduzlar və deputat döz nişanları ilə göstərmişdir. Müxtəlif sahələrdə çalışan bu insanları birləşdirən, bir araya gətirən ali məqsəd onların öz xalqına, dövlətinə və işlərinə sədaqətidir. Qadınlardan ibarət bu nümayəndə heyətinin “Azad qadın” heykəlinin önündə təsvir edilməsi də təsadüfi deyildir. Bununla rəssam XX əsrin əvvəllərində çadrasını

atmış Şərq qadınının bu gün bütün cəbhələrdə kişilərlə çiyin-çiyinə çalışdığını, ölkənin ictimai-siyasi həyatında fəal iştirakını vurğulamış, dünənimizlə bu günümüzü müqayisə etmişdir. Təqdim olunmuş rəsmnin şəkilaltı mətni fikrin oxucuya daha asan çatdırılmasına xidmət edir:

“Aprel günəşindən gözü nur aldı, zülmət çadrasını nənəmiz atdı.

Zəfərlər qoynunda elim ucaldı, əziz qız nəvələr arzuya çatdı”.

Tamaşaçı bu rəsm və onu müşayiət edən mətndən təsvir olunmuş əmək qəhrəmanlarının, zəhmət adamlarının heykəl önündə sanki görülən işlər, qazanılan uğurlar və qələbələr haqqında raport verdiyi qənaətinə gəlir.

A.Quliyevin “İndi o, dövləti idarə edir” (1984, № 4) karikaturası da qadınların əmək cəbhəsində qazandıqları qələbələrin təbliğinə həsr olunmuşdur. Jurnalın üz qabığında dərc edilmiş bu rəsmdə öz əməyi ilə ucalan Azərbaycan qadınının yerli orqanlardan Ali Sovetə deputat seçilməsi gündəmə gətirilmişdir. “Əmək insanı ucaldır” ideyasının təbliğinə yönəlmiş hər iki karikatürdə Şərq qadınının cəmiyyətdə yüksələn nüfuzunu, dövlət işlərində fəal iştirakını rəssamlarımız geniş oxucu kütləsinin nəzərinə orijinal vasitələrlə çatdırmışdır.

V.Ternavskinin jurnalın 1980-ci il nömrəsində dərc olunmuş “İkinci ulduzu isə əmək cəbhəsində almışam” karikaturasında isə müharibə veteranının əmək cəbhəsində də qələbələr qazanması və başqalarına, xüsusilə də gənclərə nümunə olması vurğulanmışdır. Onun jurnalda elə həmin il dərc edilmiş “Atalar və oğullar” adlı təbliğat xarakterli ikikadrılı rəsminə də eyni mövzu işıqlandırılmışdır. Rəsmnin birinci kadrında alman faşistlərini darmadağın etmiş qələbə sevincli Sovet əsgərləri Reyxstaqın divarları önündə təsvir olunmuşlar. İkinci kadrda isə qəhrəman atalarının adlarına layiq olduqlarını əmək cəbhəsində sübut edən oğullar göstərilmişdir. Rəssam qəhrəmanların müharibədə və əmək cəbhəsində qazandıqları uğurları və qələbələri simvolik olaraq al qırmızı rəngli bayraq şəklində işləyərək, tamaşaçının diqqətini məhz bu fakta yönəltməyə nail olmuşdur.

Diqqəti cəlb edən əsərlərdən biri də A.Quliyevin müharibə qəhrəmanlarının, veteranlarının əmək cəbhəsindəki uğurlarını, qələbələrini, respublikanın ictimai həyatında rolunu və uğurlu fəaliyyətini tərənnüm edən, Sovet xalqlarının sarsılmaz dostluğunu vəsf edən “Onda qələbə naminə içirdik, indi isə sülhün şərəfinə badə qaldırırıq” (1984, № 24) rəsmidir [3, s. 66].

Göründüyü kimi, rəssam-jurnalistlərimiz təbliğat və təşviqat xarakterli rəsmlərdə, plakatlarda cəmiyyətdə gedən prosesləri əks etdirmiş, orijinal və

sitələrlə bu proseslərə öz vətəndaş münasibətini bildirmişlər. “Kırpi” satirik jurnalında Sovet vətəndaşlarının xoşbəxt və fırvan həyat tərzinin təbliğinə həsr olunmuş belə əsərlər kifayət qədərdir.

P.Şandinin jurnalda 1980-ci ildə dərc edilmiş “Uğurlu səfərdə” adlı plakat xarakterli rəsmi Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasının 60 illiyinə həsr olunmuşdur. Rəsmdə açıq dənizdə üzən və üzərində “Azərbaycan” yazılmış nəhəng ağ gəmi təsvir edilmişdir. Rəssam ağ və al qırmızı rənglərdən istifadə etməklə Azərbaycanı güclü və qüdrətli nəhəng gəmi kimi göstərmişdir. Bütün maneələri dəf edən, dalğaları əminliklə yararaq üzən bu nəhəng gəmi siyasi sabitliyin, iqtisadi inkişafın, yeni-yeni qələbələrin rəmzi kimi təqdim olunmuşdur. Tanınmış karikatura ustasının yüksək peşəkarlıqla işləyib hazırladığı bu plakat siyasi hadisələrin düzgün qiymətləndirilməsi, ifadə vasitələrindəki orijinallıq və şətilik, kompozisiya quruluşundakı lakoniklik, rəng seçimindəki dəqiqlik baxımından səviyyəli və yadda qalan əsərdir (şək.3).

Sovet ideologiyasına xidmət edən bu sənət növünün vacibliyi, əhəmiyyəti haqqında fikirlərə yekun kimi demək olar ki, plakatın uğuru rəssamın təsvirlə mətnin bütün mənalarda cəlbedici vəhdətinə nail olmasından asılıdır. Tarixin inkişaf mərhələlərində müxtəlif məzmunlu plakatların cəmiyyətdə baş verən hadisələri özündə əks etdirməsi bu sənət növünün həmişə müasir və aktual olduğunu göstərir.

Qeyd etmək lazımdır ki, 80-ci illərin sonu ölkədə aparılan demokratiya, aşkarlıq və yenidənqurma siyasəti və bunun nəticəsi kimi yaranan yeni ruhlu əsərlər yuxarıda haqqında danışdığımız Sovet ideologiyasına xidmət edən təbliğat və təşviqat xarakterli rəsmlərdən fərqlənirdi. Bu illər ölkə artıq parçalanır, ideologiya, siyasi baxışlar dəyişirdi. Ölkə mətbuatında da, əlbəttə, yeni tələblərə cavab verən, yeni siyasəti əks etdirən rəsmlər dərc olunurdu.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacızadə B. Kırpinin rəsamları (1980-1991-ci illər) III cild. – Bakı: “Səda” nəşriyyatı, 2016.
2. “Kırpi” satirik jurnalı. 1982, №7.
3. Nəcəfov M. Azərbaycanın karikaturaçı rəsamları. – Bakı: İşıq, 1972.
4. Эмтони Родс. Пропаганда (плакаты, карикатуры, кинофильмы). – Москва: Эксмо, 2008.
5. www.azercartoon.com



Şək.1. Əsas istiqamətdə
sizə uğurlar arzulayıram!
A.Quliyev ("Kirpi", 1986).



Şək.2. Azərbaycan iri addım-
larla irəliləyir. Q.İdrisov
("Kirpi" 1980, №8).



Şək.3. Uğurlu səfərdə.
P.Şandin ("Kirpi", 1980).

Bayram Gadjizade (Azerbaijan)

Плакаты, рисунки агитационного пропагандистского характера, опубликованные в сатирическом журнале «Кирпи» 1980-1991-х годах

В статье рассматриваются карикатуры, плакаты и рисунки художников агитационного характера, опубликованные в сатирическом журнале «Кирпи» в 1980-1991-х годах. Анализу подвергается целый цикл оригинальных произведений воспитательного характера, где пропагандировалась внутренняя и внешняя политика государства, а также работы, которые являлись частью советской агитационной машины, где авторы освещали общественно-политическую жизнь страны.

Ключевые слова: плакат агитационного характера, пропаганда, сатирический журнал, художник, идеология государства.

Bayram Hajizadeh (Azerbaijan)

Placards, propagandistic and promotional pictures published in «Kirpi» satirical magazine during 1980-1991

The article discusses placards, propagandistic and promotional pictures published on the pages of “Kirpi” satirical magazine, and the works on this topic are analysed. Importance of the pictures creating inspiration and belief for bright future in the citizens carrying out promotion of local and domestic and foreign policy of the country is stressed.

Key words: placard, propagandistic, propaganda and promotion, satirical magazine, painter, ideology, government.

Gülçin Kazmi
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru
gulchinkazimi@gmail.com
(Azərbaycan)

MƏDƏNİ İRSİN QORUNMASINDA BEYNƏLXALQ TƏŞKİLATLARIN ROLU

Azərbaycanlılar öz tarixi irslərlə çox fəxr edirlər heç şübhəsiz, onların buna haqqı vardır. Bu irs bütün ölkə üzrə Qobustandakı mezolit dövrünün qayaüstü rəsm lərindən, atəşpərəstlərin Bakı yaxınlığındakı “Atəşgah” məbə-dindən, Şirvanşahlar Sarayı və bütövlükdə İçəri Şəhərdən (orta əsrlər Bakı-sı), Kiş kəndindəki alban kilsəsindən, Şəki qalası və Xan sarayından, birinci neft yüksəlişi zamanı Bakıda tikilən gözəl binalardan tutmuş tarixi irsin digər çoxsaylı gözəl və diqqətəlayiq şəhər nümunələrinə, qala və məscidlərə, kilsə, məbəd və milli tikililərə qədər polietnik və çox mədəniyyətli keçmişin bütün daşıyıcılarını əhatə edir [4].

Hər bir xalqın mədəni irsi onun milli yaradıcılıq potensialının etibarlı göstəricisidir. Mədəni irsin qorunması və inkişaf etdirilməsi ümumilikdə cə-miyyətin inkişafının və bütün sahələrdə yüksək nailiyyətlər əldə etmək cəhd-lərinin ayrılmaz bir hissəsidir. Tarix və memarlıq abidələri, muzeylər, kitabxanalar və arxivlər mədəni irsi mühafizə edən ən mühüm mədəniyyət ocaqlarıdır.

1998-ci ilin aprel ayının 10-da “Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunma-sı” haqqında [3, s.145] Azərbaycan Respublikasının Qanunu qəbul edilmişdir. Bu Qanun tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması, öyrənilməsi və onlardan istifadə ilə bağlı münasibətləri tənzimləyir. Tarix və mədəniyyət abidələri – ar-xeoloji və memarlıq obyektləri, etnoqrafik, numizmatik, epiqrafik, antropoloji materiallar, tarixi hadisə və şəxsiyyətlərlə bağlı olan bina, xatirə yerləri, əşyalar, xalqın dini əqidəsi ilə bağlı dəyərlərdir. Burada deyilir ki, tarix və mədəniyyət abidələri xalqın milli sərvətidir. Abidələr daşınar (səyyar) və daşınmaz (stasi-onar) ola bilər. Daşınar abidələr muzeylərdə, arxivlərdə, fondlarda, sərgilərdə və digər münasib yerlərdə, daşınmaz abidələr əksər hallarda arxeoloji və me-marlıq abidələri olmaqla, olduğu və inşa edildiyi yerlərdə qorunur [3, s.146]. Milli irsin qorunub saxlanması dövlətimizin ən mühüm vəzifələrindən biridir. Mədəni sərvətlərin qorunub saxlanması və istifadəsi problemləri ölkənin əsas

Qanununda –Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyasında da öz əksini tapmışdır: “Hər kəs tarixi, mədəni və mənəvi irsə hörmətlə yanaşmalı, ona qayğı göstərməli, tarix və mədəniyyət abidələrini qorunmalıdır” [1, s.24]. Bu qanunun xüsusi əhəmiyyəti vardır, ona görə ki, hər hansı bir xalq öz mədəni irsini qoruyub saxlamasa, tarixinə biganə yanaşsa, o xalq öz mədəniyyətində özünəməxsusluğunu itirmiş olur. Məhz buna görə də qanunvericilik müxtəlif səviyyələrdə olan hər hansı bir qəsdə görə məsuliyyət nəzərdə tutur.

Azərbaycan keçid dövrü şəraitində, mədəniyyət sahəsində kəskin tənəzzüllə üzləşmişdir. Bir çox kütləvi mədəniyyət mərkəzlərinin (muzeylər, kitabxanalar, parklar, teatr və konsert zalları) əsaslı bərpaşına və modernləşdirilməsinə ehtiyac duyulur. İncəsənət sahəsində tənəzzülün və mədəni irsin itməsinin cəmiyyətə təsiri istənilən halda iqtisadi inkişaf üzrə qarşıya qoyulan məqsədlərlə heç cür müqayisə edilə bilməz. Bu baxımdan hökumət, yoxsulluğun azaldılması məqsədləri çərçivəsində incəsənət sahəsində tənəzzül meyillərinin qarşısının alınmasına və mədəniyyətin inkişaf etdirilməsinə yönəldilmiş əsas tədbirlər işləyib hazırlanmalıdır.

Mütəxəssislərin fikrincə, hökumət yoxsulluğun azaldılması ilə bağlı məqsədlərə öz təsirini iki əsas istiqamətdə göstərməlidir: mədəni irsə və mədəniyyətin gələcək inkişafına qayğının artırılması. Hazırda mədəniyyət sahəsində çalışan işçilərin əmək haqları çox aşağı səviyyədədir. Buna görə də incəsənət tədris sahəsində çalışan müəllimlərin və dövlət mədəniyyət müəssisələrində çalışan işçilərin əmək haqlarının artırılması yolu ilə mədəniyyət işçilərinin yaşayış səviyyəsinin yaxşılaşdırılması təmin olunmalıdır.

Dünyanın bir çox ölkələrində bir qayda olaraq mədəni irsin qorunması, saxlanması və onun fundamental inkişafı dövlət siyasətinin tərkib hissəsi kimi, onun maliyyə və vəsaitləri hesabına həyata keçirilir. Buna baxmayaraq mədəniyyətlə bağlı əlavə fəaliyyət sahələrinə özəl sektorun cəlb olunması da həvəsləndirilə bilər. Buraya müxtəlif təlim proqramları bədii gecələrin, incəsənət tədbirlərinin və mədəniyyət mərkəzlərinə ekskursiyaların təşkil olunması, nəqliyyat, informasiya texnologiyası və nəşriyyat eləcə də pərakəndə satış sahələri aiddir. Bundan əlavə bəzi mədəniyyət mərkəzləri özəl sektora idarəetməyə verilə bilər. Bütün bunlar hökumətin inkişaf strategiyasınatam uyğun olaraq, gəlir əldə etmə imkanlarının yaradılmasına birbaşa təsir göstərəcəkdir.

2003-cü ildə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən müasir beynəlxalq təcrübəyə əsaslanan mədəniyyət siyasəti istiqamətində 2004–2008-ci illər üçün “Azərbaycan mədəniyyətinin Dövlət Strateji inkişafı proqramının”

layihəsi hazırlanmışdır. Proqram Azərbaycan Respublikasında dövlət səviyyəsində aparılan mədəniyyət siyasətinin əsas istiqamətlərini müəyyən edir və “Mədəniyyət siyasətinin təminatı”, “Mədəni irsin mühafizəsi”, “Yaradıcılığın dəstəklənməsi” və “Mədəni mənafeylərin inkişafı” adlı 4 bölmədən, 20 fəsildən və Proqrama əlavə olunan “məqsədli layihələr cədvəli”ndən ibarətdir. Proqram müasir cəmiyyətdə mədəniyyətin rolunun yenidən dərk olunmasına, milli ideyanın inkişaf etdirilməsinə, beynəlxalq aləmdə Azərbaycanın nüfuzunun artırılmasına həsr olunmuşdur. Proqramın əsas məqsədi keçmiş qoruyub saxlamaq, indini dəstəkləmək və gələcək inkişaf üçün zəmin yaratmaqdır.

Xarici mədəniyyət siyasəti istiqamətində nazirliyin mədəniyyət siyasəti şöbəsi YUNESKO, Avropa Şurası, Avropa Birliyi, Türksöy, MDB və digər nüfuzlu beynəlxalq təşkilatların müvafiq qurumları ilə uğurlu əməkdaşlıq edir.

Təsədüfi deyildir ki, son illərdə Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi ilə Avropa Şurası arasında əməkdaşlıq çərçivəsində mədəniyyət siyasəti sahəsində bir sıra mühüm layihələr həyata keçirilir. Bunların arasında Avropa Şurasının Cənubi Qafqaz ölkələri üçün nəzərdə tutulmuş və 2000-ci ildən başlanmış STEYC layihəsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu layihə çərçivəsində yerli və Avropa ekspertləri tərəfindən Azərbaycanın mədəniyyət siyasətinə dair milli məruzə Strasburqda keçirilən Avropa Şurasının Mədəniyyət üzrə rəhbər Komitəsinin toplantısında təqdim olunaraq Komitə tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Layihənin son mərhələsi kimi, Məruzənin müzakirə edilməsi və mövcud problemlərin araşdırılması məqsədilə Mədəniyyət Nazirliyi ilə Avropa Şurası tərəfindən Bakıda Milli Debatlar keçirilmişdir. Yüksək dövlət səviyyəsində təşkil olunmuş Milli Debatlar Azərbaycan Respublikası Prezidentinin iştirakçılara ünvanlanmış müraciətinin oxunması ilə başlanmışdır. İki gün davam edən tədbirin sonunda Azərbaycanın mədəniyyət siyasəti üzrə Bəyannamə qəbul olunmuşdur.

Eləcə də Avropa Şurasının STEYC layihəsi çərçivəsində bir sıra digər tədbirlər də həyata keçirilmişdir ki, bunlardan biri də “Şəhərlər üçün mədəniyyət siyasəti” proqramı olmuşdur. Bakıda həyata keçirilən bu layihələrdə İsveçrə və Türkiyədən olan mütəxəssislər və həmçinin Avropa Şurasının Mədəniyyət siyasəti və fəaliyyəti departamentinin nümayəndələri iştirak etmişlər. 2004-cü ilin sentyabrın 18-dən 20-dək Türkiyənin Antalya şəhərində Türkiyə hakiyyəti orqanlarının dəvəti ilə STEYC Layihəsinin Üçüncü Nazirlər Kollokviumu keçirilmişdir. STEYC Layihəsinin üçüncü nəticəsi kimi, “Azərbaycanda mədəniyyət siyasəti” adlı kitab yazılmış və Azərbaycan, ingilis və rus dillərində çapdan çıxmışdır.

Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin Mədəniyyət siyasəti şöbəsi Avropa Şurası və Almaniyanın Bonn şəhərində yerləşən “ERİKarts” elmi-tədqiqat institutu tərəfindən həyata keçirilən “Avropada mədəniyyət siyasəti: əsas təmayüllər və faktların Kompendiumu” beynəlxalq birgə layihəsində iştirakını davam etdirmişdir. Azərbaycan Respublikasına aid olan son faktlar və sənədlər təhlil edilib işlənilmiş və Avropa Şurasına təqdim olunmuşdur.

MDB iştirakçı dövlətlərinin mədəni əməkdaşlıq üzrə Şurası ilə birgə fəaliyyət mədəniyyət siyasəti şöbəsinin prioritet istiqamətlərindən biridir. Həyata keçirilmiş tədbirlər sırasında Şuranın Ukraynanın paytaxtı Kiyev şəhərin də keçirilmiş XIX-cu iclası və “Qloballaşma kontekstində post-sovet məkanında mədəniyyətlərarası dialoq” adlı beynəlxalq elmi-praktik konfransını göstərmək olar [2, s.9-11].

1992-ci ilə qədər tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması ilə Mədəniyyət Nazirliyi nəzdində Abidələrin Mühafizəsi İdarəsi məşğul olurdu. 1992-ci ildə Nazir lər Kabineti nəzdində 2000-ci ilədək fəaliyyət göstərmiş olan Tarix və Mədəniyyət Abidələrinin Mühafizəsi və Bərpası üzrə Dövlət Komitəsi yaradıldı. Respublika ərazisində yerləşən abidələrin mühafizəsi, bərpası və istifadəsi ilə bağlı bütün funksiyalar bu komitəyə həvalə olundu. Hadisələrin sonrakı inkişafı göstərdi ki, bu qərar son dərəcə yanlış olmuşdur. Abidələrin qorunması sahəsində kifayət qədər idarəçilik təcrübəsi olmayan bu yeni yaradılmış struktur, praktiki olaraq, əvvəlki işləri yox dərəcəsinə gətirib çıxardı. Komitə ləğv edildikdən sonra onun funksiyaları yenidən Mədəniyyət Nazirliyinə qaytarıldı və burada tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsi, bərpası və istifadəsi üzrə Baş İdarə təşkil olun-du. Yerlərdə abidələrin vəziyyətinə nəzarət respublikanın bütün şəhər və rayonlarının icra hakimiyyətlərinin mədəniyyət şöbələri tərəfindən həyata keçirilir.

Dövlət mühafizəsinə götürülən “Abidələrin siyahısı” Nazirlər Kabineti tərəfindən 1968, 1981 və 1988-ci illərdə təsdiq olunmuşdur. Nazirlər Kabinetinin sonuncu dəfə təsdiq etdiyi siyahı, hüquqi cəhətdən ona bərabər tutulan əvvəlki siyahılar əsasında tərtib edilmişdir. Memarlıq, arxeologiya, monumental və bağ-park sənəti abidələrinin daxil edildiyi son siyahının məqsədlərindən biri abidələri əhəmiyyətlik dərəcəsi üzrə qruplara bölməkdir: ümumdünya, dövlət və yerli əhəmiyyətli abidələr. Mövcud qanunvericiliyə əsasən ümumdünya və dövlət əhəmiyyətli daşınmaz abidələr özəlləşdirilə bilməz. Yerli əhəmiyyətli yaşayış binaları və onlardakı mənzillər isə özəlləşdirilə bilər. Belə hallarda bu evlərin və yaxud mənzillərin sahibləri ilə abidənin ilkin siyasətinin istənilən cür təhrifini qadağan edən mühafizə müqaviləsi bağlanır.

Bəzi abidələr qoruq strukturlarında mühafizə edilir. Hazırda Azərbaycanda 15 tarixi-memarlıq, tarixi-arxeoloji, tarixi-mədəni və tarixi-etnoqrafik qoruq vardır. Bir sıra arxeologiya, şəhərsalma və memarlıq abidələrinin əhəmiyyətini nəzərə alaraq, onları mühafizə və təbliğ etmək məqsədilə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi yeni qoruqlar təşkil etmişdir. Bütün qoruqlar ikili tabeçiliyə malikdirlər, yəni Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinə və yerli icra hakimiyyətinə tabedirlər. Qoruqların bu cür ikili tabeçiliyi onların idarə olunmasında böyük çətinliklər yaradır. Hazırda qüvvədə olan qanunvericiliyə görə qoruqlar Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən yaradılır. Təcrübə göstərir ki, ikili tabeçilik yerli icra hakimiyyəti tərəfindən maliyyələşdirilən qoruqların elmi və metodik idarəsini çətinləşdirir. Yerli icra hakimiyyətləri öz fəaliyyətlərini heç də həmişə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi ilə razılaşdırmırlar və bu da öz növbəsində abidələrin mühafizəsi işinə mənfi təsir göstərir.

“Memarlıq fəaliyyəti haqqında” Qanunda deyilir: “memarlıq fəaliyyəti dedikdə – memarlıq əsəri yaradan şəxslərin (memarların) peşəkar fəaliyyəti olaraq memarlıq layihəsinin hazırlanmasına və həyata keçirilməsinə müəllif nəzarəti, tikinti, yenidənqurma və bərpa-layihə sənədlərinin hazırlanmasında ümumi əlaqələndirmə, memarlıq sahəsində elmi tədqiqatların və tədris, habelə müvafiq icra hakimiyyəti orqanlarında şəhərsalma və memarlıq məsələləri ilə məşğul olan bölmələrin (idarələrin, şöbələrin), şəhər və rayon baş memarlarının fəaliyyəti, memarlıq obyektinə isə - binalar, tikililər və onların kompleksləri, interyerləri, memarlıq layihəsi əsasında yaradılan bağlar, parklar, kurortlar və digər istirahət yerləri, memarlıq abidələri, memarlıq sahəsində elmi tədqiqatların nəticələri, xatirə abidələri və onların kompleksləri nəzərdə tutulur [3, s.182].

Memarlıq abidələrindən istifadə problemi də həll olunmamış qalır. Bu gün bəzi memarlıq abidələrindən öz ilkin funksional təyinatlarına uyğun olaraq deyil, ancaq mənfəət götürmək üçün – restoran, kafe və s. kimi istifadə edilir. Bu cür istifadə zəruri kommunikasiya, bəzən isə yenidən planlaşdırma işləri tələb edir ki, bu da gec-tez abidələrin məhvinə səbəb olur. Amma bunlar bizim tarixi keçmişimizi əks etdirən maddi mədəniyyət nümunələridir. Bu nümunələrin hər biri bizdə ulu tariximizə, keçmişimizə iftixar hissi ilə baxmağa əsas verir. Buna görə də hər bir azərbaycan vətəndaşı, eləcə də müvafiq qurumlar tarix və mədəni abidələtin mühafizəsi, onların bərpası və təbliği üçün xüsusi səy göstərməlidir. Son illərdə şəhərsalma sahəsindəki bəzi layihələrin icrası zamanı tarixi mədəniyyət abidələrinin sökülməsi məsələləri haqlı olaraq vətəndaşları narahat edir.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasına görə tarix və mədəniyyət abidələrini mühafizə etmək hər bir vətəndaşın borcudur. Tarix və mədəniyyət abidələri Azərbaycan Respublikasının “Mədəniyyət haqqında” (6 fevral 1998-ci il), “Tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsi haqqında” (10 aprel 1998-ci il) qanunlarına, habelə “Ümumdünya mədəni və təbii irsinin qorunması haqqında Konvensiya” (Paris, 1972-ci il), “Arxeoloji irsin qorunması haqqında Avropa Konvensiyası” (La-Valetta, 1992-ci il) kimi beynəlxalq sənədlərə uyğun olaraq mühafizə, bərpa və istifadə edilir [3].

Tarix və mədəniyyət abidələrinin pasportlaşdırılması keçmiş SSRİ-nin Ümumittifaq Mədəniyyət İnstitutu tərəfindən hazırlanmış vahid prinsip əsasında aparılıb. 1969-cu ildən tətbiq edilən bu sistem mövcud olan və yeni üzə çıxarılan hər bir abidənin hökmən öz pasportu və qeydiyyat vərəqəsi olmasını tələb edirdi və onlarda abidə haqqında ətraflı zəruri informasiyalar toplanırdı. Sovet dövründə bu sistemə 1500 abidə daxil edilmiş və pasport “almışdı”. Hazırda elektron pasportlaşdırma və kataloqlaşdırmanın yeni milli standartları işlənib hazırlanır.

Abidələrin mühafizəsi sahəsində mütəxəssislərin təhsili və hazırlanması ilə Azərbaycan Dövlət Memarlıq və İnşaat Universiteti və Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti məşğul olur; burada müvafiq olaraq bərpaçı memarlar və abidələrin mühafizəsi mütəxəssisləri hazırlanır. Milli Elmlər Akademiyası sistemində Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu fəaliyyət göstərir; bu institutlarda mədəni irsin öyrənilməsi, aşkar edilməsi və tarixinə dair elmi tədqiqatlar aparılır. Milli Elmlər Akademiyasının nəzdində Tarix və Mədəniyyət Abidələri üzrə Elmi-Metodik Şura fəaliyyət göstərir.

Azərbaycan YUNESKO-nun nəzdindəki Ümumdünya İrs Mərkəzi ilə sıx əməkdaşlıq edir; 2000-ci ildə Bakı şəhərinin tarixi mərkəzi “İçərişəhər, Şirvanşahlar Sarayı və Qız qalası ilə birlikdə” Ümumdünya İrsi Siyahısına daxil edilmişdir. Gələcəkdə həmin siyahıya daxil edilmək üçün digər abidələrin (atəşpərəstlik məbədi “Atəşgah”, “Qobustan” mədəni-tarixi qoruğu və Naxçıvandakı Möminə xatun, Gülüstan, Qarabağlar və ibn Hüseyn türbələri) sənədləri və yeni “tentativ vərəq” (ilkin siyahı) Ümumdünya İrs Mərkəzinə təqdim edilmişdir. Mədəni irsin qorunub saxlanması sahəsində bir çox ölkələrin iş təcrübəsi öyrənilir. Beynəlxalq təşkilatlarla əməkdaşlıq əlaqələri qurulmuşdur. Tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsi və bərpası sahəsində çalışan Azərbaycan mütəxəssisləri ardıcıl olaraq, YUNESKO,

İKOMOS, İKROM və digər beynəlxalq təşkilatların keçirdiyi konfrans və sessiyalarda iştirak edirlər.

Bərpa və konservləşdirmə işləri əsasən dövlət büdcəsindən, yerli büdcədən ayrılan vəsait, habelə özəl şəxslərin, xarici və beynəlxalq təşkilatların dotasiyaları hesabına aparılır. Mütəxəssislərin fikrincə abidələrin mühafizəsi işini təkmilləşdir mək məqsədilə yaxın perspektivdə aşağıdakı vəzifələri həyata keçirmək lazımdır:

- mövcud siyahılar üzrə abidələrin tədqiq edilməsi və beynəlxalq standartlara cavab verən yeni mükəmməl siyahının hazırlanması;
- tarix və mədəniyyət abidələrinin pas portlaşdırıl ması işinin başa çatdırılması;
- abidələrin elmi yolla işlənil hazırlanmış mü hafizə şəbə kəsinin yaradılması; abidələrin istifadəsi proqramının yaradılması və bu proqramın onların mövcudluğu və mühafizəsi tələblərinə cavab verməsi;
- məqsəd yön lü konser vasiya və bərpa planının işlənil hazırlanması;
- mədəni irsin mühafizəsi və bərpası sahəsində təhsil sisteminin yaxşılaşdırılması;
- milli bərpa işləri istehsalı ba za sının yaxşılaşdırılması və yaradılması;
- mədəni irsin mühafizəsi və bərpası sahə sin də mövcud qanunvericiliyin təshih edilməsi;
- gənc mütəxəssislərin Avropanın ali təhsil müəssisələrinə oxumağa göndərilməsi.

Avropa Şurasına təqdim edilmiş Milli Məruzədə deyilir ki, mədəniyyət sahəsin də, o cümlədən milli-mənəvi irsin qorunması ilə bağlı dəyişikliklər yuxarıların əmri ilə deyil, reflektiv prosesin bir hissəsi kimi baş verir. Milli Məruzə və ekspertlərin icmalı da bu prosesin bir hissəsidir və onun gücləndirilməsinə ehtiyac vardır.

Açar sözlər: milli-mənəvi irs, mədəni və memarlıq abidələri, mühafizə, memarlıq, bərpa.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. – Bakı, 2003, 48 s.
2. Hüseynov İ.H. Abbasov N. Milli ideyaların inkişafı naminə. // Mədəni maarif, 2004, № 5, s.9-11.
3. Mədəni irsin qorunmasına dair normativ hüquqi aktlar toplusu (1 sentyabr 2001-ci ilədək olan vəziyyətə görə). – Bakı: Elm, 2001, 240 s.

4. N.Ə.Abbasov. Müasir şəraitdə Azərbaycan dövlətinin mədəniyyət siyasəti və mənəvi dəyərlərin inkişaf amilləri. – Bakı: Təknur, 2008, 240 s.
5. <http://www.mct.gov.az> Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi
6. <http://www.gateway.az> Azərbaycan Portal İnkişafı layihəsi

Гюльчин Кязими (Азербайджан)

Роль международных организаций в сохранении культурного наследия

В статье рассматриваются вопросы, связанные с мероприятиями, проведенными в Азербайджане с целью защиты национально-духовного наследия, а также взаимосвязи с международными организациями в этой области. В статье перечислены законы о защите национально-духовного наследия, принятые за последнее время, освещаются вопросы охраны и реставрации архитектурных памятников местного и международного значения в соответствии с законодательством.

Ключевые слова: национально-духовное наследие, памятники культуры и архитектуры, охрана, архитектура, реставрация.

Gulchin Kazimi (Azerbaijan)

The role of international organizations in the preservation of cultural heritage

The article deals with issues related to the activities carried out in Azerbaijan to protect the national and spiritual heritage, as well as the relationship with international organizations in this field. The article lists the laws on the protection of national and spiritual heritage adopted recently, highlights issues of protection and restoration of architectural monuments of local and international importance in accordance with the law.

Key words: national and spiritual heritage, monuments of culture and architecture, protection, architecture, restoration.

UOT 008:001.891(100)

Fərqanə Hüseynova
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru
farqana.huseynova68@gmail.com
(Azərbaycan)

AZƏRBAYCAN – TÜRKİYƏ MƏDƏNİ ƏLAQƏLƏRİNİN İNKİŞAFINDA HEYDƏR ƏLİYEVİN XİDMƏTLƏRİ

Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələrinin tarixi və milli-mənəvi kökləri bir-biri ilə qırılmaz surətdə bağlı olan bir sıra amillərlə şərtlənir. Etnik, tarixi, milli-mənəvi və ictimai-siyasi təməllərə söykənən bu qardaşlıq bağları çox qədim və zəngin ənənə üzərində qurulmuşdur. Türk xalqı dünyanın bilavasitə tarixini yaradan, ona istiqamət verən böyük millətlərindəndir. Sınaqlardan çıxmış qardaşlığı sarsılmaz və əbədi olan Türkiyə və Azərbaycan xalqları dili, adət-ənənəsi eyni olan böyük türk millətinin övladlarıdır. Həm türkiyəlilər, həm də “azərbaycanlılar milliyyət etibarını ilə türk, din etibarını ilə islam, mədəniyyəti-əsasiyyəti etibarını ilə şərqlidir” [6, s. 24]. Azərbaycan və Anadolu türkləri əsrlər boyu “bir-biri ilə sıx əlaqədə olmuş, bir-birinə kömək etmiş, arxa durmuşlar. Məhz buna görə də heç təsadüf deyil ki, Azərbaycanın bir çox görkəmli şəxsiyyətləri tarixin ayrı-ayrı mərhələlərində Türkiyədə fəaliyyət göstərmiş, orada öz istedadlarını tamamilə büruzə verə bilmişlər, həm Türkiyə xalqı qarşısında, həm də Azərbaycan xalqı qarşısında böyük xidmətlər göstərmişlər. Onların hamısı bizim dostluğumuzun, qardaşlığımızın böyük tarixidir, rəmzidir. Biz onlarla fəxr edə bilərik”. XX əsrin əvvəllərində mühacirət həyatı keçirməyə məcbur edilən bir çox ziyalılarımız da Türkiyənin məfkurə həyatında çox mühüm rol oynadılar. Ə. Hüseynzadə, Ə. Ağaoğlu, M. Ə. Rəsulzadə, M. B. Məhəmmədov, Ə. Cəfəroğlu kimi azərbaycanlı şəxsiyyətlər Türkiyənin ictimai-siyasi, mədəni həyatına müsbət təsir göstərməklə yanaşı, həm də Türkiyə ictimaiyyətində Azərbaycan haqqında obyektiv fikir yaradılmasında əvəzsiz xidmət göstərmişlər [6, s. 24].

Azərbaycanın müstəqilliyinə qovuşmasından sonrakı əlaqələrin keyfiyyət dəyişikliklərindən bəhs edərkən ilk növbədə tarixi və ictimai-siyasi şəraitin doğurduğu hadisələrin ümumi mənzərəsi bir çox mətləblərə aydınlıq gətirir. Belə ki, Sovet İttifaqının dağılması, beynəlxalq səhnədə siyasi vəziyyətin və qüvvələr nisbətinin köklü şəkildə dəyişməsi, bütün postsovet məkanında yeni

müstəqil dövlətlərin yaranması ilə nəticələndi. Azərbaycan öz dövlət müstəqilliyini əldə etdikdən sonra ölkəmizin qarşısında milli dövlət maraqlarına maksimum cavab verən çoxşaxəli, mürəkkəb xarici siyasət doktrinası formalaşdırmaq vəzifəsi meydana çıxdı. Bu doktrinada Yaxın və Orta Şərqi Azərbaycanla bu və ya digər dərəcədə tarixi bağlılığı, etnik, dini və mədəni ümumiliyi olan ölkələrinə xüsusi yer verilməsi zəruri idi. “Gələcək Azərbaycan dövlətçiliyi üçün çox mühüm olan bu missiyanın əsas ağırlığı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin çiyinə düşdü. Onun rəhbərliyi və birbaşa iştirakı ilə Azərbaycan Respublikası yalnız özünün qərbyönlü siyasət doktrinasını yaratmadı, həm də siyasi komplimentarizm prinsiplərinə əsasla-naraq tarixi, dini, mədəni baxımdan yaxın olduğu Şərq ölkələri, ilk növbədə isə Müsəlman Şərqi ilə sıx münasibətlər qurdu” [4, s. 4]. Müasir dünya siyasətçilərindən tutmuş, elm və mədəniyyət xadimlərinin birmənalı şəkildə etiraf etdikləri kimi çağdaş Azərbaycan tarixinin və siyasətinin bayraqdarı olan ümummillə liderimiz Heydər Əliyevin Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələrinin son mərhələsinin inkişafında danılmaz və əvəzedilməz xidmətləri vardır. Müstəqil Azərbaycan Respublikasının dövlət quruculuğunun bütün sahələrində olduğu kimi, beynəlxalq diplomatik əlaqələrin mötəbər təməli və dinamik təkamülü də möhtərəm Prezidentimiz Heydər Əliyevin adı ilə bağlıdır. Daha doğrusu, “Dünyanın ikiqütblü siyasi sisteminin dağıldığı və yenisinin hələ tam şəkildə öz təşəkkülünü tapa bilmədiyi gərgin və qarışıq bir zamanda, qüdrətli dövlətlərin mənafeələrinin çarpazlaşdığı və toqquşduğu məqamlarda geostrateji mövqeyinə görə qərb, şərq, şimal və cənub arasında ideal körpü yaradan, zəngin yeraltı və yerüstü sərvətlərə malik Azərbaycanımızda onun kəşməkeşli, mürəkkəb və məsuliyyətli bir xadiminin rəhbərlik etməsi tələyin və Tanrının bizə bəxş etdiyi ən böyük ərməğandır” [4, s.16].

Azərbaycan Respublikasının Şərq siyasətinin əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirmiş Heydər Əliyev birmənalı şəkildə bəyan edirdi ki, “Türkiyə ilə Azərbaycan arasında olan əlaqələr qazanc, para üzərində qurulmamalıdır. Bizim ölkələrimizin böyük mənəvi kökləri var, bunları bir-birinə bağlayan milli köklər var. Bu milli, mənəvi mənafeyi ayrı-ayrı şəxslərin qazancına qurban vermək olmaz” [4, s.44].

SSRİ-nin dağılmasından sonrakı dövrdə Azərbaycan – Türkiyə elmi-mədəni əlaqələrindən bəhs edərkən qeyd etməliyik ki, bu əməkdaşlığın hüquqi əsasları diplomatik əlaqələrin qurulmasından sonra daha da intişar tapmış-

dır. Belə ki, Türkiyə və Azərbaycan arasında diplomatik əlaqələr 14 yanvar 1992-ci ildə qurulmuşdur və bu gün Azərbaycan ilə Türkiyə arasında olan dostluq və qardaşlıq əlaqələri günü-gündən möhkəmlənir, genişlənir və bu dostluq əlaqələri gələcəkdə də inkişaf edəcəkdir. Heydər Əliyevin də dönə-dönə vurğuladığı kimi, “heç bir qüvvə, heç bir kəs, heç bir ölkə Türkiyə – Azərbaycan dostluğuna mane ola bilməz. Bizim dostluğumuz sarsılmazdır, əbədidir və əbədi olacaqdır... Biz çalışacağıq ki, bu dostluğu, qardaşlığı günü-gündən möhkəmləndək və yüksəklərə qaldıraq” [4, s.45].

Bu baxımdan hər iki ölkə arasındakı mədəni-humanitar əlaqələr də da-
im inkişaf etməkdədir. Bu sahədə ən çox Təhsil, Mədəniyyət, Xarici və Daxili İşlər nazirliklərinin əlaqəli orqanları, YÖQ (Yüksək Öyrətım Qurumu), TÜRKSOY, TRT (Türkiyə Radio Televiziya Qurumu), DİB (Diyanət İşləri Başkanlığı), BYEGM (Mətbuat, Nəşr İnformasiya Baş Müdirliyi), AMDTYQ (Atatürk Mədəni, Dil və Tarix Yüksək Qurumu) kimi təşkilatların və TÜDEV (Türk Dövlət və Cəmiyyətlərinin Dostluq, Qardaşlıq və İşbirliyi Vəqfi), TKAE (Türk Mədəniyyətini Araşdırma İnstitutu), TDAV (Türk Dün-
yası Araşdırma Vəqfi) kimi özəl təşkilatlar fəaliyyət göstərir.

Milli təhsil sahəsində də çalışmalar durmadan genişlənməkdədir. Azərbaycanla Türkiyə arasında milli təhsil sahəsindəki ən önəmli çalışma “Böyük Öyrənci Layihəsi”dir. Təkcə 1998-ci il avqust ayından etibarən Azərbaycandan Türkiyəyə gələn ümumi tələbələrin sayı 2570-dir. Bu tələbələrdən 1101-i Türkiyədən təqaüd almışdır. İki qardaş ölkə arasında əldə edilən razılaşmanın nəticəsində Türkiyənin Azərbaycana göstərdiyi təhsil və öyrətım yardımı bu miqdardan daha artıqdır.

“Qardaş Ədəbiyyatlar”, “Belge”, “Bilig”, “Yesevi”, “Türk Dünyası” kimi nəşriyyatlar Türkiyə ilə Azərbaycan arasında mədəni körpü qurmağa böyük yardım göstərirlər. Çağdaş Türkiyə və onun digər ölçüləri sadəcə din və dillə məhdudlaşmır. Hər iki ölkənin müxtəlif demokratik kütləvi təşkilatları, o cümlədən həmkarlar ittifaqları, ixtisas üzrə təşkilatlar, idman klubları və sair təşkilatlar mədəni inteqrasiyaya öz köməkliyini göstərir.

1993-cü ildə müasir Azərbaycan tarixinin ən önəmli hadisələrindən biri baş verdi. Azərbaycan xalqını tarixi bir böhrandan qurtarmış Heydər Əliyev Azərbaycan Respublika-sının Prezidenti seçildi. Fəaliyyətə başladığı gündən elm, təhsil və mədəniyyətə mühüm önəm verən ümummillı liderimiz bu istiqamətdə ciddi addımlar atmağa müvəffəq oldu. Belə ki, hələ ölkəmizin daha ciddi problemləri olduğu bir vaxtda – 26 oktyabr 1993-cü il tarixində

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev Türkiyə Cümhuriyyətinin qurulmasının 70 illiyi münasibəti ilə keçirilən “Türkiyə Cümhuriyyəti–70” elmi-praktik konfransının iştirakçılarına təbrik məktubu göndərmişdir. 1994-cü ilin 5 yanvarında Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev Türkiyə Cümhuriyyətinin universitetlərinə tələbə qəbulu haqqında sərəncam imzalamışdır. Yanvarın 26-da Ankaranın Hacəttəpə Universitetinin bir qrup professorunun təklifinə əsasən Universitetin Elmi Şurası Azərbaycanın müstəqilliyinin möhkəmləndirilməsi, ermənilər tərəfindən işgal olunmuş Azərbaycan torpaqlarının azad olunması, Prezident seçildiyi tarixdən etibarən Türkiyə ilə strateji əməkdaşlığın inkişafı, Azərbaycan Milli Ordu quruculuğu sahəsindəki böyük xidmətləri və digər dövlətlərə qarşı yeritdiyi düşünülmüş siyasətinə görə görkəmli dövlət xadimi Heydər Əliyevə beynəlxalq münasibətlər sahəsində fəxri doktor adı verilməsi barədə yekdilliklə 2/94-5 sayılı qərar qəbil etmişdir. 27 yanvarda isə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev Türkiyədəki Azərbaycan Mədəniyyət Mərkəzinin nümayəndələri Ə.Qaraca, M.Kəngərli və M.Müşteki qəbul etmişdir [1, s.58].

Hələ 1994-cü il fevral ayının 8-11-də Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab Heydər Əliyev Türkiyə Respublikasına dövlət başçısı kimi ilk dəfə rəsmi səfərini edərkən iki ölkə arasında 16 sənəd imzalanmışdı. “Əsrlərlə formalaşan birlik, əsası hələ 70-ci illərdə qoyulan Türkiyə – Azərbaycan dostluğu bu ziyarətdən başlayaraq yeni bir forma kəsb etdi və rəşional bazaya əsaslanan bir təmöl əsasında inkişaf etməyə başladı” [4, s.123]. İlk rəşmi ziyarətin bu gözəl akkordlarını bir növ simfoniya halına gətirərək, Azərbaycan Prezidenti 2001-ci ildə Bakıda Atatürk Araşdırmalar Mərkəzi yaradılması barədə fərman vermiş, bununla da Türkiyə – Azərbaycan dostluğunun əbədiləşdirilməsi yolunda daha bir qətiyyətli addım atmışdır. Atatürk Mədəniyyət Mərkəzinin qurduğu Araşdırma Mərkəzləri arasında Naxçıvan Atatürk Araşdırma Mərkəzi də vardır. Türkiyə Cümhuriyyətinin yaradıcısı olan böyük Atatürkün adına verilən “Beynəlxalq Atatürk sülh mükafatı”nın 1999-cu ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab Heydər Əliyevə verilməsi və 9 mart 2001-ci ildə Azərbaycanın Prezidenti cənab Heydər Əliyevin, Türk Dünyasının böyük öndərinin adını daşıyan Azərbaycan Atatürk Mərkəzinin açılması barədə fərman verməsi, bu mərkəzin fəxri başqa-nının özü olduğunu bildirməsi və lazımi çalışmaları qısa müddətdə tamamlanması tapşırığını verməsi əlaqələrimizin inkişafının canlı təcəssümüdür [5,

s. 342]. Lakin bununla da kifayətlənməyərək o, bildirirdi ki, indiyə qədər yaranmış əlaqələr yüksək qiymətləndirilməklə yanaşı, gələcək işlər haqqında da düşünülməli, bunun üçün möhkəm bünövrə yaratmaq məqsədi ilə yeni müqavilələr, sənədlər, anlaşmalar imzalanmalı, beləliklə də ikitərəfli əlaqələrimizin yeni səhifələri açılmalı, yeni mərhələsi başlanmalıdır. Səfər zamanı TBMM-də çıxış edən Azərbaycan Prezidenti Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələri tarixinə nəzər salaraq demişdir: “Türkiyə ilə Azərbaycan arasında əlaqələrin böyük tarixi var. Biz kökü bir olan xalqıq. Bizim tariximiz bir, dilimiz bir, dinimiz birdir. Əsrlər boyu xalqlarımız bir-birinə oxşayan, yaxud azca fərqlənən adət və ənənələrini, mədəniyyət və elmini qoruyub saxlamış və inkişaf etdirmişdir. Əsrlər boyu xalqlarımız bir olmuş, çiyin-çiyinə vermişlər. Azərbaycan ilə Türkiyə arasında əlaqələri dostluq, qardaşlıq əlaqələri adlandırmışlar. Bu əlaqələr bir xalqdan, bir kökdən gələn xalqların əlaqələridir. Bu, keçmişdə də belə olmuşdur və əlaqə saxlamağa imkanımız olmadığı vaxtlarda da qəlbimizdə məhz belə olmuşdur, indi də belə olaraq qalır. Ona görə də tariximiz, milli köklərimiz, adət və ənənələrimizin hamısı bizi bir-birimizə sıx bağlayıbdır. Əsrlər boyu tarixin bütün mərhələlərində bizi bir-birimizdən çox ayırmağa çalışsalar da, buna müvəffəq olmamışlar. Odur ki, bundan sonra da heç bir qüvvə bizi bir-birimizdən ayıra bilməyəcəkdir” [4, s. 126-127].

1994-cü ilin 1 noyabrında Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev Bilkent Universitet şəhərciyində dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin anadan olmasının 500 illiyinə həsr olunmuş yubiley şənliklərinin təntənəli açılışında çıxış etmişdir: “Azərbaycan Respublikası, Azərbaycan xalqı Türkiyə xalqı ilə, Türkiyə Cümhuriyyəti ilə dostluq və qardaşlıq əlaqələrini, Türkiyə Cümhuriyyətinin Azərbaycana göstərdiyi yardımını və köməyi yüksək qiymətləndirir və həyatının bu ağır dövründə, torpaqlarına erməni təcavüzü davam etdiyi bir zamanda Türkiyəni, türk xalqını, Türkiyə Cümhuriyyətini özünə böyük dayaq sayır” [1, s. 67-68]. Elə həmin gün Heydər Əliyev Ankarada yaşayan azərbaycanlılarla görüşmüş, TBMM-də dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin anma mərasimində də çıxış etmişdir.

Müasir mərhələdə əsasi Heydər Əliyev tərəfindən qoyulan Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələri son dövrdə daha yüksək tempə inkişaf etməkdədir, bunu son vaxtlarda dövlət və hökumət rəhbərləri səviyyəsində, cəmiyyətlər və diasporalar əməkdaşlığında qeyd edilən tədbirlər də təsdiqləməkdədir. Kütləvi informasiya vasitələrində də geniş işıqlandırıldığı kimi, 2007-ci il

martın 9-da Heydər Əliyev adına Sarayda Dünya Azərbaycan və Türk diaspor təşkilatları rəhbərlərinin I forumunun açılışı oldu. Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev, Türkiyənin Baş naziri Rəcəb Tayyib Ərdoğan forumda nitq söylədilər [2]. Azərbaycan-Türkiyə birliyinin möhkəmlənməsinin bütün türk dünyası və ümumən dünyada gedən proseslər üçün çox əhəmiyyətli olduğunu Dünya Azərbaycan və türk diaspor təşkilatları rəhbərliyinin I forumu əyani surətdə göstərdi. Belə ki, Dünya Azərbaycan və türk diaspor təşkilatları rəhbərliyinin I forumunda dünyanın 48 ölkəsindən ümumilikdə 513 nəfər iştirak edirdi ki, onlardan 173 nəfəri Azərbaycan, 150-dən çoxu türk diaspor təşkilatlarının rəhbərləri idi. Forumu xarici ölkələrdən 170-dək qonaq dəvət olunmuşdu.

Qeyd edək ki, Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələrinin əhəmiyyətini yalnız bu iki ölkə xalqlarının nümayəndələri deyil, həmçinin ümumilikdə bütün dünya türklərinin nümayəndələri də təsdiqləyirlər. Qazaxıstanın YUNESKO yanında səfiri, yazıçı Oljas Süleymanov forumdakı çıxışında bildirirdi ki, “Dünyada 40-dan artıq türkdilli xalq var. Bu gün biz burada filmə baxdıq, coğrafiyanı gördük. Tarix bizi Monqolustandan Aralıq dənizindək əraziyə yaymışdır. Epoxaların məkanları xalqlarımızı bir-birindən ayırmışdır. Buna baxmayaraq, biz başlıca amalları eyni ağrı ilə qavrayır və ümumi sevincimizlə fəxr edirik. Ona görə də bütün türkdilli xalqlar sanki böyük türk superetnosunun, böyük türk dünyasının diasporlarıdır” [3].

Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələrinin ana xəttini təşkil edən, bu əlaqələrin perspektivlərini müəyyənləşdirən bu tarixi xronoloji təqdimat, müstəqilliyimizin bərpasından sonra iki ölkə arasında elmi-mədəni əməkdaşlığın bütün sahələrinə işıq salmaqdadır. Belə bir etibarlı və möhtəşəm təməl üzərində qurulmuş əlaqələri isə ümummilli liderimizin layiqli davamçısı İlham Əliyev inamlı surətdə davam etdirməkdədir. Təbii ki, əlaqələrimizin inkişafına olan belə bir yüksək münasibət qarşılıqlı olaraq Türkiyə rəsmiləri tərəfindən də ən yüksək səviyyələrdə cavablandırılmışdır. Türkiyə və Azərbaycanın məqsədi ortaq bir coğrafiyada sülh, sabitlik və firavanlığın təmin edilməsidir. Belə bir sağlam təməl üzərində qurulan, “Bir millət, iki dövlət” prinsipinə əsaslanan münasibətlərimiz bütün sahələrdə əldə edilən inkişaf sayəsində hazırkı mükəmməl səviyyəsinə çatmışdır. Ortaq keçmişimizdən doğan sıx tellər müasir mədəniyyət hədəfinə istiqamətlənmiş gələcək ideallarımızla daha da güclənəcəkdir.

Göründüyü kimi, mədəni əlaqələrimizə nəzər salarkən, ən başlıcası onu qeyd etmək lazımdır ki, Türkiyə – Azərbaycan mədəni əlaqələri təkcə döv-

lətlərimiz arasında deyil, insanlarımız arasında da inkişaf etməkdə və genişlənməkdədir. Bu artıq qarşısında heç kəsin dayana bilməyəcəyi bir axına çevrilmişdir [5, s. 343-344]. Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələrinə böyük töhfələr bəxş etmiş Heydər Əliyev deyirdi ki, “Bizim tariximiz bir, dilimiz bir, dinimiz birdir... Biz bütün imkanlardan istifadə etməliyik ki, mədəni-hümanitar və digər əlaqələr lazımı səviyyədə inkişaf etdirilsin... Türk xalqı ilə Azərbaycan xalqının tarixində, milli ənənələrində, mədəniyyətində çox oxşarlıq var... Ona görə də Türkiyə ilə Azərbaycan arasındakı əlaqələrin sıx olması təbii bir haldır” [5, s. 339].

Türkiyə ilə Azərbaycan arasındakı tələbə mübadiləsi, televiziya və radio yayınları, əlifba birliyi kimi önəmli əlaqələrin daha vacibliyi, hər iki ölkənin mədəni siyasətlərindəki hədəf birliyi və milli mədəniyyəti birgə inkişaf etdirmək məqsədidir. Belə ki, mədəniyyət ayrıca bir amil olmaqla yanaşı iqtisadi, siyasi, hərbi və buna oxşar digər siyasətləri müəyyən edən bir amildir.

Açar sözlər: Ümummillə lider Heydər Əliyev, türk dünyası, müstəqillik dövrü, Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələri, elmi-təhsil əlaqələri.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan – Türkiyə əlaqələri və Heydər Əliyev (1-ci kitab), 1991-2001. – Bakı: Qafqaz Universiteti Nəşri, 2002.
2. Azərbaycan-Türkiyə birliyinin möhkəmlənməsi bütün türk dünyası və mütəmən dünyada gedən proseslər üçün çox əhəmiyyətlidir. “Azərbaycan” qəz., 2007, 10 mart, № 52 (4569).
3. Əliyev İ. Dünya Azərbaycan və türk diaspor təşkilatları rəhbərliyinin I forumundakı nitqi. “Ədəbiyyat qəzeti” qəz., 2007, 16 mart, № 9-10 (3552-53).
4. Heydər Əliyev və Şərq, 6 cildə, I kitab (Müəllif-tərtibçilər: Q.Allahverdiyev, V.Sultanzadə). – Bakı: “Tural-Ə” NPM, 2002, 384 s.
5. Heydər Əliyev və Şərq, 6 cildə, III kitab: Türkiyə Cümhuriyyəti (Müəllif-tərtibçilər: Qaley Allahverdiyev, Vəhdət Sultanzadə). – Bakı: Çarşıoğlu, 2003, 472 s.
6. Süleymanlı M.A. Azərbaycan-Türkiyə kultür ilişkilerinde M.Emin Resulzadenin rolu. // “Çizgi” kultür, sanat, elm ve düşüncə dergisi, Türkiye (Erzurum), 2003, sayı: 8, s. 24-26.

Фаргана Гусейнова (Азербайджан)
Заслуги Гейдара Алиева в развитии
азербайджано-турецких культурных связей

В развитии культурных связей Азербайджана и Турции имеются выдающиеся неоспоримые заслуги общенационального лидера Гейдара Алиева. Им был заложен фундамент установления новых международных дипломатических связей, определен курс их динамического развития. Культурные связи, основы которых заложены Гейдаром Алиевым в последнее время, развиваются еще более высокими темпами, благодаря усилиям Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева. В статье дана подробная информация о вкладе Гейдара Алиева в построении культурных связей Азербайджана и Турции в годы независимости, о договорах, соглашениях, заключенных между двумя странами в области науки, образования и культуры.

Ключевые слова: общенациональный лидер Г.А.Алиев, тюркский мир, период независимости, Азербайджано-турецкие культурные связи, научно-образовательные связи.

Fargana Huseynova (Azerbaijan)
HeydarAliyev's services in the development
of Azerbaijan – Turkish cultural relations

There are great unquestionable services of the national leader HeydarAliyev in the development of cultural relations between Azerbaijan and Turkey. He laid the new international diplomatic relations, determined the course of their dynamic development. Cultural relations the bases of which were laid by HeydarAliyev have recently been developing rapidly owing to the President of Azerbaijan Republic IlhamAliyev's efforts. There is given a detailed information about HeydarAliyev's contribution to the building of cultural relations of Azerbaijan and Turkey in the years of sovereignty, treaties, agreements concluded between two countries in the spheres of science, education and culture in the article.

Keywords: national leader HeydarAliyev, turkic world, period of sovereignty, Azerbaijan-Turkish cultural relations, scientific-educational relations.

UOT 791.43.01

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

AZƏRBAYCAN KİNOSUNDA TƏLƏFFÜZ ÜSLUBLARI

Ədəbi tələffüz üslublarınınin tədqiqi kino dilinin öyrənilməsi üçün çox vacib məsələlərdən biridir. Rejissor və aktyolarımız obrazların daxili aləmini daha qabarıq vermək, onları tamaşaçıların gözləri qarşısında hərtərəfli canlandırmaq məqsədilə müxtəlif tələffüz formalarından bir üslubi vasitə kimi istifadə edirlər. Məqsəd və şəraitə, danışığ xüsusiyyətlərinə görə mənfi və müsbət surətləri bir-birindən fərqləndirirlər.

Məlumdur ki, türkologiyada, eləcə də Azərbaycan dilçiliyində ədəbi tələffüz normalarına və kino dilinə aid bir sıra əsərlər yazılmışdır. Həmin əsərlərdə şifahi nitqdə baş verən bu və ya digər fonetik hadisələrdən, orfoepiya normalarından bəhs edilsə də, mövcud tələffüz üslubları hələ də lazımi qədər tədqiq olunmamışdır. Ümumi dilçiliyə aid bəzi əsərlərdə də yeri gəldikcə, bu məsələyə toxunulmuşdur.

“Ünsiyyət prosesində məqsəd və şəraitdən asılı olaraq səslərin tələffüz məxrəcləri, vurğu, intonasiya, danışığın tonu, sürəti dəyişərək nitqə rəngarənglik və çalarlıqlar verir. Orfoepiya normaları əsasında yaranmış belə nitq formaları kino dilində tələffüz üslubları şəklində nəzərə çarpır. Ayır-ayrı filmlərdə kinoaktyorlar ədəbi tələffüz üslublarından obrazlılıq yaratmaq məqsədilə üslubi vasitə kimi geniş istifadə edirlər” [5, s. 139].

Azərbaycan ədəbi dilinin yazılı forması şifahi nitqə nisbətən daha geniş tədqiq olunmuşdur. Dil inkişaf etdikcə onun digər sahələrində olduğu kimi fonoloji tərkibində də dəyişikliklər əmələ gəlir, müəyyən bir danışığ prosesində tələffüzü asanlaşdırmaq üçün səslər ya düşür, ya da variant və variasiyalara çevrilir. Beləliklə, məqsəd və şəraitdən, danışanın və dinləyənin savadından, eşitmə qabiliyyətindən və sairədən asılı olaraq ünsiyyət zamanı dilin ən kiçik vahidi olan fonemlər müxtəlif tələffüz formalarına düşür ki, bunların da bəziləri tələffüzdə daha davamlı və asan olur. Həmin tələffüz formaları bu və ya digər tələffüz üslubunun yaranmasında rol oynayır.

Tələffüz üslubu ədəbi dilin yazılı üslublarından fərqlənir. Belə ki, birinci həm leksik-qrammatik, həm də fonetik qanunlar, ikincisi isə, əsasən, leksik və qrammatik normalar əsasında yaranır. Tələffüz üslublarında səs çalarlıqlarının (variasiyaların), intonasiya, vurğu və fasilələrin rolu böyükdür. İnsan öz fikrini başqasına müxtəlif danışq tərzində çatdırır. Ünsiyyətin məqsədindən asılı olaraq hər sözün tərkibindəki səslər uzunluq, qısalıq, məxrəc sabitliyi və s. baxımdan dəyişir. Sözlərdə eyni səslər işlənmə yerindən asılı olaraq fərqləndiyi kimi, müxtəlif adamların tələffüzündə də kiçik çalarlıqlar yaradır. Məsələn: *Neyçün, Komsomol, neyçün?! ("Yeddi oğul istərəm" bədii filmi); Bəs onda neyçün bu səni narahat edir?! (Yenə orada)*

Bu cümlələrdə eyni söz (nə üçün) kinoaktyorun tələffüzündə fərqlənir. Dili bir ictimai hadisə kimi götürdükdə yuxarıdakı fərqlər daha da artır. Ünsiyyətin hansı vəziyyətdə, necə və kimlə yaradılması baxımından formalaşması dilin fonoloji tərkibində də dəyişikliklər əmələ gətirir ki, bu da müxtəlif tələffüz üslublarının yaranmasına səbəb olur.

Ümumi dilçilik ədəbiyyatında hər bir dilin özünəməxsus müxtəlif tələffüz üslubları göstərilmişdir. Fransız dilçisi P.Passi ədəbi tələffüz üslublarından danışarkən nitqin sürətinə əsaslanaraq aşağıdakı üslubların olduğunu qeyd edir:

1. Sürətlə, təbii tələffüzlə danışq üslubu,
2. Yavaş tələffüzlə danışq üslubu,
3. Dəqiq tələffüzlə danışq üslubu,
4. Daha dəqiq tələffüzlə danışq üslubu [4, s.101].

İngilis dilçisi D.Couns isə ədəbi tələffüzün aşağıdakı beş növünü göstərir:

1. Sürətli, sərbəst tələffüz üslubu.
2. Daha asta danışq üslubu.
3. Geniş auditoriyaya təbii müraciət üslubu.
4. Teatr süni tələffüz üslubu.
5. Süni mənimsənilmiş nəğmə üslubu [3, s. 89].

Sovet dilçilərindən R.İ.Avanesov tələffüz üslubunun üç növünü vermişdir: 1) kitab üslubu; 2) danışq üslubu; 3) sadə nitq üslubu [2, s. 71].

Azərbaycan dilçiliyində Ə.Dəmirçizadə tələffüz üslubunun iki yerə ayırır: 1) tam üslub; 2) sərbəst üslub [1, s. 151].

Yuxarıdakı bölgülərdən görüldüyü kimi, ümumi dilçilikdə ədəbi tələffüz üslubu hələ də tam şəkildə işlənməmişdir və bunların vahid bir bölgüsü yoxdur.

Qərb dilçiləri isə tələffüz üslubunu müəyyənləşdirərkən yalnız tələffüzün sürətini əsas götürmüşlər. Halbuki, danışığın sürəti nitqə rəngarənglik verən amillərdən ancaq biridir. Bütün tələffüz üslublarında ucadan və ya astadan danışmaq olar.

Bizi maraqlandıran əsas məsələ budur ki, dil öz funksiyasını yerinə yetirərkən danışq prosesində baş verən fonetik hadisələr və onların şifahi nitqə verdiyi rəngarənglik dilin xarici formasında hansı fərqləri yaradır? Bu formalar bu və ya digər tələffüz üslublarında necə fərqlənir?

Bu haqda L.V.Şerba yazır: “Bizim nitqimiz həmişə eyni olmur. O, bizim nə məqsədlə, hansı vəziyyətdə və kimə müraciət edəcəyimizdən asılı olaraq dəyişir. Mən böyüklə bir cür, uşaqla başqa cür danışdığım halda birdən neçə yüz nəfərə isə tamam başqa cür müraciət edirəm. Bir var təəssüratını yoldaşınla bölüşdürəsən, bir də var ki, öz həqiqi vəziyyətini az tanıdığım adamlara bildirəsən” [5, s. 155].

Ünsiyyətdə məqsəd və şəraitə uyğunlaşaraq əmələ gələn nitq formalarına tələffüz üslubları deyilir. Müxtəlif üslublar yalnız leksin və sintaktik deyil, həm də fonetik xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənir.

Bu və ya digər səs, söz, cümlə və mətn müxtəlif adamların nitqində fərqlənir ki, bu da fərdi tələffüz üslubunun mövcud olduğunu söyləməyə əsas verir. Ədəbi tələffüzdə səs, vurğu, intonasiya və fasilələrin böyük rolu vardır. İnsan öz fikrini sözlərdəki səsləri, vurğuları dəyişərək başqasına bildirir. Səslər şərti işarələrdir. “Biz bu və ya digər sözün səslərini uzun, qısa, variant və variasiyalarda vurğuların yerini dəyişərək müxtəlif tələffüz formaları yarada bilərik. Müxtəlif ictimai şəraitlə əlaqədar nitqdə çoxlu tələffüz üslublarını fərqləndirmək olur” [3, 108]. Dialekt tələffüz üslubları da demək olar ki, fonetik hadisələr əsasında yaranmışdır.

Tələffüz üslubları məqsəduyğun inkişaf edərək xalq arasında geniş yayılmasıdır. Bu ifadə formaları da tələffüz asanlıığı, səslənmə rəngarəngliyi, insanda əmələ gətirdikləri təsirə görə bir-birindən fərqlənir. Kino dilində bir neçə tələffüz üslubu mövcuddur.

Ünsiyyət zamanı situasiyalardan asılı olaraq bu üslubların biri digəri ilə əvəz olunmasına baxmayaraq, fərqli cəhətləri çoxdur.

Bədii tələffüz üslubu – musiqililiyi, axıcılıığı, emosionallığı ilə başqa tələffüz üslublarından fərqlənir. Burada obrazlılıq yaratmaq üçün leksik, qrammatik ünsürlərlə yanaşı dilin fonetik hadisələrindən də üslubi vasitə kimi istifadə olunur. Həmişə kinoaktyorlar çalışırlar ki, müsbət və mənfi obrazlar həyatda olduğundan canlı, geniş planda verilsinlər, yazıcının fikrini tamaşaçı-

lar asanlıqla başa düşsünlər. Kinoaktyorlar, adətən surətin daxili aləmini daha qabarıq vermək üçün onun geyimi, xarici forması, hərəkəti ilə yanaşı, nitqini də bədii tələffüz üslubu əsasında qururlar.

Bədii tələffüz üslubu ən yaxşı tələffüz formalarını özündə əks etdirməsi ilə o biri üslublardan seçilir. Kinoaktyorlar xalq danışığı dilinin tələffüz üslubundakı ən səciyyəvi fonetik xüsusiyyətləri kino dilinə gətirirlər.

“Nə olar, a bala?.. O da doxturdu də. Malları əncam elmək savab işdi. Dilsiz-ağızsız heyvandılar.

- O gələnəcən fermanın doxturu özün olacaqsan... Öz əlin, öz başın... MİRİŞ PİS ADAM DEYİL, QOY GƏLSİN” (İ.Məlikzadənin ssenarisi əsasında çəkilmiş “Kişi sözü” bədii filmi).

“Mustafa: Bunları satırsanmı, nənə?

Nənə:

- Bunlarsız özüm nəyə lazımam, dərdin alım, elə buyam da.

Tağı:

- Nənə, mal-qara, qoyun-quzu saxlamırsan deyəsən, heç gözümə dəymir, bəs otu neynirsən?

Nənə:

- Allah bərəkət versin, üzüm - südümüzü də verir, bazarlığımızı da eləyir” (M.Süleymanlının ssenarisi əsasında çəkilmiş “Bəyin oğurlanması” bədii filmi).

Beləliklə, kinoaktyorlar ayrı-ayrı obrazları yaradarkən onları yaşlarına, dünyagörüşlərinə uyğun danışdırmaq üçün özlərinə xas tələffüz formaları seçirlər ki, bu da emosionallığı, nitqin tempi ilə sözlərdə baş verən fonetik hadisələrin kəmiyyəti və keyfiyyəti ilə digər tələffüz üslublarından fərqlənir.

Kinorejissor və aktyorlar obrazların nitqini onların öz dövrlərində mövcud olan danışığı xüsusiyyətləri ilə verməyə çalışırlar. Bəzən alınma sözlərdəki sait səsləri daha uzun məxrəcdə, Azərbaycan dilinin orfoepiya normasından fərqli şəkildə tələffüz edirlər.

“- Bizim oğlumuz sizin qızınızı istəyirdi. Heylədi, ya yox! Buna mən lap padşah qızı alaram. Yəni siz mağazada işləyən qızınızı doxtur Qasıma vermək istəmirsiniz?” (“Kişi sözü” bədii filmi)

Əgər yazıçı obrazı yaşına, dünyagörüşünə, təhsilinə uyğun onun dilində müxtəlif söz qrupları verirsə, sözlərin müxtəlif məxrəcdə tələffüzünə isə rejissor və kinoaktyorlar yaradıcı yanaşırlar.

“Ay Nəbi, özünü bilməməzliyə qoyma! – deyib, Nübar başladı mətləbi xır-dalamağa.

- *Bizim oğlumuz sizin qızınızı istəyirdi. Heylədi, ya yox? Gördü ki, Nəbidən səs çıxmır, üzünü tutdu Xavərə.*

- *Aaz, ay Xavər, heylədi, ya yox?*

Xavər başını yüngülcə tərpədi:

- *Heylədi, - dedi.*

- *Sən, Nəbi, qızını mənə oğluma vermədin. Dedin, dedin mən şoferə qız vermərəm, heylədi, ya yox?*

- *Heylədi.*

- *Dedin, Qasım lap aşağısı gərək mal doxturu olsun ki, mən ona qız verim. Qasım anası ölmüş də qızının dərdindən bir il oxuyub oldu mal doxturu. Indi niyə sözüənə sahib olmursan, Nəbi?*

Nəbi gülümsəyib:

- *Dəlisiniz, vallah, - dedi.*

- *Sən də dəlisən, oğlun Qasım da... lap ərin Ələmdarın da başı xarabdı”...*

Bu cümlələrdə aktyor Azərbaycan dilinin ədəbi tələffüz normalarına uyğun olaraq sözlərdə vurğunu axırıncı hecanın üzərinə salaraq bəzi saitləri uzun tələffüz edir.

Dialekt tələffüz üslubu. Məlumdur ki, dramaturq uzun-uzadı axtarışlar aparır, yaşadığı dövrdəki hadisələri, xarakterləri ümumiləşdirərək müsbət və ya mənfi surətlər yaradır. Kinorejissor və kinoaktyorlar obrazlıq xatirinə ən səciyyəvi tələffüz xüsusiyyətlərini seçir, ümumiləşdirir, müsbət və mənfi surətləri tipikləşdirirlər. Bu cəhətdən “Böyük dayaq” bədii filmində rejissor Telli, Nəcəf, Salman, Yarməmməd obrazlarını yüksək sənətkarlıqla, dialekt tələffüz üslubu ilə danışdırır. Telli xalanın (Nəsibə Zeynalova) hər kəlməsi gülüşlə müşayiət olunur.

“Rüstəm:

- *Kəs səsinə, bircə sən qalmışdın mənə mədəniyyət dərsi verəsən. Partkomu Şirzad olanın, komsomolu sən kimi olar.*

Telii:

- *Nəcəf, başın haqqı o gədə yenə açıb suyu buraxıb. Dünyanı su götürüb, göz açmaq mümkün deyil.*

Nəcəf:

- *Hansı gədə?*

Telli:

- *Lal Hüseyini deyirəm dayna, tanımırsan?*

Salman:

– Əə... *Yarməmməd, sən bilən Şirzad müavinliyi doğurdan boynundan atır?*”

Və yaxud “Kişi sözü” bədii filmindəki Qasım, Nəbi, Ələmdar və başqa obrazların gülməli danışmaları:

“*Ələmdar:*

– *Nə zarafat, ə? Bu yoğunluqda zarafat olar?! Nakişinin biri!* – dedi. – *Söz danışığıdan keçər.*

Nübar:

– *Dünyada təkcə ölümə çarə yoxdu, dedi.*

– *Hələ Brilyant öz sözünü deməyib. Ərə gedən Nəbi deyil ki?”*

Ssenari müəllifləri ayrı-ayrı personajların xarici formaları, mimikaları ilə yanaşı onların nitqlərini də öz dialekt tələffüz üslubları ilə tipikləşdirir. Kinoaktyor bu fərqləri əsasən səs uzanması və sözlərdəki vurğunun yerini dəyişməklə yaratmışdır.

Bəzən rejissor və kinoaktyorlar dialoji nitqdə tələffüzü asanlaşdırmaq üçün ssenari müəllifinin fikrini bir neçə dəfə təkrar verir, mətnə ya söz artırır və ya onları daha münasibləri ilə əvəz edirlər ki, bu da bədii tələffüzdə emosionallığı gücləndirir.

Rəsmi tələffüz üslubunda isə sözlərdə normadan kənar səs uzanmalarına, intonasiya rəngarəngliyinə və obrazlılığa o qədər də ehtiyac qalmır. Danışığın tonu, əsasən, müəyyən yüksəklikdə davam edir.

Bədii və danışq tələffüz üslublarında isə nitq sərbəstdir. Kinoaktyor hər hansı surəti yaradarkən gah gülür, gah qışqırır, gah da rəsmiləşərək aram-aram danışır. Çünki, aktyor oynadığı surətin düşdüyü psixoloji vəziyyətdən asılı olaraq, onun keçirdiyi hissləri, həyəcanları həyatda olduğu kimi təqlid etməyə çalışır.

Filmin personajları düşdükləri vəziyyətlə əlaqədar nitqlərində baş verən fonetik hadisələri real şəkildə verməyə çalışırlar. Burada surətin şəxsiyyət, danışq qabiliyyəti, sənəti, kimlə və harada danışması və s. amillərdən asılı olaraq bütün tələffüz üslublarından yaradıcı şəkildə istifadə olunur. Məhz bu cəhətdən kino dilinin tələffüz üslubu fərqlənir. Belə ki, surət ziyalıdırsa, yaxşı natiqdirsə, aktyorlar onu rəsmi tələffüz üslubu ilə danışdırırlar.

İlqar Fəhmi və Fikrət Əliyevin ssenariləri əsasında çəkilmiş “Kapitanın xəzinəsi” bədii filmindən bir epizod:

“*Birdən Tapdığın diqqəti stolun üstündəki cızma-qaraya sataşır.*

Tapdıq:

– *Bu nədi belə?*

Qorxmaz:

– *Bu bizim əməliyyatın strateji sxemidir.*

Tapdıq:

– *Neyçüdü?*

Qorxmaz:

– *Oğrunu tutmaqçün.*

Tapdıq:

– *Müharibə-zaddır bəyəm, pansionatın sxemini çəkmisən?*

Qorxmaz:

– *Bu sən fikirləşdiyən şey deyil. Yaxşısı budu, de görüm, sənə tapşıracağımı elədin?*

Tapdıq:

– *Hə, əlbəttə. Otağında bizi gözləyəcək”.*

Göründüyü kimi burada da aydınlıq, sadəlik prinsiplərinə əməl olunur. Bədii və danışq tələffüz üslublarından fərqli olaraq demək olar ki, burada dialekt tələffüz üslubundan qətiyyənlə istifadə olunmur.

Rəsmi üslubda sözcülyə, yersiz fasiləyə yol verilmir, nitqin tempi də o biri üslublardan yüksək olur. Nitq əsasən monoloq olduğundan burada mürəkkəb cümlə tipləri çox işlənir. Olmuş, ya olacaq iş, hal, hərəkət və hadisələr haqqında məlumat verildiyinə görə tələffüz sünüləşməsinə, yersiz fonetik hadisələrə ehtiyac qalmır, yalnız mənfi surətlərin nitqində üslubi vasitə kimi yeri gəldikcə, istifadə olunur.

Publisistik tələffüz üslubunda kinoaktyor yaratdığı surəti elə danışdırır ki, onun dilində səfərbərlik hiss olunur. Aktyor yalnız bir nəfərə yox, kütləyə müraciət edir. Məlumat verir, müqayisə aparır. Nəhayət müəyyən hadisənin mənfi cəhətlərini yox etmək üçün müsahibini və ya hamını köməyə səsleyir. Publisistik tələffüz öz intonasiyası ilə başqalarından fərqlənir. Publisistik tələffüz üslubu radio, televiziya və səhnə dilində daha çox işlənsə də kino dilində bu tələffüz üslubundan nisbətən az istifadə olunur. Burada publisistik tələffüz üslubu hətta bədii tələffüz üslubu ilə sanki birləşir, bir qədər bədiiləşir. Bəzi obrazların nitqi həm publisistik, həm də bədii tələffüz üslublarına uyğun gəlir.

Fikrimizi təsdiq etmək üçün Elçin Musaoğlunun ssenarisi əsasında çəkilmiş “40-cı qapı” bədii filmindən bir parçanı təqdim edirik:

“Rüstəm:

– *Ana, nə axtarırsan?*

Leyla:

– *Bu damı neyləyək?*

Rüstəm:

– *...sabah düzəldərəm. Bu şəkillər lap yadımdan çıxmışdı. Sualtı gəmilər lap xoşuma gəlir.*

Leyla:

– *10 ildir ki üzünə həsrətəm. İnsafsız, burada deyiblər, qardaş ürəyi daşdan olar.*

Rüstəm:

– *Suyun altında necə zəng etsinlər. Aylarla suyun dibində olurlar. Ana, yadımdadır, uşaq vaxtı mən də dənizçi olmaq istəyirdim.*

Leyla:

– *Nöyütümüz qurtarıb.*

Rüstəm:

– *Ana, ay ana!*

Leyla:

– *Sus, Fatma xalanın səsi gəlir”.*

Danışq tələffüz üslubunda isə nitq bir qədər sərbəstdir. Burada sözlərin tərkibində səs əvəzlənməsi, səs düşümü, səs artımı və s. fonetik hadisələr başqa tələffüz üslublarından fərqli olaraq bəzən daha çox baş verir. Yenə “40-cı qapı” bədii filminə müraciət edirik.

“Rüstəm:

– *Hə, İlqar, nə oldu, yatmısan? Mən deyəndə ki, bu adam arvad eşitmir.*

Fatma:

– *Gəlirəm, hə eşidirəm. Yenə kimsə dolayır məni, köpək uşaqları!*

Rüstəm:

– *Salam, Fatma xala! Bizim çil toyuğumuz yoxa çıxıb, dedim bəlkə sizin həyətdə ola.*

Fatma:

– *Hə, o dey qaçır. Sizin də bir dənə çil toyuğunuz var, o da başa bəla.*

Rüstəm:

– *Fatma xala, sən həmişə evdəsən, hə?*

Fatma:

– *Hə, ay bala! Qoca arvadam, hara gedirəm ki, hərdən dükana gedirəm.”*

Göründüyü kimi, danışq tələffüz üslubunda bədii və rəsmi tələffüz üslublarına nisbətən nitq daha sərbəstdir. Kinorejissor və kinoaktyorlar danışq

tələffüz üslubunun tələblərinə uyğun olaraq tələffüzə ağırlıq gətirən səsləri daha asan məxrəcliləri ilə əvəz edirlər. Burada ünsiyyət, əsasən dialoji nitq üzərində qurulur və hər iki tərəf bir-birini yaxşı başa düşdüyünə görə sözlərin ən sadə tələffüz variantlarından istifadə olunur. Bəzən sözün tərkibindəki bir səsin və ya bütöv hecanın düşməsi də danışıq tələffüz üslubunda nitqin sürətli olmasına imkan verir.

Faktlar göstərir ki, sürətli nitqdə bəzən yanaşı işlənən sözlərdə və sözə şəkilçi artırıqda səslərin reduksiyasına, ya da düşməsinə təsadüf olunur. Bu da tələffüzdə mürəkkəbdən sadəyə doğru inkişafın daha güclü olduğunu bir daha sübut edir.

Səslərin reduksiyası rəsmi və bədii tələffüz üslublarında da müşahidə olunur. Ancaq danışıq tələffüz üslubunda bu hal daha güclüdür.

1991-ci ildə Şahmar Ələkbərovun çəkdiyi “Qəzəlخان” bədii filmi:

“Vahid:

– *Qulaq as, bir təzə qəzəl yazmışam, oxuyacağam sənincün. Burada bir yenilik eləmişəm. Bilirsən ki, məni qırmızı rəngində günahlandırırılar. Burada mən qırmızı rəngi ifadə el(ə)yən müxtəlif vas(i)tələri işlətmışəm, amma bircə yerdə də “qırmızı” kəlməsi yoxdur(r)”.*

Nitq axını zamanı vaxta qənaət məqsədi ilə göstərdiyimiz şəkilçilər zəif tələffüz olunur. Sözü gedən filmə personajlar tələffüz üslubu ilə danışıqda üzərinə vurğu düşən sait uzun tələffüz olunur ki, bu da nitqdə intonasiya rəngarəngliyi, ahəngdarlıq və emosionallıq yaradan üslubi vasitələrdən birinə çevrilir.

“*Könüllər qan olar sənsiz güli-həmraya baxdıqda*

Gözəllər yad edər xurşidi-hüsnün ayə baxdıqda.

Əgər, gül ləblərin mey məclisində keçsə xatirindən,

Əlində qan olur badəm, meyi-minayə baxdıqda”.

Danışıq tələffüzündə vurğu əsasən, müxtəlif sözlərin axırıncı hecasında saitlərin üzərinə düşdükdə uzun tələffüz olunur. Məntiqi vurğu ilə deyilən sözlərdə isə bu xüsusiyyət daha da aşkar şəkildə özünü göstərir.

Bütün bunlarla yanaşı, danışıq tələffüz üslubunda müəyyən qədər dialekt tələffüz ünsürlərindən də istifadə olunur.

1980-ci ildə Süleyman Rüstəm və Əhmədağa Muğanlının ssenarisi əsasında çəkilmiş “Qaçaq Nəbi” bədii filmindən.

“Qoca:

– *Atam balası, deyəsən əlinə bir şey keçməyib?*

Nəbi:

– *Hə, vura bilmədim.*

Qoca:

– *Görürəm usta ovçuya oxşamırsan, dənə!*

Nəbi:

– *Təzə başlamışam. Soruşmaq ayıb olmasın, səfərin hayanadı?*

Qoca:

– *Aran adamıyam, ağrın alım, Nəbinin yanına gedirəm, atam balası!*

Nəbi:

– *Nəbi kimdi, a kişi?*

Qoca:

– *Boy, ə, buna bax ey, Nəbini tanımır. Qaçaq Nəbini deyirəm dayna, bu dağların Koroğlusunu”.*

Filmdən kiçik parçada kifayət qədər dialekt söz, söz birləşməsi və ifadə vasitələrindən istifadə edilmişdir.

Yekun kimi bildirmək olar ki, qəzet, radio, televiziya və səhnə dilindən fərqli olaraq kino dilində tələffüz üslublarına xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. İstər kinorejissor, istərsə də hər bir aktyor çəkiliş öncəsi ssenari ilə yaxşı tanış olmalı, lentə alınacaq hər bir səhnəni əvvəlcədən görməli, hər bir hadisəni beynində canlandırmalı və öz çıxışlarında ayrı-ayrı tələffüz üslublarından kifayət qədər bəhrələnməlidir.

Açar sözlər: kino, üslublar, tələffüz qaydaları, türkologiya əsərləri, şifahi nitq.

ƏDƏBİYYAT

1. Dəmirçizadə Ə. Müasir Azərbaycan dili. – Bakı, 2007.
2. Аванесов Р.И. Фонологические исследования. – Москва, 1980.
3. Джоунс Д. Теория языкознание. – Москва-Лондон, 1978.
4. Пасси Поул. История фонетики. – Москва-Париж, 1958.
5. Шерба И.В. Язык кино. – Москва, 1985.

Физули Мустафаев (Азербайджан)**Стили произношения в азербайджанских фильмах**

Статья посвящена стилям произношения в азербайджанских фильмах. Исследование стилей литературного произношения является весьма важным фактором для изучения языка кино. С целью более яркого выражения внутреннего мира образов режиссерами и актерами, их всестороннего воссоздания перед взором зрителя использовались различные формы произношения как единое стилистическое средство. Отрицательные и положительные образы отличались друг от друга по целям и условиям, разговорным особенностям.

Ключевые слова: кино, стили, правила произношения, произведения тюркологии, устная речь.

Fizuli Mustafayev (Azerbaijan)**Pronunciation methods in movie of Azerbaijan**

The provided article deals the pronunciation methods in movie of Azerbaijan. Research of literary pronunciation methods is one of the most important problems for learning of movie language. Film directors and actors use various pronunciation forms as methodical means in order to revive of inner moral life of characters more widely and to perform these characters comprehensively in the eyes of audiences. They differ negative and positive characters from purpose, condition, communication features point of views.

Key words: movie, methods, pronunciation rules, plays of Turkology, oral speech.

Aygün Süleymanova
(Azərbaycan)
aygun_suleymanova@mail.ru

MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ TEATR (*Azər Paşa Nemətin quruluşunda “Boy çiçəyi”* (*“Sən həmişə mənimləsən”*) tamaşasının təhlili)

Azərbaycan teatr tarixi müstəvisində müstəqillik illəri gərgin ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi vəziyyətlə əhatələnir ki, bu dövrün ümumi dəyərləndirilməsi çətindir. Bu dövrdə ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi vəziyyət teatrın durumunu nəinki gərginləşdirir, hətta onun mövcudluğunu belə şübhə altına alır. Lakin bunula belə, məhz bu illərdə Azərbaycan teatrı yaşamağa, inkişaf etməyə və yeni proseslərə qoşulmağa meylli olur.

Biz bu dövrü ustad rejissor-xalq artisti, TXİ-nin sədri, professor-pedaqoq, Akademik Milli Dram Teatrının baş rejissoru Azər Paşa Nemətin yaradıcılığında təhlil etməyə çalışacağıq. Öncə Azər Paşa Nemətovun konsepsiyasının qısa təhlili və təyini: Azər Paşa Nemətovun tamaşanın konseptaul həllində qarşıya qoyduğu vahid konsepsiya, mexaniki və şərti formalardan uzaq olan dəqiq konstruksiya modeli kimi hazırladığı tamaşalar qeyd-şərtsiz rejissorun Azərbaycan mədəniyyəti və teatr tarixinə verdiyi əvəzsiz tarixi nümunələrdir. Əlbəttəki, Azər Paşa Nemətov kimdir? -heç kəsdə belə bir sual yaranmadı. Zətən bu sual yaranarsa, o deməkdir ki, bu insanın teatr, mədəniyyət anlayışı sadəcə olaraq yoxdur. Yaradıcılığının bütün dövrləri yazılıb, araşdırılan rejissorun yaradıcılığı güzgü kimi aydındır. Və aydın olan yaradıcılıq hadisələrini tezisləşdirib, punkt şəklində özümüz üçün sıralaya da bilərik:

- Azər Paşa Nemətov mədəniyyət sferasında, daha da konkretləşdirsək teatr spektrində təsadüfi insan deyil. Genetik kodun-atası Zəfər Nemətovun yaradıcılıq fəaliyyəti teatr tariximizin faktıdır;

- Dünya teatr tarixinin qəhrəmanları-Hamlet, Afinalı Timon-Azərbaycan teatrında məhz Azər paşa Nemətovun dəsti-xəttində nümayiş olunub;

- O, dövrünün ən böyük teatr hadisəsinin-hamletizm dənizində yeni bir dalğanın yəni “Hamlet”in müəllifidir. “Hamlet” bir mənalı olaraq bütün teatr bilicilərinin, teatr nəzəriyyəçilərinin və teatr ictimaiyyətinin yaddaşında teatr hadisəsi kimi həkk olunub;

- Müasir teatrda iki saatlıq tamaşaların izlənmədiyi zamanda, məhz Azər Paşa Nemətin tamaşası 3 saatdan artıq bir müddətdə anşlaqla baxıldı – “Afinalı Timon”;

- Məhz Akademik Milli Dram Teatrında yazıçı Elçinin əsərləri əsasında qoyulan tamaşalar “Ah, Paris... Paris”, “Mənim sevimli dəlim”, “”Diaqnoz “D” rejissorun zərgər kimi dəqiq işlənmiş səhnə həlli olan, səhnə nizamı-səliqəsi ilə nümunəyə çevrilən hadisə olmuşdu;

- Uzun zaman dönməndə Azər Paşa Nemətov ətrafında elə bir yaradıcılıq ansamblı yaratmışdı ki, o insanlar özləri də təkrarsız tarixdir. Aktyor, xalq artisti Fuad Poladov və rejissorun çoxsaylı tamaşalarının baş rəssamı Elçin...;

- Aktyor, xalq artisti Fuad Poladov rejissorun çoxsaylı tamaşalarının əsas qəhrəmanıdır ki, məhz bu aktyor müasiri olduğum dövrün mənim üçün fenomenal sənətkarı sayılır və bu rejissor-aktyor dueti (Azər Paşa Nemətov və Fuad Poladov) illərdir eyni cəbhədə çiyin-çiyinə çalışırlar;

- Azər Paşa Nemətovun rejissor üslubu sanki riyazi hesablamalara əsaslanır və onun təqdim etdiyi formullar dəqiq və dəyişməzdir, dəyişərsə bütün konstruksiya dağılacaq;

- Rejissorun aktyorlara təqdim etdiyi səhnə məkanı olduqca genişdir, hərəkətlidir, bütün improvizələr üçün açıqdır, lakin istənilən halda sonuncu imza rejissora məxsusdur;

- Azər Paşa Nemət səhnədə boş məkanı və uzaqdan dərinliyə aparan işığı başlanğıc kimi qabardır. Hərəkət isə boşluqdan başlayır. Və onun rejissoru olduğu tamaşada mütləq və mütləq işığın rəqsi, peşəkar hərəkəti olmalıdır;

- Rejissorun aktyora təqdim etdiyi azadlıq həmçinin yeni insanın-səhnə qəhrəmanının yaranması üçün münbit şəraitdir. Teatra gələn aktyor səhnəyə ayaq basmazdan öncə, insani, şəxsiyyət xarakterli, onu və tamaşaçını obrazdan yayındıra biləcək hər şeydən azad olunmalıdır. O, mütləq səhnədə yeni insanı yaradır, dünyaya yeni bir sima gətirir;

- Rejissorun səhnə mizanları ona görə təkrar olunmazdır ki, adi insan bunu hətta təxəyyülündə canlandırma bilməz. Məsələn, “Biganələr oteli” tamaşasında səhnənin hissələr ayrılmış üç hissəsində hadisələr eyni zamanda cərəyan edir;

- Azər Paşa Nemətin ustalıqla işlədiyi faciə qəhrəmanları kimi gülməkdən uğunub ləzzət ala biləcəyin, məntiqə və düşüncəyə əsaslanan komediya qəhrəmanları var: Mirzə Cəlilin “Danabaş kəndinin məktəbi”, Elçinin “Diaqnoz “D””;

- Son ilərindən olan yazıçı İlyas Əfəndiyevin əsəri əsasında “Boyçıçəyi” tamaşası yeni, tam yeni, heç kəsin unutmadığı 60 –ci illərdə Tofiq Kazımovun

qoyduğu tamaşanın bütün streotiplərini düşüncələrdə dağıdacaq səhnə həlli, rejissor tamaşası idi;

- Azər Paşa Nemətin güclü iradəsi Paşa komandalığı onun illərlə yürütdüyü ictimai fəaliyyətində öz əksini tapır. Bu fəaliyyətin ən uzun ömürlüsü Teatr Xadimləri İttifaqıdır ki, son dövrlərin qıraət müsabiqələri, rejissor laboratoriyası, teartşünas dərsləri, dramaturq dərsləri, teatr festivalları, məşhurların kitablarının-disklərinin təqdim olunması, gənclərin xarici ölkələr ezam olunması və ümumiyyətlə yeni nəslin teatra cəlb olunması işləri uğurla davam edir...;

- Bu gün ölkəmizdə aktual olan kiçik səhnələrin fəaliyyəti hələ zamanında, təssəvvür edin ki, 1978-ci ildə Azər Paşa Nemətin “Zirzəmi teatr”ı kimi yaradılmış, iki oyun zalından ibarət qaranlıq səhnələrdə yeni düşüncəyə əsaslanan, fərqli tamaşalar oynanılmışdı. “Zirzəmi teatr”ın birinci işi “Bobok”, ikincisi isə “Şapkinin sərsəm günü” tamaşası olmuşdu.

Teatr-bir anın qızıl təbəqəsidir. Teatr şəffafdır. O, dünyanı bütün çılpıqlığı ilə təqdim edir.. günün qəhrəmanı zamanın-məkanın eşidilməsi və görülməsi kateqoriyasına əsaslanır. Sən də bu qızıl təbəqəyə daxil ola, hətta onda əriyib onun bir parçasına çevrilə bilərsən. Teatrda Azər Paşa Nemətovun zəncirlə möhkəm bir-birinə birləşən, qızıl kimi zərif və dəqiq hesablamalarla işlənən və sonucda bir ştrixlə imzasını atdığı tamaşalar tarixidir.

...Azərbaycan teatrının əvəzolunmaz tarixi var. Azərbaycan teatrının tarixi elə Akademik Milli Dram Teatrının tarixidir ki, hər zaman fərqli, əvəzolunmaz rejissor, baş rejissor dəsti-xətləri ilə Ədil İsgəndərov, Mehdi Məmmədov, Tofiq Kazımov kimi dahilər ilə fəxr edib. Və bu rejissorların müəllifi olduğu tamaşalarda teatr tariximizin toxunulmaz nümunələridir.

Rejissor Azər Paşa Nemətin bu pyesə müraciətinin əsas səbəblərindən biri Yeni Zamana, yeni teatr düşüncəsinə adekvat olan fərqli bir “Boyçiçəyi” əfsanəsini yaratmaq idi, çünki onun dahi sələfi, mötəbər həmkarı, Ustad Tofiq Kazımov 60-ci illərin “Boyçiçəyi” əfsanəsini (1964) artıq qızıl hərfələrlə Azərbaycan teatrının tarixinə yazmışdı...

Sevginin aliliyi - daimi unudulmayan, yaddan çıxarılmayan, daim yaşar və ... ali olan bütün hislərin məcmuəsidir. Bu sevgini tapmaqda, yaşamaqda, itirməkdə çətindir, əzabdır.

Akademik Milli Dram Teatrı. İlyas Əfəndiyev. “Sən həmişə mənimləsən”. Əvvəla, “Boyçıçəyi” (1964) pyesi müəyyən bir dövrün, epoxanın, zamanın simvolu, rəmzi kimi... [1, s.290].

- 60-ci illərin məişət romantikasının lirik-psixoloji münasibətlər şəbəkəsinin güzgüsü kimi...

- Adi insan yaşantılarının teatral poeziyasının ifadəsi kimi...

- Dünyanın 60-ci illər mənzərəsində azərbaycanlı mənəviyyatını, türk əxlaqını əks etdirən bədii bir sənəd kimi...

- Müasir azərbaycanlı psixologiyasının ekzistensial mündəricəsinin öyrənilməsi yolunda ilk bələdçi kimi...

- Azərbaycan teatr mədəniyyətində yeni bir estetik mərhələnin başlanğıcının müjdəçisi kimi..

- XX əsrin II yarısında Azərbaycan teatrında yeni tipli rejissuranın, yeni tipli aktyor ifaçılığının meydana gəlməsini şərtləndirən ilk dramaturji nümunə kimi Azərbaycan milli dramaturgiyasının çağdaş axtarıqlarının dəyərli təzahürü kimi... [2, s.206].

- Keçən əsrin 60-ci illərində teatrımızın repertuar siyasətinin istiqamətlənməsinə təkanverici qüvvə kimi...

- Teatrımızın sonrakı inkişafı üçün mühüm estetik koordinatları müəyyənləşdirən bədii bir örnək kimi...

“Sən həmişə mənimləsən” pyesi Azər Paşanın quruluşunda özünün teatral - zaman “geyimi”ni sonsuzluğa qədər dəyişmək potensialını bir daha ortalığa qoydu... XXI əsr öz yeni teatr qanunlarını diktə etdi və Azər Paşa Nemətov çağdaş teatr mədəniyyətinin və sənətkar şəxsiyyətinin (həm rejissor, həm də aktyor) məşabının inkişaf dərəcəsinə parlaq biruzə verən bu tamaşada özünün düşüncə-konsepsiyasını dəqiq rəsm edən rejissor qrafikasını da sərgiləyə bildi.

İstənilən rejissorun təxəyyülünün və bədii-estetik Zamanının formalaşmasından ötrü mühüm olan amillərin sırasında iki şərt daha vacib sayılır. Birinci şərt fitri estetik zövqdür ki, rejissor bununla teatr icmasını, teatr bilicilərini və tamaşaçıları hər yeni quruluşunda heyran edir. Bu keyfiyyət fitri olduğuna görə, onu kiməsə aşılamaq mümkün deyil. Estetik zövqü yalnız inkişaf etdirmək olar ki, “Boyçıçəyi”ndə onun nəfis bədii bəhrəsini bir daha gördük. İkinci şərt isə “bədiiilik” başlanğıcını bir anlayışlar sistemi kimi konseptual şəkildə əxz etmək və bədiiiliyin bütün kateqoriyalarını ifadəli və təsirli səhnə obrazlarında canlandırmaqdır. Səhnə obrazları dedikdə, yalnız aktyorun ya-

ratdığı “obraz” nəzərdə tutulmur: sözügedən anlayış səhnədə yaradılan bədii sistemin bütün elementlərini - işıqdan tutmuş əlbəslərə, mizandan tutmuş intonasiyaya, kompozisiyadan tutmuş bədii simvollara qədər - əhatə edir. Azər Paşa, bu mənada, sənət psixologiyasında qəbul olunmuş model üzərində yaradıcılıqla məşğuldur. Bu model “intuisiya-analiz-intuisiya” düsturu ilə ifadə olunur. Belə ki, şəxsiz parlaq fitri istedadla malik Azər Paşa Nemətovun estetik zövqü intuitiv, yəni sözə gəlməyən duyğular vasitəsilə özünü biruzə verir. Analitik düşüncəsi güclü olan Azər Paşa bu intuitiv duyğuları “tərkib hissələri”nə ayırır, onları əxz edir, yalnız və yalnız bundan sonra bədii yaradıcılığın intuitiv başlanğıcını yenidən “işə salır”.

Görkəmli rus mədəniyyətşünası M.M.Baxtinin elmi dövriyyəyə buraxdığı “xronotop” (zaman-məkan vəhdəti) anlayışı Azər Paşa Nemətovdan ötrü canlı məzmunla “dolu”dur. Səhnə xronotopunun differensiasiyası tamaşaçı-tamaşa münasibətlərini zaman baxımından tənzimləyir. Klassik formasında səhnə xronotopu tamaşaçılara aşağıdakı münasibət-əlaqəni təklif edir [3, s. 32.].

- burada, indi: yəni ki, pərdə açılanacan tamaşaçı real fiziki zamanda bulunur; (“Boyçıqəyi”ndə ənənəvi pərdə yoxdur).

- nə zamansa, haradasa: yəni ki, pərdə açıldıqdan sonra tamaşaçıya nə zamansa (“Boyçıqəyi”ndə indiki və Əbədi Zaman) və haradasa baş vermiş hadisənin gedişatında da xronotop dəyişə bilər, yəni ki, reminisensiyalar (zaman üzrə geri qayıtmaq), entropiyalar (zamanın iqnorizə edilməsi və ya dağılması) baş verə bilər. Amma zamanla bu və bu kimi bədii-estetik “əməliyyat”lar təqdim olunmuş ilkin xronotopun kontekstində baş verir.

...Tamaşa oğlunu xaricə işləməyə yola salıb qayıdan Həsənzadənin gəlişi ilə başlayır. Tamaşaçı ilə üzbəüz - düz xətt üzrə qurulmuş üç məkan (Nargilənin ata evi, Həsənzadənin evi, Nargilənin xalasının evi) Yer kürəsinin bir küncündə məskunlaşan insanların toplaşdığı vahid hücrədir... Tənhalıq kabusu sanki qara buludlar kimi bu hücrənin başının üstünü almışdır. Fırlanan səhnə meydançasının hərəkəti fonunda, elə bil ki, məkan Həsənzadəni udmağa hazırlaşır. Bu an əcaib-qərib bir hal da müşahidə edirik. Azər Paşa onun gəlişini fırlanan səhnə meydançasının nədənsə tərsinə (saat əqrəbinin irəliyə yox, geriye istiqamətində!) hərəkəti zamanı reallaşdırır. Simultan görünüşlü bu məkan sanki həm də bir-birinə laubalı tərzdə hörülmüş yuxu və reallığın, irrasionalın, şüuraltının, allüziyaların tüğyan etdiyi sürrealist ab-havanın

qoxusunu da bizə duyurmaq istəyir. Həməncə, qəfildən narıncı rəngli kos onun qabağına atılır. Və uşaqcasına kos-kos oynayan Həsənzadə səhnəyə daxil olur. Tamaşanın müəllifi Azər Paşa bununla onu həm reallığa gətirir, həm də hələ qocalmadığına işarə edir. Bir azdan isə arxa planda kos-kos oynayan gəncləri - Nargilə ilə Suriki görəcəyik... Azər Paşa Nargiləni tamaşaçı zalından - bu gündən, reallıqdan oyun məkanına daxil edir.

Azər Paşanın oyun məkanı üçün seçdiyi səhnə tərtibatı, yəni SIMULTAN DEKORASIYA (orta əsrlər teatrında düz xətt üzrə qurulan və bir neçə hadisənin eyni vaxtda cərəyan etməsi üçün imkan yaradan teatr-dekor tipi) sayəsində iştirakçılar oyundan kənar vəziyyətdə olduqları anda da səhnədədirlər... Bu vəziyyətdə onlar əslində donuq yox, hadisələri sözsüz çatdıran haldadırlar. Beləliklə də, Azər Paşa fəal oyun məkanını sözsüz oyun gedən məkanlarla əhatələyir. ...Fonda şəhər mənzərəsi təsvir edilən səhnədə üfqi xətt üzrə düzülmüş üç abajurlu mənzil-hücrə-məkan (keçən əsrin 60-cı illərindəki mənzilimizi xatırladı mənə!) əsl oyun meydanına dönür. Tamaşaçı ilə üzbəüz qurulmuş bu üç mənzildən Həsənzadənininki tən ortadadır. Həsənzadənin mənzilini tam ortada yerləşdirməklə, tamaşanın müəllifi görünür ki, onun sahibinin hadisələrin mərkəzi fiquru olmasını işarələyir. Səhnə bir an belə donuq vəziyyətdə olmur. Get-gedə Azər Paşa oyun məkanlarını çoxaldır: zavod epizodu, yağış epizodu... bir sözlə, tamaşanın bir neçə planlı perspektivi oyunçular üçün maksimum imkanlar açır. Bu mənada məkan çoxüzlü, çoxmənalıdır, çox şeyi ehtiva edir.

Məna etibarilə çoxqatlı, dərin, səmimi və DOLĞUN REJİSSURA ya malik “Boyçiçəyi” həssas, gərgin oyun nümayiş etdirən güclü aktyor ansamblına malikdir. Zəngin mətnaltı mənalardan açılmasına yönələn aktyorlar tamaşaçının dəruni insan hissələrinin “ağuşuna atılmaq”, əbədi dəyərlərə - məhəbbətə, sədaqətə, əxlaqa, mənəviyyata, xeyirxahlığa olan ehtiyaclarını təmin edir.

Teatrı həmişə aktyor təmsil edir. Çox zaman biz tamaşa haqqında “aktyor tamaşası”, yaxud da “rejissor tamaşası” kimi söz açıyıq və onu nəzərdə tuturuq ki, birinci halda rejissor aktyorda, ikincidə isə aktyor rejissorda “ölür”. Məncə, klassik oyun yazarımız İlyas Əfəndiyevin pyesləri əsasında hazırlanan tamaşalar şəksiz-şübhəsiz “rejissor-aktyor” tamaşası (dramaturji material buna geniş imkanlar verir) olmalıdır. Çünki nə dəqiq rejissor konsepsiyası, nə də ki, yüksək səviyyəli aktyor oyunu olmadan “Boyçiçəyi” kimi tamaşa yarana bilməzdi. İki hissəli lirik dram kimi düşünülmüş “Boyçiçəyi” tamaşası lirik-psixoloji drama xas olan emosiyaların saflığı-açıqlığı, nüfuzediciliyi ilə

də yüksək bədii səviyyəyə yetir və təhlil üçün maraqlı yozum parametrlərinə rəvac verir. Azər Paşa tərəfindən pyesin yeni məna qatları, gizli müəllif kodu heyrətamiz bir dərinliklə açılır. Və o güclü bir psixoloq kimi tamaşaçının diqqətini zəruri bildiyi mətləblərə ustalıqla yönəldir. “Boyçiçəyi”nin riyazi dəqiqliyə əsaslanan rejissor qrafikası səhnə mizanlarını oxunaqlı edir.

Tamaşanın müəllifi tərəfindən hər obrazın ciddi inkişaf xətti dəqiq rəsm edilir.

Tamaşanın sonunda Həsənzadənin başına tökülən xəzan yarpaqlar çoxalır... Həsənzadənin qurduğu ev dağılır... sökülür... yox olur, amma Ruh bu məkanda əbədi qalır. Azər Paşa bu epizodu möhtəşəm qurur... ayrılığın... sonun... axirətin ətərpədicisi səsinə... rəngsiz rəngini ani bir gözqırpımında sürrealist ovqata qatır.

Əlində “Nargilə” adlı boyçiçəyi və çemodan tutmuş Həsənzadə yol üstədir... qatara minməlidir... Gürcüstana gedir... Qatarın ayrılığı işarələyən səsi... insan bədənini buz kimi soyudan, bıçaq kimi kəsən taqqıltısı yaxınlaşır... Azər Paşanın (bizim də!) sanki uşaq vaxtı oynadığı “vağzal-vağzal oyunu”ndan qalmış oyuncaq qatar səhnədəki relslərin üzərinə daxil olur... Və öz ritmi ilə irəliləyib gedir... özü də deyəsən axı, sənişinsizdir... boşdur...

Azər Paşa pyesin dərinliklərində gizlənmiş sürrealist qatı açmaqda daha qərarlı görünür...

Musiqinin “Boyçiçəyi” tamaşasındakı O Y U Nundan xüsusi söz açmaq istəyirəm. O həqiqətən də funksional bir yük daşıyır. Quruluşçu rejissor Azər Paşa musiqini çox vaxt az qala “hava” kimi verir, o, nadir hallarda fona keçir. Musiqi vasitəsilə səslərin harmoniyası səhnənin atmosferini yaradır və onu büsbütün doldurur. I hissənin sonunda musiqi güclü bir “yarma həmləsi” edərək bir mərhələnin bitdiyini xəbər verir, II hissənin sonunda isə musiqi sanki onun sayəsində genişləniş böyüyən səhnəni aşib zala... teatra... oradan da fonda təsvir edilmiş böyük şəhərə yayılır... Hər personajın öz musiqi leytmotivi var... Həsənzadənin təbəddülatlı və təşvişli leytmotivi... Nargilənin istədiyi alınmayanda inadçılı... major-minor... Nəzakət xanımın tragikomik leytmotivi... Surikin ritmlər yığımından ibarət qəfil müdaxilə edən leytmotivi və s.

Tamaşanın işığı da yeni tipli partiturası ilə çox dəqiqdir. Səhnənin boşalması, işığın səhnə arxasındakı qara daşlara salınması onun vizual olaraq iki dəfə böyüməsi ilə nəticələnir.

Azər Paşa finalı möhtəşəm qurur. Düz xətt üzrə düzülən vahid məkanda iştirakçıları - iri insan fiqurlarını kölgə kimi sıralayır... Bu düzülüşün özü çox

təsirli və “oxunan”dır. Nargilənin yeri isə ön səhnədir... Rejissor aradan keçib gələcəyə gedən “oyuncaq qatar”ı (sürrealist element!) boş yola salır. Bir də ki, həyatda azmı boş qatarlar gəlib-keçib?! Cavab yoxdur... Bu məkanda olan bütün insanlar kimi Həsənzadə də ordan çıxıb bilmir. Azər Paşa özünün mənavi normaları, Nargiləninə xoşbəxtliyi naminə ömrü boyu qurduqlarından, evindən, doğma şəhərindən imtina edən Həsənzadəni – “boş gedən qatarın sərnəşini”ni Ruhun olduğu məkanın astanasında nahaq saxlamır, çünki onun “yeri” buradadır. Əcəba, bura haradır? Azər Paşa Nemətovun yozumunda bura nə keçmişdir, nə gələcək, nə cənnətdir, nə cəhənnəm, “X” məkanıdır ki, burda onları saxlayan qüvvə var. Ruh da gəlib, bu məkanda məskunlaşıb.

Rejissor bu insanların gələcəyə keçmək potensialının yoxluğuna işarələr edir və klassik oyun yazarımız İlyas Əfəndiyevlə həmfikir mövqedə duraraq Nargilə ilə Həsənzadəni birləşdirmir. Teatr bu birliyin, olsa-olsa, yalnız aktyorların təzimi anında mümkünlüyünü israrla vurğulayır.

Ön səhnədəki Nargilənin üstünə düşən işıq sönmür, aktrisa səhnədən çıxır - Nargilə isə “Həsənzadə” adlı boyçıçəyini özü ilə gətirib bizimlə, bu günümüzdə qalır.

Azər Paşa Nemətov simultan dekorlu “X” məkanını yenə tərsinə, saat əqrəbinin əksi istiqamətinə -keçmişə yola salır... Düşünürəm ki, rejissor konsepsiyasında önəmli yük daşıyan simultan məkan da elə parlaq bir obrazdır.

“Boyçıçəyi” tamaşası çağdaş rejissor sənəti, kontekstində həm də gənc sənətçilər üçün rejissor Azər Paşa Nemətovun əsl U S T A D D Ə R S İ nə döndü. Azər Paşa Nemətovun və aktyorların səmimi, sevgi dolu münasibəti yeni, naməlum, haradasa daha sərt İlyas Əfəndiyevi XXI əsrə gətirdi və beləliklə də, “Sən həmişə mənimləsən”ə (“Boyçıçəyi”) ikinci dəfə əsl teatral yanaşma, yozum baş verdi.

Müstəqillik illərində teatr ustad rejissor Azər Paşa Nemətin rejissor nümunəsində qısa təhlil olunub, araşdırılmağa çalışıldı.

Açar sözlər: xronotop, reminisensiya, entropiya, fenomen, rejissura

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfərov C. Azərbaycan teatırı. – Bakı: Azərnəşr, 1974.
2. Əlizadə M. Teatr: Seyr və sehr... – Bakı: Elm, 1998.
3. Əlizadə M. Dövrün qısa icmalı. // Qobustan, 2003, № 4, s. 32-37.

Айгюн Сулейманова (Азербайджан)

**Театр в годы независимости (анализ спектакля “Воу сичеуи”
/«Ты всегда со мной»/ в постановке Азер Паши Немата)**

В статье анализируется один из самых блестящих спектаклей в годы независимости Азербайджана «Ты всегда со мной» по одноименной пьесе И. Эфендиева. Как известно, драматургия Ильяса Эфендиева имеет важное значение в становлении, развитии и формировании лирико-психологического метода в азербайджанской литературе. Пьеса «Ты всегда со мной» привнесла свежее дыхание на сцены азербайджанских театров, внесла в строгую классическую форму драмы лирическую, глубоко поэтическую и тонкую психологическую струю.

Ключевые слова: хронотоп, реминисценция, энтропия, феномен, режиссура.

Aygun Suleymanova (Azerbaijan)

**Theatre within independence (analysis of performance
“Boy chicheyi” / “You are always with me” / in staging
of Azer Pasha Nemat)**

In the given review is analyzed one of the most brilliant performances within Independence of Azerbaijan the play of the same name “ You are always with me “ by Ilyas Efendiyev. As is known, Ilyas Efendiyev’s dramatic art has importance in the making, development and formation of a lyric and psychological method in the Azerbaijan literature. The play “ You are always with me “ has introduced fresh breath on stages of the Azerbaijan theatres, has brought to the strict classical form of a drama in a lyrical, deeply poetic and subtly - psychological jet.

Key words: chronotop, reminiscence, entropy, phenomenon, stage direction.

MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN TEATRI. YUĞ TEATRI MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNƏ REFLEKSİYA KİMİ

Müstəqillik illərində Azərbaycan teatrı bəlkə də mövcudluğunun ən maraqlı, rəngarəng dönməni yaşayıb. Müstəqillik dövrü dedikdə 20-ci əsrin 80-ci illərindən başlanan, milli özünüdərkə, oyanışla müşayiət olunan prosesləri nəzərdə tuturuq. Çünki milli müstəqillik rəsmi olaraq 1991-ci ildə elan olunsa da, faktiki olaraq bu proseslər hələ 80-ci illərin sonlarından başlamışdı. Yenidənqurma dövrünün (25 iyun 1987 - SovİKP MK-nın plenumu “yenidənqurma” (“perestroyka”) haqqında qərar qəbul edib) mədəni proseslərə təsiri nəticəsində Azərbaycan teatrı öz tarixi köklərinə döndü, yeni məqsəd və vəzifələrini müəyyənləşdirdi. Azərbaycan düşüncəsində başlanan oyanış paralel olaraq sənət düşüncəsi, o cümlədən teatr düşüncəsini də gözgörəsi dəyişdirdi.

Sovet ideoloji məşininin basqısı altından xilas olan Azərbaycan teatrının da meyarlar sistemi, prioritetləri və motivassiyası kökündən dəyişdi. Milli təfəkkürdən, mentalıqdan qaynaqlanan milli sənət düşüncəsi, müstəqillik dövrünün gündəmə gətirdiyi yeni mənəvi dəyərlər sistemi (azadlıq, millətçilik, türkçülük və s.), qloballaşan dünyanın sənət düşüncəsində formalaşan yeni məzmun, forma və üslub xüsusiyyətlərinə, janr əlvanlığına və yeni tendensiyalara meyl müstəqillik dövrü teatrının əsas prioritet istiqamətlərinə çevrildi. Yeni dövrün teatrı həm forma, həm məzmun, həm də ideya-bədii cəhətdən yeni xüsusiyyətlər qazandı və əvvəlki dövrlərdən tamamilə fərqli aktual prinsiplər dominantlıq təşkil etməyə başladı. Müstəqillik dövrünün teatrında milli düşüncə, milli-mənəvi dəyərlər, tarixin yeni yozumu, arxetiplərə qayıdış, kökə bağlılıq, ictimai şüurda oyanış, dövlətçilik, türkçülük, millətçilik, qloballaşma, sənət və kapital, şəhid, şəhidlik anlayışı, mesenatlıq, islami dəyərlər və s. kimi aktual prinsiplər formalaşdı.

Müstəqillik illərində Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti yeni bir mərhələyə qədəm qoydu. Təbii ki, bu mərhələ problemsiz, itkilərsiz, ağırı-acısız da ötürmədi. Ancaq ötən əsrin 90-cı illərindən etibarən Azərbaycan mədəniyyətinin qazandığı uğurların miqyası danılmazdır.

Bir faktı konstataşya etmək istərdik ki, 143 illik mövcudluğu dövründə milli teatrda ən çox teatr müəssisəsinin yaranması məhz müstəqillik dövrünün bərqərar olduğu ilk illərdə baş tutub. Gənclər, Kamera, Yuğ, Pantomim teatrları, çox sayda özəl və antrepriz teatrların yaranması müstəqillik illərinə təsadüf edir. Ağır iqtisadi durum, qarışıq siyasi şərait, müharibə dövründə teatr sənətinin inkişafı ilk baxışda paradoksal görünə bilər. Amma müstəqillik dövrünün Azərbaycan teatrı üçün dönüş nöqtəsi olması danılmaz faktdır. Maraqlıdır ki, yuxarıda adlarını çəkdiyimiz teatrların hər biri özəl estetikaya, fərqli sənət yoluna malik teatrlar kimi Azərbaycan teatr prosesini əlavə bir hərəkət, canlılıq gətirdi. Doğrudur, hazırda bu teatrlardan ikisinin – Gənclər və Kamera Teatrlarının fəaliyyəti dayandırılıb, amma bu teatrların milli teatr sənətimiz üçün əhmiyyəti çox böyükdür. Hazırda bu teatrlardan ikisi – Vaqif İbrahimoğlunun yaratdığı Yuğ və Bəxtiyar Xanızadənin yaratdığı Pantomim teatrları fəaliyyətlərini davam etdirir.

Yuğ teatrı müstəqillik dövrünün məhsuludur. Mərhum rejissor Vaqif İbrahimoğlunun yaratdığı teatr zamanını duyan, hətta müəyyən məqamlarda zamanını qabaqlayan rejissorun dövrə adekvat reaksiyasıdır.

Rejissor Vaqif İbrahimoğlunun “öz teatrını” yaratmaq arzusu 1989-cu ildə Akademik Milli Dram Teatrının nəzdində Yuğ teatr studiyasının, daha sonra isə (1992-ci il) Azərbaycan Dövlət Yuğ Teatrının yaranması ilə nəticələndi. Yuğ teatrının yaranması teatr ideyalarını həyata keçirmək üçün V.İbrahimoğlunun qarşısında geniş yaradıcılıq imkanları açdı. Bu gün yaxın tarixə boylanıb teatrın iyirmi dörd illik fəaliyyətinə, əldə olunan nəticələrə nəzər saldıqda əmin oluruq ki, rejissor bu şəraitdən yetərincə səmərəli yararlanmağı bacarmışdır.

Özünəməxsus, orijinal teatr düşüncəsinə malik novator rejissor Vaqif İbrahimoğlunun Eksperimental Teatr studiyasından (sözügedən teatr studiyası 1976-cı ildə yazıçı Anarın təşəbbüsü ilə Azərbaycan Teatr Cəmiyyətinin Aktyor evində yaradılmışdı) Azərbaycan Dövlət YUĞ Teatrındakı fəaliyyətinə qədər bütün yaradıcılığını məhz zaman keçdikcə təkmilləşərək bitkin, ciddi nəzəri-konseptual əsaslara söykənən poetikaya çevrilən teatr düşüncəsinin realizəsi yolunda atılan addımlar kimi dəyərləndirmək lazımdır.

Rejissor elə ilk işi olan “Əhvalat vaqə olur” tamaşası (tamaşa Sultan Məcid Qənizadənin “Xor-xor”, Cəlil Məmmədquluzadənin “Yığıncaq” və Cəfər Cabbarlının “Yaylağa gedir” bir pərdəli komediyalarının kompozisiyaları əsasında hazırlanmışdı) ilə seçdiyi sənət istiqamətini, yaradıcı iddialarını bəyan etdi. Abbas Mirzə Şərifzadə adına Aktyor Evinin nəzdində fəaliyyət gös-

tərən Teatr studiyasında quruluş verdiyi iki tamaşa – “Qədim nəslin nümayəndələri” (A.P.Çexovun “Evlənmə”, B.Şounun “Lord Avqust iş başında...” və L.Pirandellonun “Axmaq” birpərdəli pyesləri əsasında) və “Məcnun” (Məhəmməd Fizulinin “Leyli və Məcnun” poemasının motivləri əsasında, rus dilində) tamaşaları ilə V.İbrahimovlu, əgər belə demək mümkündürsə, öz yaradıcılıq yolunun konturlarını cızdı. Studiya bağlandıqdan sonra Vaqif İbrahimovlu və həmfikirləri burada başladıkları işi M.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun (indiki Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) nəzdində fəaliyyət göstərən Tədris Teatrında davam etdirdilər. Bir də ki, rejissorun özünün də dediyi kimi, “Nəticə heç nə, proses hər şeydir”. Aktyor evinin nəzdindəki Eksperimental Teatr Studiyasının fəaliyyəti Vaqif İbrahimovlu və onun yaradıcı ideyası ətrafında səfərbər olmuş gənc sənətkarlar üçün teatr aləmində özünü təsdiq və teatr konsepsiyasının realizəsi prosesində tramplin rolunu oynadı. Bu prosesdə növbəti mərhələni Vaqif İbrahimovlu Tədris Teatrının səhnəsində hazırladığı “Zəncirbənd” (Anar), “Ac həriflər” (Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev), “Yaylağa gedir” (Cəfər Cabbarlı), “Var olsun günəş” (Kamal Aslanov), “Güneylər, quzeylər” (Rəsul Rza), “Diqqət! Başlayıram” (Rəhman Əlizadə), “Təskinlik verməyi unutmayın” (Antuan de Sent Ekzüperinin “Balaca şahzadə” əsəri əsasında), “Komsomol” (Səməd Vurğun) kimi tamaşalarla gerçəkləşdirdi. Doğrudur, V.İbrahimovlu Musiqili Komediya Teatrına baş rejissor təyin edildikdən sonra bu prosesdən bir qədər uzaqlaşdı. Musiqili Komediya teatrındakı fəaliyyəti dövründə də V.İbrahimovlu rəsmi iş saatından sonra öz dəstəsi ilə seçdiyi teatr konsepsiyasına uyğun tamaşalar hazırlayır, hələ Aktyor evində başladığı teatr eksperimentlərini, axtarışlarını davam etdirirdi. Nəhayət, bu axtarışlar teatr prosesimizin avanqardında dayanan V.İbrahimovlunun öz teatrını yaratması ilə nəticələndi. Rejissorun milli teatr poetikasını yaratmaq arzusu və bu yolda mətin mübarizəsi artıq fərqli konsepsiya ilə işləyən, fərqli bədii-estetik prinsiplərə söykənən yeni bir teatrın yaranmasını zərurətə çevirdi. Əslində, V.İbrahimovlunun yaradıcılığını teatr fəaliyyətinə başladığı ilkin dövrdən etibarən məhz yuğ tipli, yuğ amallı bir teatrın yaradılmasına doğru bir yol kimi dəyərləndirmək olar. Rejissorun quruluşunda səhnə həyatı tapan, az qala, hər biri hadisəyə çevrilən bütün tamaşalar isə bu yolda atılan növbəti addım idi və nəhayət, 1989-cu ildə Həsənağa Turabovun təşəbbüsü və yaxından köməkliyi nəticəsində Akademik Milli Dram Teatrının nəzdində Yuğ Teatr Studiyası açıldı. 1992-ci il 18 oktyabr tarixində studiya dövlət statusu aldı.

Yuğ teatr studiyası ilə Yuğ Dövlət Teatrı arasında o qədər də ciddi yaradıcı fərqlər mövcud deyil və onların fəaliyyəti vahid bir prosesin mərhələləri kimi dəyərləndirilməlidir. Yuğun 28 illik fəaliyyətinə qısaca nəzər salarkən görürük ki, bu gün Azərbaycan teatr məkanında öz orijinal sənət yolu olan, əhatəsinə əsasən ölkənin ziyalı təbəqəsindən ibarət geniş tamaşaçı kontingenti toplaya bilən və milli teatr prosesinə fəal təsir göstərən Yuğ adlı bir teatr mövcuddur. Bu gün Yuğ Teatrının ünvanına deyilən modernist, postmodernist teatr ifadələrini sıx-sıx eşidirik. Doğrudur, modern, postmodern teatr düşüncəsi Yuğa yad istiqamətlər deyil, amma bu ifadələr bütövlükdə Yuğ Teatrının fəaliyyətini xarakterizə etmir. Yuğu səciyyələndirən başlıca amil bu teatrın milli sənət düşüncəmizə, xalq oyun-tamaşa mədəniyyətindən qaynaqlanan teatr ənənələrinə müraciət etməsi və bu ənənələri dünya teatr prosesinin qabaqcıl təcrübələri ilə birləşdirə bilməsindən ibarətdir. Bu səhnədə oynanılan bütün tamaşalarda milli oyun-tamaşa mədəniyyətinin ünsürlərini sezmək mümkündür. Əslində, teatrın adı da onun başlıca yaradıcılıq istiqamətlərini kodlaşdıran amil kimi çıxış edir. Bəllidir ki, «yuğ» türklərin ən qədim mərasimlərindəndir və bu oyun-mərasimlər Yuğ Teatrının tamaşalarının modeli kimi dəyərləndirilə bilər. Teatrın fərqli, bənzərsiz yaradıcılıq yolunun olduğu heç kəs üçün sirr deyil. Bu bənzərsizliyə zəmin yaradan amillərdən biri də Yuğun özəl poetikasının olması və fəaliyyətində bu poetikaya istinad etməsidir. “Ruhun hikmətləri” anlamına gələn “Psixosof” poetikasının adı da bu teatrın tamaşalarını və yaradıcılığını daha dərinlən anlamaq üçün açar rolunu oynayır. İstinad etdiyi poetikanın adından da görüldüyü kimi, Yuğ Teatrı ruhi kontakta, ruhi hala çox böyük önəm verir, insan ruhunun yaşamaı, insanın ruhi-psixodelik halı onun yaradıcılığının mərkəzində dayanır. Məhz bu fakt Yuğ Teatrının təqdim etdiyi tamaşaların dəyərləndirmə vasitələrini də köklü surətdə dəyişir.

Psixosof poetikası Azərbaycan teatr düşüncəsində tamamilə yeni bir mərhələ olaraq, özlüyündə fərqli, yeni, müasir teatr dünyagörüşünü, sənət təfəkkürünü ehtiva edir. Heç şübhəsiz, bu poetikanın realizəsi üçün konkret texniki vasitələr, praktiki üsullar mövcuddur. Vaqif İbrahimovun teatrında aktyorun başlıca aləti özüdür, bədəndir, ruhudur. Psixosof poetikasının predmetini də insanın ruhu təşkil edir.

Psixosof poetikasında aktyorla işin metodikasını p s i x o t e x n i k a təyin edir. “Stanislavski sistemi”nin [4] məğzinə görə (“düşünüşlü (bilincli) psixotexnika vasitəsi ilə təbiətin bilinsiz yaradıcılığına yol”), “insan ruhunun” əsl

yaşamı (psixe) yalnız arxetiplərin manifestasiyası [5] şərti ilə təmin oluna bilər. Arxetipləri isə müvafiq metodikaya yiyələnmiş “homo ludens” [3], yəni, aktyor-mediator “emal” edə bilər.

V.İbrahimovun aktyorla iş metodikasının təməlinə “qeyri-səlis çoxluqlar nəzəriyyəsi” (Lütfizadə) durur. Bu təməl Psixosof poetikasının məzmun kontekstində mediatorun (aktyorun) var olmasının zaman və məkanını, məqsəd və vəzifələrini, üsul və vasitələrinin imkanlarını və yasaqlarını müəyyənləşdirir. Daha konkret deməli olsaq, aktyor (mediator) yaradıcılığının təməlinə Lütfi Zadənin “qeyri-səlis çoxluqlar nəzəriyyəsi”nin [6] aşağıdakı postulatı durur:

- “Sıfırla Birin arasında çalar (nüans) halında mövcud olan on minlərcə informasiya vahidləri yerləşir”. Bu postulat Psixosof teatr poetikası kontekstində bu cür yozula bilər: məzmunlu (psixoloji) ifadə vasitələri ilə məzmun-suz (psixiki) ifadə vasitələri arasında çalar halında mövcud olan mənaları tamaşaçıya ötürmək mümkündür. Məzmunlu informasiyanı ənənəvi teatr vasitələri ilə ötürən (translyasiya edən) aktyor (mediator) psixodelik situasiyanı modelləşdirir və ondan faydalanaraq Senslə (Bilincililiklə) Nonsensin (Bilincsizliyin) arasında mövcud olan mənə çalarlarını manifestasiya edir. Bu əməliyyat psixotexnika vasitəsilə gerçəkləşdirilir. Psixosof teatr poetikasına əsaslanan aktyorun əsas özünüifadə vasitələrindən biri də psixotexniki elementlərdir. Sayca 13 olan psixotexniki elementlər aktyora öz ruhuna təmas etməyə, ruhi-psixodelik hala düşməyə yardımçı olur. Psixotexniki elementlərdən istifadə zamanı aktyorun psixodelik enerjini ötürməsi baş verir və nəticədə manifestasiya hasil olur. Bu zaman enerji daşıyıcısı olan aktyorun səhnədə var olması emanasiya ilə nəticələnir.

Psixosof teatr poetikası həm də ona görə müasir və aktualdır ki, kanonlaşdırmadan və doqmatizmdən uzaqdır, hər cür inkişafa və interpretasiyaya açıqdır. Sözügedən poetika hansısa dövrün aktual mətləblərinə, konyuktur mövzulara yox, bəşəriyyətin ən ali, ən universal anlayışına, insan ruhuna yönəlib. Ruhun isə nə yaşı, nə milliyyəti, nə zamanı var. Bu mənada, bu poetika dünya mədəniyyət universimunun bir hissəsinə çevrilə bilər. Bu universallıq psixosof teatr poetikasına uzunömürlülük və daha geniş arealda yayılmaq, anlaşılmaq və tanınmaq potensialı qazandırır.

Bu səbəbdən düşünürəm ki, Psixosof teatr poetikasının, Vaqif İbrahimovun konseptual rejissurasının poetika səciyyələrinin öyrənilməsi və retranslyasiya olunması Azərbaycan teatrının təbliği və dünya teatr məkanında milli

teatrımız haqqında o qədər də xoş olmayan təəssüratların dağıdılmasına yardımçı ola bilər. Çünki öz qazanımızda qaynamağa öyrəşmiş bizlər Azərbaycan teatrı haqqında nə qədər yüksək fikirdə olsaq da, hamburq hesabı ilə yanaşıb da, gerçəkliyin gözünə baxsaq görərik ki, dünya teatr məkanında milli teatrımız daha çox köhnəlmiş, zamandan geri qalmış və ancaq klassik teatr formalarına uyğun fəaliyyət göstərən teatr kimi qəbul olunur. Halbuki, Azərbaycan teatr məkanında dünya məkanına çıxarılmalı və təbliğ olunması kifayət qədər nailiyyətlər var və bu nailiyyətlərdən biri də, heç şübhəsiz, Yuğ teatrı və bu teatrın yaradıcılığının metodoloji əsası rolunu oynayan psixosof teatr poetikasındır.

Açar sözlər: müstəqillik illəri, teatr, Vaqif İbrahimov, psixosof, poetika

ƏDƏBİYYAT

1. Rəhimli İ.Ə. Zaman zaman içində. – Bakı: Kitab aləmi, 2010.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика: пер. с греч. / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000.
3. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и X 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Комментар. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс-Традиция, 1997.
4. Станиславский К.С. Собр. соч. в 9. Т 9. – М.: Искусство, 1998.
5. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991.
6. <http://www.mediaforum.az/az/2013/06/20/Qeyri-selis-mentiq-haqqinda-poetik-rim-014321745c06.html>

Эльчин Джафаров (Азербайджан)

Азербайджанский театр в годы независимости.

Театр ЙУГ как рефлексия на период независимости

В статье исследуются тенденции развития азербайджанского театра в годы независимости. Здесь делается акцент на факте создания новых театров в период независимости и рассматривается творческий путь театра ЙУГ, появившегося как рефлексия на тот период времени.

Ключевые слова: годы независимости, театр, Вагиф Ибрагимов, психософия, поэтика.

Elchin Jafarov (Azerbaijan)**The Azerbaijan theatre within independence.****Theatre of "YUG" as reflection for the period of independence**

In clause the tendencies of development of the Azerbaijan theatre within independence are investigated. It is stressed on the fact of creation new theatres during independence and is considered the creative way of theatre "YUG", appeared as reflection for that period of time.

Key words: years of independence, theatre, Vagif Ibrahimoglu, psychology, poetics.

ИСКУССТВО И РЕКЛАМА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Искусство это творчество в целом; это высшая степень умения в любой сфере деятельности. Выражение идей заключённых в форме может быть настолько различен, что вопрос скорее должен звучать иначе: считать ли каждый способ искусством или нет? Таким образом, мы переходит совсем в иную плоскость: что такое искусство?

Границы у этого понятия настолько размытые, что утверждать с определённой долей вероятности о принадлежности или не принадлежности чего-либо к нему сложно.

Искусство является формой общественного сознания, составной частью духовной культуры человечества, практически-духовным освоением мира. В этом плане сюда можно отнести группы разновидностей человеческой деятельности - живопись, музыку, театр, художественную литературу и т. п., объединяемых потому, что они являются специфическими - художественно-образными - формами воспроизведения действительности. В более широком значении искусство относят к любой форме практической деятельности, когда она совершается умело, мастерски, искусно не только в технологическом, но и в эстетическом смысле.

«Реклама- составная часть культурного процесса, и на всех этапах своего развития она соответствовала ценностным приоритетам эпохи, выражала умонастроения общества, его творческие устремления» [1].

А как же быть с художественными средствами, которым пользуется реклама? В рекламе не всегда прекрасным являются рекламируемые объекты. Реклама сохранила свою сущность, приобретает новую оболочку. Теперь всё, что необходимо для создания шедевра, присутствует в создании рекламного плаката. Четкая целенаправленная работа, осмысленность и творчество. Некоторые хорошо сделанные рекламные образцы совершенно точно можно отнести к искусству, да еще глядя на современное искусство... которое называют искусством. В современное искусство, с одной стороны, в наше время может превратиться практиче-

ски любой объект окружающей человека среды. С другой стороны, некоторым сферам деятельности приходится превращаться в искусство.

«Реклама точно также, как искусство, обращается к эмоциональной сфере человека, воздействуя на него посредством чувственных образов и удовлетворяя потребности эмоциональной жизни» [2].

Реклама сохранила свою сущность, приобретая новую оболочку. Теперь всё, что необходимо для создания шедевра, присутствует и в создании рекламного плаката. Четкая целенаправленная работа, осмысленность и творчество. И тем самым она претендует на причастность к искусству.

Да, действительно существуют прекрасные работы, которые могут быть высочайше оценены именно с художественной точки зрения. Однако задачи, решаемые в каждом из них узко коммерциализированы. В искусстве тоже часто цель – «продать» мысль, определенную мораль.

Реклама обладает всеми признаками прикладного искусства, используя методы и приемы искусства большого. В ней присутствует авторская идея, работа со словом, работа фотографа/оператора, режиссерский замысел, цветовое решение и т.д. Большинство рекламы создается согласно принципам постмодернизма, то есть заимствования из уже созданных произведений.

В свою очередь, современное искусство часто использует рекламу, как материал для создания своих работ. Иногда в прямую, иногда имея в виду рекламный эффект. Тем не менее, целью современного искусства является выражение авторской идеи о прекрасном/возвышенном.

Основная же цель любой нормальной рекламы - купи! Нет, конечно же это не говорится в прямую, вам обещают, что вы станете круты, у вас будет довольная теща, уважение мужиков, внимание женщин/мужчин и т.д.

Сегодняшняя реклама – один из признанных видов искусства. Очень часто рекламный макет или ролик по качеству может намного превосходить рекламируемый продукт. А известный Маршал Маклюэн даже назвал рекламу величайшим искусством XX века.

Реклама сегодня является значимым культурным феноменом, который охватывает различные сферы действительности. Динамично входя в жизнь современного человека, реклама занимает особое место в сознании человека, перестраивает его мировоззрение, привлекает внимание к

прагматичным сторонам бытия. Способность влиять на умонастроения, модели поведения, стиль жизни позволяет рассматривать рекламу как универсальное социокультурное явление, в том числе и как явление искусства.

Ситуация в современной культурной жизни свидетельствует о нарастающих тенденциях глобализации, размывании границ между элитарными и массовыми видами искусства, различными видами искусства в целом. Формируется новый тип социокультурной парадигмы, в которой особое место занимают зрелищно-развлекательные, массовые виды искусства - кино, телевидение. Реклама становится зеркалом данного процесса, отражающим новые тенденции в развитии эстетического мироощущения общества. Заявляя о принадлежности рекламы к сфере массовой культуры и искусства, современная исследовательская литература в основном рассматривает общие идейно-философские основания этих явлений, не уделяя достаточного внимания анализу сущностных характеристик рекламы как особого вида массового искусства.

Реклама, преследуя свои специфические коммерческие цели, подвергает художественные средства жесткому отбору, привлекает те из них, которые соответствуют: особенностям рекламируемого товара, интересам целевой аудитории, стилистике рекламного сообщения. Рекламное произведение, таким образом, представляет собой синтез художественных приемов, направленных на достижение конкретно-прагматических целей.

Подобный ракурс рассмотрения проблемы представляется продуктивным, поскольку позволяет анализировать рекламу с точки зрения специфики ее эстетического содержания и выявления критериев отбора художественных средств, используемых в рекламных произведениях. Это позволяют рассматривать ее как особый вид массового искусства.

В современной исследовательской литературе относительно феномена массового искусства преобладает подход, при котором ключевыми являются следующие аспекты: непосредственная связь массовых искусств с мощной технической базой и заранее предопределенная ориентация на массовую потребительскую аудиторию. Окончательное становление массового искусства связывается, таким образом, с формированием «массового общества» и оформлением нового типа культуры этого общества – массовой культуры.

Однако реклама, будучи явлением массовой культуры, в целом ряде случаев способна создавать продукты, имеющие не только массовый потребительский характер, но и переходящие в ранг высоких культурных ценностей. Сегодня реклама и культура тесно переплетены.

Современная художественная культура нашей страны находится в глубоком кризисе. Связано это, прежде всего, с изменением жизненных ценностей, что незамедлительно сказывается и на культуре общества. Развитие культуры в современных условиях приводит и к появлению новых видов деятельности. Но совершенно очевидно, что она составляет самую значительную часть так называемой «массовой культуры», самой популярной и вездесущей. Конечно, массовая культура – феномен очень сложный и неоднозначный. И по-разному интерпретируется. Массовая культура – это культура и искусство, адаптированные для сферы досуга.

Хотим мы этого, или не хотим, но реклама не только подсказывает нам стандарты поведения в той или иной ситуации, но и в значительной степени определяет мораль общества и его этические параметры. Особенно во взаимодействии с модой. Мода без рекламы была бы лишена своей могучей силы, именно их тандем существенно влияет на наши вкусы. Да и вообще реклама выступает как самый активный пропагандист эстетических ценностей.

Следует отметить, что развитие современного искусства невозможно без рекламы, которая расскажет о нем. Однако, необходимо избегать примитивизации художественной культуры. Ее массовость не должна становиться ширпотребом. Следовательно, и рекламные средства, используемые в сфере художественной культуры, должны быть отличными от средств, используемых в иных сферах. Применение рекламы в сфере художественной культуры должно быть осмысленным, направленным на ее прогрессивное развитие, и не должно вести к деградации культуры и всего общества.

Отсутствие жестких рамок и канонов ведет к многополярности, к многообразию взглядов. Культура постмодернизма предполагает плюрализм, сосуществование несовместимого. Это демократическая культура, и ее характерные черты: многообразие, терпимость к различным культурным проявлениям, пантеизм, многонациональность, огромный спектр приложений, отсутствие авторитетов, отсутствие центра. Она характеризуется открытой развлекательностью, занимательностью многих сюжетов, что способствует их популярности у массового зрителя.

Наиболее яркое проявление массовой культуры – китч. Это искусство, упрощенное, оптимизированное под вкусы и интересы среднего потребителя. Китч не исключает использование технических приемов и исполнительского мастерства «высокого» искусства. Однако использует с целью психологической релаксации.

В настоящее время границы между «высоким» и «низким» искусством, китчем и классикой стали условными и всякий раз зависят от конкретного контекста. Они зависят от того, как подана реклама, от того, чья это реклама и чего ожидает зритель.

Современная культура является главным образом визуальной. Если ранее доминантой в культуре было слово, то теперь, благодаря развитию науки и техники, культура стала ориентироваться на изображение.

В XX в. стало возможно сочетать языковую и визуальную коммуникацию. Телевидение и Internet позволяют донести до масс не только картинку, но и видеофильмы и анимацию. Это добавляет реализма в изобразительную культуру. Чтобы быть массовой, культура должна быть доступна для большинства, следовательно, образ – более универсален.

Место рекламы в современной культуре тесно связано с искусством поп-арта – использованием коммерческого искусства в качестве предмета изображения. Как направление в искусстве, поп-арт противопоставит коммерческому искусству, т.е. рекламе и искусству средств массовой коммуникации, с одной стороны, и абстрактному искусству – с другой.

Таким образом рекламная деятельность – явление противоречивое, а значит, способное к изменению и развитию. В процессе развития общества она неизбежно будет принимать все более сложные и специфические формы. От позиции общества по отношению к рекламе зависит не только ее будущее, но и будущее самого общества, будущее национальной культуры.

Реклама, безусловно, играет в жизни современного общества огромную роль, которую нельзя просто свести к средству продвижения товаров на рынке. Реклама занимает существенное место в социально-культурной сфере, выполняя определенные социальные, воспитательные, идеологические функции.

Реклама, демонстрируя определенный товар, не редко пропагандирует тот или иной стиль, имидж, образ жизни, поведения. Однако психологическое воздействие рекламы не всегда можно назвать положительным

моментом, в силу чего объективно необходимо существование таких социальных институтов, которые ограничивают характер воздействия рекламы на аудиторию.

Реклама сегодня нужна, чтобы напоминать: счастье не в светлом коммунистическом будущем, не в Раю, а в шоколаде, в сухариках и во многом другом, здесь и сейчас.

Ключевые слова: реклама, искусство, творчество, культура, коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер, Шарль Об искусстве / Ш. Бодлер; пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левина; послесл. В. Мильчиной. – М.: Искусство, 1986.
2. Боров Ю.Б. Основные эстетические категории. – М.: Высшая школа, 1960.
3. Борисов А.С. Креатив в рекламе. – Ростов н/Д: Фолиант, 2003.
4. Гофман А.Б. Дилеммы подлинные и мнимые, или о культуре массовой и не массовой. // Социс, 1990.
5. Гуревич П.С. Бессознательное как фактор культурной динамики // Вопросы философии, 2000, № 10.
6. Дьякова Т.А. Реклама в контексте художественной культуры XX века // Реклама и искусство. – Воронеж: Факультет журналистики ВГУ, Т.2, 2011.
7. Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Культурология. XX век. Антология. – М., 1995.
8. Костина А. В. Основы рекламы / А.В. Костина, Э.Ф. Макаревич, О.И. Карпухин. – М.: Эксмо-Пресс, 2006, с. 37-38.
9. Костина А. В. Эстетика рекламы: учебное пособие. – М.: ООО «Вершина», 2003.
10. Реклама и искусство. Сборник научных трудов. – Воронеж, 2011.
11. Школьник Л.С. Уроки рекламных королей. – М., 1998.

Roza Əlizadə (Azərbaycan)**Müasir cəmiyyətdə incəsənət və reklam**

İncəsənət bütövlükdə yaradıcılıqdır; bu hər hansı bir sahədə yüksək dərəcəli bacarıqdır. Reklam bu gün böyük mədəni fenomendi, müxtəlif sahələri əhatə edir.

Böyük sənətin metod və üsullarından istifadə edən reklamda, incəsənət və sənətkarlığın bütün xüsusiyyətləri mövcuddur.

Acar sözlər: reklam, sənət, yaradıcılıq, mədəniyyət, rabitə.

Roza Alizade (Azerbaijan)**Art and advertising in the modern society**

Art is creativity as a whole; It is the highest degree of skill in any field of activity. Advertising today is a significant cultural phenomenon, which covers various spheres of reality.

All the features of the art history have in advertizing in which are used methods and techniques of the great art.

Key words: advertising, art, creativity, culture, communication.

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜ AZƏRBAYCAN İNCƏSƏNƏTİNDƏ ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİK

İncəsənətdə ənənə və müasirlik problemi hər zaman diqqət çəkən məsələlərdən olmuşdur. Fəlsəfədə bazis və üstqurum bir-birini tamamladığı və cəmiyyətin növbəti inkişaf mərhələsinin əsasını qoyduğu kimi, incəsənət nəzəriyyəsində də ənənə və müasirlik münasibətləri bədii mədəniyyətin inkişafında mühüm rol oynayır.

Azərbaycan incəsənətində ənənə və müasirlik probleminin dərin kökləri vardır. Hələ orta əsrlər dövründə təşəkkül tapmış memarlıq, miniatür və xalça məktəbləri sonralar milli bədii mədəniyyətin inkişafında ilkin baza rolunu oynamışdır. Avropa incəsənətinin təsiri ilə XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində realist sənətin bərqərar olması da mövcud ənənələrin genetik yaddaş səviyyəsində təsirinə təzahürü kimi dəyərləndirilə bilər. “XIX yüzilliyin əvvəllərində Şimali Azərbaycanın Rusiya tərəfindən işğal olunması nəticəsində müstəmləkəçilik siyasəti şiddətlənsə də, milli mədəniyyətimizin və incəsənətimizin inkişafında keyfiyyət etibarilə yeni mərhələ başlayır. Hər iki ölkənin siyasi və iqtisadi həyatında baş verən dəyişikliklər incəsənətin də yeni istiqamətdə inkişafına təkan verir” [1, 197]. Zəngin tarixi irs yeni ictimai-siyasi və mədəni şəraitdə də incəsənətin inkişafını təmin edirdi.

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan mədəni mühitində ənənə və müasirlik münasibətləri tarixi inkişafın prinsipinə yeni mərhələsinə qədəm qoydu. O dövrdə formalaşmış bu yeni münasibətlər sistemi sonralar, həmçinin müasir mərhələdə ənənə və müasirliyin əsas ideya-bədii mündəricəsinə çevrildi. Onun əsasında millilik və Avropa dəyərlərinə əsaslanan bəşəriyyət paradigması dayanırdı [1, 199]. Dövrün tələblərinə uyğun müəyyən dəyişikliklərlə həmin münasibətlər sistemi bu gün də incəsənətin ideya-bədii əsaslarının formalaşmasında mühüm rol oynayır.

Hələ bir əsr öncə yeni, taleyüklü mərhələyə qədəm qoyan ənənə və müasirlik münasibətlərinin əsasında Avropa mədəniyyətinin milli sənətlə sintezi dayanırdı. A.A.Bakıxanovun, M.Kazımbəyin, M.F.Axundzadənin Av-

ropa dəyərlərini milli mədəniyyətdə əks etdirmək səylərindən qaynaqlanan bu ideya C.Məmmədquluzadənin satirik publisistikasında, Ü.Hacıbəylinin ölməz musiqisində, H.Ərəblinski, A.M.Şərifzadə kimi aktyor və rejissorların realist sənətkarlıq xüsusiyyətlərində özünü olduqca qabarıq təcəssüm etdirirdi. Xüsusən maarifçi publisistika, poeziya və dramaturgiyada bu cəhət daha aydın nəzərə çarpırdı ki, bu da XX əsrin əvvəllərində həmin sahələrin daha sürətli inkişafı ilə əlaqədar idi. Artıq həmin dövrdə mütədil maarifçilik dünyagörüşünü çılpaq həqiqəti əks etdirməkdən çəkinməyən realizm və üsyankar ruhlu romantizm ənənələri əvəz etməyə başlamışdı ki, bunun da əsasında Avropa dəyərlərinə istinad edən milli-demokratik məfkurə dayanırdı. “Əgər XIX əsr Azərbaycan mədəniyyəti maarifçilik, islahatçılıq yolu ilə gedirdisə, XX əsrin əvvəllərində realizm və romantizm iki başlıca istiqamət əmələ gətirir. Maraqlıdır ki, realistlər əsasən rus yönümlü, romantiklər isə Şərq, əsasən Türkiyədə təhsil alanlar idi. Məsələn, ədəbiyyat sahəsinə müraciət etsək, görürük ki, H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq və A.Səhhət Şərqdə, C.Məmmədquluzadə, Ə.B.Haqqverdiyev, Ü.Hacıbəyli, M.Maqqomayev, F.Köçərli isə Qori seminariyasında təhsil görmüşlər. Bu, tək-cə tədris yox, həm də mühit və tərbiyə məsələsidir” [2, 8].

Azərbaycan demokratik cümhuriyyəti dövründə incəsənətdə milli demokratik dəyərlərin inkişaf etdirilməsi üçün əlverişli şərait yarandı. Lakin milli hökumətin ömrü qısa olduğundan həmin dövrdə müasir ruhlu milli təfəkkürün formalaşması başa çatdırılmadı. Bununla belə demokratik cümhuriyyət dövründə bir sıra maarifçi xarakterli məsələlərə start verildi ki, bu da xalqımızın mədəni inkişaf tarixində silinməz izlər buraxdı. Belə ki, tək-cə 1919-cu ildə maarif və mədəniyyət sahəsində üç mühüm hadisə baş vermişdi. Həmin ildə Azərbaycanda ilk ali məktəb olan Bakı universiteti, ilk dövlət teatrı və ilk milli muzey olan “İstiqlal” muzeyi yaradıldı. Mədəni inkişaf tarixində mühüm hadisə olan bu yeniliklər hətta sovet dönməmində də milli dəyərlərin formalaşmasına təsirsiz ötürməmişdi [3].

1920-ci ilin aprel işğalından sonra mədəniyyətdə ənənə və müasirlik münasibətlərində ciddi dəyişikliklər baş verdi. Xüsusən ilk zamanlarda keçmişin mütərəqqi milli-mədəni irsi ilə heç cürə barışmaq istəməyən sovet təbliğat maşını onu tamamilə inkar edir, bayağı “proletkult” ideyalarını cəmiyyətin şüuruna yeritməyə çalışırdı. Sonralar mədəni irsə münasibət nisbətən dəyişsə də bütövlükdə keçmişin maddi-mənəvi dəyərlərinə olan münasibət birtərəfli, yarımçıq xarakter daşımış, bir çox mütərəqqi ruhlu ənənələrə layiq

olduğu qiymət tam olaraq verilməmişdi. Beləliklə də, sovet dövründə bədii mədəniyyət sahəsində əldə olunan danılmaz müvəffəqiyyətlərə baxmayaraq bir çox ənənələrə (misa1 üçün, Novruz bayramı ilə bağlı ənənələrə) olan qeyri-obyektiv münasibət həmin müvəffəqiyyətlərin milli xarakterinin tamlığına xələl gətirirdi. Baxmayaraq ki, bu günkü incəsənətin inkişafına sovet dövrü bədii mədəniyyətinin müstəsna xidmətləri olmuşdur. Buradan aydın olur ki, istənilən epoxada faydalı məqamlar vardır və onları seçib ayırmaq, düzgün dəyərləndirmək ənənə və müasirlik münasibətlərinin obyektiv qiymətləndirilməsi üçün vacib şərtidir.

1991-ci ildə sovet dövlətinin çökməsi və kommunizm ideyalarının süquta uğraması ilə milli mədəni ideologiyanın formalaşmasında yeni tarixi dövr meydana gəldi. Bu zamandan etibarən bədii mədəniyyətdə ənənə və müasirlik qarşılıqlı münasibətlərinin yeni ictimai-siyasi müstəvidə nəzərdən keçirilməsinə başlandı.

Şübhəsiz ki, müstəqilik dövrü milli mədəni ideologiyasının əsasında ənənələrə müasirlik prizmasından yanaşılma prinsipi dayanır. Əgər incəsənətin ayrı-ayrı sahələrinə nəzər yetirsək, görürük ki, onun ideya-bədii əsasını milli xarakteri və özünəməxsusluğu saxlamaqla bəşəri dəyərlərə inteqrasiya xüsusiyyətləri təşkil edir. Müasir elmi-texniki tərəqqi, informasiya texnologiyalarının geniş yayılması ölkəmizin dünya birliyinə daha sürətlə daxil olmasını şərtləndirir. Bu isə öz növbəsində həm müasir mədəni imkanlardan yararlanmaq, həm də Azərbaycan milli mədəniyyətini dünya miqyasında təbliğ etmək üçün qarşımızda yaxşı imkanlar açır.

Yaşadığımız dövrdə ənənə və müasirlik münasibətləri incəsənətin, demək olar ki, bütün sahələrində - musiqi, təsviri sənət, teatr, kino və başqalarında aydın nəzərə çarır. Bu sahədə xalq yaradıcılığının xüsusi əhəmiyyəti vardır. Özündə qədim ənənələr yaşadan xalq yaradıcılığı müstəqillik dövründə yenidən inkişaf etməyə başlamışdır. Şübhəsiz ki, bunun əsasında dövlətimizin apardığı məqsədyönlü mədəni siyasət dayanır. Respublikanın Birinci Vitse-Prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti, YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri, Azərbaycanın Birinci Xanımı Mehriban xanım Əliyevanın milli dəyərlərimizə olan diqqət və qayğısı bu sahələrin inkişafını şərtləndirir.

Bu sırada muğam sənəti, xalçaçılıq, aşıq sənəti kimi sahələr ön sırada gədir [4, 12]. Şərbafı1ıq, misgərlik, şəkəkə sənəti, həmçinin xalq memarlığı xüsusiyyətlərinin, folklor ənənələrinin, rəqslərin, müxtəlif oyun və mərasimlərin dirçəldilməsi də dövlətimizin mədəni siyasətində mühüm yer tutur.

Sadalanan sahələrin inkişaf etdirilməsi Azərbaycanın dünya miqyasında təbliğ edilməsi baxımından müstəsna əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, xarici ölkələrdə çıxış edən yaradıcılıq kollektivləri mədəniyyətimizi nümayiş etdirməklə onu təbliğ edir, ölkəmiz, xalqımız və dövlətimiz barədə dünya ictimaiyyətində müsbət imic formalaşdırırlar. Həmçinin Azərbaycana gələn çoxsaylı turistlər milli mədəni dəyərlərimizlə tanış olmaq imkanı əldə edirlər ki, bu da öz növbəsində Azərbaycanın dünya miqyasında tanınmasına, onun maraqlarına xidmət edir.

Milli bədii yaradıcılığın dirçəldilməsi, bədii ənənələrə müasirlik müstəvisində yanaşılması ölkəmizin turizm potensialının artmasına da kömək edir. Məlum olduğu kimi, müasir dünyada turizm sektoru iqtisadiyyatın ən çox gəlir gətirən sahələrindən biri hesab olunur. Dünyada elə ölkələr vardır ki, turizm sahəsi onların milli gəlirinin əsas hissəsini təşkil edir. Turizmin inkişaf etdirilməsi Azərbaycan iqtisadiyyatında qeyri-neft sektorunun inkişaf etdirilməsinin əsas istiqamətlərindən biridir. Buradan aydın görünür ki, milli bədii ənənələrə istinad edən xalq yaradıcılığının inkişafı ilk baxışda sanki sadə təsir bağışlasa da, əslində ölkəmizin iqtisadiyyatının güclənməsində yaxından iştirak edən sahələrdəndir. Milli bədii ənənələr və xalq yaradıcılığı xarici turistləri cəlb edən əsas istiqamətlər kimi dəyərləndirilir.

Ənənə və müasirlik paradigması müasir incəsənətin ideya-bədii simasını təşkil edən əsas cəhətlərdən biridir. Əgər bu problemə musiqi sahəsində nəzər salsaq, görərik ki, müstəqillik dövründə yaradılmış iri həcmli əsərlər – opera, balet, simfoniya, oratoriya və başqaları Azərbaycanda zəngin ənənələri olan Avropa musiqisinə istinad etməklə yanaşı, həm də güclü milli məzmunu malikdirlər. Bu millilik təkcə musiqinin səslənməsində yox, həm də onun ümumi məzmununda, ideya-bədii qayəsində özünü aydın göstərir. Məsələn, ölməz bəstəkar V. Adıgözəlovun yazdığı məşhur “Çanaqqala” oratoriyası zəngin milli ruha, ifa zamanı səslənən milli çalarlara malik olmaqla yanaşı, həm də qəhrəmanlıq ruhu ilə aşılanmış güclü milli məzmunu, estetik təfəkkürə malikdir ki, bu həmin musiqinin mənəvi uralığını şərtləndirir. Həmçinin bu oratoriyada müasir dünya simfonik musiqisini təmsil edən çalarlara da təsadüf edirik. Buradan bəlli olur ki, müəllif mövcud ənənələrdən yaradıcılıqla istifadə etmiş, eyni zamanda müasir irihəcmli musiqi əsərlərinə xas olan xüsusiyyətlərdən də yararlanmış, həm də bunu milli simfonik janr müstəvisində qurmağa çalışmışdır. Bu sırada Arif Məlikovun, Musa Mirzəyevin, Fərəc Qarayevin, Aqşin Əlizadənin, Firəngiz Əlizadənin son dövr yaradıcılığına aid əsərlərini də qeyd etmək olar [5, 432].

Müstəqillik dövründə ənənə və müasirlik münasibətlərinin çox maraqlı bir mənşərini xoreoqrafiya sənətində müşahidə etmək olar. Zəngin sənət ənənələrinə malik Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti müstəqillik illərində yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Bu inkişafın bariz nümunəsi kimi yaxın keçmişdə yaradılmış Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasını göstərmək olar. Vaxtilə Qəmər Almaszadə, Xumar Zülfüqarova, Əlibaba Abdullayev, Çimnaz Babayeva, Əminə Dilbazi və başqalarının yaratmış olduqları böyük sənət məktəbi müstəqillik illərində daha da inkişaf edərək təkmilləşmişdir. Əsası az qala bir əsr öncə qoyulmuş, ötən əsrin 60-80-ci illərində böyük yaradıcılıq yolu keçmiş Azərbaycan peşəkar xoreoqrafiya sənəti ənənələrinə istinad etməklə müasir milli rəqs ifaçılığını inkişaf etdirir. Bu gün Azərbaycan rəqqaslarının yaradıcılıq nailiyyətləri bütün dünyanın diqqətini cəlb etməkdədir. Azərbaycan rəqqasları mühüm dövlət tədbirlərində yaxından iştirak edirlər. Bu yaxınlarda keçirilmiş IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarının bədii proqramına Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının kollektivi də cəlb edilmişdi. Bədii proqramda milli rəqs nümunələri ilə yanaşı, ayrı-ayrı müsəlman ölkə və xalqlarını təmsil edən rəqslər, geyim nümunələri tədbir iştirakçıları və qonaqlar tərəfindən böyük maraqla qarşılandı. Bu, həm də Azərbaycan cəmiyyətinin demokratik inkişafını, tolerantlığını, multikultural dəyərlərə hörmətlə yanaşdığını nümayiş etdirən bir mədəniyyət nümunəsi idi. Belə ki, müxtəlif millətlərin rəqslərini ifa edən rəqqaslarımız həm də multikulturalizmin Azərbaycan modelini bütün dünya qarşısında nümayiş etdirdilər. Ənənələrə istinad edən milli rəqs sənəti müasir görüşlərin təsiri ilə yeni xüsusiyyətlər qazandı. Bununla da zəngin tarixi keçmişin müasir görüşlərlə təmas qurmasının daha bir nümunəsi gözlərimiz önündə canlandı.

Ənənə və müasirlik qarşılığı bədii mədəniyyətin əksər sahələrində olduğu kimi təsviri sənətdə də zəngin iz buraxmışdır. Hələ ötən əsrin 60-80-ci illərində təşəkkül tapan bədii ənənələr inkişaf edərək müstəqillik dövrü incəsənətinin ideya-bədii xarakterinin formalaşmasında yaxından iştirak edirlər.

Təsviri sənətdə yeni dövr ənənə və müasirlik münasibətləri hələ ötən əsrin 40-50-ci illərində təşəkkül tapmışdır. Vaxtilə Təbriz və Qəzvin miniatür məktəblərində formalaşmış sənət ənənələrini sonralar xalq sənətkarları inkişaf etdirmiş, nəhayət, XX əsrin əvvəllərində realist satirik qrafika təşəkkül tapmışdı. Görkəmli rəssam Əzim Əzimzadənin yaratdığı bədii dəst-xətt (Köhnə Bakı tipləri) 60-cı illərdə Ələkbər Rzaquliyev tərəfindən “Köhnə Bakı” seriyasında inkişaf etdirildi. Həm də bu, kor-koranə təqlid olmayıb mövcud qrafik ənənəni

yeni tarixi şəraitdə, rəssamlıq sənətinin imkanlarının daha da genişləndiyi bir dövrdə inkişafı idi. Bu kiçik nümunə Azərbaycan rəssamlıq sənətində ənənə və müasirlik qarşılıqlı münasibətlərinin maraqlı bir mənşərini göz önündə canlandırır. Müstəqillik illərində bu münasibətlər daha da inkişaf etmiş, həm də bir sıra maraqlı doğuran məqamlarla zənginləşmişdir. Müasir dövrdə rəssamlar Bakı mövzusunda maraqlı ştrixlər daxil etmiş, onu həm tarixi, həm də müasirlik kontekstində təcəssüm etdirmişlər. İsmayıl Məmmədov, Əsrəf Heybətov, Mir Teymur kimi rəssamların yaradıcılığında Bakı tematikasının yeni təcəssüm xüsusiyyətlərini müşahidə edə bilərik. Burada ənənəvi zəngin kolorit, xarakterik detal, simvol və cizgilərlə yanaşı, sanki modernist əhvali-ruhiyyə də özünü büruzə verir. İ.Məmmədovun “İçəri Şəhərin bir günü” tablusunda rəssam detalları ümumiləşdirərək kompozisiyaya modern sənətə xas olan ştrixlər daxil edir, müxtəlif məişət əşyalarını – su parçını, musiqi alətini, samovarı bir-biri ilə rəbitəsiz şəkildə, həm də çox böyük ölçülərdə əks etdirir. Əgər Ə.Əzimzadənin “Köhnə Bakı tipləri” akvarel seriyasını erkən realizm nümunəsi kimi qəbul etsək, Ə.Rzaquliyevin “Köhnə Bakı” seriyasına daxil olan linoqravürələr artıq həm bədii, həm də texniki baxımdan ənənələrin əhəmiyyətli dərəcədə inkişafı təsiri bağışlayır [6, 170]. Bu münasibətlərin müstəqillik dövrünə təsadüf edən növbəti mərhələsində modernizm təmayülləri özünü büruzə verməyə başlayır ki, bu da müasir təsviri sənətinin xarakterik cəhətlərindən biridir [7, 83]. Bu cəhət milli məişət lövhələrinin təsvir edildiyi rəsmlərdə də aydın görünür.

Açar sözlər: bədii ənənə, müasirlik, incəsənət, musiqi, xoreoqrafiya.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndi R. Azərbaycan incəsənəti. – Bakı: Çarşıoğlu, 2001.
2. Əfəndiyev T.İ. Mədəniyyətdə tarixilik və müasirlik. – Bakı: Təhsil, 2012.
3. Qazızadə N. İstiqlal muzeyi.
<http://medeniyyet.az/page/news/12610/Istiqlal-Muzeyi.html>
4. Talıbzadə Ü. Azərbaycan muğamına dövlət qayğısı // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. – Bakı: Təknur, 2015.
5. Axundova-Dadaşzadə Z. Muğam və müasir Azərbaycan simfonizmi: axtarışlar, itkilər, tapıntılar // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. – Bakı: Təknur, 2015.
6. İşərişəhər Azərbaycan tarixində. – Bakı: Şərq-Qərb, 2015.

7. Байрамов Т. Искусство Азербайджана: от постмодернизма к «теологическому дискурсу». // *İncəsənət və mədəniyyət problemləri* (Beynəlxalq elmi jurnal), 2016, № 2 (56).

Натаван Мурадова (Азербайджан)

Традиция и современность в азербайджанском искусстве в период независимости

В статье рассматриваются вопросы, связанные с проблемой традиции и современности в художественной культуре Азербайджана в период независимости. Освещая проблематику в контексте развития традиций, автор приводит примеры из разных областей художественной культуры – литературы, изобразительного искусства, музыки, хореографии, сравнивая особенности творчества художников разных поколений. Подводя итоги, автор подчеркивает значение художественной традиции в приумножении и дальнейшем развитии художественной культуры в период независимости.

Ключевые слова: художественная традиция, современность, искусство, музыка, хореография.

Natavan Muradova (Azerbaijan)

Tradition and modernity in Azerbaijani art in the period of independence

The article deals with issues related to the problem of tradition and modernity in the art culture of Azerbaijan in the modern period. Highlighting the problems in the context of the development of traditions, the author gives examples from different areas of artistic culture - literature, art, music, choreography, comparing the features of the work of artists of different generations. Summing up, the author emphasizes the importance of the artistic tradition in the augmentation and further development of artistic culture in the period of independence.

Key words: artistic tradition, modernity, art, music, choreography.

**ÖTƏN ƏSRİN 50-70-ci İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN
RƏSSAMLARININ YARADICILIĞINDA XARİCİ TEMATİKA
(M.Abdullayev və T.Salahovun yaradıcılıq nümunəsində)**

Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında xarici tematika mühüm yer tutur. Bu cəhət ötən əsrin 50-70-ci illərində özünü xüsusilə aydın göstərmişdir. Həmin dövrdə tez-tez xarici ölkələrə yaradıcılıq ezamiyyətlərinə yollanan rəssamlarımız oradan zəngin təəssüratlarla geri döner, eskiz və etüdlər əsasında, bəzənsə yadında saxladığı, hafizəsinə köçürdüyü maraqlı səhnələr əsasında unudulmaz əsərlər işləyirdilər.

Son dövrlərdə cəmiyyətimizdə multikulturalizm düşüncələri geniş yayılmışdır. Narahat dünyanın bir çox bölgələrində münaqişələrin sayı artdıqca, “humanist” Avropa ölkələrində ksenofobiya təzahürləri, islamofob meyillər çoxaldıqca respublikamızdakı sabitlik, qonaqpərvərlik, digər xalqların adət və ənənələrinə hörmətlə yanaşılması təzahürləri daha böyük aktuallıq kəsb edir. Bu gün Azərbaycan multikultural dəyərlərə hörmət və tolerantlıq məkanı kimi bütün dünyada yaxşı tanınır. “Multikulturalizm tərcümədə çoxmədəniyyətlilik deməkdir. Çoxmədəniyyətlilik dedikdə isə ilk növbədə etnik, irqi, dini və mədəni müxtəlifliklər, bu müxtəlifliklərin əsasını təşkil edən dəyərlər nəzərdə tutulur” [1, 53].

İncəsənətdə multikulturalizm təzahürləri adətən xarici tematika ilə əlaqələndirilir. Lakin mövzusu xarici ölkədən alınmış hər bir əsəri multikultural dəyərlərin daşıyıcısı kimi təqdim etmək olmaz. Zənnimizcə, xarici tematika ilə multikultural mövzu arasında prinsipial fərqlər mövcuddur. Bunun əsasında rəssamın təkə müşahidə etdiyini yox, həm də hissiyyatının, düşüncələrinin, tematikaya bəslədiyi ülvü, həssas münasibətin əks-sədasını təcəssüm etdirməsi dayanır. Başqa sözlə, rəssam fırçaya aldığı əsərdə qonağı olduğu xalqın adət-ənənələrini, məişətini, mədəniyyətini yüksək sənətkarlıq və məhəbbətlə kətan üzərində əks etdirməlidir. Yalnız bu halda xarici tematika həm də multikultural mahiyyət qazana bilər. Azərbaycan incəsənətində məhz belə unudulmaz, zəngin kompozisiya və kolorit xüsusiyyətləri ilə yanaşı, həm də səmimiyyəti, ülvü hissləri ilə diqqəti cəlb edən, həqiqi mənada multikul-

tural təfəkkürün ifadəsi olan əsərlər çoxdur. Bu əsərlərin bir çoxunun yaradıldığı dövrdə, yəni ötən əsrin 50-70-ci illərində multikulturalizm ifadəsi bu günkü qədər geniş yayılmamışdı. Lakin milli mədəniyyətlərə hörmət, səmimi yanaşma kimi yüksək mənəviyyətə istinad edən ənənələr var idi və bütün bunlar rəssamlarımızın yaratdığı bir çox əsərlərdə qorunub saxlanılır. Yaşadığımız multikulturalizm zəmanəsində o illərdə yaradılan, həqiqi multikultural dəyərlər nişanəsi olan həmin tablolar bu günün prizmasından baxdıqda bizim üçün bəlkə daha böyük əhəmiyyət daşıyır. Çünki bu əsərlər həm canlı tariximizin bir parçasını özündə əks etdirir, həm də günümüzün reallıqlarını çox aydın şəkildə göz önündə canlandırırlar.

Azərbaycan incəsənətində xarici tematikanın multikultural müstəvidə əks olunduğu ən zəngin və maraqlı əsərlər seriyasının yaradıcılarından biri SSRİ Xalq Rəssamı Mikayıl Abdullayevdir. Mikayıl Abdullayev öz rəngarəng yaradıcılığı ilə XX əsr Azərbaycan təsviri sənətini inkişaf etdirən rəssamlardandır [2]. Zəngin kolorit duyumu, incə, həzin lirika onun tablolarının əsas cəhətlərindəndir. Rəssam mənzərə, portret, tematika və digər janrlarda gözəl əsərlər yaratmışdır [3, 8].

M.Abdullayev xarici tematika sahəsində də məhsuldar fəaliyyət göstərmişdir. Görkəmli rəssam dünyanın bir çox ölkələrində - Fransa, İtaliya, Almaniya, Çexoslovakiya və başqalarında yaradıcılıq ezamiyyətlərində olmuşdur. Lakin M.Abdullayevin xarici tematikasında məhz Hindistan seriyası mühüm yer tutur. Bu, həm də rəssamın multikultural təfəkkürünün məhz həmin seriyada özünü daha dolğun göstərməsi ilə əlaqədardır.

Hindistan seriyası ümumiyyətlə, M.Abdullayevin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Onun fırçasının, palitrasının zənginliyi həqiqi Şərqi Əlvanlığının real ifadəçisi olan hind məişəti və koloriti vasitəsi ilə daha canlı, qabarıq əks edilib. Rəssam məhz rənglərin dili ilə hind xalqının adət-ənənələrini, milli psixologiyasını, məişətini və həyat tərzini bütün dolğunluğu ilə təcəssüm etdirməyə müvəffəq olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, Hindistan seriyasına görə rəssam bir çox mükafatlara, o cümlədən beynəlxalq “Cavahirləl Nehru” mükafatına layiq görülmüşdür [4]. Həmin mükafatı ona o zaman Hindistanın baş naziri olan İndira Qandi şəxsən təqdim etmişdi (1970).

Hindistan seriyası həm də tematik müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. Burada rəssamın yaradıcılığını səciyyələndirən dörd əsas janrın – tematika, məişət, portret və mənzərə janrlarının hər birinə təsadüf edirik. Bu baxımdan Hindistan seriyası M.Abdullayevin yaradıcılığında müstəsna mövqeyə malikdir.

Hindistan seriyasında bu janrlar bir-biri ilə əlaqəli şəkildə təmsil olunmuşdur. Bu da təbiiidir, çünki rəssam hind xalqının həyat tərzini, adət və ənənələrini bir növ ümumiləşdirilmiş tərzdə əks etdirmiş, milli kolorit və psixologiyaya əsaslanan ümumi bədii dəst-xətt, ifadə manerası qurmağa çalışmışdır. Eyni zamanda janr xüsusiyyətləri bu tabloların bir çoxunda aydın görünür. Bəzi tablolar da isə iki janrın təzahürlərinə rast gəlirik. Belə ki, “İşdən sonra” əsərində tematika və mənzərə əlamətləri qüvvətli olduğu halda, “Rəcəstxan qadınları”nda portret və məişət üsürləri güclüdür. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra tablolar da rəssam portret janrına üstünlük verir və bununla hind milli psixologiyasının bədii müstəvidə dolğun əks etdirilməsinə nail olur.

Rəssamın Hindistan seriyasına daxil olan erkən dövr əsərlərində (1957-58-ci illər) portret əhvali-ruhiyyəsi güclüdür. Bu əsərlər bilavasitə ya portret, ya da portret səciyyəli tematik kompozisiya kimi işlənmişdir. Bu baxımdan rəssamın “Ana qayğısı” (1957) əsərini qeyd etmək yerinə düşər. Tabloda klassik süjet – körpəsini əmizdirən gənc ana təsvir edilib. Lakin rəssam bu süjetə hind həyat tərzinə xas olan ştrixlər daxil edib ki, bu da nisbətən sadə kompozisiyanı bir qədər zənginləşdirir. Rəssam ilk öncə məhz körpəsini sevən şəfqətli ana obrazı yaratmağa cəhd göstərib. Eyni zamanda bu gənc ananın simasında o, hind qadınlarına xas cəhətləri əks etdirib. Qadının qayğılı, bir qədər dalğın baxışları körpəsinə deyil, kənara dikilmişdir. Bu dünyadan xəbərsiz, rahatca anasının döşünü əmən körpədən fərqli olaraq qadının üzündə sanki bir hüzn, inamsızlıq, çətin həyat nişanələri özünü büruzə verir. Lakin bütün bunlar gənc ananın gözəlliyini, çöhrəsindəki bir qədər lirik təsir bağışlayan ifadəni poza bilmir. Maraqlıdır ki, əlvan palitrası ilə diqqət çəkən rəssam bu əsərdə yığcam rəng tonlarından istifadə edib. Burada hind məişətinin rəngarəngliyi ana obrazının lirik-romantik əhvali-ruhiyyəsi, bir qədər qayğılı və kədərli görünüşü ilə əvəz edilmişdir. İsti rənglərdən imtina etməklə M.Abdullayev bu əsərdə gənc hind qadınının – şəfqətli ananın daxili aləmini açmağa üstünlük vermişdir. Obrazın neytral fonda işlənməsi əsərin portret səciyyəsinə artırır. Eyni zamanda kompozisiyada hind adət-ənənələrinə xas olan maraqlı etnoqrafizmlər – ananın başına, çiyinlərinə saldığı sarı rəngli bürüncək – sari, burnuna bənd etdiyi muncuq, qulağından və sinəsindən asdığı massiv görünüşlü sırğa və həməllər, biləyinə keçirtiyi bilərziklər, xınalı əllər diqqəti cəlb edir.

Rəssamın “Kiçik Çandra” (1957) adlı portret işi də milli xüsusiyyətlərin, məsum uşaq psixologiyasının dolğun ifadə olunması baxımından maraqlıdır. Yaxın planda işlənmiş bu portretə 7-8 yaşlı qız uşağı təsvir olunub.

Onun məsum baxışları tamaşaçıya deyil, bir qədər kənara dikilib. Uşaq sanki indicə maraqlı bir səhnə olacağını gözləyir. Əsərdə milli xarakter “Ana qayğısı”na nisbətən daha məhdud xarakter daşıyır; milli özünəməxsusluq uşağın spesifik cizgilərə malik qarabuğdayı üzündə, saçlarına bənd etdiyi qırmızı rəngli baş bəzəklərində əks olunur. “Kiçik Çandra” əsasən isti tonlarla işlənmişdir ki, bu da onu “Ana qayğısı”ndan fərqləndirən əsas kolorit xüsusiyyətidir. “Ana qayğısı”nda rəssam soyuq göy, “Kiçik Çandra”da isti qəhvəyi fondan istifadə edib. Neytral qəhvəyi fon uşağın qarabuğdayı çöhrəsi ilə müəyyən ahəngdarlıq yaradır. Rəssam əsas diqqəti uşağın simasına, onun ifadəli baxışlarına yönəltmişdir; əsərin digər hissələri, misal üçün, qızın ağı-qırmızı donu şərti rəng yaxmaları ilə verilib və əslində tamamlanmayıb.

Hindistan seriyası M.Abdullayevin yaradıcılığında bütöv bir mərhələ təşkil edir. Rəssam bu seriyaya daxil olan əsərləri müxtəlif illərdə yaratmışdır. Lakin onların hamısında Hindistan xalqına, hind mədəniyyətinə, adət-ənənələrinə səmimi münasibət, ehtiram duyulur. Məhz bu cəhət M.Abdullayevin sözü gedən məşhur seriyasını multikultural müstəvidə nəzərdən keçirməyə imkan verir.

Qadın mövzusu rəssamın zəngin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bu, təkcə Hindistan seriyasına aid deyil. M.Abdullayev bir çox mövzularda qadın surətinin ləyaqətli, eyni zamanda lirik təcəssümünü məharətlə əks etdirmişdir. Rəssamın hələ 1946-cı ilə çəkdiyi “Axşam” tablosunda Azərbaycan qadınlarının incə, romantik obrazları canlandırılıb. “41-ci ilin iyunu” triptixində isə o, əksinə, qətiyyətli, mərd, cəbhəyə getmiş kişiləri əvəz edən mübariz Azərbaycan qadınlarının surətlərini təcəssüm etdirib. Rəssam sonralar da bu zəngin mənəviyyətli, tükənməz mövzuya müraciət etmişdir. Hindistan seriyası da maraqlı, romantik məzmunlu qadın surətləri ilə yadda qalır. “Ana Hindistan”, “Racəstxan qadınları”, “Benqal qızları” və bu kimi bir çox tablolar da hind qadınlarının daxili və zahiri gözəlliyi əlaqələndirilmiş formada özünü əks etdirir.

M.Abdullayevin yaradıcılığında qadın obrazı həm də zəngin milli məzmun, etnoqrafizm mənbəyidir. Bu xüsusiyyət Hindistan seriyasında özünü daha aydın büruzə verir. Rəssam hind qadınlarını milli geyimdə təsvir etməklə, onların məşğuliyyətini, gündəlik məişət qayğılarını göstərməklə tamaşaçıda mövzu barədə zəngin, koloritli təsəvvür formalaşdırır.

Rəssamın məşhur “Racəstxan qadınları” tablosu Hindistan seriyasına daxil olan maraqlı əsərlərdən biridir. Vahid kompozisiya mərkəzinə, diqqətlə işlənmiş üz cizgilərinə malik olmayan sadə süjetli bu tabloda hind məişətinin milli xarakteri məhz qadınlar vasitəsilə öz canlı ifadəsini tapır.

Qeyd olunduğu kimi, bu tabloda vahid proporsional kompozisiya mərkəzi yoxdur; onu tablounun sağ üst və sol alt hissələrində yerləşdirilmiş fiqur topluları əvəz edir. Eyni zamanda tabloda üfük xətti kompozisiyanın yuxarı hissəsinə yaxındır və demək olar ki, görünür. Diqqət yetirilərsə, M.Abdullayevin bir sıra əsərlərində bu üsuldan istifadə edildiyini görmək olar. Rəssam kompozisiyanı arxaya doğru uzanan perspektiv üzərində qurmaqla süjet xəttini bu sahədə yerləşdirir və üfük xəttinə demək olar ki, yer saxlamır. M.Abdullayev bir sıra əsərlərində, misal üçün “Sevinc” tablosunda bu formadan istifadə etmişdir. Formaca buna yaxın olan perspektiv quruluşunu rəssamın bəzi digər əsərlərində də (“Səadət quranlar” və s.) müşahidə etmək olar.

“Rəcəstxan qadınları” maraqlı kolorit həllinə malikdir. Rəssam burada əsasən isti rənglərdən istifadə etsə də, hər halda onu zəngin koloritli əsər hesab etmək olmaz. Eyni zamanda rəssamın hind qadınlarının sarilərində istifadə etdiyi müxtəlif çalarlı qırmızı və sarı rənglər əsərin kolorit həllində oynaq bir ritm yaradır. Arxa planda verilmiş boz-yaşıl kolorit tonları bu rəngləri daha qabarıq göstərir. Əsərin mərkəzində yer alan enli kənd yolu öz açıq, demək olar ki, isti ağ rəngi ilə ilk baxışda bir qədər təzadlı təsir bağışlayır. Eyni zamanda ağ rəngə çalan yol qadınların əlvan geyimlərini sanki bir qədər də aydın göstərir, baxmayaraq ki, fikrimizcə, buna o qədər də ehtiyac duyulmur.

“Rəcəstxan qadınları”nda üz cizgiləri bir qədər şərti təsir bağışlayır, çünki burada yaxın plan yoxdur. Eyni zamanda rəssam qadınların qəhvəyi simalarında bir neçə xarakterik qara ştrix (göz, qaş və s.) verərək məhərətlə ifadəli üz cizgiləri yaratmışdır. Adətən M.Abdullayev parlaq, fərqli rəng çalarlarından istifadə edir. Lakin rəssamın “Rəcəstxan qadınları” əsərində bunun əksini görürük. Əsər nisbətən əlvan təsir bağışlasa da, burada rənglərin keçidlərinə demək olar ki, rast gəlinmir. Qadınların əynində olan sari və uzun ətkli koftalar əsasən qatışıqsız rəng tonları ilə işlənilib. Digər tablolarda olduğu kimi, bu əsərdə də rəssam ilk baxışda diqqətdən kənar qalan özünəməxsus milli detallar işləmişdir. Qadınların yalın ayaqları, topuqlarına və biləklərinə keçirtiyi bilərziklər buna misal ola bilər. Qadınlar həmçinin başlarında bağlama daşıyırlar ki, bu da hind və ümumiyyətlə Şərqi Məşətinin nümunəsi hesab oluna bilər. Xatırlayaq ki, keçmişdə qadınların başda boğça daşımada adəti bir çox Şərqi ölkələrində, o cümlədən Azərbaycanda da olmuşdur. Ölkəmizin bəzi ucqar bölgələrində bu adətə indi də təsadüf edilir. Rəssam hind qadınlarının həyat tərzini realist ştrixlərlə əks etdirərək ölkəmiz və xalqlarımız arasındakı oxşar məqamları üzə çıxarmışdır. Bunu rəssamın multikultural düşüncələrinin təcəssümü kimi də dəyərləndirə bilərik.

M.Abdullayevin qadın mövzusunda işlədiyi ən maraqlı və xoşagəlimli tablolarından biri də “Benqal qızları”dır. Məlum olduğu kimi, Hindistan böyük və çoxmillətli ölkədir. Onun təbiəti, iqlimi kimi, insanları, adət-ənənələri də müxtəlifdir. Hind mədəniyyəti və həyat tərzinin hər yerdə yayılmış ümumi cizgiləri ilə yanaşı, ölkənin müxtəlif ştatlarında fərqli adət-ənənələr, məişət xüsusiyyətləri mövcuddur. Bu xüsusiyyətlər müəyyən mənada M.Abdullayevin hind seriyasında öz əksini tapır. Belə ki, o, isti iqlimə malik Rəcəstxan motivlərində əsasən isti rənglərə müraciət etdiyi halda, Hindistanın əks tərəfində yerləşən rütubətli, yağmurlu Benqaliyada daha çox göy və ümumiyyətlə, soyuq rəng tonlarından istifadə etmişdir. “Benqal qızları” tablosu bu cəhətdən olduqca xarakterik təsir bağışlayır. Əsərdə təsvir olunan qızların qəhvəyi çalan simasına, al qırmızıya boyanmış dodaqlarına baxmayaraq tabloun ümumi kolorit həllində soyuq tonlar üstündür. Rəssam bununla sanki Hindistanın müxtəlif yerlərinin fərqi simvolik bədii vasitələrlə diqqətə çatdırmaq istəmişdir.

Xarici tematika Azərbaycan incəsənətinin ən tanınmış simalarından olan, Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının vitse-prezidenti, xalq rəssamı Tahir Salahovun yaradıcılığında da dərin iz buraxmışdır. Tahir Salahov dünya miqyasında tanınan və sevilən rəssamlardandır [5]. Onun xarici tematikası olduqca rəngarəng və genişdir. Dünyanın əksər ölkələrini gəzmiş sənətkar bu ölkələrin adət-ənənələrini, xüsusən mədəniyyət tarixini əks etdirən, yağlı boya, pastel və qara karandaşla işlənmiş yüzrlə kompozisiyanın müəllifidir.

T.Salahovun xarici tematikası M.Abdullayevinkindən fərqlidir. Bu iki rəssamın xarici tematikasını bir məqalədə birləşdirməkdə əsas məqsəd həm iki tanınmış sənətkarın yaradıcılığını təhlil etmək, həm də onların daha çox fərqli xarakter daşıyan bədii-üslubi xüsusiyyətlərinə aydınlıq gətirməkdir. M.Abdullayevin Hindistan seriyası rəngarəng milli məzmun daşıyan, özündə multikulturalizm təmayülləri təzahür etdirən xarici tematika nümunəsidir. T.Salahovun xarici tematikası isə sanki klassik xarakter daşıyır və yaradıcılığının hələ erkən mərhələsində formalaşan “sərt üslub”un təsirinə məruz qalmışdır [6]. M.Abdullayev daha çox məişət-tematik lövhələrə meyl etdiyi halda T.Salahovda bunun əksini görürük. Rəssam sadə adamlardan daha çox şəhər mənzərələrini, xüsusən məşhur tarixi-memarlıq abidələrini əks etdirməyə meyllidir. M.Abdullayev Hindistan kimi qədim tarixi-memarlıq abidələri ilə zəngin olan bir diyarda demək olar ki, həmin mövzuda əsər işləmədiyi halda T.Salahov həm tarixi abidələri (“Müqəddəs Fransis Assiz məbədi”), həm də

yeni dövrdə tikilmiş binaları (“Berqamo meydanı”) eyni həvəs və üslubda əks etdirir [7, 8]. Cəsarətlə demək mümkündür ki, T.Salahovun yaradıcılığı milli-etnoqrafik cizgilərdən uzaqdır; bu fikri eyni dərəcədə rəssamın xarici tematikasına da aid etmək olar. Burada prinsipial məsələ aşağıdakıdır: T.Salahovun xarici tematikasını multikultural mövqedən izah etmək mümkündürmü? Yazının əvvəlində qeyd etmişdik ki, xarici tematikanı multikultural təfəkkür müstəvisinə rəssamın səmimi, inandırıcı hissləri, müxtəlif xalqların milli mədəniyyətinə maraq və ehtiramı istiqamətləndirir. Lakin T.Salahovun “sərt üslub”unda, soyuq rənglərində ilk baxışda bunu görmək çətindir [8]. Həm də rəssam, deyildiyi kimi, məişət lövhələrini əks etdirməyə meyli deyil. T.Salahovun xarici tematikasında multikulturalizmin olmadığını demək də qətiyyənlə düzgün olmazdı. Onun yaradıcılıq təfəkküründəki multikultural məqamları üzə çıxartmaq üçün fərqli metodikaya və yanaşma tərzinə ehtiyac duyulur.

Hər şeydən öncə T.Salahov Azərbaycan rəssamıdır. O, demək olar ki, hər yerində olduğu dünyaya azərbaycanlı gözü ilə baxmış, onları azərbaycanlı təfəkkürünün süzgəcindən keçirmiş, nəhayət, bir azərbaycanlı kimi kətana köçürmüşdür. Rəssamın yaradıcılığında milli simvolika az olduğu halda yenə də milli tematika aydın nəzərə çarpır. Zənnimizcə bu, məhz azərbaycanlı təfəkkürünün nəticəsidir. Deməli, T.Salahovun xarici tematikasındakı multikultural təfəkkürdən danışarkən buna zahiri klassik təsvirlər müstəvisində yox, azərbaycançılıq prizmasından yanaşmaq lazımdır. Bu halda ilk baxışda gizli qalan multikultural məqamlar sanki aşkarlanır və azərbaycanlı rəssamın dünya mədəni dəyərlərinə olan ehtiram və sevgisi üzə çıxır.

Beləliklə, Azərbaycanın iki tanınmış rəssamının yaradıcılığı nümunəsində xarici tematikada multikulturalizm motivlərinin xarakterini müqayisə edərək belə bir qənaətə gəlmək olar ki, multikultural dəyərlər fərqli formalarda təzahür etmişdir. Əgər M.Abdullayevin Hindistan seriyasında multikultural dəyərlər daha çox zəngin məişət etnoqrafizmləri və milli xarakter vasitəsilə əks etdirilsə, T.Salahovun yaradıcılığında bu xüsusiyyətlər azərbaycanlı sənətkarın klassik sənət baxışları vasitəsilə gerçəkləşdirilir. Hər iki sənətkarın xarici tematikasının genişliyi ötən əsrin 50-70-ci illərində Azərbaycan təsviri sənətində multikultural baxışların fərqli təzahür formalarını üzə çıxarır.

Açar sözlər: Azərbaycan rəngkarlığı, M.Abdullayev, T.Salahov, incəsənətdə milli tematika, incəsənətdə multikulturalizm.

ƏDƏBİYYAT

1. Kərimli V. Müasir Azərbaycanda multikulturalizm və mədəni müxtəliflik // İncəsənət və mədəniyyət problemləri (Beynəlxalq elmi jurnal), 2016, № 2 (56).
2. Габитов Н.Д. Изобразительное искусство Азербайджанской ССР. – Баку: Азернешр, 1959.
3. Попова Э. Михаил Абдуллаев. – М.: Советский художник, 1973.
4. Алиева С. История искусства в произведениях одного художника (в Баку открылась выставка, посвященная 90-летию Михаила Абдуллаева) <http://www.anl.az/down/meqale/zerkalo/2011/dekabr/219203.htm>
5. Осмоловский Ю.Э. Таир Салахов. – М.: Советский художник, 1972.
6. <https://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions6105/>
7. Tahir Salahov (Albom). – Bakı: İndiqo, 2008.
8. http://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=17383

Севиндж Велиева (Азербайджан)

Зарубежная тематика в творчестве азербайджанских художников в 50-70-х годах прошлого века (на примере творчества М.Абдуллаева и Т.Салахова)

Статья посвящена зарубежной тематике в творчестве двух выдающихся живописцев Азербайджана – М.Абдуллаева и Т.Салахова. Рассматривая вопрос в контексте мультикультурного мышления, автор ставит цель выявить мотивы мультикультурализма, которые, несомненно, присутствуют в их работах, посвященных зарубежной тематике. В этом плане примечательна индийская серия М.Абдуллаева, в которой отражаются яркие и красочные сцены, взятые из жизни индийского народа. Интересны и своеобразны особенности мультикультурализма, которые проявляются в жанровых картинах Т.Салахова, созданных по зарубежной тематике. Обобщая итоги, автор подчеркивает разнообразие мультикультурального мышления, характерного для большинства произведений на зарубежную тематику, созданных в рассматриваемый период.

Ключевые слова: живопись Азербайджана, М.Абдуллаев, Т.Салахов, национальная тематика в искусстве, мультикультурализм в искусстве.

Sevinj Veliyeva (Azerbaijan)**Foreign themes in the works of Azerbaijani artists
in the 50-70s of the last century (on the example of the
creative work of M.Abdullayev and T.Salakhov)**

The article is devoted to foreign subjects in the works of two outstanding painters of Azerbaijan - M.Abdullayev and T.Salakhov. Considering the issue in the context of multicultural thinking, the author sets out to identify the motives of multiculturalism, which, undoubtedly, are present in their works devoted to foreign subjects. In this regard, the Indian series by M.Abdullayev is remarkable, which reflects bright and colorful scenes taken from the life of the Indian people. Interesting and original peculiarities of multiculturalism, which are manifested in T.Salakhov's painting genre, created on foreign subjects. Summarizing the results, the author emphasizes the diversity of multicultural thinking characteristic of most works on foreign subjects created in the period under review.

Key words: Azerbaijani painting, M.Abdullayev, T.Salakhov, national themes in art, multiculturalism in art.

ƏMƏKDAR RƏSSAM SİRUS MİRZƏZADƏNİN YARADICILIĞINDA QADIN MÖVZUSU

Təsviri sənətdə qadın mövzusu tarixən çox maraq doğuran, geniş diskussiyalara səbəb olan, özündə fəlsəfi-etik təsəvvürlər sistemini əks etdirən mövzulardandır. İstənilən tarixi dövrdə bu mövzuya müxtəlif rəssamlar müraciət etmişlər. Mövzunun spesifikliyi, müəyyən mənada sirli, əsrarəngiz səciyyə daşması, lirik hisslərlə zəngin olması ona olan marağı daha da artırmışdır.

Əlbəttə, hər hansı bir qadın portretini lirik, fəlsəfi-etik, yaxud digər müstəvidə qiymətləndirmək olmaz. Bu məsələdə əsas meyar ilk öncə rəssamın özünün yaratdığı rəsmə olan münasibəti, yaradıcılıq üslubu, dünyagörüşüdür. Bütün bunlar əsərin ideya-bədii mündəricəsinin formalaşmasına öz təsirini göstərir. Qadın mövzusunda bu cəhətlər daha qabarıq ifadə olunur.

İstedadlı sənətkar, Azərbaycanın Əməkdar rəssamı Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında qadın mövzusu geniş təmsil olunmuşdur [1]. Rəssamın yaratdığı qadın surətləri həm portret, həm də tematik səciyyə daşıyır. Bu əsərlərin işlənmə üslubu, rəng həlli onların lirik-psixoloji mahiyyətinin üzə çıxmasında həlledici rol oynayır. Rəssamın əsərlərindəki fərqli qadın surətlərinin mahiyyətini daha dərinlən qiymətləndirmək üçün, əvvəlcə onun yaradıcılığına nəzər salmaq, sənətkar dəst-xəttini müşahidə etmək lazımdır [2, 86].

Öncə belə bir cəhəti vurğulamaq vacibdir ki, Sirius Mirzəzadə öz fərdi dəst-xətti, işləmə texnikası ilə diqqəti cəlb edən rəssamlardandır. Aydınır ki, hər bir sənətkarın öz üslubu var və bu xüsusiyyət onun əsərlərinin tanınmasına kömək edir. Sirius Mirzəzadə yaradıcılığında bu cəhət sanki daha qabarıq təzahür edərək özünü təkə rəng, kompozisiya, işıq-kölgə, tematika xüsusiyyətlərində büruzə vermir. Bu, həm də rəssamın öz tablolarına daxil etdiyi dünya duyumunda, sadə, lakin düşündürücü ideya-estetik məna çalarlarında özünü büruzə verir.

Rəssamın yaradıcılığını xarakterizə edən bir neçə əsas xətt, cəhət vardır ki, onların nəzərə çatdırılması sənətkar dünyagörüşünün düzgün dəyər-

ləndirilməsi baxımından əhəmiyyətlidir. İlk olaraq rəssamın kompozisiya xüsusiyyətlərini önə çəkmək istərdik. Sirius Mirzəzadənin tablolarında əsas konstruktiv cəhət kompozisiyanın sadəliyi, onun birxətli müstəvi üzərində qurulmasıdır. Rəssam artıq elementlərdən imtina etməklə əsərin ideya-bədii məzmununun “maneəsiz” dərk edilməsində tamaşaçıya sanki yardım edir. Sənətkarın əsərlərinin böyük qisminə kompozisiya ön xətdə verilmiş surətlərdən (bədi obrazlardan) təşkil olunmuşdur. Arxa plan isə daha çox mücərrəd, qeyri-müəyyən elementlərdən qurularaq ideyanın açıqlandığı ön xətt üçün bir növ estetik fon missiyasını daşıyır. Bunu müəyyən mənada aktyorun teatrda bağlı pərdə önünə çıxması ilə müqayisə etmək olar. Bağlı pərdə diqqəti obraza yönəltdiyi kimi, S.Mirzəzadənin arxa planda işlədiyi ümumiləşdirici xarakterli bədii detallar məcmusu da diqqəti süjet xəttinin qurulduğu ön müstəviyə yönəltdir, eyni zamanda məzmunun dərk edilməsi üçün əlavə (yönəldici) stimula yaradır. Rəssam buna bəzən konkret, yaxud ümumiləşdirilmiş predmetlər, bəzənsə predmetsiz formada, misal üçün rəng effektləri vasitəsilə nail olur. Buna konkret nümunələrdə nəzər salaıq. “Adəm və Həvva” seriyasından olan tabloda fon, demək olar ki, müstəqil qavranılan yaxın planlı mənzərə görüntüsündən ibarətdir və əsərin lirik ovqatının diqqətə çatdırılmasında mühüm rol oynayır [3]. Lakin “Çılpaq fiqur”da bunun tam əksini görürük. Bu tabloda rəssam nəinki arxa planda, hətta kompozisiyanın əsasını təşkil edən uzanmış qadın fiqurunun işlənməsində şərtlik xüsusiyyətlərinə geniş yer ayırmışdır. Əsərdə fon gül-çiçəklə assosiasiya olunan isti rəng topalarından qurulub. Eyni zamanda bu rəng topaları bəzən obrazdan qabağa çıxaraq təkə fon yox, həm də ümumiyyətlə, ətraf mühit effekti yaradır. Beləliklə, əsərin lirik məzmunu rənglər vasitəsilə öz ifadəsini tapır. Arxa planla ön plan vahid şaquli müstəvidə qurulduğundan uzanmış qadın sanki havada süzürmüş kimi maraqlı, təzadlı optik təəssürat yaradır.

Sirius Mirzəzadənin üslubunu xarakterizə edən əsas cəhətlərdən biri də onun rəmzi elementlərdən istifadə etməsidir. Bu elementlər əsərin təkə estetik mahiyyətini ifadə etmir. Onlar həmçinin əsərin ideyasının, daşdığı mənə yükünün bədii-simvolik formalarda açıqlanmasına kömək edir. Sübhəsiz ki, rəmzi elementlərin kompozisiyaya daxil edilməsi obrazların işlənməsindəki zahiri şərtliklərlə əlaqədardır. Rəssam bir çox hallarda detallardan istifadə etmir. O, hətta surətin simasını, üz cizgilərini belə əks etdirməyə bilər. Təbii ki, belə olan təqdirdə rəmzi vasitələrin rolu artır. Rəmzi motivlər bir növ tapmaca rolunu ifadə edərək şərtliklərlə zəngin kompozisiyanın mənə yükünü an-

lamaqda bizə kömək edir. Obrazın işlənməsində zahiri minimalizm mövqeyi nümayiş etdirən sənətkar onun daxili aləmini, psixologiyasını, nəhayət, əsərin ümumi ab-havasını məhz rəmlər vasitəsilə diqqətimizə çatdırır. Məsələn üçün, elə həmin “Çılpaq fiqur”da obrazın detallaşdırılması minimum səviyyədədir. Faktiki olaraq tamaşaçı obrazın monoton bəyaz siluetini görür. Lakin buradakı isti rəng topaları rəmzi məna kəsb edərək obrazın, həmçinin bütövlükdə əsərin lirik-romantik əhvali-ruhiyyəsini əks etdirir.

Sözün gedən tabloda rəmlər daha çox qeyri-predmet formasında, kolorit effektləri vasitəsilə yaradılıb. Lakin Siruz Mirzəzadənin konkret bədii formalara, predmetlərə, simvolik xarakterli maddi nümunələrə istinad edən kompozisiyaları daha çoxdur. Bu baxımdan diqqətimizi yenə də “Adəm və Həvva” seriyasından olan rəsm çəkir (1999). Əsərin bədii təhlilinə keçməzdən öncə, burada özünü büruzə verən bəzi kompozisiya və tematika xüsusiyyətlərinə diqqət yetirək.

Yuxarıda qeyd etmişdik ki, Siruz Mirzəzadənin yaratdığı qadın surətləri əsasən portret və tematika janrlarında təzahür edir. Sözün gedən tabloda, zənnimizcə, hər iki janrın xüsusiyyətlərini görmək mümkündür. Çünki burada həm nisbətən iri planda təsvir edilmiş iki konkret obraz, həm də tematika janrını səciyyələndirən gündəlik həyat - məişət elementləri vardır. Bundan başqa tabloda maraqlı təbiət təsvirlərinə (çiçək açmış ağaclar) rast gəlinir ki, bu bərdə yuxarıda artıq deyilib. Lakin kompozisiyada portret-tematika xarakteri daha qüvvəlidir və zənnimizcə, tablolu həmin janrların qovşağında nəzərdən keçirmək məqsədəuyğundur.

Sadə kompozisiya həllinə malik bu tabloda dəmir məhəccərlə hüdudlanmış dairəvi formalı, açıq balkonda üz-üzə oturaraq söhbət edən kişi və qadın fiqurları təsir edilib. Tablonun kompozisiya və kolorit həllində diqqəti cəlb edən əsas cəhət sadəlik, artıq detallardan imtina edilməsi prinsipidir. Belə ki, kiçik miz arxasında üz-üzə oturmuş iki surətdən, həmçinin arxa planda bir qədər şərti surətdə təsir edilən, əsərə romantika ab-havası daxil edən çiçəklənmiş ağaclarından başqa burada, demək olan ki, heç nəyə təsadüf edilmir. Mizin üstündə kiçik vaza və onun içinə qoyulmuş ağ güllər diqqəti cəlb edir. Qeyri-təbii görünüşlü bu güllər vazadan çox yuxarı qalxaraq qadınla kişinin arasındakı məkanı başdan-başa əhatə edir. Elə təsəvvür yaranır ki, sanki bu iki surət güllər vasitəsilə bir-biri ilə danışır. Birinin dediyi söz güllərdən keçərək bir növ filtrasiya olunur, həlimləşir, incə, məhəbbət dolu romantik nüanslar kəsb edir və sonra tərəf müqabilinə ötürülür. Bu maraqlı, həm də sadə kompo-

zisiya xüsusiyyəti vasitəsilə söhbətin məhz romantik müstəvidə getdiyi aşkarlanır. Tablonun kolorit həlli kompozisiyadakı sadəliyi rəng müstəvisində davam etdirir - əsərin rəngləri sadə, yığcam və qatışıqsızdır. Təbii ki, bu effekt işıq-kölgə effektindən imtina edilməklə yaradılıb – rəssamın özünəməxsus kolorit duyumu işıq-kölgənin tətbiqinə yer qoymur. Bütövlükdə əsərin kolorit həlli soyuq rənglərdən ibarətdir və daha çox ağ ilə göyün çalarlarından təşkil olunub.

Yuxarıda rəssamın obrazların işlənməsində şərtiliyə, sxematizmə meyl etməsindən, üz cizgilərinin maksimum sadələşdirilməsindən söz açmışdıq. Sözü gedən tabloda bu cəhət öz maksimum ifadəsini tapır – rəssam surətlərin üzündə ümumiyyətlə heç bir detal əks etdirməyib. Həm qadının, həm də kişinin üzü ağ monoton ovaldan ibarətdir. Lakin ətrafda lirik-romantik əhvali-ruhiyyəni şərtləndirən çoxlu sayda bədii element, rəmzi nişanələr vardır ki, onlar da əsərin ideya-estetik mündəricəsini əks etdirir. Belə bir şəraitdə üz cizgilərinə ehtiyac qalmır – onlarda təcəssüm etdirilməli olan hissi xüsusiyyətlər məkandakı rəmzi vasitələrlə öz ifadəsini tapır.

Əsərdəki qadın obrazı sxematikliyinə və sadəliyinə baxmayaraq rəssamın yaratdığı maraqlı surətlərdən biridir. Əslində onu maraqlı edən məhz bu sxematiklik və sadəlikdir. Lakin kişi obrazı da az maraq doğurmur. Həmin obraz qadın surəti ilə eyni sxematik quruluşa malik olub bu sadə, birxətli kompozisiyanın simmetrik quruluşunu tamamlayır. Əslində bu surət rəssamın öz surətidir və avtoportret kimi qiymətləndirilə bilər. Bu barədə rəssam özü belə deyir ki, mənim bir çox tablolarımda qadınla yanaşı, daz kişi surəti yer alır. Bu, mənim öz surətimdir. Özünü qadın surətləri ilə təsvir edən rəssam bununla həm qadına olan ulvi münasibətini, həm də qadın dünyasının sirli, incə nüanslarını tərəf-müqabilinin yer aldığı “tarazlaşdırıcı” kontekstdə əks etdirir.

Sirus Mirzəzadənin istər rəngkarlıq, istərsə də qrafika əsərlərində maraqlı kolorit effektləri özünü büruzə verir. Rəssamın istifadə etdiyi rənglər həm isti, həm soyuq, həm də neytral xarakterlidir. İndicə haqqında söz açdığımız tablo soyuq rənglərdən ibarətdir, baxmayaraq ki, bu soyuqluq surətlərin isti, lirik münasibətlərinin aşkarlanmasına mane olmur. “Çılpaq fiqur”da isə rəssam yalnız isti rəng tonlarına müraciət etmişdir. Burada vacib olan məqam rəngin isti, yaxud soyuq olmasında deyil, onun əsərin mahiyyətini düzgün əks etdirməsindədir.

Yuxarıda qeyd olunan, qadın təsvirlərinin yer aldığı bu əsərlər daha çox tematik mahiyyət daşıyan əsərlərdir. Lakin Sirus Mirzəzadə həm də portret

səciyyəli qadın surətlərinin yaradıcısıdır. Bu əsərlər öz fəlsəfi başlanğıcını məhz qadın surətindən, qadın dünyasından alır və bu cəhət hətta bəzi tabloların adında belə özünü göstərir. “Qara şlyapalı qız”, “Sarı gəlin”, “Mavi geyimli qız” və bu qəbildən olan bir çox başqa tabloların adında bunu görmək olar. Bu adlar sadə səslənir, eyni zamanda qadın dünyasının içindən gələn sirli, cazibədar aləmi sanki göz önündə canlandırır. Adın sadəliyi, birxətli süjet təsiri bağışlaması bəlkə kimdə isə bəsit məişət realizmi təsiri oyada bilər. Lakin bu adda ifadə olunan daxili nəfəs, daxili ruh tamaşaçının gözləri önündə romantik hisslərlə dolu bir dünya açmağa qadirdir. Və həmin dünyada qadın surətinin ruhi kamilliyini artıran, onun daxili və zahiri gözəlliyini ehtiva edən çoxlu sayda rəmzi motivlərə, işarələrə, mənə çalarlarına rast gəlinir.

Rəssamın “Mavi geyimli qız” (1994) tablosu həm mənəvi, həm də kompozisiya baxımından simvolların, astral nişanələrin yer aldığı əsərlərdəndir. Tablonun ideya-bədii mündəricəsində əks olunan nağılvari aləm mavi geyimli qızın dünyaya olan baxışları prizmasından süzülüb gələrək tamaşaçının gözləri qarşısında canlanır. Belə demək mümkündür ki, biz ətraf aləmi mavi geyimli qızın bəsirət gözü ilə müşahidə edirik, eyni zamanda qızın özünü də görürük. Əsərin sadə kompozisiyası rəssamın digər tablolarından az fərqlənir. Üslubuna uyğun olaraq rəssam işıq-kölgə və perspektiv effektlərini rənglərin vasitəsilə həll etməyə çalışıb. Əslində sözü gedən tablonun rəng həlli xeyli sadə, hətta solğundur; Sirius Mirzəzadə bundan qat-qat koloritli tablolar müəllifi kimi tanınır. Əsərdə sanki bir rəng rasadlığı var ki, bu da müəyyən qədər Əməkdar rəssam Ənvər Əsgərovun tünd solğun palitrasını xatırladır. Lakin burada maraqlı olan rəng həlli deyil, rənglər vasitəsilə simvolların yaradılması, pessimist xarakterli əhvali-ruhiyyənin ifadə olunmasıdır. Tablo demək olar ki, başdan-başa həndəsi bəzək elementləri ilə örtülmüşdür. Kompozisiyanın mərkəzində, bir qədər sağda, iri planda mavi geyimli qız təsvir olunmuşdur. Rəssam qızın üz cizgilərini işləməmiş, onun simasını bəyaz oval formasında həll etmişdir ki, bu forma artıq bizə tanışdır. Sima əvəzinə mavi geyimli qızın əhvali-ruhiyyəsi, onun daxili aləmi barədə bizə rəmzlər danışır – bu da Sirius Mirzəzadə yaradıcılığı üçün tanış jestdir. Rəmzlər mücərrəd, formasız qəhvəyi-yaşıl və sarı fonda verilmiş həndəsi fiqurlardan – dairəciklərdən, kvadratlardan, üçbucaqlardan, romblardan ibarətdir. Hətta qızın əynindəki mavi don da sarı üçbucaqlarla bəzədilmişdir. Onun uzun geyiminin alt hissəsi isə əsasən kvadrat və romblarla örtülüdür. Qızın qulağında, saçlarında əks olunmuş dairəciklər sırğa və saç bəzəyini xatırladır. Rəmzi naxış elementlərinin bir qismi obrazın çevrəsində

- arxa və yan planda verilmişdir. Onların nizamsız, bir şaquli müstəvi üzərində düzülüşü arxa və ön planı sanki birləşdirir.

Zənnimizcə, əsərdə daha çox maraq doğuran rənz kompozisiyanın sağ küncündəki ay-ulduz simvoludur. Bu simvol tabloun ideya-estetik mahiyətinə milli məzmun daxil edir və bununla da ciddi önəm daşıyır. Əslində bu, kompozisiyanın milli məzmununu tamaşaçılara anlada bilən yeganə elementdir, çünki nə digər elementlərdə, nə də koloritdə milli məzmun özünü tam aydınlığı ilə göstərə bilmir. Sanki bunu hiss edin rəssam ay-ulduz rənzini digər elementlərlə müqayisədə xeyli iri planda təsvir etmişdir. Əslində bu ay-ulduz rənzı də şərti görünüşə malikdir. Çünki ulduz yerinə rəssam bəyaz kürəcik təsvir edib. Lakin aypara və kürəciyin qoşa kompozisiyası, bir-birinə uyğun yerləşməsi bunun məhz milli simvol olduğunu aydın əks etdirir. Eyni zamanda tabloun ümumi ideya-estetik mahiyyəti – mavi geyimli qızın milli xarakteri və bundan qaynaqlanan dünyagörüşü – tam bir sikl əmələ gətirir.

Geyim və rəng fəlsəfəsinə əsaslanan tablo adları Sirius Mirzəzadənin yaradıcılıq psixologiyasının böyük bir qismini özündə birləşdirir. Bu sırada rəssamın maraq doğuran tablolarından biri də “Qara şlyapalı qız” portretidir. Əsərin kompozisiya əsasını neytral fonda təsvir edilmiş qara şlyapalı qız surəti təşkil edir. Əgər “Mavi geyimli qız”da solğun rənglər, rənzı işarələr üstündürsə, “Qara şlyapalı qız”da bunun tam əksini görürük. Bir qədər şərti işlənmiş cizgilərinə baxmayaraq əsər aydın siluətləri, parlaq, kontrastlı kolorit həlli ilə yadda qalır və optimist təsir bağışlayır. Sirius Mirzəzadə bu tabloda yaradıcılığında zaman-zaman özünü bürüzə verən “realist” ifa tərzi nümayiş etdirmişdir (oxşar tendensiyanı “Adəm və Həvvə” kompozisiyasında müşahidə edirik). Bu özünəməxsus, sadə realizm qatışıqsız, parlaq rəng boyalarında, əsərin ümumi optimist aurasında öz təsdiqini tapır. Bundan fərqli olaraq Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında özündə müəyyən bir hiss, emosiya, yaxud simvol ehtiva edən rəng topalarının üstün olduğu, ön və arxa planın vahid müstəvidə əks olunduğu dəst-xətt də müşahidə edilir ki, burada sadə realizm zəif, simvolizm isə əksinə, qüvvətli ifadə olunur. Əslində biz bunu müəllifin nümayiş etdirdiyi iki müxtəlif üslub kimi qəbul edə bilərik. Rəssam hər iki üslubda qadın obrazları yaratmışdır. Əsərin üslub xüsusiyyətlərindən asılı olaraq qadın surətlərinin estetik mahiyyəti, məna yükü dəyişilir, yeni nüanslar, çalarlaq qazanır.

Sirius Mirzəzadənin qadın surətlərindən söz açarkən Uzaq Şərq motivlərinin yer aldığı dəst-xətti də unutmamaq olmaz [4]. Rəssamın bəzi portretlərində klassik Çin, yapon incəsənətinin təsirini görürük. Buradakı tematika, kompozisi-

ya və rəng xüsusiyyətləri ənənəvi yapon incəsənətini xatırladır. Həm də bu təsir konkret qadın surətlərində öz ifadəsini tapır. Belə təsvirlərdən biri yapon qadınının obrazında təzahür edir. Bu əsərdə rəssam əllərini cütləyərək dua edən yapon qadınının surətini yaratmışdır. Əsər kompozisiya və rəng həllinə görə Sirius Mirzəzadənin simvolik xarakterli yaradıcılıq nümunələri cərgəsinə daxildir. İsti və soyuq rənglərin bərabər paylandığı bu portretdə dua edən qadının sakit, təmkinli görünüşü, onun səbatlı, dayanıqlı daxili aləmindən, ruhi dünyasının təlatümlərdən uzaq olmasından xəbər verir. Eyni zamanda surətin incə proporsiyaları, zərif, üstündə xırdaca ağ gül təsvirləri olan zövqlü xalata, diqqət çəkən saç düzümü onu məhz bir qadın kimi xarakterizə edir. Əsərin fonu neytral olub rəssamın bu tipli tabloları üçün xarakterik görünüşə malikdir. Buna bənzər fonu Sirius Mirzəzadənin simvolik səciyyəli digər tablolarında da müşahidə edirik. Əsərin ideya əsasında Şərq müdrikliyi və qadın zərifliyinin sintezi dayanır [5].

Sirus Mirzəzadənin yaradıcılığında qadın surətlərindən çox söz açmaq olar. Düşünmək olar ki, qadın surəti rəssamın öz dünyagörüşünün, sənət psixologiyasının bədii ifadəsi üçün uyğun bədii-estetik vasitədir. Bu surətlərə müraciət etməklə rəssam sənət dünyasında zəhnini məşğul edən yaradıcılıq nüanslarını daha uğurlu, həm də incə, lirik-romantik müstəvidə təcəssüm etdirə bilir. Rəssamın bu tablolara bəzən öz surətini daxil etməsi isə sanki bu çənaətin həqiqət olduğunu dilə gətirir.

Sirus Mirzəzadənin yaradıcılığında qadın surəti mövzusunun yekunlaşdıraraq əsas nəticələri aşağıdakı qısa ümumiləşdirmələr formasında belə ifadə etmək mümkündür:

- Qadın surətləri rəssamın tematikasında mühüm yer tutur və eyni zamanda onun sənət görüşlərinin təkamülündə mühüm fəlsəfi-estetik bənd təşkil edir;
- Onun həm sadə realizm, həm də simvolizm təzahürlərinin üstün olduğu kompozisiyalarında qadın surətlərinə rast gəlinir ki, bu da əsərin daşdığı məna yükünü daha qüvvətli edir;
- Rəssam əksər tablolarında süjeti birxətli müstəvidə qurmaqla əsas diqqəti obrazın daxili aləminə yönəltdir;
- Qadın surətləri tabloda milli simvolikanın təzahür etməsində müəyyən çəkiyə malikdir;
- Rəssam qadın obrazlarına müraciət etməklə həm də əsərin fəlsəfi və estetik məna yükünü əks etdirməyə çalışır;

- Qadın surətləri rəssamın sənət duyumunda özünəməxsus bir “açar” rolunu oynayaraq onun yaradıcılıq dünyasını tamaşaçı qarşısında açıb göstərir.

Sirus Mirzəzadənin yaradıcılığında qadın surətləri hər zaman önəmli rol oynamışdır. O, sənət yolunun müxtəlif mərhələlərində bu mövzuya dəfələrlə müraciət edib. Lakin yaradıcılığının yetkin mərhələsində yaratdığı surətlər bədii-estetik kamilliyi ilə diqqəti daha çox cəlb edir. Bunu rəssam yaradıcılığının daha da kamilləşməsi, cilalanması ilə izah etmək olar [6]. Qadın surətləri Əməkdar rəssam Sirus Mirzəzadənin sənət görüşlərinin mühüm hissəsi olub bu sənətin müdriklik nişanələri kəsb etməsini öz zərif, duyğularla zəngin, lirik-romantik aurasında aydın göstərməkdədir.

Açar sözlər: Sirus Mirzəzadə, Azərbaycan incəsənəti, incəsənətdə qadın obrazı, təsviri sənət, rəngkarlıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Женщина – самое прекрасное, что создал Бог – художник Сирус Мирзаде <http://www.trend.az/life/interview/2342171.html>
2. İbrahimov T.İ. Müasir Azərbaycan rəngkarlığının bəzi təmayülləri Sirus Mirzəzadə yaradıcılığı timsalında // İncəsənət və mədəniyyət problemləri (Beynəlxalq elmi jurnal), 2016, № 2 (56), s. 86-91.
3. Заслуженный художник Сирус Мирзаде будут создавать все новые и новые произведения <http://azertag.az/ru/xeber/china-816919>
4. http://azertag.az/ru/xeber/Personalnaya_vystavka_zasluzhennogo_hudozhnika_Sirusa_Mirzazade_posvyashchena_70_letnemu_yubileyu_mastera-816837
5. <http://www.kaspiy.az/news.php?id=20410#.WRsBR-vygdU>
6. <http://news.day.az/culture/541108.html>

Наиба Велиева (Азербайджан)

Тема женщины в творчестве

Заслуженного художника Сируса Мирзаде

В статье говорится о женских образах в творчестве Заслуженного художника Сируса Мирзаде. Автор отмечает, что женские образы занимают достойное место в творчестве художника. Изображая женщин, художник как бы отражает нравственный мир созданных им образов,

подчеркивает не только их внешнюю, но и внутреннюю, духовную красоту. В статье проанализированы некоторые композиции художника, в которых изображены женские образы.

Ключевые слова: Сирус Мирзаде, искусство Азербайджана, образ женщины в искусстве, изобразительное искусство, живопись.

Naiba Veliyeva (Azerbaijan)

**The theme about women in the creative work
of Honored artist Sirus Mirzazade**

The article deals with female images in the creative work of Honored artist Sirus Mirzazade. The author notes that female images occupy a worthy place in the artist's work. Representing women, the artist as if reflects the moral world of the images created by him, emphasizes not only their external, but also inner, spiritual beauty. In the article is analyzed the artist's some compositions, in which the female images are depicted.

Key words: Syrus Mirzazade, art of Azerbaijan, image of woman in art, fine art, painting.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ХОРОВЫХ МИНИАТЮР Ф.АМИРОВА

Историю азербайджанского музыкального искусства XX века отличает удивительное многообразие художественных событий и ярких имен. Созданная в этот период могучим талантом У.Гаджибейли композиторская музыка стремительно достигла невиданных высот и получила мировое признание. Большую роль в этом процессе сыграл один из выдающихся ее представителей, народный артист СССР Ф.Амиров. Красочная, полная жизненной энергии музыка композитора принадлежит к тем явлениям музыкального искусства Азербайджана, без которых невозможно представить панораму ее исканий и достижений.

Творчество Ф.Амирова охватывает жанровый диапазон, включающий в себя симфонические, оперные, камерно-инструментальные, вокальные и многие другие сочинения. Важная и неотъемлемая часть отечественной культуры, музыка Ф.Амирова давно стала объектом научного исследования. Однако в ней есть еще немало областей, которые требуют своего освещения. Одной из таких является вокально-хоровое творчество Ф. Амирова. Несмотря на то, что хоровая музыка не была приоритетной областью музыки композитора, она представляет несомненный интерес, как образец, отличающийся стилевой самобытностью и высоким отточенным мастерством большого художника. В ряде хоровых миниатюр композитора, в хоровых эпизодах оперы «Севиль» и вокально-симфонических произведений во всей полноте проявился истинно национальный по духу авторский почерк Ф.Амирова, индивидуальность его мышления, стремление широко отразить в музыке значение и эмоциональную окраску поэтического текста. Ярким примером органической связи музыки и поэзии в творчестве композитора являются его хоровые миниатюры, две из которых для хора в сопровождении фортепиано были опубликованы в 1960 году – «Страна огней» [1, с.8] и

«Песня морских нефтяников» [1,с.11]. Спустя несколько лет композитор переработал эти песни и включил в сборник хоров без сопровождения, куда наряду с ними, вошли также миниатюры «Родина», «Москва» [1, с.2], «Моя красавица» [1, с.13] и «Долго молча ты, Севиль, страдала» (переработанный хор из оперы «Севиль») [1, с.18]. Уже названия этих хоров свидетельствуют о многообразии творческих устремлений Ф.Амирова. Желание воплотить разные типы образности, заставило обратиться к разным поэтическим текстам. Соавтором Ф.Амирова стали его современники, замечательные азербайджанские поэты Р. Рза, Т. Эюбов, Т. Муталлибов. Только одна хоровая миниатюра – «Красавица моя» [1, с. 13] была написана на народные слова. Обратившись к фольклорной поэзии, Ф.Амиров сохранил в своей интерпретации прямые жанровые связи с текстом и мастерски создал проникновенный хор в духе народных лирических песен.

Характеризуя в целом эти сочинения, следует отметить их ярко выраженную лирическую природу и тонкое ощущение Ф.Амировым поэтического стиля авторов, настроения каждого стиха. Все выбранные композитором поэтические образцы нашли художественно-полноценное воплощение в звуках. При этом ему одинаково удалось и лирическая, и более энергичная область музыкального выражения. Слово было важным компонентом хоров а капелла Ф.Амирова и потому, композитор нигде в хоровых миниатюрах не усложнял фактуру, не скрывал слово за сложными полифоническими сплетениями. Озвученный стих всегда отличался особой пластикой выражения – желая донести смысл текста, Ф. Амиров намеренно поручал вторым или третьим голосам ту строку поэтического текста, которую хотел акцентировать. Композитор никогда не был пассивным интерпретатором избранных им поэтических образцов, поэтому каждое выбранное им стихотворение получало в музыке индивидуальную трактовку, обогащалось и приобретало новые оттенки выразительности.

Такое отношение к поэтическому тексту отражалось на композиционных особенностях хоров и их динамическом профиле. Ф.Амиров во всех хоровых миниатюрах сохранял удивительное постоянство в использовании определенных приемов работы со словами и музыкальной тканью. Когда композитор вносил изменения в поэтический текст – повторял строки или отдельные слова, заменял некоторые слова другими, это, без-

условно, преобразовывало композицию стихотворного первоисточника. Такая переработка поэтического текста являлась необходимым элементом композиторской трактовки и сказывалась в музыкальных формах хоров Ф.Амирова. В хорах без сопровождения композитор обращался к таким вокальным формам, как куплетная, вариантно-строфическая. Некоторые его миниатюры написаны в простых формах: период, двухчастная репризная или же композитор смешивал элементы некоторых типизированных музыкальных структур. Это происходило от индивидуальной трактовки композитором поэтического текста. Примером могут служить миниатюры «Родина» [1, с.1] «Страна огней», «Песня морских нефтяников», содержание которых представляет собой важную для творчества Ф.Амирова тему прославлению родного края. В частности, в миниатюре «Родина» композитор дважды повторяет некоторые фразы («море синее, ширь без края», «если Родина будет в горе, пусть я сгину, ее спасая») и это приводит к появлению пары периодичностей в структуре хора и усилению динамики ее звучания. «Песня морских нефтяников» начинается с унисона теноров и басов, а включение женских голосов композитор подчеркивает выделением и повторением стихотворной строки «Баку ждет нас» и добавления слов «нас ждет». Подобное расширение необходимо было композитору в связи с логикой опеваемого оборота в ладе шур и кратковременным внутриладовым отклонением. Трансформация поэтического текста позволяло Ф.Амирову гармонично сочетать в себе внешний пластический знак и психологически точную передачу внутреннего состояния в тот или иной момент.

Мелодико-ритмическая сторона хоров в той или иной степени отражала метр и ритм стиха. Композитор всегда стремился сохранить метр стиха, передать его своеобразную ритмику, однако, в соответствии с заранее определенным музыкальным жанром, то есть, под влиянием музыкального ритма, он нередко менялся. Так, в хоровой миниатюре «Родина» на слова Р.Рзы обнаруживается трансформация поэтического метра, так как тактованная в жанре лирической песни, она базируется на музыкальном размере $6/8$ и пластикой мелодического движения делает четкий, рельефный поэтический текст более текучим, развивающимся по своим законам. Однако композитор, как правило, выделял рифмические цезуры в конце стихотворных строк, слова или фразы, передающие психологические нюансы поэтического текста. Таким образом, Ф.Амирову

была свойственна передача стихов согласно течению вокальной мелодии. При этом композитор часто, как в миниатюре «Песня морских нефтяников» мастерски сочетал мелодический, кантиленный способ изложения материала с декламационным. Такой синтез был необходим композитору для раскрытия идейно-образного замысла стихотворений и определялся восторженно-приподнятой интонацией поэтической речи, ее структурной четкостью. Активизации мелодического движения способствовал часто и выбор квартовой интонации, заключающий в себе энергию «призыва». Зачастую именно это интонация определял выразительность хоровой миниатюры. Спокойный темп, неравнослоговость строк поэтического текста приводила к гибкости и пластичности мелодической линии, свободному чередованию поэтических ударений и создавало ощущение свободы метрики, импровизационной сущности, свойственной некоторым жанрам народной музыки.

В соответствии с музыкальными идеями, Ф.Амиров обращался к различным исполнительским составам – одни хоры написаны для смешанного хора («Родина», «Страна огней», «Долго, молча ты Севиль, страдала»), другие – для ведущего голоса и хора («Москва», «Красавица моя»). Миниатюра «Москва» предназначена для исполнения мужским составом. Композитор выстраивал хоровое многоголосие с пониманием тембровых возможностей каждого тембра и мастерски использовал прием тембровой переключки голосов в фактуре мелодизированного или гармонического склада. Хоры Ф.Амирова удобные в вокальном отношении, отличаются разнообразием музыкального целого.

Хоровые миниатюры Ф.Амирова роднит опора на азербайджанский народный мелос, что выражается в яркой ладовой основе хоров, в использовании типовых для национальной музыкальной лексики методических и интонационных оборотов. Обратившись к фольклорной тематике в миниатюре «Красавица моя», Ф.Амиров сознательно избегает метода цитирования, но создает проникновенную мелодию в духе народных лирических песен. Музыкальное решение, выбранное автором – вокально протяженная, отличающаяся свободой развертывания мелодия, приближает это сочинение к типу азербайджанских лирических песен. Здесь – и сольный песенный зачин, кантиленная, затейливо-узорчатая методика, заключающая в себе целостное музыкальное обобщение, орнаментирование хорового напева подголосками. Композитор исполь-

зует тип замкнутой лирической мелодии, имеющий соответственно организованную структуру и сочетающийся с каждой из строф стиха, независимо от оттенков эмоционального подтекста и воспринимающийся, в целом, как обобщение поэтического содержания. В тоже время, начинающаяся с запева тенора миниатюра «Красавица моя» выделяется некоторой сложностью ритмического рисунка. Однако наличие синкоп и опевающих оборотов шестнадцатыми в целом не нарушают равномерность и периодичность ритма. Оригинально завершение миниатюры: после полнозвучного хорового изложения музыкальная ткань постепенно разреживается, а последняя фраза затихающей мелодии тенора словно обрывается, оставаясь как – бы недопетой на словах «Жду тебя». Этой необычной «открытой» формой композитор создает образ молодого человека, тоскующего по своей любимой. Таким образом, все особенности хоровой миниатюры «Красавица моя» еще раз доказывает мысль о том, что народная музыка была богатым источником музыки Ф.Амирова и своего рода мериллом, определяющим его отношение к миру. Композитор и в хоровой музыке сохранил один из главных принципов своего творчества, опирающийся на синтез черт национальной музыки и современных средств музыкальной выразительности.

На фольклорные истоки хоров а капелла указывает и принцип организации фактуры хоров, методы развития музыкально материала. [2, с.135] Продолжая развивать традиции предшественников, Ф.Амиров находит для каждого сочинения свое фактурное решение. В частности, композитор широко использует приемы голосоведения, заимствованные из практики народного музицирования. Одним из подобных примеров является хоровая миниатюра «Страна огней» на слова Т.Муталлибова, в котором наблюдаются движения хоровых голосов параллельными терциями, квинтами, начало и окончание фраз в унисон или в терцию, поступенное движение многочисленными опеваниями и т.д. Кроме того, отдельного внимания заслуживает полифоническое мастерство композитора, умело использующего принципы народного многоголосия и имитационной техники. Любимым видом многоголосия композитора, корни которого уходят в народную музыку, является гетерофония. Характерная для образцов обрядового фольклора, она дает качественно новый фонический эффект в хорах Ф.Амирова. Наряду с подголосочной полифонией, композитор использует также смешанный тип фактуры, сочетающий в од-

новременности разные компоненты звуковой ткани – принцип нанизывания голосов или их одновременного звучания и т.д. такая фактура не приводит к усложнению гармонического фактора хоров, так как композитор обычно использует натурально-ладовые обороты, усиливающий общий национальный колорит сочинений.

Таким образом, обзор некоторых особенностей хоровых миниатюр а капелла Ф.Амирова показал, что они аккумулируют в себе типические черты народной музыки в сочетании с характерными для того времени интонациями. В каждом из них живет яркий мир образов, каждое выполнено с присущим композитору большим мастерством. Стилистая самобытность музыкального мышления Ф.Амирова обогатила выразительные возможности этого жанра, технику хорового письма и способствовала дальнейшему развитию хорового искусства в Азербайджане.

Ключевые слова: Фикрет Амиров, хоровая миниатюра, фактура, мелодика, поэзия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амиров Ф. Избранные хоры. – М.: Музыка, 1974.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980.
3. Мамедова Л. Хоровая культура Азербайджана. – Баку, 2010.
4. Əmirov F. İki mahnı. – Bakı: Azər nəşr, 1960.
5. Qasımova S. Abdullayeva Z. Fikrət Əmirov. – Bakı, 2004.

Aytən Aslanova (Azərbaycan)

F.Əmirovun xor miniatürlərinin bəzi xüsusiyyətləri haqqında

Məqalə XX əsrin görkəmli bəstəkarı F.Əmirovun (1922-1984) xor musiqisinə həsr olunub və burada sənətkarın a kapella xorlarının bəzi xüsusiyyətləri araşdırılır. Əsərlərin obraz aləminə, poetik mətnin və musiqinin qarşılıqlı münasibətinə, faktura və melodikaya xüsusi diqqət yetirilir. Belə yanaşma bəstəkarın xor yazı üslubuna xas cizgiləri üzə çıxartmağa və xor miniatürə janrının inkişafında yerini müəyyən etməyə imkan yaradır.

Açar sözlər: Fikrət Əmirov, xor miniatürü, faktura, melodika, poeziya.

Ayten Aslanova (Azerbaijan)

About some features of choral miniatures of F. Amirov

In this article, that is devoted to the choral music of a prominent Azerbaijani composer Fikret Amirov of 20th century (1922-1984), discusses some of the features of its unaccompanied choral miniatures. Particular attention is paid to the image content, the poetic relationship of the words and the music; the texture and melodic choruses formation. This allows us to identify the original features of the individuality in the composer's choral writing and to determine its role in the development of the genre of choral miniatures.

Key words: Fikret Amirov, choral miniature, texture, melody, poetry.pa

MÜNDƏRİCAT

| | |
|---|-----------|
| Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan) | 3 |
| Ornament xalça sənətinin etnik eyniləşdiricisidir | |
| Sadiqova Aida (Azərbaycan) | 9 |
| Azərbaycan xalçaçılıq sənəti ənənə və müasirlik kontekstində | |
| Əsədova Xədicə (Azərbaycan) | 15 |
| Hədiyyəlik məhsullar üzərində Azərbaycan tarixinin və mədəniyyətinin brendi – naxışlar | |
| Əbilova Məhbubə (Azərbaycan) | 20 |
| Azərbaycanın bədii sənətkarlıq nümunələri dünya muzeylərində | |
| Quliyeva Fəridə (Azərbaycan) | 25 |
| Azərbaycan milli ornamentləri | |
| Bayramov Tahir (Azərbaycan) | 32 |
| Azərbaycan xalçası: simvolika və müasirlik | |
| Hacizadə Bayram (Azərbaycan) | 39 |
| 1980-1991-ci illərdə “Kirpi” satirik jurnalında dərc olunmuş təbliğat xarakterli rəsm və plakatlar | |
| Kazimi Gülçin (Azərbaycan) | 49 |
| Mədəni irsin qorunmasında beynəlxalq təşkilatların rolu | |
| Hüseynova Fərqanə (Azərbaycan) | 57 |
| Azərbaycan – Türkiyə mədəni əlaqələrinin inkişafında Heydər Əliyevin xidmətləri | |

| | |
|---|------------|
| Mustafayev Fizuli (Azərbaycan) | 65 |
| Azərbaycan kinosunda tələffüz üslubları | |
| Süleymanova Aygün (Azərbaycan) | 76 |
| Müstəqillik illərində teatr (<i>Azər Paşa Nemətin quruluşunda “Boy çiçəyi”</i> (<i>“Sən həmişə mənimləsən”</i>) tamaşasının təhlili) | |
| Cəfərov Elçin (Azərbaycan) | 85 |
| Müstəqillik illərində Azərbaycan teatrı. Yuğ teatrı müstəqillik dövrünə refleksiya kimi | |
| Roza Əlizadə (Azərbaycan) | 92 |
| Müasir cəmiyyətdə incəsənət və reklam | |
| Muradova Natəvan (Azərbaycan) | 99 |
| Müstəqillik dövrü Azərbaycan incəsənətində ənənə və müasirlik | |
| Vəliyeva Sevinc (Azərbaycan) | 106 |
| Ötən əsrin 50-70-ci illərində Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında xarici tematika (M.Abdullayev və T.Salahovun yaradıcılıq nümunəsində) | |
| Vəliyeva Naibə (Azərbaycan) | 115 |
| Əməkdar rəssam Sirius Mirzəzadənin yaradıcılığında qadın mövzusu | |
| Aslanova Aytən (Azərbaycan) | 124 |
| F.Əmirovun xor miniatürlərinin bəzi xüsusiyyətləri haqqında | |

CONTENTS

| | |
|--|----|
| Salamzade Artegin (Azerbaijan) | 3 |
| Ornament – ethnic identifier of carpet art | |
| Sadigova Aida (Azerbaijan) | 9 |
| Azerbaijan carpet art in the context of traditions and modernity | |
| Asadova Khadija (Azerbaijan) | 15 |
| Ornament as a brand of Azerbaijani history and culture on souvenir items | |
| Abilova Mahbuba (Azerbaijan) | 20 |
| Samples of Azerbaijani art handicrafts in museums of the world | |
| Guliyeva Farida (Azerbaijan) | 25 |
| Azerbaijan national ornament | |
| Bayramov Tair (Azerbaijan) | 32 |
| Azerbaijan carpet: symbolics and contemporary | |
| Hajizadeh Bayram (Azerbaijan) | 39 |
| Placards, propagandistic and promotional pictures published in “Kirpi” satirical magazine during 1980-1991 | |
| Kazimi Gulchin (Azerbaijan) | 49 |
| The role of international organizations in the preservation of cultural heritage | |
| Huseynova Fargana (Azerbaijan) | 57 |
| HeydarAliyev’s services in the development of Azerbaijan – Turkish cultural relations | |

| | |
|---|------------|
| Mustafayev Fizuli (Azerbaijan) | 65 |
| Pronunciation methods in movie of Azerbaijan | |
| Suleymanova Aygun (Azerbaijan) | 76 |
| Theatre within independence (analysis of performance “Boy chicheyi” / “You are always with me” / in staging of Azer Pasha Nemat) | |
| Jafarov Elchin (Azerbaijan) | 85 |
| The Azerbaijan theatre within independence. Theatre of ”YUG” as reflection for the period of independence | |
| Roza Alizade (Azerbaijan) | 92 |
| Art and advertising in the modern society | |
| Muradova Natavan (Azerbaijan) | 99 |
| Tradition and modernity in Azerbaijani art in the period of independence | |
| Veliyeva Sevinj (Azerbaijan) | 106 |
| Foreign themes in the works of Azerbaijani artists in the 50-70s of the last century (on the example of the creative work of M.Abdullayev and T.Salakhov) | |
| Veliyeva Naiba (Azerbaijan) | 115 |
| The theme about women in the creative work of Honored artist Sirus Mirzazade | |
| Aslanova Ayten (Azerbaijan) | 124 |
| About some features of choral miniatures of F.Amirov | |

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Саламзаде Эртегин (Азербайджан) | 3 |
| Орнамент – этнический идентификатор искусства ковра | |
| Садыгова Аида (Азербайджан) | 9 |
| Азербайджанское ковровое искусство в контексте традиций и современности | |
| Асадова Хадиджа (Азербайджан) | 15 |
| Орнамент как бренд азербайджанской истории и культуры на сувенирных изделиях | |
| Абилова Махбуба (Азербайджан) | 20 |
| Образцы азербайджанского художественные ремесла в музеях мира | |
| Гулиева Фариды (Азербайджан) | 25 |
| Азербайджанский национальный орнамент | |
| Байрамов Таир (Азербайджан) | 32 |
| Азербайджанский ковер: символика и современность | |
| Гаджизаде Байрам (Азербайджан) | 39 |
| Плакаты, рисунки агитационного пропагандного характера, опубликованные в сатирическом журнале «Кирпи» в 1980-1991-х годах | |
| Кязыми Гюльчин (Азербайджан) | 49 |
| Роль международных организации в сохранении культурного наследия | |
| Гусейнова Фаргана (Азербайджан) | 57 |
| Заслуги Гейдара Алиева в развитии Азербайджано-турецких культурных связей | |

| | |
|---|------------|
| Мустафаев Физули (Азербайджан) | 65 |
| Стили произношения в азербайджанских фильмах | |
| Сулейманова Айгюн (Азербайджан) | 76 |
| Театр в годы независимости (анализ спектакля “Вуу сїсәуї” /«Ты всегда со мной»/ в постановке Азер Паши Немата) | |
| Джафаров Эльчин (Азербайджан) | 85 |
| Азербайджанский театр в годы независимости. Театр ЙУГ как рефлексия на период независимости | |
| Роза Ализаде (Азербайджан) | 92 |
| Искусство и реклама в современном обществе | |
| Мурадова Натаван (Азербайджан) | 99 |
| Традиция и современность в азербайджанском искусстве в период независимости | |
| Велиева Севиндж (Азербайджан) | 106 |
| Зарубежная тематика в творчестве азербайджанских художников в 50-70-х годах прошлого века (на примере творчества М.Абдуллаева и Т.Салахова) | |
| Велиева Наиба (Азербайджан) | 115 |
| Тема женщины в творчестве Заслуженного художника Сируса Мирзаде | |
| Асланова Айтен (Азербайджан) | 124 |
| О некоторых особенностях хоровых миниатюр Ф.Амирова | |

