

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 2 (56)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

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

Redaksiya heyətinin üzvləri:

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

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

Members to editorial board:

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

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

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

ОБРАЗ КОРКУТА В ЖИВОПИСИ НЕЗАВИСИМЫХ ТЮРКСКИХ СТРАН

Коркутиана – культурное и художественное явление, пронизывающее не только эпос, мифологию и литературу тюркских народов. Образ Коркута охватывает изобразительное искусство, музыку, а также самый молодой вид искусства – кино. Образ мифологического предка Коркут Ата стремились создать художники почти всех тюркских стран – Турции, Азербайджана, Туркменистана, Казахстана. К этой теме обращаются татарские, алтайские, каракалпакские, хакаские, тувинские мастера искусства.

Смысловое ядро Коркутианы концентрируется в портретном жанре. Здесь определяется общий тезаурус тематики, связанной с эпосом «Китаби Деде Коркут», главные атрибуты самого Коркута и сопутствующие ему символы. Среди всех других именно портретный жанр отвечает за иконографию и стилистику образа, распространяющихся впоследствии на сюжетно-тематические композиции и даже на другие виды искусства. Портретный жанр, таким образом, является своеобразной лабораторией и полигоном, где проходят проверку на прочность визуальные образы Коркута и проверяется их соответствие национальным моделям мифологического прошлого, а также способность интегрироваться в актуальное культурное сознание.

Вероятно, можно утверждать, что приоритет создания первых иллюстраций на эту тему принадлежит азербайджанскому художнику Микаилу Абдуллаеву. Еще в 1956 году он создает иллюстрации к эпосу «Китаби Деде Коркут». В 1970-е гг. к образу Коркута обращается Тогрул Нариманбеков. Уже тогда его работы были использованы для ввода зрительского восприятия в знаковую систему киноповествования в фильме режиссера Т.Тагизаде «Деде Коркут» (1975), снятом по сценарию писателя Анара. Центральная композиция серии, созданной Т.Нариманбековым – это образ самого Коркута. Коркут изображен сидящим у корней дерева, которое, несомненно, обозначено художником как Мировое дерево, растущее в центре мира, вселенной. Ощущение космизма создается дуализмом солярной

и лунной символики, печатью «вечного одиночества» образа Коркута. Его изображение, кроме того, лишено какой-либо исторической конкретики. Полотно решено на контрасте синих, желтых и красных живописных масс, где красным выделены плоды граната и гогуз в руках сказителя. Впоследствии эта композиция украсит обложку повести Анара «Деде Коркут» с подзаголовком «по мотивам тюрко-огузского эпоса».

Глубокое проникновение в национальную, этническую поэтику очень часто оказывается основой взлетных достижений в мировом искусстве, приобретая общечеловеческое звучание. Азербайджанский художник Мамед Ширзад, последние годы живущий и работающий в Турции, создал портретный образ Деде Коркута, удостоенный первой премии на фестивале искусств в г.Байбурте в 1998 году. Он изобразил мудрого старца поколенно, сидящим на фоне древесных стволов лицом к зрителю и держащим крупными сильными руками изящный гогуз. Его усталый взгляд из-под седых бровей устремлен влево от зрителя и, подобно позе, всему настроению картины - эпически «спокоен, ясен, невозмутим» [7, с. 437]. Реалистическая и условная традиции изобразительности в произведении М.Ширзада сплавляются, рождая историко-эпическую и этическую достоверность образа. Изобразительный язык, трактовка пластических масс, даже цветовой строй портрета удивительно близки иллюстрациям выдающегося финского художника Аксели Гален-Каллелы к эпосу «Калевала» (1890-е гг.), уступая им в экспрессии и эмоциональной напряженности. Здесь тот же отказ от иллюзорного пространства и то же значение плоскости. Эти совпадения в решении эпической темы не случайны. Подобно тому, как столетие назад в творчестве А. Гален-Каллелы, сохранившего реалистические основы своего метода, «меняется видение мира» [2, с. 112], для М.Ширзада на первый план выдвигаются образы-символы, мобилизующие национальное самосознание, созвучные идеалистической парадигме и ее художественному стилю.

Несомненной удачей азербайджанской Коркутианы самого начала XXI века является работа художника Нусрета Гаджиева, созданная в 2002 году. Будучи исполненной в качестве книжной иллюстрации, портретная композиция как нельзя более точно соответствует тематике издания, обложку которого она оформляет. Это книга под названием «Истоки взаимосвязей азербайджанской и турецкой ашыгской музыки». Образ Деде Коркута здесь представляется навеянным все тем же

одноименным фильмом режиссера Т.Тагизаде. По сравнению с работой М.Ширзада, портретная композиция Н.Гаджиева не несет с собой эпического начала, напротив, в ней предпринята парадоксальная попытка донести эпическое с помощью психологического. Поэтому образ Коркута передает ощущение вековой мудрости, боли утрат, и, вместе с тем, долготерпения, созидающего коллективный социальный опыт, культурную традицию. Необходимый ореол, своеобразную «дымку вечности» художник пластически передает с помощью белой «как лунь» шевелюры и бороды Деде Коркута, на фоне которых проступает морщинистое лицо с устремленными в бесконечность грустными глазами. Этот белый ореол может вызвать ряд ассоциации, связанных с плывущими по небу вечными облаками или с заснеженными горными вершинами, «на которые никто не проник». Образ имеет предельно обобщенный характер: в портрете нет ничего лишнего и потому он вырастает до уровня символа, олицетворяющего саму Традицию.

Выдающийся азербайджанский художник Таир Салахов создал портретный образ Коркута еще в 2000 году в рамках живописной серии «Из глубины веков». Его трактовка образа Коркута сильно отличается и от иконографии М.Ширзада, и от той интерпретации, которую дает Н.Гаджиев. Прежде всего Коркут кисти Т.Салахова – это не старый человек и в нем нет внутреннего спокойствия и невозмутимости. Волосы его темны, но борода его седа. Скорее, он в чем-то подобен влюбленному Меджнуну, скитающемуся в пустыне. Весь облик, особенно лицо и глаза Коркута передают ощущение взлетности, устремленности к идеалу, которым для Меджнуна была Лейли. Однако внутренняя эмоциональность образа в целом уравнивается пластическими и графическими приемами, прочно связанными с понятием «сурового стиля» Т.Салахова.

К портретному жанру можно отнести и работу азербайджанского художника Асифа Азерелли (Асифа Рхаева) «Деде Коркут». На этой картине Коркут изображен на переднем плане, сидящим на крупных камнях. Как и на многих других полотнах тюркских художников, Коркут представлен мудрым старцем с убеленной сединами головой. В руках он держит гогуз, повернутый грифом вверх. Тему мудрости, старости, святости подчеркивает белое свободное одеяние Коркута. Однако фон рассматриваемой картины в определенной степени выводит ее за пределы портретного жанра. Далеко за спиной Коркута художник изображает

гору и два каменных изваяния – балбал и надгробную скульптуру барана. По мнению Р.Гулиева, два каменных изваяния, характерные для древней тюркской традиции, призваны подчеркнуть тюркское происхождение Коркута, а изображение его «на фоне горы означает его связь с Танры, его святость» [1]. Добавим к этому, что, судя по очертаниям, гора на заднем плане – это Иландаг в Нахчыване, что вносит в символическое пространство картины еще и мотив змеи: как известно, по одной из версий Коркут погибает от укуса змеи.

Долгое время над серией произведений, посвященных эпосу «Китаби Деде Коркут» работает известный азербайджанский художник Исмаил Мамедов. Центральное место в этой серии занимает портретное изображение Коркута (2002). В этом образе нет того спокойствия, ясности, невозмутимости, которые отличают портреты Коркута кисти М.Ширзада и А.Азерелли. И хотя портрет, созданный И.Мамедовым, также представляет Коркута в образе старца, в глазах его – тревога, беспокойство. Фигура, изображенная по пояс, в движении, неустойчива: Коркут наклонился вправо и словно пытается глубже проникнуть своим взглядом в сознание зрителя. Одежда и атрибуты Коркута подхватывают и развивают тревожное настроение.левой рукой он держит гогуз с грифом, завершающимся стилизованной головой быка, один из рогов которого сломан. Остроконечная шапка украшена полумесяцем. Не остается сомнения – перед нами шаман. В дополнение ко всем этим атрибутам в небе, справа и слева над головой Коркута изображены солнце и луна, похожие на шаманский бубен. Здесь все двойственно, подвижно, тревожно. Такой и должна быть атмосфера шаманского транса, измененного состояния сознания между бодрствованием и сном. Подобное состояние и в шаманизме, и в современной трансперсональной психологии описывается как «Вечное Сейчас».

«Китаби Деде Коркут» в Туркменистане признается не просто огузским, но именно туркменским эпосом. Коркут или, точнее Горкут Ата считается одним из предков туркмен, разработка иконографии его образа возведена практически на уровень государственной идеологии. В центре Ашхабада установлен памятник герою эпоса, изображение Горкут Ата украшает туркменскую банкноту достоинством в 50 манатов. Наряду с этим в живописи и графике туркменских мастеров идет процесс свободного художественного осмысления тематики эпоса «Китаби Деде

Коркут». Работающий в России туркменский художник Бердигулы Амансахатов создал графическую серию на темы эпоса, «где сами силуэты героев народного предания – схематичные и геометричные – напоминают ковровые орнаменты или элементы традиционных серебряных ювелирных украшений» [6]. Живописная композиция «Горкут Ата» принадлежит кисти Народного художника Туркменистана Ярлы Байрамова (1942-2013). Фигура сидящего в традиционной тюркской позе Коркута расположена в центре композиции. Он изображен на площади перед ханской ставкой, за которой виден степной пейзаж. Композиция и в смысловом, и в цветовом плане построена на контрасте общего и частного, отдельного. Образ Коркута предельно обобщен, изображения войска и ханской свиты максимально детализированы. Детально выписаны элементы конской сбруи, оружие, одежда хана и его воинов и т.д. Масштаб фигуры Коркута многократно превосходит масштаб всех других фигур вокруг. Он воспринимается как огромная гора в море людей. Такой прием подчеркивает значение Коркута как первопредка туркмен, ментальной основы туркменской культуры. И хотя преобладание физических размеров изображения Коркута позволяет рассматривать данное произведение в рамках портретного жанра, оно таковым не является. Художник сознательно уходит от разработки портретных черт Коркута: он «прячет» портрет за традиционными атрибутами – старец в белом одеянии, с белой шапкой волос и седой бородой держит в руках и гогуз, и книгу.

Заметное место образ Коркута занимает в творчестве казахских художников. Еще в 1970-е годы ими были созданы произведения, казалось бы, не имеющие прямого отношения к самому Коркуту и всему эпосу в целом, но явно адресующие к архетипам дастана «Китаби Деде Коркут». Это, например, такие работы, как «Рождение песни» (1975) Ш.Сариева и «Звуки кобыза» (1973) К.Есеркеева. Произведение К.Есеркеева заслуживает, вероятно, отдельного разговора. Вертикальная по формату композиция изображает исхудавшего пожилого мужчину, играющего на кобызе. Фигура музыканта, как и поверхность земли, исполнены в красном цвете по контрасту с иссиня-черным небом. За спиной музыканта условно прорисована юрта, наверху которой пламенеет шанырак – дымовое отверстие. Изображение построено так, что окружность шанырака одновременно расположена над головой музыканта, напоминая нимб христианского святого. Несмотря на жесткое колористическое решение,

картина не производит мрачного впечатления. Напротив, аскетичная фигура излучает какую-то отстраненность, но только один элемент выражает не то творческое исступление музыканта, не то трансовое состояние шамана – это пылающий на ветру шанырак. Трудно сказать, как интерпретировали картину «Звуки кобыза» более сорока лет назад, но сегодня в этом образе, конечно, видится аскет, мудрец, музыкант, сказитель и шаман Коркут.

После обретения государственной независимости в Казахстане, как и в других тюркских странах, тема эпоса «Китаби Деде Коркут» становится одной из постоянных в изобразительном искусстве. Художник А.Дузельханов создал эпическое по звучанию полотно «Сказание о Коркыт Ата», которое, однако, может быть рассмотрено в рамках портретного жанра. Сидящая в традиционной тюркской позе фигура Коркута выдвинута на передний план. Коркут сидит на ковре в бескрайней Великой Степи и играет на гопузе. Над степью разливается охристый свет заката, а в небе парят, широко раскинув крылья, лебеди. Образ Коркута в мифологической традиции тесно связан с образом птицы, прежде всего с лебедем. Легендой «Коркыт и лебеди» вдохновлялась молодая художница из Казахстана Анастасия Таранова, автор двух графических работ, написанных акварелью и тушью. На одной из них Коркут, играющий на гопузе, окружен своеобразным хороводом лебедей, летающих вокруг него. Обращают на себя внимание две детали иконографии Коркута. На графических листах А.Тарановой он изображен в национальном казахском халате и головном уборе. Кроме того, произведения А.Тарановой – очень редкое явление Коркутианы, так как здесь герой сказания предстает молодым, безбородым человеком.

Как известно, в 2015 году исполнилось двести лет со времени открытия Х. фон Децем дрезденской рукописи «Китаби Деде Коркут». Вероятно, именно это обстоятельство послужило причиной того, что в Казахстане в 2015 году была создана целая галерея работ на данную тему. Среди этих произведений самое пристальное внимание привлекает триптих Алибека Койлакаева «Коркыт Ата». Центральным образом триптиха является портретное изображение Коркута. Это монументальное, почти скульптурное по своей пластике изображение воспринимается как памятник. Художник намеренно избирает такой горизонт зрения, что мы смотрим на Коркута как бы снизу вверх. Напротив, на втором по-

лотне триптиха изображение представлено в ракурсе сверху вниз. Композиция передает некую модель мира, в центре которой находится Коркут, играющий на гопузе. Над ним пролетают лебеди, вокруг собрались слушающие его степные животные. За спиной Коркута горный пейзаж, у подножия горы – храм. То есть модель обладает максимальной полнотой элементов. Благодаря ракурсу обозрения этот мир воспринимается как островок, парящий во Вселенной.

На картине Нуржана Саутбекова «Коркут Ата», также написанной в 2015 году, Коркут наделен обычными иконографическими чертами и главным своим атрибутом – гопузом. Как и на многих других полотнах, он представлен на фоне степного пейзажа. Резко выделяется только один элемент композиции. За спиной сказителя-музыканта раскинулись корни обрубленного и выкорчеванного из земли дерева. Высохшие корни заменяют традиционный символ, связанный с Коркутом, – Древо жизни, Мировое древо. Таким способом автор выражает идею отрыва от корней традиционной культуры, разрыва связей с историческим прошлым, восстановить которые под силу только Коркуту и звукам его гопуза.

Портретный жанр Коркутианы существует и развивается не только в живописи, но и в графике и даже в прикладном искусстве. Причем в графике с ним связана инновационная технология исполнения. На проходившей в 2013 году в Алматы выставке «Кобызнаме» известный казахский художник Орозбек Есенбаев представил графический портрет Коркута, исполненный обычной шариковой ручкой на шелке. Это портрет сохраняет привычные черты иконографии Коркута, но отличается высокой экспрессией образа. А вот гобелен «Коркыт» (2012-2013), сотканный Омеркельды Абеуловым, совершенно уникальное явление в иконографии музыканта и мудреца. Изображение Коркута составлено из элементов традиционного казахского орнамента. Таким же способом решена иконография верблюда, на фоне которого изображен Коркут. Азербайджанский керамист Адалят Байрамов создал декоративные блюда «Деде Коркут» (1985), где роспись на сюжеты эпоса выполнена в стиле средневековой миниатюрной живописи.

Наконец, в современном тюркском искусстве есть целый ряд произведений, где Коркут является «фигурой умолчания». Это картина казахского автора Адилхаира Жантасова «Кобыз Коркута» (2013), каракалпакского художника В.Джапарова «Кобыз» (2001) и даже целый архитектурный

комплекс «Коркыт Ата» (1980), возведенный по проекту Бека Ибраева в Казахстане. Конечно, мы не склонны относить их к портретному жанру. Это было бы явным и грубым нарушением всех правил искусствоведческой науки. Но умалчивая саму фигуру Коркута, эти произведения замещают ее главным атрибутом – гопузом, кобызом. На картине В.Джапарова вертикально стоящий гопуз изображен в бескрайнем пространстве степи, где на втором плане видны объемы двух мечетей. На полотне А.Жантасова гопуз словно вплетен в крону дерева и семантически может восприниматься как плод на Древе жизни. Такая же символическая интерпретация не исключена, когда мы оказываемся в грандиозном пространстве комплекса «Коркыт Ата». Архитектурные формы комплекса являются иконическими знаками: это собранные в ствол по четыре верхние части грифа древнего музыкального инструмента. Так возникают архитектурные и одновременно скульптурные очертания дерева или Древа жизни. Внутри ствола физик-акустик С.Исатаев расположил специальное устройство. При дуновении ветра памятник начинает звучать.

Образ Коркута вдохновляет художников из тюркских автономий России. Поэтика Коркута формирует композиции художников Делгер-оол Руслана из Тувы, Алексея Топоева из Хакасии, Игната Ортонулова из Алтая. Работа И.Ортонулова «Кайчи» демонстрирует нам привычную иконографию эпического мудреца и музыканта. Устоявшийся образ дополнен двумя семантическими мотивами – изображениями горных вершин и птиц, что, как мы уже говорили, также традиционно связывается с образом Коркута. Совершенно иную, неожиданную трактовку образ сказителя находит в работах А.Топоева «Я рисую музыку» и Руслана Делгер-оола. Здесь Коркут не только музыкант, но и воин. На обеих картинах вместо обычного головного убора мы видим металлический шлем. На графическом листе А.Топоева, кроме того, рядом с играющим на гопузе музыкантом-воином лежит меч. Хакасский художник интерпретировал образ в духе древней казахской традиции, где музыка являлась искусством воинской касты. Известно, что казахские братства воинов-музыкантов сал-серэ просуществовали вплоть до XX века. Кстати, персонаж А.Топоева – это молодой человек в прекрасной физической форме. Впоследствии А.Топоев продолжает и развивает тему Коркута-воина в графической серии «От ыры (Песня огня)» (2015). На одном из листов серии А.Топоева Коркут, вознесенный в небо, играет музыку,

вдохновляющую воинов, идущих в бой. На втором листе серии художник, который увлекается еще и музыкой, придал облику сидящего на коне Коркута свои портретные черты.

Есть еще одна линия художественного воплощения образа Коркута – шутливая, народно-юмористическая. Маленьким, простоватым мужичком выглядит герой картины «Кюйчи» Айбека Бегалина из Казахстана. Напротив, с хитроватым выражением лица изобразил Коркута (2006) туркменский художник из Ирака Джелал Полат. Полный, даже грузный мужчина с окладистой белой бородой сидит в ленивой позе и что-то рассказывает собравшимся вокруг людям. А за его спиной в ночном небе видна кривая ухмылка Тепегёза.

Казахская исследовательница З.Наурызбаева выделяет семь ипостасей Коркута: камень, музыка, ветер, огонь, вода, материнское молоко, могила [5]. Как они соотносятся с образами Коркута, созданными в изобразительном искусстве, в портретном жанре в частности? Во всех произведениях тюркских художников иконография Коркута заметно отличается. Он изображается с различными атрибутами: это может быть кобыз или домра, меч, посох или книга. В зависимости от этого Коркут выступает мудрецом, певцом-сказителем, шаманом, воином или даже владыкой. Но одно остается неизменным – это координаты Коркута в пространстве: он всегда располагается в центре мира, а все события разворачиваются вокруг него.

Безусловно, налицо прямое соответствие между музыкальной ипостасью Коркута и таким его атрибутом, как гопуз. Но «Коркут в своей ипостаси музыки является Логосом тенгрианства» [5, с. 59] – утверждает З.Наурызбаева. На наш взгляд, фигура Коркута обозначает момент рождения Логоса из тюркского мифа. На определенном моменте рождение Логоса из Мифоса происходит в любой культуре. Этот процесс достаточно хорошо исследован на примере греческой цивилизации. Эти два слова в греческом языке поначалу «были почти синонимами и оба означали «слово», «мышление», «рассказ», «нарратив», «дискурс», «повествование». Постепенно, однако, их семантические круги расходились, пока не оказались противопоставленными друг другу. Логос стал выражать рациональную, научную, философскую мысль... Мифос же охватывал совокупность историй про богов и героев, которые относились к сфере предания, верований, обрядов и значительно контрастировали с закона-

ми Логоса, т.к. не предполагали рациональной рефлексии и строгой, выверенной интерпретации» [3, с. 483].

На самом деле «Китаби Деде Коркут» является сказанием о подвигах военно-кочевой аристократии и в этом смысле выступает одним из видов искусства воинской касты. Не исключено поэтому, что в современном изобразительном искусстве, в особенности у казахских художников, на образ Коркута переносятся некоторые воинские аспекты эпоса. Однако, справедливо отмечают исследователи эпоса, «в самых затруднительных положениях вспоминают о Коркуте, ему поручаются самые сложные и опасные миссии» [8, с. 67]. Для этого надо было быть лицом с особыми полномочиями, «наделенным правами верховного священнослужителя. Коркут, судя по всему, относился к числу именно таких избранных лиц» [4, с. 65]. Можно сказать, что личность Коркута концентрирует в себе все основные архетипы поведения древнего огузского общества. Но на сегодняшний день, когда многие национальные тюркские культуры (прежде всего туркменская и казахская) частично или полностью самоидентифицируются через личность или архетипы рода Коркута, в изобразительном искусстве возникла такая иерархия образов Коркута, при которой самую высокую степень занимает визуальное воплощение Коркута как носителя небесного, сакрального начала.

На неизмеримую высоту поставлен образ Коркута в композиции Вагифа Уджатага «Деде Коркут. О мир, в который приходят и уходят». Он поднят на небо, Вечное Синее Небо тюрков и приравнен небу. Коркут изображен здесь в ипостаси Танры, Тенгри. Его распростертые руки подпирают небо, а у ног видны тюркские надгробия. Название композиции выражает вечную мудрость, предельное знание об этом изменчивом, бренном мире. Коркут – это Логос.

Ключевые слова: Деде Коркут, тюркское изобразительное искусство, иконография, визуальный образ, атрибуты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Quliyev R.A. Rəssam Asif Azerellinin Dədə Qorqud obrazı.
2. Безрукова М.И. Искусство Финляндии: основные этапы становления национальной художественной школы. – М., 1986.

3. Дугин А.Г. В поисках темного Логоса. – М., 2013.
4. Короглы Х.Г., Набиев А.М. Азербайджанский героический эпос. – Б., 1996.
5. Наурызбаева З. Вечное Небо казахов. – Алматы, 2013.
6. На языке красок и узоров. http://www.turkmenistaninfo.ru/?page_id=6&type=article&elem_id=page_6/magazine_112/991&lang_id=ru
7. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)

Müstəqil türk ölkələrinin boyakarlığında Qorqud surəti

Qorqudun vizual surətinin tarixi XX yüzilliyin ortalarından başlayır. O vaxtdan türk ölkələrinin rəssamları Qorqudla bağlı süjetləri təsvir etməyə başlamışlar. Bu işdə Azərbaycan rəssamları ön sırada dayanır.

Hələ 1956-cı ildə Mikayıl Abdullayev “Kitabi Dədə Qorqud” dastanı üçün illüstrasiyalar hazırlamışdı. 1970-ci illərdə Qorqud surətinə Toğrul Narimanbəyov müraciət edib. 1990-cı illərdən başlayaraq İsmayıl Məmmədov dastana həsr edilmiş silsilə əsərlər üzərində çalışır. Qorqudun dolğun portretlərini M.Şirzad (1998), T.Salahov (2000), N.Hacıyev (2002), A.Azerelli və başqaları yaratmışlar.

Qorqudun surəti başqa türk ölkələrindən olan rəssamlarına da ilham verir. Bu mövzuda qazax rəssamları Kazbek Ajibekov (1997) və Adılxair Jantasov (2013), tükmən firşə ustası Yarı Bayramov (2005) maraqlı kompozisiyalar yaratmışlar. Qorqud poetikası həm də İraq, Qaraqalpağıstan, Tuva, Xakasiya və Altay rəssamlarının kompozisiyalarında yer tutur.

Türksoylu rəssamların işlərinin hamısı seçdikləri Qorqud ikonoqrafiyası baxımından xeyli fərqlənirlər. O, müxtəlif atributlar ilə təsvir edilir: bu qopuz və ya domra, qılınc, əsa və ya kitab ola bilər. Bundan asılı olaraq Qorqud müdrik, aşiq-dastançı, qam-ata (şaman), döyüşçü, hətta bəzən hökmdar kimi çıxış edir. Amma bir şey dəyişməz qalır: bu, məkanda Qorqudun məcazi koordinatlarıdır: o, həmişə dünyanın mərkəzində yerləşir və təsvir edilmiş bütün hadisələr onun ətrafında cərəyan edir.

Açar sözlər: Dədə Qorqud, türk təsviri sənəti, ikonoqrafiya, vizual surət, atributlar.

Artegin Salamzade (Azerbaijan)

The image of Korkut in the painting of independent Turkic countries

The history of visual image of Korkut begins since the middle of the XX century when the artists of Turkic countries began to appeal to the topics connected with him. One of the first of them are Azerbaijan artists.

In 1956 M.Abdullayev created illustrations on the epos “Kitabi Dede Korkut”. In 1970-s T.Narimanbayov appealed to the image of Korkut. Since 1990 Ismail Mammadov works at a series of pictures devoted to the epos. M.Shirzad (1998), T.Salakhov (2000), N.Hajiyev (2002), A.Azerelly created wonderful portraits of Korkut.

Korkut’s image inspires artists of other Turkic countries. Interesting compositions are created by Kazakh artist K.Ajibekov (1997) and A.Zhantasov (2013) and Turkmen master Y.Bayramov (2005). Korkut’s poetics makes up compositions of artists from Iraq, Karakalpakstan, Tuva, Khakasia and Altay.

Korkut’s iconography noticeably differs in all works of Turkic artists. He is described with various attributes: it can be kopyz or domra, sword, crook or book. Depending on it Korkut is a thinker, singer-narrator, shaman, warrior or even a ruler. But one always remains unchanged – Korkut’s whereabouts in the space: he is always in the centre of the world and all events happen around him.

Key words: Dede Korkut, Turkic fine arts, iconography, visual image, attributes.

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИРОВОСПРИЯТИЯ В КАЗАХСКОМ ИСКУССТВЕ В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РУСТАМА ХАЛЬФИНА

Провозглашение независимости республики в 1991 году обусловило вступление Казахстана в новый исторический этап развития. Это событие окрылило художников, некоторые из них стали проявлять себя в contemporary art. Чувство свободы от тоталитарного государства и его идеологических оков привело к появлению большого количества разных стилистик и манер.

Центральноазиатские художники актуального искусства, contemporary art в своем творчестве разным образом представили свое видение герменевтики фактичности Иного, так или иначе синтезируя проблему самоидентичности и Иного. С целью проиллюстрировать особенность развития различных постмодернистских стратегий в их эстетическом выражении у нас в центральноазиатском регионе рассмотрим наиболее яркую персону Рустама Хальфина (1949 - 2008).

Творчество Р. Хальфина проливает свет на причастность русского авангарда к становлению казахской школы живописи. Р. Хальфин, являясь учеником В. Стерлигова, одного из последних авангардистов, не только использовал его пластическую систему, но и во многих творческих аспектах ее модернизировал.

Наиболее активный творческий период Р. Хальфина приходится на 1990-е годы. Любимые темы этого времени – «осколки», «прозрачность», «пулота» и вариации на темы великих мастеров: Веласкеса, Сезанна, Матисса. На творческую стратегию в живописи Хальфина в большой мере повлияли такие теоретики и практики искусства как К. Малевич и В. Стерлигов. Они оказали огромное влияние на становление Р. Хальфина как художника.

Концепция «беспредметного искусства» К. Малевича была подхвачена и развита его учеником В. Стерлиговым, пожалуй, самого заметного

представителя ленинградского независимого искусства. В начале 1960-х годов вокруг В. Стерлигова сложилась группа художников, в которую входили С. Спицын, Е. Александрова, Г. Зубков, А. Кожин, А. Носов, а после 1985 года к ним примкнул и Р. Хальфин. В сентябре-октябре 2008 года в Алматы был осуществлен интереснейший международный проект «В. Стерлигов и его последователи. Санкт-Петербург – Алматы», в программе которого открылась выставка работ В. Стерлигова, Т. Глебовой, Р. Хальфина, Г. Зубкова и А. Ророкина в ГМИ им. А. Кастеева.

Стерлигов продолжал развивать принципы «живописно-пластического реализма» под руководством Малевича, а в 1960 году создал свою «чашно-купольную» систему, которую нельзя обойти вниманием, поскольку она лежит в основе живописного языка Хальфина. С нашей точки зрения, наиболее последовательным и творчески развившим «чашно-купольную» концепцию учеником В. Стерлигова был Рустам Хальфин. Прямая линия, которая у К. Малевича выступает в качестве основного формообразующего элемента, по убеждению В. Стерлигова «разъединяет мир», сферическое же пространство – соединяет. Кривая линия представляет собой, согласно терминологии В. Стерлигова, «новый прибавочный элемент». Касание двух окружностей «образует чашу», чаша же превращается в купол и выворачивает пространство наизнанку. Так возникает «чашно-купольное пространство», которое есть нечто Иное по отношению к земной логике и силам гравитации.

На наш взгляд, Хальфинские прочтения великих мастеров: Веласкеса, Сезанна, Матисса – это совершенно особый раздел его творчества, требующий внимательного рассмотрения, здесь он мировоззренчески отходит от чашно-купольного пространства и обращается к таким выдающимся представителям западноевропейской философии XX век, как М. Хайдеггер, М. Фуко, Х. Ортега-и-Гассет и др. Именно глубокий интерес Хальфина к западноевропейской философии подвиг его к художественным штудиям великих мастеров.

Остановимся картинах-вариациях на тему «Менин», которые названы Р. Хальфиным «В честь Веласкеса» и написаны они в 1992 году. Влияние Веласкеса испытали на себе многие художники, Хальфин также попал под влияние этого шедевра, при этом, как нам кажется, ему не важна суть происходящего действия в картине, как не важна и передача взглядов и жестов персонажей «Менин». Хальфин вместо зримых обра-

зов представляет их эфемерное присутствие, которое лишь намекает на веласкесовские образы. В картине происходит полная дематериализация персонажей, они превращены в призраки, реальность разрушена.

На наш взгляд, художник хотел довести идею Веласкеса до ее предельного воплощения, а именно превратить персонажи в цветовые соотношения – перцепции. В связи с этим читаем у Хосе Ортеги-и-Гассета:

«У Веласкеса живопись полностью отрешается от тяготения к скульптуре и постепенно будет отходить от объемной характеристики[...]. Таким образом, живопись у Веласкеса сосредотачивается на самой себе и становится живописью по преимуществу... Импрессионизм 1870-х годов доводит открытие Веласкеса до предела, расщепляя объект на цветовые частицы»... То, что мы называем реальными объектами и в общении с чем состоит наша жизнь, есть результат двойного восприятия – зрительного и тактильного. Свести объект только к зримому – один из способов разрушения его реальности. Это-то и делает Веласкес» [1, с. 500].

Пожалуй, только воздух в картине Р. Хальфина реален и зрим, пространство пустоты также реально. Возможно, именно это и было главной целью Хальфина в его интерпретации Веласкеса. Отметим, что такого рода интерпретация согласуется с выводами Х. Ортега-и-Гассета:

«Точка зрения отступила, удалилась от предмета, и мы перешли от ближнего к дальнему видению, причем поистине ближним является именно последнее. Между зрачком и телами возникает посредник – пустота, воздух. Воспарив, подобно многоцветным газовым облакам, трепещущим полотнам, мимолетным отблескам, предметы утратили плотность и четкость очертаний... Ближнее видение разъединяет, анализирует – оно феодально. Дальнее видение синтезирует, сплавляет, смешивает – оно демократично. Точка зрения превращается в синопсис, в основу для единственного всеобъемлющего взгляда. Живопись заполненных объемов пустого пространства» (курсив мой, – А.Г.). Х. Ортега-и-Гассет продолжает далее: «Фон веласкесовской пустоты выходит на первый план, причем последнее обозначение теряет смысл из-за отсутствия заднего плана. Живопись стремится стать плоской, как само живописное полотно. Любые отголоски былой телесности и осязаемости бесследно исчезают [...]. Ибо ощущения – это отнюдь не вещи, а субъективные состояния, через которые или посредством которых эти вещи нам явлены» [2, с. 197].

Хальфин в 90-х годах вновь и вновь возвращается к теме «Менин», каждый раз открывая для себя что-то новое. На наш взгляд, в этих работах Хальфин поставил перед собой следующие задачи: во-первых, показать принцип организации Веласкесом пустоты, предельно высвечивая её; во-вторых, дематериализовать персонажи с тем намерением, чтобы превратить их в чистые перцепции; в-третьих, передать «особый шик Веласкеса – его отсутствие в картине. Шик, состоящий в том, чтобы «не присутствовать, не вмешиваться» [1, с. 511-512]. Здесь следует обратить особое внимание на то, что Р. Хальфин, штудировав Веласкеса, художественными средствами стремится освоить и воплотить в своих работах такой концепт, как пустота. На его полотнах, посвященных «Менинам», возникают пустоты и прозрачности, которые потом будут возникать как феномены предметных свойств и в других работах художника.

Перейдем к рассмотрению другого полотна Р. Хальфина «Pars-Pro-Toto» (1992), что в переводе с латыни означает «Часть вместо целого». Мы снова имеем дело с фрагментом, который дает понятие о целостной композиции. При внимательном рассмотрении картины можно обнаружить несколько сюжетов. Вероятно, художник сознательно использовал визуальный прием, при котором картина «Pars-Pro-Toto» прочитывается по-разному, в зависимости от точки зрения, ракурса, протяженности временного рассматривания и т.д. По композиции, особому настроению полотна, ощущению снега, проталин, хижин можно предположить, что это фрагмент брейгелевских «Охотников на снегу».

Вся композиция «Pars-Pro-Toto» построена на контрастах, объединенных белым фоном. Темные пятна контрастируют со светлыми, что создает внутренний конфликт между целым и раздробленным. Художник играет формами, выдвигая вперед одну плоскость и заслоняя предыдущую. В этой игре форм и цветовых решений рождается своеобразная мелодия и ритм в классической тональности. Явственны два направленных движения в картине: по горизонтали и по вертикали. Горизонтальное движение поддерживают большие светлые плоскости, а вертикальное – черные полосы крыши, труб и неких черных элементов. Плоскости отделяются друг от друга сегментами: черными, желтыми и красными вкраплениями. Эти яркие пятна оживляют общий колорит картины, внося нотки экспрессии и оживления.

Остановимся на палитре Р. Хальфина, которая сродни палитре П. Брейгеля, с той разницей, что в брейгелевском фрагменте еще большее преоб-

ладание белого цвета. Фонв «Pars-Pro-Toto» написан цинковыми белилами с добавлением желтой охры и жжёной умбры. Для более темных тонов художник применяет сочетание черной краски, жжёной умбры и светлой охры. Самые темные участки написаны черной краской. Мелкие детали прописываются яркой краской: желтым и красным кадмием. Но, заметим, что открытый цвет отсутствует, все цвета сложно составленные. И они вместе приносят в полотно гармонию классического искусства старых мастеров. Центральная светлая полоска снега – самое светлое пятно картины, она однотонна. Тогда как внутреннее пространство форм Р. Хальфин пишет множеством цветов близких по оттенкам, его мазок мягкий и прозрачный, что роднит его с брейгелевской манерой письма, отражающей гармонию с окружающим миром.

В картине «Pars-Pro-Toto» отсутствует линейная графичность линий, цветовые пятна разделяются вибрирующими цветовыми вхождениями друг в друга, и поэтому все элементы холста перестают быть четко разграниченными, они сводятся к абстрактным формам, накладывающимся друг на друга на светлом фоне. Однако картина предстает цельной и взвешенной за счет единства цвета и формы. Композиция раскрывается не только через плоскость, но и вглубь холста, уводя зрителя в «другой мир» – мир интрасубъективности. Художник не выстраивает планы при помощи перспективы. Они прихотливо возникают, перетекая один в другой, меняясь местами. Динамичный эффект достигается за счет накладывания плоскостей одну на другую, а также за счет игры светотени. Белый цвет имеет определяющее значение в живописи Р. Хальфина. Эта традиция, идущая из супрематических опытов поиска безграничного пространства К. Малевича и понимания белого цвета в «чашно-купольной» системе В. Стерлигова. У Р. Хальфина интерпретация белого цвета имеет множество нюансов. Но в «Pars-Pro-Toto» белый цвет особый, он несет отпечаток старого мира, мира покоя и классической гармонии Брейгеля.

Хальфин пишет пространство объемов, этого не было ни у Малевича (его выражением пространства был белый фон), ни у Стерлигова (его подход был аппликационным), ни у Зубкова (его интересует форма не как объем, а как контур: он играет переплетением линий). Хальфин гораздо сложнее, у него в картинах наблюдается как игра планов, так и разноплановая «перспектива». Хальфинская форма – это объем, «сим-

волы перспективы» и различные ракурсы, как бы присутствующие на одной плоскости («Фрагмент из Матисса», 1991).

Отношение к цвету в творчестве Рустама Хальфина продиктовано его знакомством с метафизическими устремлениями русского авангарда XX века, в котором произошел поворот к абстракции, к концепции чистой (беспредметной) живописи. Идеи Малевича, Матюшина и Стерлигова были близко восприняты художником и вплетены в ткань его образов. Хальфин пытался передать в живописи такое неуловимое явление, как прозрачность («Прозрачность»). Здесь он, с одной стороны – преданный и скромный ученик мастеров прошлого, с другой – смелый интерпретатор, сводящий их обширные тексты к простой фразе из нескольких цветовых пятен. В живописи Хальфина полнота мира сводится к цвету, а пространство его бытия – к свету. В местах сопряжения цветовых полей образуется энергетическая зона – мерцающая и пульсирующая полоска «сцепляющего цвета» (Матюшин). Это полоска обычно самое светлое пятно картины, она однотонна, причем внутреннее пространство форм Р. Хальфин пишет множеством цветов близких по оттенкам («Pas pro toto»).

Считаем, что Р. Хальфин блистательно справился со штудией великих мастеров Веласкеса и Брейгеля. В случае с Веласкесом он решил две основные художественные задачи – организацию пустоты и дематериализацию персонажей, при штудировании Брейгеля у него состоялась, как нам кажется, попытка войти в другой мир – мир интрасубъективности путем применения цветовых соотношений и особой графики, при которой цветовые пятна разделяются вибрирующими вхождениями друг в друга. Живопись Хальфина мягкая по способам воплощения и в пределах одной формы имеет множество оттенков цвета. У него присутствует «вибрирование» контуров предметов снаружи и «вибрирование» оттенков цвета внутри «предмета». Художник в данном случае выступает как создатель своей собственной живописной системы.

Согласно эстетике Хальфина, благодаря освоению визуального и тактильного пространства мы радикальным образом можем изменить наши представления о реальном мире, который находится гораздо ближе, чем нам кажется. Эта идея легла в основу двух составляющих художественного проекта «Евразийская утопия»: «Потенциал гипертрофированно разросшейся периферии мирового искусства с новейшими технологиями и номадический комплекс, включающий в себя автохтонную мифо-

логию, утраченные технологии пластического искусства, уникальность топоса, т.е. присутствия человека в обжитом им пространстве» [3]. О сопряженности и оппозиционности визуальной и тактильной стихий феноменологически точно пишет арт-критик Ж. Баймухаметов в статье, посвященной памяти Хальфина [3].

Р. Хальфин, продолжая исследование представленного В. Стерлиговым «чашно-купольного» пространственно-пластического художественного дискурса, изобретает новый концепт – «пулоту», отражающую особенность взаимодействия пластического объекта с «чашно-купольным» пространством. Форма возникает в момент контакта руки с глиной, запечатлевающей форму ладони или слепок прообраза седла, когда человек впервые сел на кусок глины. «Пулота» – это и некий субъективный объект, образованный в результате сжимания глины в кулаке, и символизирует собой «кут» – благодать, жизненную силу, дух, состояние истинного бытия. Он олицетворяет собой и нулевой уровень пластики, утвердившийся в европейском искусстве в конце 1950-х – начале 1960-х годов благодаря деятельности таких художников, как Бурри, Фонтана, Клейн, Бойс. Таким образом, окружающие нас вещи становятся продолжением нас самих, а точнее, манифестацией топологических событий.

Одним из художественных событий такого рода стали художественные проекты Хальфина, выполненные в жанре contemporary-art. Р. Хальфин, выступая за новые формы искусства с его гипертрофированно разросшейся периферией, все же в качестве основы обращался к традиционным пластическим ценностям. В рамках проекта «Евразийская утопия» с конца 1990-х гг. им были проведены перформансы («Шкура художника», «Осенние жесты гнева», «Глиняный проект», представлена масштабная по своему объему инсталляция «Большое стекло»). Согласно Р. Хальфину, художественный проект «Шкура художника» – это всё, что так или иначе, связано с чувственным тактильным опытом человека. Метафора «Шкура художника» позволяет ощутить физически картину как поверхность, причем как поверхность двустороннюю, в ее пограничном состоянии, впитывающую внешний и внутренний опыт.

В «Глиняном проекте» Хальфина, глина – это особый вид материала, отсылающего к концепту тактильности, способности рук художника-творца-демиурга осязать «перво-материю» чувственности. В XX веке искусство безгранично расширило свою территорию. И если оно

так далеко отодвинуло свои границы, то закономерен вопрос: что стало с его центром? Не превратился ли он в пустырь, оккупированный китчем? Вернуть центру его истинное значение, направить энергию с периферии искусства в этот центр и призван решить большой долговременный проект «Евразийская утопия». Под центром искусства мы понимаем все, что так или иначе связано с понятием «пластика». Мы обращаемся непосредственно к тактильному, пластическому опыту и эстетической памяти художника для того, чтобы «обновить глаз» и тем самым восстановить номадические традиции степного быта. Взгляд на с земли открывает нам действительность с неожиданной, парадоксальной стороны, где взгляд лежащего направлен к горизонту, с линией которого совпадает местонахождение наблюдателя.

«Ленивый проект» включает в себя реконструкцию способа восприятия и тактильного освоения человеком, сидящем на войлочном полу, ближайшего окружения, зонированного чашно-купольным пространством. Здесь топос номадического взгляда центрируется куполом парашюта, образующим своеобразную чашу, которая призвана вмещать в себя полноту бытия, осуществления связи земли и неба. Таким образом достигается эффект вхождения в номадическую «ауру» созерцательной жизни, первозданной тишины, отрешенности и покоя. Этот способ восприятия отличает не только кочевника, но и, собственно, жителя Востока от обитателя европейской урбанизированной среды, где пол в интерьере утратил всякое родство с основной-землей, а вместе с этим и способность ощущать родственную связь с вещами, создающей эффект полноты бытия-в-мире. В тактильно-топологической эстетике Хальфина тактильное измерение художественного жеста преисполнено медитативной сосредоточенностью, где тело произведения плавно перетекает в тело художника и обратно, становясь телом не столько оседлого жителя, сколько кочевника-номада.

Итак, игра тактильных и визуальных силовых полей, обнаруживаемая в перцептивной художественной стратегии Хальфина, утверждает тонкую границу между вещами посредством их пустых полостей, изломов и прозрачности, что предполагает не только их соположенность друг с другом, но и чуждость, инаковость, поскольку они являются тактильно-визуальными метафорами взаимодействия земли и неба, которые образуют «чашно-купольную» модель мира. Перцептивная художественная страте-

гия Хальфина не ограничивается, выяснением видимой структуры объекта, не сводится к задаче геометрической интерпретации. То, что он делает с художественными объектами, так это то, что он делает их живыми, т.е. такими, какими они были до того, как стали предметом эстетического созерцания, до человеческого присутствия, тем самым обнажая, вскрывая их тектонические силы с целью представить их повторное рождение. Хальфин, создавая свой художественный мир, исполненный динамики, пишет не фигуры или предметы, а силы, утверждая тем самым близость к силам «живой» материи, которые отчуждают от человека изображаемое, отстраняются от него, будучи совершенно Иной, Другой стихией по отношению к нему. Это Иное, заключенное в грозных силах «живой» материи и должны указывать человеку его место в природном целом.

Мы полагаем, что в художественных творениях Хальфина заключено послание относительно того, что люди находятся во власти Другого, Иностранного, Непостижимого, – природного ландшафта, который был до человека и будет существовать после него.

Казахскими художниками в годы независимости активно разрабатывались постмодернистские коммуникативные стратегии изобразительного искусства. В творчестве Р. Хальфина сошлись и в своем синкретическом взаимодействии образовали комплекс новых, оригинальных художественных идей и технических приемов многие направления и школы как авангардистского искусства, так и западноевропейской философии XX века – М. Хайдеггера, М. Фуко, Х. Ортега-и-Гассета. При этом Р. Хальфин, выступая за новые формы номадического дискурса искусства с его гипертрофированно разросшейся периферией, все же в качестве концептуальной основы своих художественных экспериментов по тактильно-топологической эстетике обращался к традиционным ценностям искусства и их воплощению в полотнах великих мастеров прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ортега-и-Гассет Х. Введение к Веласкесу // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. – С. 492-512.
2. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. - М.: Искусство, 1991. – С. 191-117 .
3. Баймухаметов Ж. Памяти Рустама Хальфина, Художника и Человека // www.scca.kz

Asiya Qalimjanova (Qazaxıstan)**Rüstəm Xalfinin yaradıcılığı nümunəsində müstəqillik illəri qazax incəsənətində dünyagörüşünün konseptual modeli**

Məqalədə Rüstəm Xalfinin yaradıcılığı nümunəsində müstəqillik illəri qazax incəsənətində postmodernist kommunikativ strategiyaların aktiv surətdə işlənilib hazırlanmasından danışılır. Onun əsərləri həm avanqard incəsənəti, həm də XX əsr Qərbi Avropa fəlsəfi məktəblərinin istiqamətlərinə əsaslanan yeni, orijinal bədii ideyalar nümayiş etdirir.

Açar sözlər: müasir incəsənət, özüidentiklik, perseptiv bədii strategiya, taktillik, nomadik diskurs.

Asiya Galimzhanova (Kazakhstan)**Conceptual model of outlook in Kazakh art during independence years on the specimen of Rustam Khalfin's creation**

The article deals with active development of postmodernist communicative strategies in Kazakh art during independence years on the specimen of Rustam Khalfin's creation. His works show both vanguard art and new, original artistic ideas based on the directions of philosophical schools of the 20th century Western Europe.

Keywords: contemporary art, self-identity, perspective artistic strategy, tactility, nomadic discourse.

ДИЗАЙНЕРСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В НЕЗАВИСИМЫХ ТЮРКСКИХ СТРАНАХ

Дизайнерское образование – не только составная часть общей системы обучения в высшей школе, но и неотъемлемый элемент развития самого дизайна. Очень многое в процессе преподавания профилирующих дисциплин на факультетах дизайна зависит от того, какую именно из существующих концепций возникновения дизайна принимает данное профессиональное сообщество, каковы были условия становления национальной школы дизайна и, наконец, на какую модель развития дизайна ориентируется общество.

Социально-культурные приоритеты общества, его традиции, адаптивно-деятельностные модели поведения определяют доминанты профессионального сознания. На их основе формируется знаковая система, в соответствии с которой и строится процесс обучения дизайнера в той или иной национальной традиции. Они определяют содержательное значение объекта и субъекта проектирования, задают цель и алгоритмы проектных стратегий. Этнокультурную обусловленность моделей развития дизайна и дизайнерского образования подтверждает вся история этого вида творчества.

Общая для Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана и Азербайджана проблема – отсутствие дизайнерского образовательного блока до второй половины 20 века в отличие от европейских стран и США. Нам вели пришлось осваивать огромный пласт дизайнерской культуры семимильными шагами. Приоритетные направления изучения дизайна в этих странах во многом схожи. Так, первое отделение дизайна открылось в Азербайджане в 1976 году, в Казахстане – в 1992 году, в Узбекистане – в 1997 году, в Кыргызстане – в 1998 году.

В Казахстане идет подготовка специалистов в области дизайна архитектурной среды, интерьера, мебели, полиграфического дизайна, дизайна керамических изделий, текстиля, дерева, металла и, наконец, компьютерного дизайна. В Азербайджане с каждым годом прибавляются новые

дизайнерские специальности. Наряду с дизайном архитектурной среды, ландшафтным дизайном, дизайном интерьера появились промышленный дизайн, полиграфический и компьютерный дизайн. Потребности дизайна как лакмусовая бумага отражают не только научно-образовательный процесс, но и приоритеты социально-экономической жизни каждой страны. Как говорил французский архитектор 19 века Лабруст Пьер Франсуа Анри: «Архитектура является отражением социальной деятельности... Архитектура – демонстрация силы, мощи и возможности заказчиков» [3]. На этом фоне направления дизайнерского образования в Азербайджане и Казахстане более чем схожи, что объясняется локомотивом экономики наших стран – нефте- и газодобывающей отрасли, рост доходов которой в период независимости привел к строительному буму. Но причины общности имеют не только экономический характер, они объясняются также традиционным культурным сознанием, что особенно заметно в области восприятия пространства и формы. Так, пишет Г.Абдрасилова, «константами пространственных представлений казахов являются: степь как гигантский круг, восьмиугольник... тенденции к расширению освоенного пространства... стремление к пространственным перемещениям; восприятие пространственных границ как проницаемых и условных» [1, с. 20]. Аналогичные пространственные и формальные модели свойственны азербайджанскому национальному менталитету.

В отличие от этих стран направленность дизайнерского образования в Узбекистане и Кыргызстане имеет свои специфические особенности. В Узбекистане отдан приоритет традиционным ремеслам, дизайну интерьера, одежды, мебели, архитектурному дизайну. Необходимость интегрироваться в международное пространство отражена такой специальностью как дизайн выставок и праздничных мероприятий. В Кыргызстане дизайнерское образование представлено лишь дизайном художественного оформления среды.

Высшее дизайнерское образование в Азербайджане имеет более чем тридцатилетнюю историю. Интеграция страны в мировое сообщество, а также изменение международной системы разделения труда и некоторые другие факторы расставили совершенно новые акценты и в области проектной практики, и в области дизайнерского образования.

Современную ситуацию можно охарактеризовать эффектом резонанса: на переходные проблемы азербайджанского общества наложились

глобальные цивилизационные сдвиги, в результате которых Азербайджан столкнулся с системой отношений информационного общества и господствующей в нем культурой постмодернизма. Именно поэтому на протяжении прошлых двух десятилетий таким драматизмом были окрашены поиски национальной идеи и стратегии устойчивого развития.

Уровень общегосударственных приоритетов предполагает подключение отраслевых концепций развития, среди которых одно из важнейших мест занимает национальная педагогическая концепция, а в ее рамках приоритеты и программа развития дизайнерского образования. Прежде всего необходимо определить ценности, на которые опираются цели и задачи национального дизайнерского образования.

Исходя из этого, развитие дизайна и дизайнерского образования с необходимостью должно ориентироваться на этнокультурную самоидентификацию нации при условии плавного вхождения всех национальных институтов в мировое культурное и информационное пространство. Переводя эту общую культурологическую формулировку на язык конкретных практических задач дизайнерского сообщества, можно сказать, что в современных условиях мирового рынка важнейшей задачей азербайджанского дизайна является создание отвечающей международным стандартам торговой марки «Маде ин Азербайджан».

Дальнейший процесс определения приоритетов художественно-конструкторского образования выходит на уровень выяснения вопроса о том, что представляет собой объект проектирования для азербайджанской школы дизайна. Любая национальная школа дизайна складывается вокруг своего объекта проектирования. Под национальной школой следует понимать всю совокупность институтов дизайна – проектных, образовательных, организационных, информационных и т.д. Как показывает история мирового дизайна, на лидирующие позиции выходила та национальная школа, которая оказывалась способной генерировать продуктивные идеи в отношении объекта проектирования, обеспечивая их созвучие самым общим цивилизационным процессам. Вместе с тем, одним из решающих моментов признания статуса национальной школы международным дизайнерским сообществом является способность придать избранному объекту проектирования неповторимую эстетическую и культурную окраску, основанную на ценностях и традициях данного общества.

Таким образом, избирая в качестве объекта проектирования отдельный предмет, предмет в его взаимосвязях с окружающей средой или синтетическую среду как таковую – а именно эти стадии эволюции объекта проектирования известны истории дизайна – очень важно найти органичную данной культуре идею, которая предопределяет истинность процесса, методов и результатов национальной ипостаси проектного мышления. Излишне говорить, что в своей основе весь этот комплекс представлений формируется в период профессионального обучения.

Однако в условиях постмодернистской культуры, заметно распространившей свое влияние и в Азербайджане, профессиональные ориентиры очень часто оказываются размытыми, как, впрочем и многие другие аспекты социального бытия. Происходит это в силу господства принципов множественности, нонирархии, в результате смещения внимания с центра на границы, определяющих постмодернистскую культурную парадигму. Наблюдается «разжижение» не только культурной среды, но и культурного сознания. Участь «разжижения» постигла и объект проектирования, и саму фигуру специалиста, занятого художественным конструированием. Так, например, появилась новая профессия – аэродизайнер, создающий скульптуры из воздушных шаров.

Выявление приоритетов – процесс, по определению предполагающий построение иерархии, кристаллизацию всего важного, необходимого. Обозначая национальные приоритеты дизайнерского образования, надо сразу же избавиться от всяческих иллюзий. Ясно, например, что такие области промышленности, как авиастроение, автомобилестроение, кораблестроение и даже большинство отраслей приборостроения вряд ли получат развитие в Азербайджане в обозримом будущем. Вместе с тем, в международном разделении труда Азербайджан может и должен занять достойное место в области производства оборудования нефтедобывающей промышленности. Сфера промышленного дизайна должна учитывать также сугубо внутренние запросы потребительского рынка в Азербайджане, к которым относятся прежде всего производство кондиционеров, холодильников, посуды, одежды, довольно широкого спектра предметов массового потребления и продуктов питания. Азербайджан способен также наращивать экспорт чая, консервированных фруктов и овощей, продуктов виноделия, табака, текстиля и т.д. Наконец, строительный бум последнего десятилетия обострил проблему гармоничного

развития среды обитания от масштабов городского организма до интерьера жилой квартиры.

Все перечисленные факторы естественным образом определяют номенклатуру специальностей, по которым необходимо вести подготовку студентов-дизайнеров. Дизайн городской среды и ее элементов, интерьера и оборудования, промышленных изделий и упаковки, одежды и аксессуаров – таким видится обязательный список дизайнерских специальностей в высших учебных заведениях Азербайджана на ближайшие годы. И если задача создания национальной торговой марки будет действительно воспринята профессионалами и всем обществом всерьез, то особое место в названном списке займет специальность, предполагающая подготовку дизайнеров в области рекламы и полиграфии.

Дизайнерское образование в Азербайджане уже сейчас представляет собой довольно пеструю палитру проектных специализаций. На художественно-промышленном факультете Государственной Академии Художеств, архитектурном факультете Архитектурно-строительного университета, факультете дизайна Западного университета и некоторых других негосударственных вузах осуществляется подготовка студентов по специальностям промышленная и компьютерная графика, дизайн интерьера, оборудования и одежды, ландшафтный и архитектурный дизайн и т.д. Как и в любой другой стране мира, постоянно растущий перечень дизайнерских специальностей отражает факт расширения территории дизайна в информационном обществе.

Господствующая в современной культуре постмодернистская парадигма изменила представление о мире вещей и методах работы дизайнера. Важный признак художественного мышления постмодерна – смещение внимания с центра на границы, когда искусство перестает интересоваться созданием содержания и переключается даже не на форму, а на оформление, занимаясь очерчиванием, оконтуриванием культурного пространства. Любому явлению, любому предмету оно придает «товарный вид». Поэтому центральным видом искусства в постмодернистской парадигме является дизайн. Художник, все более превращающийся в дизайнера, видит свою задачу в том, чтобы очертить границы места, где произойдет, вернее, где возможно событие. Граница, а вместе с ней пограничное состояние, становится главным объектом дискурса дизайнера.

Культура постмодерна не создает и не развивает, а сохраняет и оформляет. Постмодернистская парадигма изменяет отношение к художественному наследию, ведь именно оно становится объектом цитирования в постмодерне. Здесь сосредоточена сущность постмодерна – тайна языка и перевода. И дизайн к этой тайне имеет прямое отношение. Известный американский дизайнер и педагог Виктор Папанек очень точно заметил, что «дизайнер оказывается единственным, кто может разговаривать на разных профессиональных языках; его подготовка позволяет ему взять на себя роль «переводчика» в команде» [4, с. 61]. Мы бы внесли важную поправку в рассуждения В. Папанека. Дизайнер не говорит на разных профессиональных языках. Язык его профессии является универсальным, выступает метаязыком по отношению ко всем остальным. Это визуальный язык, язык зримых образов. Он обращает нас к самой важной задаче, нет – цели, на которую должна быть направлена подготовка дизайнеров в высшей школе. Эта цель – обучение визуальному языку.

Профессиональное владение навыками зрительного восприятия, методами создания и воплощения зрительных образов предполагает освоение «литературного» визуального языка. Для этого, наряду с занятиями по проектированию и моделированию, необходимо изучение исторических, теоретических, методологических проблем дизайна, визуальной культуры в целом.

Уже в 1990-е сформировался комплекс историко-теоретических дисциплин, в число которых входят «История дизайна», «История искусства по специальности», «История и методология дизайна», «Основы методики дизайна», «Актуальные проблемы современного дизайна», «Визуальная информация», «Семиотика архитектуры, дизайна и искусства», «Фундаментальные основы формообразования» и некоторые другие. Круг задач перечисленных лекционных курсов достаточно широк.

Первая группа предметов имеет сугубо историческую ориентацию. Эти дисциплины направлены на создание у студентов систематических представлений об этапах развития отечественного и зарубежного дизайна, основных стилистических тенденциях мирового дизайна, его разновидностях и авторитетных школах. Хронологически последовательное изложение исторического материала предполагает рассмотрение творчества ведущих мастеров этого вида искусства, анализ отдельных произведений дизайна.

Вторая группа предполагает формирование теоретических и проектно-методических основ профессионального мышления студентов. В

задачи дисциплин второй группы входит ознакомление студентов с терминологией, методикой, базовыми категориями дизайна, а также освоение конкретных навыков в области стратегии и тактики художественного проектирования при определении объекта, целей, средств и методов проектного процесса. Здесь метод преподавания основан на последовательном изложении основных проблемных блоков творческой практики современного дизайна, в ходе которого предлагаются апробированные в мировом дизайне методы предпроектного и проектного анализа, ставятся задачи по определению потребительских свойств предметно-пространственной среды.

Наконец, в третью группу входят такие предметы, как «Визуальная информация», «Семиотика архитектуры, дизайна и искусства» и др., которые вводятся в учебный план в зависимости от факультета или конкретной специальности обучения. Дисциплины этой группы могут углублять профилизацию обучения и вводиться иногда в бакалавратуре, иногда в магистратуре. Но, надо полагать, одной общей чертой они все-таки обладают. Все они посвящены наиболее общим закономерностям развития и приемам анализа визуальной культуры.

Серьезным препятствием на пути освоения данного комплекса знаний является неопределенность в вопросе о том, какую функцию стремится закрепить за дизайнерской деятельностью общество. От кого, какую роль отводит оно дизайну, зависит не только престиж дизайнерской профессии. Будет ли это лишь функция обслуживания или же общество увидит в дизайне и его методах локомотив развития экономики, как это было в США периода «великой депрессии», в послевоенной Германии и Японии? Выбор той или иной модели позволит определить параметры объекта и субъекта проектирования, на которые ориентируется дизайнерское образование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдрасилова Г.С. Тенденции развития региональной архитектуры и градостроительства Казахстана. Автореф. доктора архитектуры. – Алматы, 2010.
2. Лабруст П.Ф.А. Цит. по: Баку постепенно показывает свою мощь и силу.// Газета «Зеркало», № 188, 13 октября 2012.
3. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М., 2004.

Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)**Müstəqil türk ölkələrində dizayn təhsili**

Dizayn təhsili təkcə ali məktəbdə təhsilin ümumi sisteminin tərkib hissəsi olmayıb həm də dizaynın öz inkişafının ayrılmaz elementidir. Avropa ölkələri və ABŞ-dan fərqli olaraq Qazaxıstan, Özbəkistan, Qırğızıstan və Azərbaycan üçün ümumi olan problem XX əsrin ikinci yarısına qədər dizayn təhsili blokunun olmamasıdır. Azərbaycanda ilk dizayn şöbəsi 1976-cı ildə, Qazaxıstanda 1992-ci ildə, Özbəkistanda 1997-ci ildə, Qırğızıstanda isə 1998-ci ildə açılmışdır. Türkmənistanda incəsənət və memarlıq sahəsində bütün təhsil Rəssamlıq Akademiyasında cəmləşmişdir.

Azərbaycan və Qazaxıstanda dizayn təhsilinin istiqaməti bir-birinə çox yaxındır ki, bu da iki ölkə iqtisadiyyatının lokomotivi olan neft və qaz hasilatı sahəsi ilə izah edilir. Müstəqillik dövründə bu sahədən əldə olunan gəlirlərin çoxalması tikinti sektorunun inkişafına gətirib çıxarmışdır. Bu ölkələrdən fərqli olaraq Özbəkistan və Qırğızıstanda dizayn təhsilinin istiqamətlənməsi öz spesifik xüsusiyyətlərinə malikdir. Özbəkistanda üstünlük ənənəvi sənət sahələrinə, interyer dizaynına, geyimə, mebelə, memarlıq dizaynına verilir. Qırğızıstanda dizayn təhsili yalnız mühitin bədii tərtibatının dizaynı ilə təmsil olunmuşdur.

Açar sözlər: dizayn, təhsil, vizual dil, fənlər kompleksi, türk ölkələri.

Rena Abdullayeva (Azerbaijan)**Design education in independent Turkic countries**

Design education is not only a part of structure of general education system at high schools, but also an inseparable element of design development. Unlike Europe countries and the USA, the common problem for Kazakhstan, Uzbekistan, Kyrgyzstan and Azerbaijan is the lack of design education block till the second half of the 20th century. The first design department was opened in Azerbaijan in 1976, in Kazakhstan in 1992, in Uzbekistan in 1997, in Kyrgyzstan in 1998. All education in the field of art and architecture has assembled in the Art Academy in Turkmenistan.

The direction of design education is very close to each other in Azerbaijan and Kazakhstan and it is explained by oil and gas production, which is a locomotive of economy of both countries. The increase of income in this field

during independence period was a reason for development of construction sector. Unlike these countries, the directing of design education has own specific peculiarities in Uzbekistan and Kyrgyzstan. Traditional art areas, interior design, clothes, furniture, architectural design are preferred in Uzbekistan. Design education of Kyrgyzstan is represented only by the design of artistic arrangement of the environment.

Keyword: design, education, visual language, complex of subjects, Turkic countries.

UOT 7.07

Лейла Хасьянова
профессор, кандидат исторических наук,
заслуженный художник РФ,
член-корреспондент РАХ
(Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ПЕРИОД ПЕРЕСТРОЙКИ. СОЗДАНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

Один из лучших художественных умов, знаменитый Виолле-ле-Дюк, написал еще в 1864 году в своей книге «Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin» следующее: «Рисует не карандаш, не кисть, а - интеллигенция. Механизм руки есть только аксессуар. Художник, не рисующий умом, век будет только машиной, сколько бы ни искусства была, впрочем, его рука. Вот этот-то источник рисования, как и всяческой человеческой деятельности, интеллигенцию, - и надобно развивать. А разве преподавание устроено так, чтоб развивать интеллигентного ученика?»¹. Станет ли он, закончив учебное заведение, достойным звания художник, пополнит ряды культурной интеллигенции своей страны, будет ли ее горячим патриотом? Все это особенно важно для нашего беспокойного время, ведь не зря существует утверждение: «Если хочешь победить государство – уничтожь его культуру».

Проблема художественного образования, начиная с реформы 1894 года Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, состояла в том, что практически не было учебных заведений, сохранивших традиции европейской и русской школы реализма, что во многом негативно сказалось и на развитии национальных художественных школ.

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, созданная в эпоху Перестройки, празднует в этом году свое 30-летие. Она стала тем учебным заведением, которое не только смогло возродить и внедрить в процесс обучения академические программы, но и последовательно стремилась и стремится следовать утраченным традициям Императорской

¹ Собрание сочинений В.В. Стасова. 1847-1886. С приложением его портрета и снимка с поднесенного ему адреса. Т. I. Художественные статьи. СПб., Типография М.М. Стасюлевича, 1894. С. 711.

Академии художеств в Санкт-Петербурге и Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. В этих святых для каждого художника стенах на ул. Мясницкая 21, в котором учились и работали такие выдающиеся художники, как Н.А. Рамазанов, В.Г. Перов, А.К. Саврасов, И.И. Левитан, А.М. Васнецов, В.Д. Поленов и многие другие, находится это учебное заведение.

Вся история искусства свидетельствует о неисчерпаемых возможностях реализма. Как бы его не называли - академический, критический, социалистический и так далее – он существовал, существует и будет существовать. Как существует природа и человек, художник, отражающий её в своём творчестве во всём многообразии. Борьба между различными художественными течениями всегда была и будет, но как Добро побеждает Зло, так и реализм с его огромными возможностями, всегда будет предоставлять художнику самые перспективные и глубокие пути реализации своего таланта и отражения своего восприятия мира. Потому так важно для развития русского и национального искусства сохранение в системе художественного образования реалистической школы, являющейся мощным фундаментом в творчестве каждого художника.

Процесс обучения – это процесс длительный, требующий осознанного и вдумчивого отношения к нему, поэтому вначале И.С. Глазунов организовал в МГХИ им. В.И. Сурикова мастерскую портрета, в которой училась большая часть будущих преподавателей факультетов живописи, скульптуры, архитектуры и реставрации, сформировав, таким образом, костяк будущего профессорско-преподавательского коллектива Академии. Когда создавалась мастерская портрета перед выпускниками средних художественных заведений стояла проблема. Она заключалась, прежде всего, в том, что существовало три учебных заведения, в которые все мечтали учиться. Конечно, большинство выпускников МСХШ им. В.И. Сурикова, в которой училась и я, мечтало учиться в Суриковском институте, который был для многих из нас недостижимой мечтой, потому что бюджетных мест было мало и часть из них принадлежало союзным республикам. Обычно за год до окончания школы все посещали и сейчас посещают день открытых дверей разных вузов, чтобы определиться - куда поступать. Когда я увидела работы мастерской портрета, их количество и качество, самих учащихся, которые выделялись среди студентов других мастерских и курсов Суриковского института, то мечта не только поступить, но и учиться именно в мастерской портрета, стала для меня всем.

Создание совершенно новой, по методам преподавания и отношения к воспитанию студентов, мастерской было в то время необходимо, так как назрела необходимость обновления искусства в духовном плане, и оно началось с обновления в плане образовательном. С этим во многом связано создание И.С. Глазуновым в 1978 году мастерской портрета в МГХИ им. В.И. Сурикова.

Атмосферу, созданную И.С.Глазуновым в мастерской портрета, проявление такой редкой любви к ученикам, желание и усилия - воспитать и направить нас, та мудрость, с которой наш учитель, занимаясь с нами, отделял «золото от шлаков», - всё это было и остаётся тем огромным подарком судьбы для всех, учившихся у Ильи Сергеевича. Эту искренность и самоотверженность, с которой он это все делал и делает до сих пор, ощущают и сейчас все ученики уже Академии живописи, ваяния и зодчества.

Что было нового в системе обучения в этой мастерской? Илья Сергеевич чувствовал наше невежество и очень тактично и терпеливо развивал нас: у нас были субботы, которые он называл «Интеллектуальными днями». На эти субботы Илья Сергеевич приглашал искусствоведов, литературоведов, историков и философов, которые сеяли зерна знаний в наши головы и души. На этих занятиях он заставлял нас выступать, писать сочинения, тем самым учил нас излагать свои мысли, советовал заниматься риторикой, открыл для нас мир музыки. На занятиях вместо того, чтобы отвлекаться на разговоры мы слушали классическую музыку и к концу обучения довольно сносно разбирались в ней. Также он открыл перед нами двери своего дома, где мы познакомились с замечательными певцами Огневцевым, Ведерниковым, слушали пение Любови Казарновской. На генеральном прогоне оперы «Сказ о невидимом граде Китеже», с декорациями И.С. Глазунова и костюмами его супруги, Н.А. Виноградовой-Бенуа, наша мастерская была в полном составе. Очень часто Илья Сергеевич устраивал для нас походы в Консерваторию, театры, на выставки, возил нас по историческим местам, за рубеж, показал нам Италию, в то время недоступную мечту каждого художника, Испанию, давал книги из своей библиотеки, приглашал и разрешал работать в ней, подбирая материал для композиций. До сих пор думаю о том, что испытывал Илья Сергеевич, когда мы перепачканными масляной краской руками брали эти роскошные раритетные книги? Ведь часто книги воз-

вращались в очень плохом состоянии, но никогда никто не слышал ни единого слова упрёка. У Ильи Сергеевича была прекрасная коллекция слайдов, и мы постоянно на занятиях по композиции смотрели их в большом количестве; одновременно с разбором композиции, у нас развивался интерес к истории искусства, попутно разбирались сюжет картины. Так в процессе занятий по композиции в нас пробуждался интерес к изучению мифов Древней Греции, Библии, русской истории, а за лучшие ответы и лучшие эскизы учитель награждал нас призами, которые мы все трепетно храним, как память о нашей студенческой юности.

Учитель убеждал нас, что мы - единомышленники, даже разрушил защитный для человека в общении барьер, из-за чего мы часто навязывали ему свои проблемы, на которые он всегда отзывался и помогал нам всем, чем мог: нужны материалы - пожалуйста, костюмы, драпировки - пожалуйста, только работай. Надо сказать, что Илья Сергеевич поддерживал и старается поддерживать нас до сих пор.

Когда И.С. Глазунов возглавил мастерскую портрета, то, как пишет он сам: «я вольно или невольно противопоставил методы обучения многих преподавателей Московского института имени В.И. Сурикова понятиям школы высокого реализма», в преподавании которых в то время вытеснялся и опошлялся реализм, объявленный «нафталиненным». Студенты других мастерских института даже устроили каверзную obstruction: перед приходом Ильи Сергеевича в учебный класс они рассыпали там нафталин, давая понять ему и нам, его ученикам, что то, чему он нас учит - вчерашний день, и это для них глубоко чуждо.

Наша мастерская отличалась от всех других в институте. В то время, когда все преподаватели боролись за практику в Керчи, где можно было позагорать и искупаться, Илья Сергеевич вёз нас в Ленинград. Первым делом, сразу с поезда мы шли в Эрмитаж, где проводилась обязательная экскурсия и мы выбирали работы для копирования, затем все шли в Академию художеств, знакомились с собранием научно-исследовательского музея, затем Илья Сергеевич, рассказывая нам о своих годах учебы в этих стенах, вёл нас в библиотеку Академии. Обязательным было посещение факультета реставрации, где помощник заведующего кафедры реставрации Я.О. Шкандрий показывал нам свои копии и копии студентов Академии, объясняя тонкости копирования того или иного мастера. По традиции за свой счёт Илья Сергеевич заказывал нам экскурсии в

Великий Новгород, Изборск, Псково-Печёрскую Лавру. Надо сказать, что за посещение Лавры нашего учителя вызывали в партком института и ставили ему за «этот проступок на вид». В «России распятой» Илья Сергеевич пишет: «Помню, какое изумление, переходящее в негодование, вызвало у ректора и партбюро института моё намерение везти моих студентов в город Пушкин, в лицей, где они, как я сумел договориться, будут жить, собирая материалы для композиции «Пушкин в Царском Селе». Ученик Грабаря, наш декан Даниличев, относился ко мне хорошо, но и он не удержался от едва скрытого упрёка: «Ну, Илья, ты даешь! Хочешь второй лицей открыть? Да еще ввести практику копирования шедевров Эрмитажа. У нас такого никогда не было». И многого того, что было в нашей мастерской, действительно, в Суриковском институте не было. Нам было так интересно учиться и общаться друг с другом, что, возможно поэтому, мастерская портрета жила своей жизнью, обособленной от студенческой жизни всего института.

Первое условие для преподавания есть создание крепкого сильного коллектива. Илья Сергеевич не стремился создать большую мастерскую, на моём курсе кроме меня было трое студентов, то есть наше обучение носило индивидуальный характер и это ставило каждого из нас в достаточно жёсткие рамки, необходимо было отвечать всем требованиям нашего учителя. Проходил жесткий отбор - люди не умеющие трудиться или недостаточно подготовленные уходили, не выдерживая напряжённого ритма работы.

Каждому коллективу необходим лидер и среди студентов нашей мастерской их было трое. Каждый из них обладал своим индивидуальным набором черт лидера. Во многом мы ориентировались на них, поэтому в отсутствие Ильи Сергеевича они вели мастерскую и их роль была велика: один заражал нас своей необыкновенной одарённостью, второй фанатичным отношением к своему делу, третий был уже в студенческие годы сложившимся художником со своими темами и идеями. Илья Сергеевич выделял их среди нас, сравнивал с великими художниками, да и к нам он обращался, называя нас только – «гении».

Разве можно забыть те постановки, которые ставил Илья Сергеевич? Он приглашал актрис, балерин, чтобы мы могли написать портреты красивых одухотворенных людей, для натюрмортов давал нам красивейшие итальянские драпировки и предметы антиквариата, приносил картины из своей коллекции для копирования. Каждое лето по 4 месяца мы жили

в Ленинграде, много копировали в Эрмитаже, Русском музее. На I курсе после двухмесячной копийной практики в Эрмитаже в августе я с нашей мастерской портрета по идее И.С. Глазунова ездила на БАМ. Итогом этой поездки стала наша коллективная выставка в ЦДРИ, с этой выставки 1983 года и началась моя творческая биография. Этой поездкой по комсомольской путевке на БАМ Илья Сергеевич пытался заставить нас, ещё студентов-первокурсников, остро, почти физически ощущать и реагировать на быстротекущую современность, которую так ощущал он, создавая портреты, посвящённые строителям БАМа, Нурекской ГЭС, воинам Вьетнама, Никарагуа, Чили. Я вспоминаю годы своей учёбы, как самые счастливые и наполненные событиями и могу сказать, что учитель старался окружить нас красотой, привить нам вкус, воспитать в нас гражданскую и творческую позицию. Он направил нас и во многом определил нашу жизнь, потому что, глядя на него, мы понимали, каким образованным должен быть художник, как постоянно нужно совершенствоваться, работать над собой. Наша мастерская прекратила своё существование в 1994 году, в год первого выпуска Всероссийская академия живописи, ваяния и зодчества (так вначале называлась Академия).

Слово «преподавать», я думаю, созвучно слову «давать». Брать все могут, а вот давать - это дело трудное, часто неблагодарное, даже очень неблагодарное. Вся деятельность Ильи Сергеевича Глазунова для многих его учеников стала примером того, каким должен быть представитель искусства и ориентиром того, к чему надо стремиться.

Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова уже исполнилось тридцать лет. Этот срок небольшой, но он совпал с коренными преобразованиями, происходившими в нашей стране. Произошёл крах мировой социалистической системы, рухнул идеологический стержень советской культуры – социалистический реализм. В изобразительном искусстве набрали силу те течения, которые долгое время находились под запретом советской идеологии, как следствие, – «реализм» начал восприниматься только как «социалистический реализм».

Перестройка – это пересмотр и, создавая Академию, И.С. Глазунов стремился к совершенно иному типу учебного заведения, начиная с реконструкции самого здания на Мясницкой 21, интерьеры которого художник воссоздавал сам, заканчивая коллективом Академии, состоящим из выпускников мастерской портрета и первого выпуска РАЖВиЗ.

Как писал сам Илья Сергеевич: «Толчком к созданию нового учебного заведения России послужило не только моё, но и моих друзей убеждение, что «школа для художника – это крылья», не овладев знаниями которой художник навсегда остаётся дилетантом. Ведь раньше, в советские времена, и мои товарищи, и единомышленники возмущались тем, что для всех братских республик, кроме РСФСР, давали определённое количество мест, заполняемые подчас далеко не талантливыми будущими студентами, имевшими только одну привилегию, что они из Таджикистана, Узбекистана, Грузии, Прибалтики и так далее и тому подобное. А жители советской Российской Федерации поступали конкурсно, и потому многие талантливые молодые люди не получали право учиться в наших художественных вузах». Получилось, что в этот сложный и для страны и для искусства время И.С. Глазунов провозгласил: «Сегодня в мире существует только одно учебное заведение, которое, по мнению многих деятелей культуры, как у нас, так и за рубежом, сохраняет традиции европейской и русской школы высокого реализма. Ибо без школы нет художника. Школа – это крылья художника».

К концу XX века большинство Академий пало под натиском современного авангардного искусства, ушло само понятие «Школа», которая определяет высокое мастерство, профессионализм художника. Ушли критерии настоящего искусства, и вместе со всем этим практически исчезли понятия национальное искусство и национальная школа, потому что преподавание и развитие национального изобразительного искусства возможно только при наличии высокого мастерства, реализма и духовности, без которых не может быть подлинного великого искусства. Это возможно только при правильной и мощной школе, которая вооружает молодого художника мастерством и гражданской позицией.

Создание нового учебного заведения, воссоздание из руин даже самого здания - труднейшее дело, сложно просто создать школу, но ведь кроме школы нужно создать условия. Илье Сергеевичу Глазунову удалось то, что не смог сделать ни один президент нашей Академии художеств: создать Храм Искусства – Академию, опровергнув поговорку «Один – в поле не воин».

Академия оправдывает полностью свое название – Российская, потому что основной состав студентов около 95%, - это талантливая молодежь, приехавшая со всех концов нашей необъятной родины, люди разных на-

циональностей. За это время только на факультете живописи защитились около 300 выпускников. Они работают, преподают в высших и средних художественных заведениях, участвуют в выставках и конкурсах.

Я работала в Академии с 1992 года, до этого четыре года я работала в МВХПУ им. С.Г. Строганова. Более десяти лет была руководителем мастерской портрета в Академии, одиннадцать лет деканом факультета живописи, около пяти лет проректором по научной работе. Основной своей задачей я всегда считала всеми силами стараться развивать и раскрывать личность каждого своего ученика, помочь ему овладеть школой, найти свою тему, которую он будет развивать, может быть, всю свою жизнь, но самое главное - дать ему возможность раскрыть лучшие, а не худшие стороны своей души. Мало подготовить студента к защите вначале малого, а затем и большого диплома, очень важно подготовить его к выходу в большую жизнь, почувствовать, что будет лучше для него, посоветовать направление. Я уверена в том, что никогда нельзя забывать свою малую Родину, место, где ты родился. Только родная земля и родной народ даёт художнику силы, темы для написания мощных произведений, поэтому многие из моих выпускников не остались в Москве, а вернулись домой в Красноярск, на Алтай, в Татарстан, где пишут, преподают, выставляются.

Наше время – время обезличивания, искусство из национального превратилось в интернациональное. Очень часто сложно определить какой художник написал то или иное произведение, кто он, откуда родом. Поэтому очень важно, что вопрос о преподавании национальной культуры и искусства в учебных заведениях постоянно поднимается, значит, при общем желании он может решиться, а, решившись, воплотиться в процессе обучения в начальных, средних и высших художественных учебных заведениях.

«Каждое искусство, утверждаю я, национально. В мире нет интернационального искусства. Будьте, молодые художники, достойны себя и боритесь за великую миссию быть художником, выражающим национальное самосознание своего народа. Ступени школы высокого реализма – это ступени к вашей душе. Будьте достойны себя в страшной борьбе добра и зла нашего XXI века! Изберите свободу, а не рабство скоротечной моды...», - этим напутствием молодым художникам, моего учителя И.С. Глазунова мне хотелось бы закончить свою статью.

Leyla Xasyanova (Rusiya)

Yenidənqurma dövründə bədii təhsil. Rusiya Rəngkarlıq, heykəltəraşlıq və memarlıq akademiyasının yaradılması

2016-cı ildə İyla Qlazunov adına Rəngkarlıq, heykəltəraşlıq və memarlıq akademiyasının yaradılmasının 30 ili tamam olur. Bu, böyük müddət deyil, lakin o, Rusiyada baş verən köklü dəyişikliklərlə eyni vaxta təsadüf edir. Bu müddətdə Sovet mədəniyyətinin ideoloji əsası olan sosializm realizmi süquta uğradı. Təsviri sənətdə uzun müddət sovet ideologiyasının qadağası altında qalan cərəyanlar qüvvə toplamağa başladılar.

XX əsrin sonlarına doğru bir çox akademiyalar müasir avanqard sənətin təzyiqi altında süqut etdilər, rəssamın sənətkarlığını və peşəkarlığını müəyyən edən “məktəb” anlayışının özü itib getdi. Bütün bunlarla yanaşı milli incəsənət və milli məktəb anlayışları praktik olaraq yoxa çıxdılar, çünki milli təsviri sənətin tədrisi və inkişafı yalnız yüksək peşəkarlıq, realizm və mənəviyyət olduğu halda mümkündür.

Bizim dövr simasızlaşma dövrüdür. Olduqca tez-tez bu və ya digər əsəri hansı rəssamın çəkdiyini, onun kimliyini, əslən haralı olduğunu müəyyən etmək çətinlik törədir. Ona görə də inkişaf məsələləri – bu, ilk növbədə milli mədəniyyət və incəsənətin tədrisi məsələləridir - daim qaldırılır. Deməli bu, həll edilə bilər, həll olunduqda isə başlanğıc, orta və ali bədii təhsil müəssisələrindəki təlim prosesində təcəssüm olunacaqdır.

Açar sözlər: təsviri sənət, Yenidənqurma, bədii təhsil, milli incəsənət və mədəniyyət.

Leyla Khasyanova (Russia)

Art education during Reconstruction.

Establishment of Russia Academy of Art, Sculpture and Architecture

Academy of Art, Sculpture and Architecture named after Ilya Glazunov celebrates the thirtieth anniversary in 2016. It is not a long period, but it coincided with main changes happened in Russia. Ideological core of Soviet culture - socialist realism was collapsed. The trends, which were under prohibiting of Soviet ideology long, gained strength in fine art.

The most academies fell under pressure of modern vanguard art by the end of 20th century, the concept of «School», which defined skill and

professionalism of the artist, disappeared. The conception of national art and national school disappeared practically along with all of these, because teaching and development of national fine art are possible only with the availability of high skill, realism and spirituality.

Our time is the time of depersonalization. It is often difficult to define which artist painted this or that work, who is he, where is he from. So, the issue of development, first of all the issues of teaching the national culture and art, is constantly raised. So, it can be solved, and when it is solved, it will embody in the process of learning in primary, secondary and high art schools.

Keywords: fine art, Reconstruction, artistic education, national art and culture.

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASININ ƏSASLARI

Musiqi türkologiyası problemlərinin işlənilməsində tarixi təfəkkür məntiqi prinsipial əhəmiyyət daşıyır. Onlar ümumtürk musiqi mədəniyyətinin mürəkkəb vahidliyinə tarixi hərəkətdə, onun tərkib hissələrinin bütövlüyü və inkişafı kontekstində yanaşmağa şərait yaradır. Regional müxtəliflik arxasında türk özünü-dərkinin tarixi inkişafının magistral ümumi xəttlərini ayırd etmək lazımdır. Daha sonra isə türk musiqi sistemində «fərdiləşən» və «ümumiləşən» səciyyəviliyin nisbətində əks olunan universal kateqoriyalara aid edilə biləcək prosesləri başa düşmək olar. Axı yaradıcılıq simasının özünəməxsusluğuna malik olan hər bir milli ənənə ümumtürk bədii mədəniyyətinin əsas qanunauyğunluqları məcrasında inkişaf edir.

Ümumtürk musiqi üslubunu «tarixi üslub» adlanıрмаq olardı, çünki o, genezisi haqda unikal informasiya daşıyır. Məsələn, türk qəhrəmanlıq epösünü tədqiq edən V.Jirmunski onun əsasında üç mədəni təbəqə fərqləndirir: «Ən qədim, tarixdənəvvəlki... İkinci təbəqə, əsas etibarilə tarixidir. Axırıncı, nisbətən son təbəqə epösün müsəlmanlaşmasını müəyyənləşdirmişdir»¹. Fikrimizcə, analogi struktur ümumtürk musiqi ənənəsinin musiqi məzmununda da mövcuddur. Etnomusiqişünaslığın klassik postulatını yada salaq: «Musiqinin etnik xarakteri müəyyən bir dövrdə musiqidə səs materialının bu və ya digər tarixi mərhələlərə xas olan təşkili üsullarının üstünlüyü ilə müəyyənləşir». Bununla əlaqədar qeyd etməliyik ki, musiqi türkologiyasının makrosistem kimi ən maraqlı problemlərindən biri kimi ümumtürk etnik mədəniyyətinin ən qədim təbəqələrinin öyrənilməsi, onların müəyyən tarixi yaranma mərhələləsinə müvafiq soy spesifikasiyasının fəaliyyətinə təsir göstərən faktorları aşkarlamaq, onların mövcudluğu və sonrakı üslub qatları ilə qarşılıqlı əlaqəsi mexanizmini müəyyənləşdirmək zəruridir. Daha sonra isə diqqəti bu arxetiplərin türkdilli xalqların bədii yaradıcılığının müxtəlif janr kateqoriyalarında təcəssümünə yönəltmək lazımdır. Buradan da növbəti addım atıl-

¹ И.В.Квитка. К вопросу о тюркском влиянии. Избр. труды в 2-х томах. Т.1, М., Сов. композитор, 1971, с.10.

malıdır – ən qədim musiqi intonasıyaetmə formalarının hiss olunduğu janr şaxələrinin ictimai şüura təsiri xarakterinin öyrənilməsi.

Əlbəttə, bu və digər türk xalqının milli ənənələrində arxetipik elementlərin qəlibləşməsi, sabitliyi sərəcəsi prinsipial surətdə müxtəlif ola bilər. Hər bir milli ənənə öz daxili inkişaf məntiqinə malik müstəqil, bütöv, dinamik bir orqanizmdir. Eyni zamanda bir qayda olaraq yaxın əlaqələr müəyyən bir mədəniyyətə bədii yaradıcılığın inkişafı üçün yeni impulslar verir, daxili qüvvələri tezəcə səfərbərliyə alır, müsbət təsir göstərirdi.

Ümumtürk musiqi sistemində bütün mümkün genetik və tipoloji əlaqələr nümunələri vardır. Məhz ona görə də bu sistem kompleks araşdırmalar üçün münbit bazadır. Qeyd edək ki, ümumtürk musiqi mədəniyyəti sistemində lokal (yerli) proseslərin öyrənilməsi prosesində məsələ yalnız bu regiona aid mədəniyyətlər arasında fərqli və oxşar cəhətlərin müəyyənləşdirilməsində deyil. Əsas məsələ bu regionun bədii sistemini ümumtürk spesifikasiyasının çoxsaylı inkişaf variantlarından biri kimi, vahid bədii başlanğıcları, türkdilli xalqların regional musiqi ənənələrinin tipoloji paralellərinin mahiyyətini dərk etməkdir. Bu sistemin tarixinin ayrılmaz parçası olan xalqların mənəvi həyatı ilə əlaqəsini aydınlaşdırmaq vacibdir. Deməli, musiqi proseslərinin milli spesifikasiyasının tipoloji aspektdən öyrənilməsi tarixi proseslərdən təcridedilməzdir. Bunun da nəticəsində tarixi tipologiya problemi musiqi türkologiyasının əsas məsələsi kimi gündəmə gəlir və müqayisəli me-todologiyanın ümumi sistemində onun universallığı və çoxcəhətliliyinin təzahürlərindən biri kimi baxılmalıdır.

Tarixi-musiqi proseslərinə münasibətdə Azərbaycan və türk musiqisi müəyyən dövrdə, müəyyən joğrafi sərhədlərdə təşəkkül daxilində tipoloji cəhətdən oxşar musiqi proseslərinə malik tarixi-mədəni zonalar (sonrakı tarixi dəyişikliklərə məruz tapmış qalan) sistemi kimi formalaşmışdır.

Bizim tədqiqatımız kontekstində onlar ümumtürk mədəniyyətinin formalaşması tarixinin öyrənilməsi üçün müqayisə zonalarıdır. İki musiqi mədəniyyətinin müqayisəli təhlili musiqi proseslərinin daha geniş ümumtürk miqyasında müqayisəli araşdırılması üçün təkən nöqtəsidir. Başqa sözlə desək, bu zonalardan kənara çıxaraq, ümumtürk mədəniyyətlərinə daha geniş kontekstdə baxışda bu mədəniyyətlərin makrosisteminin araşdırılmasına yönəlmiş müqayisəli metodun məntiqi formalaşır. Prinsipjə, ümumtürk musiqi üslubunun aparıcı xətlərinin bu cür ümumiləşdirilmiş tədqiqi bu gün tarixən və məntiq baxımından əsaslıdır. Bu da qanunauyğundur, çünki tamamilə ay-

dındır ki, hər iki mədəniyyətdə müqayisəli tədqiqin əsas vahidi kimi tipoloji sıraların nəzəri dərkedilməsindən kənarında musiqi türkologiyasının ümumi qanunauyğunluqlarının öyrənilməsi təsvirji xarakter daşıyacaq. Tədqiqatda əsas halqalar bir tərəfdən musiqi strukturunun məzmun ilə qırılmaz əlaqəsi, digər tərəfdən, həmin strukturların tarixi spiralın yeni dönməsində, fərqli tarixi-mədəni variantlarda təkrarlanması və əlaqələrin xarakteri olacaq. Beləliklə, ümumi tipoloji sıra anlayışı eyni zamanda, həm struktur, həm də tarixi anlayışdır. O, həm müqayisə edilən qurumların (strukturların) sabitliyini, həm də onların dinamik inkişafını əks etdirir. Fikrimizcə, Azərbaycan və Türkiyə xalq musiqisinin tipoloji vahidliyi məhz ümumi dinamiklikdir.

Beləliklə, ümumtürk musiqi mədəniyyəti fenomeni anlayışının formalaşması musiqi şərqşünaslığının mühüm problemlərindən biridir. Tipoloji problemlərin ön plana çəkilməsi, bir tərəfdən, türkdilli xalqların musiqi ənənələrinə qlobal miqyasda, ümumtürk mədəniyyəti dünyasında baxmağa, digər tərəfdən, hər milli sistemin özünəməxsusluğunu, spesifikasiyasını, xüsusiyyətlərini görməyə imkan verəcək.

Ümumtürk musiqi mədəniyyəti araşdırılmalarında müqayisəli metodun əhəmiyyəti heç bir şübhə oymatmır. Bu gün Azərbaycan musiqisini mürəkkəb, çoxtərkibli ümumtürk ənənəsinə daxil olan obyekt kimi araşdıran elmi işlərə rast gəlmirik. Müqayisəli metodun bu istiqamətdə açdığı imkanlar və perspektivlər praktiki olaraq reallaşmamışdır, çünki türk xalqlarının musiqisi sahəsində tədqiqatlar əksər hallarda daha çox fərdi məqamların qarşılaşdırılması ilə məhdudlaşır. Qeyd edək ki, ümumtürk dünyası strukturuna daxil olan müxtəlif milli mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsiri və əlaqəsinin öyrənilməsi bu metodun ardıcıl tətbiqi, onun yeni-yeni tərəflərinin üzə çıxması, daha mürəkkəb və aktual məsələlərin aşkarlanması ilə müşayiət olunan təkmilləşməsi zəruridir. Ən əsası isə odur ki, tədqiqatçı yalnız bir nəticəni deyil, qarşılaşdırılan obyektlərin fərqləri haqda məlumatların daxil olduğu bütöv bir elmi məlumatlar sistemi qazanacaq.

Azərbaycan və Türk xalqlarının xalq yaradıcılığı ilk növbədə musiqi mədəniyyətlərinin genetik laylarının kəsiyində özünü büruzə verən qohumluq parametrlərinə malikdir. Bu layların dinamik imkanlarını – məkan (tarixi-mədəni) və zaman (müasir tarixi mərhələyə aiddən) xasiyyətnamələrini üzə çıxarmaq üçün müqayisəli təhlilin iki sinxron və diaxron, başqa sözlə, funksional və müqayisəli-tipoloji istiqamətini sintezləşdirmək lazımdır. Sinxron nəzər bir sıra arxetiplərin xarakter və funksiyasını, onların vahid sistemin

variantları kimi korrelyasiyasını öyrənməyə imkan verir. Musiqi ənənəsinin, onunla münasibətlə xarici faktor rolunu oynayan amillərlə (dil, mifologiya, maddi mədəniyyət, mərasim), dövrün xarakteri ictimai şüur formaları və s. ilə qarşılıqlı əlaqələrin açılması diaxron müqayisəni müəyyənləşdirir. Bunun nəticəsində arxetiplərin müxtəlif milli və regional sistemlərdə musiqi inkişafının təkamülü prosesində yarana biləcək yeni aspektlər və xassələr üzə axacaq. Müqayisəli təhlili cəlb olunan materialın miqyası geniş olduqca müqayisəli metodun sinxron və diaxron aspektləri daha üzvü şəkildə qovuşur. Bu tədqiq olunan materialın obyektiv məzmunu ilə bağlıdır. Beləliklə, araşdırılan istənilən material «üfqü» və «şaquli» kəsiklərin çarpazlaşmasında işıqlandırılır, yəni özünün tam xasiyyətnaməsini alır.

Beləliklə, Azərbaycan və Türkiyə xalq musiqisinin müqayisəli təhlili metodologiyasında dörd mərhələdən ibarətdir:

- 1) hər iki xalqın folklorunda arxetiplərin müəyyənləşdirilməsi;
- 2) onların fəaliyyət sferalarının qarşılaşdırılması;
- 3) milli özünəməxsusluğun, fərqlərin müəyyənləşdirilməsi məqsədi ilə arxetiplərin təsnifatının aparılması;
- 4) onlar arasında intonasiya-tipoloji əlaqələrin açılması indi isə bu təzislərin daha müfəssəl izahına keçək.

İndi isə bu tezislərin daha müfəssəl izahına keçək.

Artıq qeyd olunduğu kimi, janr analogiyaları iki mədəniyyəti vahid musiqi məkanında birləşdirir. Xalq musiqisinin fundamentini təşkil edən identik intonasiya modelləri bütöv strukturun melodik cəhətdən ifadəli və əhəmiyyətli komponentləridir. Axırıncılar isə ladintonasiya prosesində mühüm funksiya yerinə yetirərək onun müxtəlif formalarının kristallaşmasının əsasına çevrilir. İntonasiya modellərinin sabitliyi və stabilliyi onların türksoylu tayfaların musiqili-nitq genofondu ilə genetik əlaqələri ilə sərtlənmişdir. Onlar müəyyən məna yükünə malik formul intonasiya dönmələrindən ibarət tipoloji təbəqəni yaradır. Burada tipoloji səhiyyənin ilkin protontonasiya və genetik kodu, formulluğu müəyyənləşdirən qanunauyğunluqları fəaliyyət göstərir. Hər bir musiqi hadisəsi öz dövrü ilə rəngarəng əlaqələrdə olur. Bu əlaqələr bədii xüsusiyyətlərdə də öz əksini tapır.

Azərbaycan və türk xalqının musiqi praktikasında əsrlər boyu bir çox ifaçı və müğənninərin yaradıcılıq təcrübəsində ümumiləşdirilmiş formula ladintonasiya dönmələri kristallaşmışdır. Bu sabit kanonlaşmış modellər qeyri-adı, həssas xalq yaddaşında həkk olmuşdur. Şübhəsiz, bu cür tipoloji dönmələr

müəyyən vaxtdan sonra qanunauyğunluqlar statusu almış müəyyən qarşılıqlı əlaqələrə əsaslanır: «hər vasitənin ifadəli imkanları bu və ya digər təbii müqəddəm şərtlərə (akustik, bioloji, psixoloji) dayaqlansa da, əhəmiyyətli sərəcədə hər hansı bir musiqi sistemindəki yerindən və rolundan asılıdır. Müxtəlif sistemlərdə eyni və ya oxşar vasitələrin funksiyaları və mənası müxtəlif ola bilər». Bu tezis bizim nəticələrimizi təsdiq edir: əgər Azərbaycan və Türkiyə musiqisində qohum funksional mənalı analogi ladintonasiya dönmələri mövcuddursa, deməli bu iki musiqi ənənələrinin formalaşması eyni bir bədii sistemdə baş vermişdir. Bu zaman baş verən proseslər üçün xarici impulslar tarixi faktorlardırsa, bu proseslərin müəyyən bədii sistemdə üzə çıxmaq imkanları strukturun öz daxili, məxfi potensialları ilə şərtlənmişdir. Strukturun daxili genetik imkanları öz «energetik» imkanlarını semantik əhəmiyyətli, genetik müəyyən olmuş arxetiplərin fəaliyyətində reallaşdırır. Bu cür müqəddəm şərtlər onların tipikləşməsi və janr mənsubluğu üçün gözəl imkanlar yaradır. Şübhəsiz, ladintonasiya modelləri mahiyyət etibarilə, xalqın bədii yaddaşının tarixi inkişafı mərhələlərini əks etdirir. Onlar əsrlər boyu kristallaşaraq tipik intonasiya cövhərinə – folklor ənənəsinin dərinə dərk olunması səviyyəsində fəaliyyət göstərən semantik «işarə»yə çevrilir. Bununlada biz ümumtürk musiqi sisteminin «intonasiya kökünü» üzə çıxarmağa, onun tipoloji sırasının dərk edilməsinə yaxınlaşa bilərik.

İndi bizim problemlə bağlı «tipolocı sıra» anlayışının bəzi xasiyyətnamələrini aşkarlayar.

1. Tipoloji sıra anlayışı ümumtürk musiqi mədəniyyəti tarixində üzə çıxan proses və olayların obyektiv mövcud olan (özü də sinxron və diaxron mühitdə) tipoloji ümumidiyidir.
2. Bu anlayışda bütün rəngarəng materialdan keçən sabit melodik tiplər cəmləşir. Eyni zamanda tipoloji sıra anlayışı bu tiplərin fəaliyyət göstərdiyi formaların tarixi dəyişiklərlə korrelyasiya edir. Şübhəsiz, axırıncı amil ümumi «göstəriciləri» saxlamaq şərti ilə müəyyən bir «intonasiya müstəvisi»nin hüdudları ilə tənzimlənir.
3. Ümumtürk musiqi mədəniyyətinin müqayisəli oyrənilməsinin saxələnmiş və çoxpilləli sistemində tipoloji sıra anlayışı tədqiqatın iri vahidi rolunu oynayır. Bu zaman vahidlərin iriləşməsi miqyası, yeni hər dəfə tipoloji sıra anlayışı ilə bir yerə toplanan konkret materialın diapazonu universal deyil, mütəhərrikdir. Bəzi hallarda bu miqyas ümumtürk musiqisinin mikrohəcmi, məsələn, bir regiona aid iki qohum musiqi sisteminin in-

kişafının müqayisəli aspektini əhatə edir. Başqa bir halda o, ümumtürk mədəniyyətinin bütün mənzərəsinə aid edilir, onu prosesin özünə sinxron nəzər çərçivəsində, ya da uzun müddətli tarixi zaman ərzində, yəni diaxron səviyyədə araşdırır.

4. Nəzəri ümumiləşdirmələrə şamilən, tipoloji sıra anlayışı həm konkret sənət nümunələrinə, həm də onların yaranmasının qanunauyğunluqlarına aiddir. İlk növbədə bizi musiqi proseslərinin elə xüsusiyyətləri maraqlandırır ki, onlarda ümumtürk mədəniyyətinin magistral qanunauyğunluqları ilə qarşılıqlı əlaqələr aydın surətdə sezilir. Bu cür ümumiləşdirmələri yalnız müxtəlif dairələrdə (ibtidaidən tutmuş alilərə qədər) qarşılaşdırmaların aparılması ilə formalaşdırmaq olar (biz ilkin folklor intonasiası – nümunələrindən şifahi ənənəli peşəkar formalara aparan yolu nəzərdə tuturuq).
5. Eyni zamanda, musiqi sənəti sahəsində fəaliyyət göstərən tipoloji sıralar heç də hərəkətsiz qurumlar deyil. Onların hər birinin hüdudlarında milli mədəniyyətin və ya bütün bir zamanın xüsusiyyətlərinə, müəyyən tarixi şəraitə müvafiq çoxcəhətli inkişaf formalarını aşkar etmək olar.
6. Nəhayət, tipoloji sıra anlayışı – özündə cəmləşdirdiyi təzahürlərin sabitliyini və eyni zamanda onların variantlı çoxcəhətliliyini nəzərdə tutan dinamik anlayışdır.

Belə ki, ümumtürk musiqi məkanının fenomenləri rolunda çıxış edən sinxron və diaxron tipologiyalar tarixin özü ilə paralel dəyişir. Qeyd edək ki, bu anlayışın dinamikası yalnız tarixi inkişafın gedişi ilə yaranan dəyişikliklərdə üzə çıxır. O həm də bir musiqi epoxası hüdudlarında milli, regional və başqa səviyələrin geniş spektrli variantlarında özünü büruzə verir.

Tipoloji sıra anlayışı ümumtürk dünyasının tarixi və musiqi proseslərinin – dövrləşdirmə, «tarixi coğrafiya» (burada biz milli, zona və regional sistemlərin dəyişilmiş xəritəsini nəzərdə tuturuq) kimi mühüm koordinatlarının bilavasitə yaxınlığında yerləşir. Bu anlayış ali tarixi-musiqi elmi sintezinin əldə olunması üçün zəruri olan, müasir musiqişünaslığın aparıcı nəzər anlayışlarına bütün parametrləri ilə uyğun əgəlidir. Beləliklə milli, zona və regional musiqi qurumlarının ümumi tipoloji xüsusiyyətlərinin aşkarlanması tarixin musiqi türkologiyası «güzgüsündə» sistemli şəkildə əks olunması üçün zəruri hazırlıqdır. O, hər milli mədəniyyətin yolunun ümumtürk musiqi dünyası kontekstində müqayisəsi üçün müqəddəm şərtlər yaradır. Şübhəsiz, ümumtürk musiqi mədəniyyəti kimi çoxsaylı musiqi sistemlərinə malik

mədəniyyətin tədqiqində yalnız ümumi kateqoriyaların deyil, həm də vahid prinsiplərin işlənməsi zəruridir.

Bir daha musiqi sahəsində müqayisəli təhlilin ən məhsuldar və universal prinsiplər kimi – ümumi tipoloji sıranın keyfiyyət xassələrinin müəyyənləşdirilməsini qeyd etdikdən sonra yenidən əvvəlki fikirlərə qayıdaq. Beləliklə, öz işimizdə biz xalq musiqi toxumasında tipologiyanın edə sabit elementlərini aşkarlamaq istəyirik ki, onların funksional mahiyyəti Azərbaycan və Türkiyə ənənələrində analoji əhəmiyyətə malik olsun. Nəticədə verilmiş melodik siniflər üçün ümumi tipoloji sıranın fəaliyyət radiusu üçün ideal şərait yaradılacaq. Bu zaman müəyyən tipoloji sıralar öz daxilində əhəmiyyətli sərəcədə fərqlənən inkişaf mərhələlərindən ibarət uzun müddətli tarixi fəaliyyət həddlərinə malik ola bilər. Digər tipoloji sıralar nisbətən qısa zaman çərçivəsində izləne bilər. Qeyd edək ki, bu yalnız musiqi tarixi baxımından deyil, nəzəri taxımından da prinsipial əhəmiyyətə malikdir.

Açar sözlər: musiqi, türkologiya, tip, təhlil, millət.

Рена Мамедова (Азербайджан)

Основы музыкальной тюркологии

Сравнительно-типологический анализ является той самой опорной схемой, которая позволяет активно вовлекать в процесс анализа разные уровни национальной музыкальной культуры.

Безусловно право на существование разновекторных исследований тюркского культурного мира. Но, говоря о музыкальной тюркологии, как части сравнительного музыкознания, на наш взгляд, начальным, базовым звеном в познании этого феномена является сравнительный типологический анализ. На мой взгляд, наиболее актуальной и, вместе с тем, сложной проблемой азербайджанского музыкознания является проблема изучения тюркских корней национальной музыкальной культуры. Важно подчеркнуть, что установление музыкальных связей тюркоязычных народов и объяснение генетической основы этих связей способствует не только складыванию представления о цельности и монолитности тюркской музыкальной системы, но и позволяет полнее характеризовать отдельные ее компоненты.

Ключевые слова: музыка, тюркология, тип, анализ, нация.

Rena Mammadova (Azerbaijan)**Bases of musical turkology**

Comparative and typological analysis is the very supporting scheme, which allows to involve the different levels of national musical cultures actively into the analysis process.

Certainly there is a right for existence of the differently directed researches of Turkic cultural world. But, when speaking about musical Turkology, as a part of comparative musicology, in our opinion, the initial, basic element in the learning of this phenomenon is the comparative typological analysis. To my opinion, the most actual, at the same time complicated problem of Azerbaijani musicology is the studying problem of Turkic roots of national musical culture. It is important to emphasize that, establishment of musical connections of Turkic peoples and the explanation of the genetic basis of these connections promote not only formation of the idea about wholeness and solidity of Turkic musical system, but also allow to characterize its separate components completely.

Keywords: music, Turkology, type, analysis, nation

Vüqar Kərimli
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
(Azərbaycan)

MÜASİR AZƏRBAYCANDA MULTİKULTURALİZM VƏ MƏDƏNİ MÜXTƏLİFLİK

Artıq müstəqilliyimizin bərpa edilməsinin 25-ci ildönümünü qeyd edirik. 25 il dövlətçilik tarixi baxımından qısa bir dövr olsada, qazandığı tarixi nailiyyətlərin miqyasına, uğurların sayına görə çoxböyük əhəmiyyət kəsb edən müddətdir. Bir çox Avropa ekspertləri etiraf edirlərki, onların dövlətlərinin 50-60 ildə keçdiyi inkişaf yolunu gənc müstəqil Azərbaycan dövləti cəmi 25 ilə qət edib. Avropalılar nəyinəzərdə tuturlar? Əlbəttə, öncə vətəndaş cəmiyyətinin formalaşmasını, cəmiyyətin dahada demokratikləşməsinə, əsasinsan hüquq və azadlıqlarının yüksək səviyyədə qorunmasını, multikulturalizm və tolerantlıq şəraitində yaşayan xalqlara verilən önəmin miqyasını və s. Xüsusilə sonda qeyd etdiyimiz nailiyyətləri daha yüksək qiymətləndirirlər.

Azərbaycan müstəqilliyi bərpa etdikdən sonra milli mədəniyyətimizin inkişafında da yeni dövr başlandı. Müstəqillik illərində Azərbaycan mədəniyyəti dünyaya inteqrasiya yoluna qədəm basdı. Sovet dövrünün mədəniyyəti yeni məzmun kəsb etməyə başladı. Azərbaycan Respublikasının yeni mədəniyyət siyasətinin düzgün və daha effektiv, milli maraqlarımıza uyğun təşkili əsas istiqamətə çevrildi. Xalqın tərəqqisində tarixi-milli-mədəni köklərə bağlılıq, qarşılıqlı anlaşma, milli birlik, yaradıcı münasibət, müasirlik və s. yaradıldı. Heydər Əliyev mədəniyyəti xalqın böyük sərvəti hesab edirdi. Məhz onun hakimiyyəti illərində mədəniyyətə, milli-mənəvi dəyərlərə münasibət köklü şəkildə dəyişdi və ölkəmizdə mədəniyyətin inkişafında yeni dövrün başlanğıcı oldu. Müstəqillik illərində mədəniyyət siyasətinin həyata keçirilməsi daha çevik xarakter aldı. Azərbaycan mədəniyyəti dünyada daha geniş şəkildə tanınmağa başladı, mədəniyyətin inkişafına həsr olunmuş yüzlərlə sərəncam və dövlət proqramları qəbul olundu. Möhtərəm prezident İlham Əliyevin qeyd etdiyi kimi: “Müstəqillik illərində Azərbaycan xalqının mənəvi potensialı daha da zənginləşmiş, milli mədəniyyət və incəsənət, azərbaycançılıq məfkurəsi əsasında inkişaf etmişdir”.

Dövlətimizin apardığı uğurlu mədəniyyət siyasəti nəticəsində İçərişəhər, Şirvanşahlar Saray Kompleksi ilə birgə, Qobustan, muğam və aşıq sənətimiz

YUNESKO-nun maddi və qeyri-maddi mədəni irs siyahısında öz yerlərini tutmuşlar. Azərbaycan mədəniyyətinin bu maddi və mənəvi abidələri bəşəriyyətin yaratdığı çox dəyərli əsərlər siyahısına salınmaqla ölkəmizin qədim mədəniyyət diyarı olduğu bir daha təsdiqlənmişdir.

Müasir dövrdə dünya dövlətlərinin qarşısında duran ən başlıca vəzifələrdən biri müxtəlif din və mədəniyyətlərə mənsub insanların sülh və əmin-amanlıq şəraitində yaşamasının təmin edilməsidir. Müasir dövrdə dünyanın müxtəlif bölgələrində baş verən hadisələr mədəniyyətlərin müxtəlifliyini qəbul etməyən, digər din və mədəniyyətlərin nümayəndələrinin adət-ənəlinə, həyat tərzinə, əqidə və düşüncəsinə hörmətlə yanaşılmayan cəmiyyətlərdə davamlı sabitliyə və inkişafa nail olmağın qeyri-mümkün olduğu aşkar görünür. Bu səpkidə qarşıdurma və münaqişələrin baş verməməsi üçün insanlarda digər din və mədəniyyətlərə qarşı dözümlülük və hörmət xüsusiyyətləri gücləndirilməlidir. Danılmaz faktıdır ki, Azərbaycan xalqı tarix boyu digər din və mədəniyyətlərə dözümlü münasibət ilə seçilmişdir. Sülh və qarşılıqlı anlaşma şəraitində yaşamaq Azərbaycan xalqının təbiətindən, insanpərvərliyindən və xoş məramlığından irəli gəlir. Azərbaycan qədim zamanlardan müxtəlif dinlərin, dini cərəyanların yayıldığı, qovuşduğu, qarşılıqlı anlaşma şəraitində yaşadığı və əməkdaşlıq etdiyi bir məkandır. Mədəni, etnik, dini və s. müxtəlifliklər düzgün tənzimlənmədikdən cəmiyyətin inkişafında natarazlıq baş verir. Bu müxtəlifliklərin tənzimlənməsinin düzgün modellərindən biri multikulturalizmdir[3]. Multikulturalizm fərqli mədəniyyətlərin yanaşı və ya birgə yaşayış tərzidir və azsaylı xalqların öz etnik-mədəni dəyərlərini qorumaq üçün azadlıq verməklə yanaşı onların yaşadıkları cəmiyyətin bütün sahələrində fəal iştirak etmələri üçün hər cür şəraitin yaradılmasıdır.

Multikulturalizm tərcümədə çoxmədəniyyətlilik deməkdir. Çoxmədəniyyətlilik dedikdə isə ilk növbədə etnik, irqi, dini və mədəni müxtəlifliklər, bu müxtəlifliklərin əsasını təşkil edən dəyərlər nəzərdə tutulur.

Multikulturalizm 1960-cı illərin sonunda Kanadada meydana gəlsədə, termin kimi 1970-ci illərdə əks olunur. The Harper Colins sosiologiya lüğətində (1991) Multikulturalizmin belə bir tərifı verilir: “Multikulturalizm – bir çox cəmiyyətlərin xüsusiyyəti kimi plüralizmin mövcudluğunun etiraf olunması və inkişafı deməkdir. Multikulturalizm mədəni müxtəlifliyin, azlıqların mədəniyyətinin müdafiəsi məsələsini öz qarşısına qoyur. Eyni zamanda o, azlıqların mədəniyyəti ilə əsas mədəniyyətin qeyri- bərabər münasibətlərini nəzərdə saxlayır” [4].

Yeni düşüncə tərzinin formalaşması, düşüncə böhranının aradan qaldırılmasının uğuru yalnız yüksək mədəniyyət, multikulturalizmdir. N. Tusi “Əxlaqi-Nasiri” əsərində elmlə əməlin əlaqəsindən yazaraq qeyd edir ki, “bunların vəhdəti olmadan inkişaf və kamillik qeyri-mümkündür” [9,15]. Mədəniyyətlərin dialoqunu qurmaq üçün başqa mədəniyyətlərin mahiyyətini, xüsusiyyətlərini, tarixini və nailiyyətlərini öyrənmək mütləqdir.

Samuil Hantunqton “Sivilizasiyaların toqquşması və dünya düzəminin yenidən qurulması” adlı kitabında qeyd edir: “Yeni dünyada xalqlar arasında əsas fərqlər ideoloji, siyasi, iqtisadi deyil, mədəni fərqlər və müxtəlifliklərdi. Öz tarixinə, dininə, dilinə, mənəvi dəyərlərinə müraciət edən xalqlar, öz kimliklərini müəyyən edirlər”.

Müstəqilliyin 25 il dönümündə Azərbaycanda “Multikulturalizm ili” elan edilməsi bir neçə obyektiv səbəblərdən qaynaqlanır. Birincisi, Azərbaycan əsrlər boyu mədəniyyətlərin qovuşduğu məkanda yerləşməklə dinlər və sivilizasiyalararası anlaşmada aparıcı rol oynayıb. İkincisi Azərbaycanda bütün xalqlar, toplumlar, fərqli dil və din mənsubları ortaq məxrəcə gələ bilər. Azərbaycan tarix boyu müxtəlif xalqların azad, sərbəst və heç bir maneə ilə rastlaşmadan yaşadığı bir məmləkətdir.

Ötən əsrin 70-ci illərindən başlayaraq, ABŞ və Avropada multikulturalizm siyasəti aparılmasına təkan verildi. Multikulturalizm siyasəti yürüdülməyə bir tərəfdən mədəniyyətlərə azadlıq təmin edilsə də, digər tərəfdən dövlətin əsas məqsədi mədəniyyətlərin inteqrasiyasına nail olmaq və vahid ideya ətrafında cəmiyyət qurmaqdır. Lakin 2010-cu ildən sonra Britaniya, Almaniya və Fransa kimi dövlətlər multikulturalizm siyasətinin uğursuzluğa düçar olduğunu və bu siyasətdən imtina etdiklərini bildirdilər.

Bu ölkələrdə multikulturalizmin böhranının səbəbi onunla bağlı oldu ki, mədəniyyətlərarası təbii inteqrasiya prosesində miqrantların gətirdiyi mədəniyyət daha güclü oldu. Bu zaman Avropa iki problemlə qarşılaşdı: Birinci müsəlmanlar yerli mədəniyyətlə inteqrasiyaya getmədi. Əksinə avropalılarda islama yönəlmə prosesi başlandı. İkinci problem isə get-gedə ağırlaşan irqin azalması və təbii artım hesabına qaradərililərin sayının durmadan artması idi. Bu tendensiya perspektivdə Avropada ağırlaşan irqin yoxa çıxması təhlükəsini yaratdı.

Avropa dövlətlərində ailə planlaşdırılması, qadın kişi bərabərliyi, cinsi azlıqların hüquqları, gender problemləri, qadının cəmiyyətdə rolunun artması və s. kimi məsələlər əslində doğum səviyyəsinin aşağı düşməsi hesabına yaranır. Lakin etnik qruplar bu dəyərləri istənilən səviyyədə mənimsəmədikləri

üçün nəticədə yerli əhali azalmağa, etnik qrupların sayı isə artmağa başladı. Bu isə qərb mədəniyyətinin get-gedə assimilyasiya olmasına gətirib çıxarır. Bu səbəbdən Avropa ölkələrin bir çoxunun multicultural cəmiyyətdən imtina etmələri səbəb olmuşdu. Multikulturalizmdən imtina etmək yaxşı heç nə vəd etmir, çünki bu, təəssüf ki, bütün dünyada getdikcə artan anlaşılmazlığa, qarşıdurmaya, milli və dini münaqişələrə aparıb çıxaran yoldur.

I Bakı Humanitar Forumunda iştirak edən Y.Jdanov Azərbaycanda multikulturalizmin inkişafı barədə belə fikir söyləmişdir: “Planetdə başqa elə bir bölgə yoxdur ki, buradakı kimi onlarla xalq çox uzun müddətə və birlikdə yaşamış olsun. Bu füsunkar çoxçalarlılıq bütün bəşəriyyətin dəyərli xəzinəsi hesab oluna bilər” [8].

Sevindirici haldır ki, Azərbaycan dünyada məscid, kilsə və sinaqoqun bir arada olduğu, eləcə də müxtəlif din mənsublarının heç bir ayrı-seçkilik halı ilə qarşılaşmadıqları nadir ölkələrdən biri, bəlkə də, birincisidir.

Rum patriarxı I Varfolomey 2003-cü ildə Azərbaycanda rəsmi səfərdə olarkən ölkəmizdəki tolerantlıq haqqında belə söyləmişdi: “Mən buradakı tolerantlığın səviyyəsindən məmnunam. Azərbaycanda hər kəs istədiyi dinə etiqad edir, istədiyi kimi ibadət edə bilər” [6].

Hazırda ölkəmizdə müsəlmanlarla yanaşı, pravoslav, Roma-katolik konfessiyaları, protestanlığın müxtəlif cərəyanları olan Yevangel-lüteranlar, Yevangel xristian baptistləri, Molokan ruhani xristianları, Alban-udi xristian dini icmaları, Avropa yəhudiləri-əşkinazilər, dağ yəhudiləri olan sefartlar, gürcü yəhudiləri, ənənəvi olmayan din qruplarından olan krişnaçılar, bəhalər və sair dinlərin mənsubları birlikdə tolerantlıq, əmin-amanlıq içində yaşayırlar və öz dini etiqadlarını rahatlıqla yerinə yetirirlər.

Yer kürəsində yaşayan xalqların sayı mövcud dövlətlərin sayından dəfələrlə çoxdur. Ayrı-ayrı mənbələrdə, təxminən, 3500-dək xalq, millət və etnik qrupun yaşadığı və onların sayının 7, hətta, 10 min olması məlumatlarına rast gəlinir. Onlar 200-dən bir qədər çox dövlətdə məskunlaşılırlar.

Bir sıra araşdırmaçıların fikrincə: “millət”, “xalq”, “azsaylı xalq”, “milli azlıq”, “etnik azlıq” terminləri müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı tayfaların xalq, ayrı-ayrı xalqların tədricən millət kimi formalaşması prosesi nəticəsində meydana gəlmişdir.

Beynəlxalq aləmdə “azlıq” anlayışı XVI-XVII əsrlərdə Avropada yaşanan protestant-katolik qarşıdurması ilə ortaya çıxmışdır. 1598-ci ildə Fransa kralı IV Henri tərəfindən qəbul edilən Nant Fərmanında və 1648-ci il Vestfal

Sülh Sazişində protestant vətəndaşlarını əhatə edən hökmlərdə azlıq hüquqlarına da yer verilmişdir. “Etnik” sözünün etimologiyasından bəhs edən Ronald Cakson qeyd edir ki, “etnik” sözü yunanca “ethnikos”dan törəmiş və cəmiyyətdə xarici qrup, yaxud, milliyyət mənasını ifadə edir.

Azərbaycanda tarixən müxtəlif xalqların nümayəndələri bir-birinə çox yaxın qonşuluq şəraitində yaşamışdır. Lakin tarixdə heç bir zaman indiki kimi bu ərazidə məskən salan müxtəlif xalqların nümayəndələrini birləşdirən vahid dövlətçilik ideyası olmamışdır. 1995-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyasının 25-ci maddəsində: “Mənşəyindən, irqindən, dinindən və dilindən asılı olmayaraq hər kəsin hüquq və azadlıqlarına hörmət təmin olunmalıdır” [2]. Bununla yanaşı, qəbul edilən bir çox qanunlarda Azərbaycan ərazisində yaşayan bütün milli azlıqların mədəni kimliyinə təminat verildi. “Mədəniyyət haqqında” qanunun 11-ci maddəsi ilə Azərbaycan ərazisində yaşayan bütün milli azlıqların mədəni kimliyinə önəm verdiyini bir daha sübut etdi. Eləcə də “Təhsil haqqında” qanunda hər kəsin öz dilində təhsil almaq hüququ və ayrı-seçkiliyə yol verilməməsi məsələsi öz əksini tapdı. Bu məqsədlə milli azlıqların məskunlaşdığı Azərbaycanın bir sıra rayonlarında təhsil müəssisələri açıldı, ölkənin radio və televiziya kanallarında milli azlıqların dillərində verilişlər yayımlanması ənənəsi qoyuldu. Həmin ərazilərdə yerli telekanallar fəaliyyət göstərməyə başladı. Milli azlıqların dilində qəzet və jurnallar nəşr olunmağa başladı. Lakin bütün bunlarla yanaşı, dövlətimizin ən başlıca sərvəti əsrlərdən bəri bu torpaqda yaşayan, müxtəlif millətlərdən olan, müxtəlif dinlərə etiqad edən adamlardır. Ölkə nə qədər çox xalqı birləşdirsə, bir o qədər də zəngin olar.

Hələ 1897-ci ildə Rusiya imperiyasında aparılmış əhalinin ilk ümumi siyahıya alınması məlumatlarında Şimali Azərbaycan ərazisində onlarla müxtəlif millətlərin, xalqların, etnik qrupların nümayəndələrinin yaşadığı qeydə alınmışdır. İndiki Azərbaycan Respublikasının o vaxtkı ərazisində yaşamış əhalinin 60,5 faizini azərbaycanlılar, yerdə qalanını isə ruslar, ermənilər, tatlar, talışlar, yəhudilər, ukraynalılar, gürcülər və b. millətlər və xalqlar təşkil etmişdir. 1926-cı ilin ümumittifaq siyahıyaalınmasının yekunlarına görə Azərbaycanda xalqların sayı 95 olmuşdur [1, s.93]. 1989-cu ildə SSRİ-də aparılmış sonuncu ümumittifaq əhali siyahıyaalınması məlumatlarına əsasən Azərbaycanda yaşayan millətlərin, xalqların və etnik qrupların sayı əvvəlki illərə nisbətən nəinki azalmamış, əksinə, xeyli çoxalaraq 115-ə çatmışdır [1, s.94]. 1999-cu ildə keçirilmiş müstəqil Azərbaycan Respublikası əhalisinin ilk milli siyahıyaalınması

məlumatlarına əsasən Azərbaycan əhalisinin milli tərkibi azərbaycanlılarla yanaşı onlarla digər millət və xalqlardan ibarət olmuşdur.

2009-cu ilin siyahıya alınmasına görə ölkə əhalisinin 8,4 faizini milli azlıqlar, azsaylı xalqlar və etnik qrupların nümayəndələri təşkil etmişdir. Dövlətimiz milli azlıqların müdafiəsi ilə bağlı 50-dən çox beynəlxalq konvensiyaya qoşulmuşdur, milli azlıqların məsələləri ilə məşğul olan 50-yədək qeyri-hökumət təşkilatı, mədəniyyət mərkəzləri, xeyriyyə cəmiyyətləri və s. ictimai birliklər fəaliyyət göstərir. Azərbaycanda yaşayan etnik qrupların dilində 15-dən, rus dilində isə 30-dan çox qəzet və jurnal nəşr olunur. Telekanallarda, milli azlıqların etnik-mədəni həyatı, etnoqrafiyası barədə müntəzəm materiallar hazırlanır. Milli azlıqların sıx yaşadığı 5 bölgədə isə yerli teleradio kanalları fəaliyyət göstərir. Eyni zamanda təlim yalnız rus dilində olan 19 və təlim yalnız gürcü dilində olan 6 orta ümumtəhsil, 345 beynəlmiləl orta məktəb fəaliyyət göstərir. Respublikamızda 380-dən artıq dini icmanın mövcud olması və onlara eyni münasibətin göstərilməsi Azərbaycanı dünya miqyasında tolerant ölkə kimi bir daha təsdiqləyir. YUNESKO-nun 2005-ci ildə qəbul etdiyi “Mədəni özünüifadə müxtəlifliyinin qorunması və təşviqi haqqında Konvensiya”ya uyğun olaraq ölkəmizdə yaşayan milli azlıq və etnik qrupların mədəniyyəti Azərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsi kimi qorunur və inkişaf edir. Bu xalqların milli mədəniyyətinin, incəsənətinin, adət-ənənələrinin və dilinin qorunub saxlanması üçün işlər aparılır. Əsrlər boyu Azərbaycanda 80-dən çox etnosun nümayəndəsi yerli etnos olan azəri türkləri ilə yanaşı yaşayır. Bu tarixi təcrübə azsaylı etnosların və etnik qrupların yoxa çıxması təhlükəsinin aradan qaldırılmasına səbəb olmuşdur. Azərbaycanda bir dəfə də olsun dini və etnik ədavət, sayından asılı olmayaraq, etnik azlıqlarla münasibətdə ayrı-seçkilik faktları qeydə alınmayıb, çünki Azərbaycan dövləti onların hər birinə eyni dərəcədə qayğı göstərir. Azərbaycanda yaşayan xalqların və etnik qrupların maddi və bədii mədəniyyət nümunələri, milli məişəti dünya ictimaiyyətinə çatdırır. Etnik azlıq və qrupların mədəni irsinin qorunub saxlanması və inkişaf etdirilməsi məqsədilə iki ildən bir azsaylı xalqların incəsənəti festivalı keçirilir. Azsaylı xalqların adət-ənənəsini, mətbəxini, folklorunu əhatə edən filmlər və verilişlər ingilis dilinə tərcümə olunaraq Avropa tamaşaçılarına təqdim edilir. Milli azlıqlar öz milli mərkəzlərini, assosiasiyalarını və digər qurumlarını yaratmaq hüquqlarından tam istifadə edirlər. Hazırda Azərbaycanda onlarla milli mədəniyyət mərkəzi fəaliyyət göstərir. Onların arasında “Birlik” cəmiyyəti, rus icması, slavyan

mədəniyyət mərkəzi, Azərbaycan-İsrail icması, Ukrayna cəmiyyəti, “Ronai” kürd mədəni mərkəzi, “Samar” ləzgi milli mərkəzi, Azərbaycan-slavyan mədəniyyət mərkəzi, tat mədəniyyət mərkəzi, Azərbaycan-tatar cəmiyyəti, “Turqan-tel” tatar mədəniyyət cəmiyyəti, “Yaşlıq” tatar mədəniyyət mərkəzi, “Kırım” Kırım tatarları cəmiyyəti, gürcü cəmiyyəti, Azərbaycan gürcülərinin humanitar cəmiyyəti, ingiloy icması, çeçen mədəniyyət mərkəzi, Ahıska türklərinin “Vətən” cəmiyyəti, Ahıska türk qadınlarının “Sona” cəmiyyəti, talış mədəniyyət mərkəzi, avar cəmiyyəti, dağ yəhudilərinin icması, Avropa yəhudiləri (Aşkenazi) icması, gürcü-yəhudi icması, yəhudilərin qadın humanitar assosiasiyası, “Kapelhaus” alman mədəniyyət icması, “Polonia” polyak mədəniyyət mərkəzi, “Mada” Beynəlxalq talış assosiasiyası, “Avesta” talış assosiasiyası, “Orain” udi mədəniyyət mərkəzi, “Buducq” mədəniyyət mərkəzi, saxur mədəniyyət mərkəzi də vardır. Milli azlıqların sıx yerləşdiyi ərazilərdə həvəskar cəmiyyətlər, milli və dövlət teatrları, həvəskar assosiasiyalar və maraq qrupları fəaliyyət göstərir. Məsələn, Qusar rayonunda ləzgi, Qax rayonunda isə Gürcü Dövlət teatrları, Astara və Lənkəran rayonlarında talış folklor qrupları fəaliyyət göstərir. Dövlət Radio stansiyası tərəfindən mütəmadi olaraq, kürd, ləzgi, talış, gürcü və rus dillərində verilişlər hazırlanır. Balakən rayonunda avar dilində, Xaçmaz rayonunda isə ləzgi və tat dillərində, Qusar və Xaçmaz rayonlarında yerli televiziya da ləzgi dilində verilişlər yayımlanır. Bakıda rus, kürd, ləzgi və talış dillərində qəzetlər nəşr olunur.

Azərbaycan türkləri mehriban, qonaqpərvər və humanist olduğu üçün respublikamızda yaşayan digər xalqlar özlərini hərtərəfli ifadə edə bilirlər. Azsaylı xalqların hüquqları hər zaman qorunub və onlara ana dilini, mədəniyyətini, dinini yaşatmaq üçün şərait yaradılıb.

Açar sözlər: multikulturalizm, etnik qruplar, xalqlar, yaşamaq mədəniyyəti, milli mənsubiyət, tolerantlıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Milli Ensiklopediyası. “Azərbaycan” cildi. “Azərbaycan Milli Ensiklopediyası” Elmi Mərkəzi, Bakı, 2007.
2. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. Bakı, “Qanun” nəşriyyatı, 2010.
3. Həsənov N. Azərbaycanın multikultural dəyərləri - örnək modeli. “Respublika” qəzeti, 2016, 21 fevral.

4. İsmayılov G. Tolerantlıq: bildiklərimiz və bilmədiklərimiz. Bakı, “Nurlan” NPM, 2014.
5. İsmayıloğlu X. Millətlərarası münasibətlərin formalaşmasında Azərbaycan təcrübəsi. “İki sahil” qəzeti, 2016, 25 fevral.
6. Mirzəbəyli İ. Azərbaycan həmişə regionun dini və milli baxımdan ən tolerant ölkəsi olub. “Xalq qəzeti”, 2016, 19 fevral.
7. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə. (İqbalnamə). Bakı, “Lider nəşriyyat”, 2004.
8. Süleymanova E. Qloballaşan dünyada insan hüquqları. Qloballaşma və informasiya cəmiyyətinin problemləri. (elmi məqalələr toplusu). Bakı, 2011.
9. Tusi Nəsirəddin. Əxlaqi-Nasiri. Bakı, “Lider nəşriyyat”, 2005.

Vugar Kerimli (Azərbaycan)

Мультикультурализм и культурное разнообразие в современном Азербайджане

В данном контексте культурное разнообразие рассматривается не только как этническое разнообразие, но как разнообразие жизненных стилей, культурных ориентаций и культурных тенденций.

Также дается культурологический анализ этнических меньшинств, которые сохраняя национально-культурные ценности мирно проживают в мультикультуральном пространстве Азербайджана.

Ключевые слова: мультикультурализм, этнические группы, культура проживания, национальная принадлежность, толерантность.

Vugar Karimli (Azerbaijan)

Multiculturalism and cultural variety in modern Azerbaijan

The cultural variety is considered not only as ethnic diversity, but also as variety of life styles, cultural orientations and cultural tendency in this context. Also culturological analysis of ethnic minorities is provided, which live peacefully in Azerbaijani multicultural condition preserving own national and cultural values.

Keywords: multiculturalism, ethnic groups, culture of living, national affiliation, tolerance.

УОТ 72.03

*Райха Амензаде
доктор архитектуры
(Азербайджан)*

РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ

*Зодчество является главной
летописью человечества.*

В. Гюго

За 25 лет независимости в Азербайджане произошли поистине грандиозные изменения в политическом и в социально-общественном аспектах. Восстановление государственности Азербайджана падает на 30 августа 1991 г., и, в этот знаменательный день на внеочередной сессии Верховного Совета Азербайджана была принята декларация о восстановлении независимости республики, исходя из того, что Азербайджан является преемником существовавшей с 28 мая 1918 г. по 28 апреля 1920 г. Азербайджанской Демократической Республики.

Свой стратегический выбор азербайджанский народ сделал в 1993 г. под руководством выдающегося политического лидера Гейдара Алиева, с того времени, как отмечает президент Ильхам Алиев « Азербайджан успешно идет по пути развития». Экономика Азербайджан построена на нефтяной промышленности, но не только , нефтедобыча и переработка нефти, газодобыча так или иначе зависят от энергоресурсов. Успешно реализованный «Контракт века» от 20 сентября 1994 г., политическая значимость и экономическая составляющая которого велики, стал эпохальным событием, имевшим судьбоносное для Азербайджана значение. Со времени осуществления «Новой нефтяной стратегии» в экономике страны произошел радикальный перелом. Основной экспортный нефтепровод БТД (Баку-Тбилиси-Джейхан) позволил вывезти нефть на мировые рынки, он стал основным магистральным проводом «Шелкового пути» тюркоязычных государств, ввод которого дал возможность Азербайджану более активно развивать ресурсы каспийского бассейна.

Судьбоносные для суверенного Азербайджана многочисленные на-

чинания и их блистательные результаты ощущаются во всех сферах. Характерные приметы последних десятилетий - стремительный рост экономики, развитие социальной инфраструктуры, появление интереснейших композиционно, художественно выразительных общественных и жилых зданий, объектов энергетических и промышленных комплексов. Страна переживает беспрецедентный подъем, и особенно это впечатляет в области архитектуры. Города являются центрами, где сконцентрированы культурный, интеллектуальный и производственный потенциал и ресурсы общества. И, это приобретает еще большую актуальность на пути изучения и популяризации богатейшего архитектурного наследия азербайджанского народа.

На государственном уровне проводится целенаправленная политика на улучшение внешнего облика Баку, строятся жилые комплексы, административные и общественные здания Среди них следует особо отметить многофункциональный комплекс « Azure » , культурно-спортивный комплекс «Кристалл – холл» (2012), Международный аэропорт в Баку (2013), здание Фонда Г. Алиева, «Port Baku Residens», ”Trump tower», торговый центр «Парк Бульвар»(2010), отели «Four seasons», «Абшерон», «Hilton», здание Верховного Суда , Музей азербайджанского ковра(2014), административное здание Государственного нефтяного фонда, культовые здания – крупнейший на Кавказе “Heydər”- мечеть, православную церковь «Жен мироносиц» , а также католический храм, ставшие знаковыми, определившие формирование нового городского образа. Необходимо отметить масштабный проект «White City», в котором предусмотрено восстановление (рекультивация) и развитие территорий «Черного города», с предусмотренным здесь строительством 10 городских районов, с целым рядом уникальных строений. Кроме того в ближайшем будущем должно завершиться нескольких знаковых зданий и комплексов для Баку и Азербайджана.

Культурный центр Гейдара Алиева (2012) один из самых футуристичных многофункциональных строений города, по праву считающийся ключевым для столицы. На территории комплекса расположен аудиториум (конгресс-центр), музей, выставочные залы, административные офисы. Его отличает ни с чем не сравнимый силуэт легкости и динамики «парящих» форм, как бы естественным образом возникающих из окружающего ландшафта. Здесь использованы передовые технологии и

дизайн, максимально возможное количество стекла, что способствует, в частности достаточной вентиляции и освещенности всех помещений. Последний является одним из излюбленных материалов автора, гения деконструктивизма Захи Хадид, проект которой в 2014 признан лучшим в мире и отмечен премией «Design of the year».

Еще один комплекс Баку, символ «Страны огней» «FLAME TOWERS» (2012г., арх. Ч. Тейлор) – расположенный на высокой отметке Бакинско-го плато состоит из трех зданий, высотой в 208м, 220м и 235м, включающих отель, апартаменты, офисы, с полезной площадью 227 тыс.кв.м. Освещение башен –согласно опросу SKYSCRAPERcity.com -влиятельного форума по урбанистике признано лучшим в мире. Все здания покрыты LED экранами, отображающими исполинские изображения национальных символов - факелы с языками пламени, флаг и др. - обозримы с самых дальних точек города, и, это напрямую указывает на основную идею башен, кроющуюся в их названии «Пламенные башни».

Баку меняется коренным образом, приметой времени явилась реализация современных архитектурных идей в градостроительстве. Составлена «Концепция регионального развития Большого Баку до 2030 года», в котором предусмотрены поистине исключительной значимости перемены для превращения столицы в современный мегаполис [1].

В регионах проведена огромная работа по обновлению и строительству общественных и спортивных сооружений, жилья, построены и отремонтированы десятки школ, электростанций, сотни километров дорог. Подготовлена и утверждена «Программа социально – экономического развития регионов на 2004 – 2018 гг.», генпланы с детальной планировкой городов республики.

В городах масштабной реконструкции подверглись сады и парки, неизменно находящиеся в центре внимания. Главная цель этого – организация эффективного отдыха людей. Были разбиты новый грандиозный парк Гейдара Алиева в Гяндже, увеличено пространство «зеленого пояса» - Бакинского бульвара, длина которой после реконструкции достигает 25 км, основательно перестроена Бакинская Венеция. Значительна изменена ландшафтная организация транспортной среды центра городов, зеленые пространства окаймляющие площади, дороги, мосты и переходы, проспекты и магистрали с новыми ресторанами, магазинами, использованы современные тенденции и их практическое воплощение.

Радикальным решением транспортной программы стало строительство метро с индивидуальной трактовкой наземных и подземных станций. За прошедшие годы открыты новые станции метрополитена, число которых ныне достигает 25, с общей протяженностью линий 36,7 км. В 2010 г. распоряжением президента И. Алиева была утверждена «Государственная программа 20-летнего развития Бакинского метрополитена», согласно которой до 2030 г. количество станций должно быть доведено до 76, линий до 5, протяженностью до 119 км.

Исключительное внимание уделяется сохранению наследия в рамках реставрации памятников архитектуры и реконструкции существующих зданий, и, в частности расширению и благоустройству национальных святынь Имамзаде в Гяндже, мечети Таза-пир в Баку, Джума-мечети в Шамахи. Основательной реставрации подвергся целый ряд памятников архитектуры. Успешно реализована консервация мечети Мухаммеда (1078 – 1079), одного из самых ранних исламских строений, целиком сохранившихся на территории Ичери Шехер, который в свою очередь является подлинным хранилищем памятников архитектуры широкой типологической палитры, свидетельствующих о высоком уровне и своеобразии зодческого искусства данного региона. В 2000 г. заповедник и памятник архитектуры Ичери Шехер (с ансамблем дворца Ширваншахов) и Гыз Галасы были включены в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

Архитектурное наследие одно из основных богатств страны, и, именно в нем аккумулирован духовный потенциал народа. Великий интерес к непреходящим ценностям минувших эпох неслучаен. Памятники зодчества несут важную информацию о системе мировоззренческих идей эпохи, уровне развития науки и техники [2, с.17]. Ведь каждый из памятников является своего рода информационным генератором, выражающим типологическую принадлежность, конструктивные особенности и приемы строительной техники, художественные достоинства. И, ныне всплеск национально – исторического самосознания определяет основные ориентиры, соответствующие процессу самоидентификации нации, где основная роль принадлежит художественному наследию.

Ключевые слова: архитектура, реставрация, памятник, нация, идентичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ш.Ш. Кахраманова. Региональный план развития Большого Баку – новый этап в развитии градостроительства Баку. www.marhi.ru/АМП/2013/Кahramanova
2. Р.Амензаде. Смысл архитектурного наследия / «Tarixi – mədəni irsin görünməsi və təbliği problemləri». Beynəlxalq elmi konfransın tezisləri. Bakı, 2010

Rayihə Əmənəzadə (Azərbaycan)

Müstəqillik dövründə Azərbaycan memarlığının inkişafı

Müstəqilliyin 25 ili ərzində Azərbaycanda siyasi və sosial-ictimai aspektlərdə böyük dəyişikliklər baş vermişdir. Dövlət səviyyəsində Bakının, həmçinin bölgələrin simasının yaxşılaşdırılması sahəsində məqsədyönlü iş aparılmış, yeni yaşayış və idman kompleksləri, inzibati və ictimai binalar, nəhəng energetika və sənaye obyektləri inşa olunmuş, yüz kilometrərlə yollar salınmış və təmir edilmişdir. Ölkəmizdə “yaşıl” inşaata xüsusi diqqət yetirilir, yeni metropoliten xətləri çəkilir. Bir qismi YUNESKO-nun mədəni irs siyahısına daxil edilən memarlıq abidələrinin bərpa və rekonstruksiya edilməsi dövrün ən mühüm mədəni hadisələrindən birinə çevrilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan, memarlıq, şəhərsalma, bərpa, park və bağlar, abidə, kompleks, millət, identiklik

Rayihə Amanzadəh (Azerbaijan)

Development of Azerbaijani architecture during independence period

Great changes have taken place in political and social-public aspects in Azerbaijan during 25 years of independence. Purposeful works were carried out in the area of improving the image of Baku, also of regions at state level, new living and sports complexes, administrative and public buildings, big energy and industrial objects were built, hundreds kilometers of roads were built and repaired. Special attention is paid to “Green” construction in our country, new subway lines are built. The restoration and reconstruction of architectural monuments, which were included into the UNESCO’s list of cultural heritage, have become one of the most important cultural events of the period.

Keyword: architecture, restoration, monument, nation, identity.

MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCANDA ABİDƏLƏRİN QORUNMASI VƏ BƏRPASI

Bu gün Azərbaycan Respublikasının beynəlxalq miqyasda tanınmasına, müstəqilliyinin möhkəmlənməsinə dair bir sıra tədbirlər həyata keçirilir, mədəniyyətin inkişafı üçün zəruri qərarlar qəbul edilir. Onlar, əsasən xalqımızın milli-mənəvi dəyərlərinin qorunub saxlanılmasına, gələcək nəsillərə çatdırılmasına xidmət edir. Milli -mənəvi irsimiz ölkəmizin uzaq keçmişinin zənginliyini təsdiq etməklə yanaşı, eyni zamanda, onun milli pasportu hesab edilə bilər. Milli mədəni irsimiz Azərbaycan xalqının tarixini özündə yaşadan zəngin informasiya mənbəyidir. Maddi və mənəvi irsimiz xalqımızın bu torpaqların qədim sakinləri olduğunu danılmaz faktlarla sübuta yetirir.

Müstəqillik əldə edildikdən sonra ölkədə maddi-mədəni irsin qorunmasına xüsusi önəm verilir. Sevindirici haldır ki, son vaxtlar abidələrimizin təbliği ilə bağlı çoxlu işlər aparılır: bukletlər hazırlanır, filmlər çəkilir. Bundan əlavə, 25 il ərzində turizm marşrutlarına daxil olan abidələr müəyyənləşdirilib, dövlət tərəfindən onların bərpasına böyük maliyyə vəsaiti ayrılır. Respublikamızın bölgələrində turizm nümunəsi kimi təqdim edilə bilən gözəl abidələrimiz Qaxda Sumu, Zaqatalada Çingiz qala, Naxçıvanda Möminəxatun, Gülüstan, Qarabağlar türbələri, Salyanda Cümə məscidi, Qafqaz Albaniyasının Kiş, Nic və digər dini məbədləri, Gəncənin orta əsr İslam abidələri və s. bərpa edilməklə onlara ikinci həyat verilmişdir.

Müstəqillik illərində milli mədəni irsimizin qorunması tədbirlərini 2 dövrə bölmək olar:

1. Heydər Əliyevin II hakimiyyəti illəri (1993-2003);
2. Ulu öndərin ardıcıl davamçısı İlham Əliyev dövrü (2003-cü ildən bəri).

1993-cü ildə Heydər Əliyevin hakimiyyətə qayıdışı ilə Azərbaycanda, o cümlədən Bakıda tarixi-memarlıq abidələrimizin bərpası və gələcək nəsillərə çatdırılmasında bir sıra vacib tədbirlərin həyata keçirilməsi ilə bağlı mühüm addımlar atılmışdır. 1998-ci il aprel ayında «Mədəniyyət haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanununun tətbiq edilməsi barədə» və həmin ilin iyun ayında «Tarix və

mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanununun tətbiq edilməsi barədə» dövlət başçısı Heydər Əliyevin fərmanları tarixi irsimizin qorunması istiqamətində atılmış ən mühüm addımlardan idi. Bu fərmanlar tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması, tədqiq edilməsi və onlardan istifadə ilə bağlı münasibətləri tənzimləyirdi. Daha sonra 2003-cü ilin fevralında maddi-mədəniyyətimizin əvəzsiz abidəsi İçərişəhəri qorumaq məqsədilə ümummilli liderimiz Heydər Əliyev tərəfindən «Bakı şəhərində İçərişəhər tarixi-memarlıq qoruğunun mühafizəsi və bərpası ilə bağlı bəzi tədbirlər haqqında» sərəncam imzalandı. Bu sərəncamdan sonra qədim şəhərimiz İçərişəhərdə tarixi abidələrin sökülməsinə son qoyuldu və özbaşına aparılan tikinti işləri dayandırıldı.

Beləliklə, ictimaiyyətin bütün diqqəti İçərişəhərə yönəldi. Doğrudur, müəyyən işlərin görülməsinə çalışıldı. Lakin bir müddətdən sonra hər şey yenidən öz köhnə axarına qayıtdı. Ulu öndər Heydər Əliyevin 2003-cü il 17 fevral tarixli sərəncamında da deyilirdi: «Təəssüf hissi ilə qeyd olunmalıdır ki, İçərişəhərin dövlət əhəmiyyətli qoruq kimi qorunub saxlanması işində bir sıra səhvlərə, hətta qanunsuzluq hallarına yol verilmişdir. Bakı Şəhər İcra Hakimiyyətinin keçmiş rəhbərliyi vəzifə səlahiyyətlərini düzgün icra etməmiş, bu da bir sıra abidələrin dağıdılmasına səbəb olmuş, bəziləri üçün təhlükə yaratmışdır. İçərişəhərdə yeni binaların inşa edilməsi uzun əsrlər ərzində formalaşmış bir çox arxeoloji materialın məhv olmasına gətirib çıxarmışdır. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi İçərişəhər ərazisində bəzi qanunsuz tikintilərin aparılmasına imkan yaratmışdır. Bu isə qoruğun ümumi mənzərəsinə xələl gətirmiş, oradakı bir neçə memarlıq abidəsinin dağılmasına səbəb olmuşdur. Abidələrinin Mühafizəsi və Bərpası Komitəsi İçərişəhərlə bağlı baş verən mənfi halların qarşısının alınması üçün vaxtında lazımı qətiyyət və prinsipiallıq göstərməmişdir.»

Azərbaycan dövlət müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra, daha doğrusu, 1990-cı ildən indiyədək ölkədə 814 məscid inşa olunmuşdur.

Hazırda ölkədə 306 məscid dövlət tərəfindən tarixi abidə kimi qorunur.

1993-2003-cü illər ərzində ölkədə 517 məscid inşa olunmuş, 200-ə yaxın məsciddə əsaslı təmir işləri aparılmış, 16 məscid yenidən qurulmuşdur. Dövlət vəsaiti hesabına 1998-ci ildə Bibiheybət məscid-ziyarətgah kompleksinin yenidən qurulmasına başlanılmış, 1999-cu ildə rəsmi açılışı olmuşdur.

2003-2013-cü illər ərzində ölkədə 216 məsciddə inşa və əsaslı təmir və yenidən qurma işləri aparılmış, o cümlədən dövlət vəsaiti hesabına 10 məscid tikilmiş və ya əsaslı bərpa olunmuşdur.

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin müvafiq Sərəncamlarına və tapşırığına uyğun olaraq Bibiheybət məscid-ziyarətgah kompleksində, Təzəpir məscidində, İçərişəhər Cümə və Həzrət Məhəmməd məscidlərində, Əjdər bəy məscidində, Şamaxı Cümə məscidində əsaslı təmir, bərpa və yenidənqurma işləri aparılmışdır. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin müvafiq Sərəncamına əsasən Gəncə şəhər İmamzadə ziyarətgahında müvafiq təmir- bərpa işləri görülmüşdür. 2002-ci ildə “Şəki xan sarayının”nin bərpası başa çatdırılmış, Xınalıq Dövlət Tarix-Memarlıq və Etnoqrafiya Qoruğunun Əbu-Müslüm və Xıdır Nəbi məscidlərində bərpa-konservasiya işləri tamamlanmışdır.

Azərbaycanda tarix və mədəniyyət abidələrinin ilk siyahısı 1957-ci ildə, ikincisi isə 1968-ci ildə tutulub. 1981-ci ildə siyahıya yeni dəyişikliklər edilib və bunlar da 1988-ci il siyahısında öz əksini tapıb. 2000-2001-ci illərdə isə müstəqil Azərbaycan tərəfindən mədəniyyət və tarix irsinin mühafizəsi üzrə işlərin təkmilləşdirilməsi üçün abidələr dəyərinə görə dünya, ölkə və yeli əhəmiyyətli abidələr kimi təsnifatlandırılaraq, Nazirlər Kabinetinin təsdiq etdiyi kataloqda öz əksini tapmışdır. Ölkə prezidenti İlham Əliyevin sərəncamına görə 2016-cı ilin sonlarına kimi “yeni aşkarlanmış abidələr daxil edilməklə abidələrin yeni siyahısının təşkili başa çatdırılmaqdadır. İşin əsas məğzi də ondan ibarətdir ki, mədəni-tarixi irsin bütün obyektləri aid edildikləri kateqoriyadan asılı olmayaraq bərabər səviyyədə qorunmalıdır.

Müstəqilliyimizin II dövrünü əhatə edən, ulu öndər Heydər Əliyevin əsasını qoyduğu, tarixi irsimizin və mədəniyyətimizin qorunmasına yönəlmiş siyasi kursunu layiqincə davam etdirən Prezident İlham Əliyev tərəfindən təsdiq edilmiş “Daşınmaz tarix və mədəniyyət abidələrinin bərpası, qorunması, tarix və mədəniyyət qoruqlarının fəaliyyətinin təkmilləşdirilməsi və inkişafına dair 2014-2020-ci illər üzrə Dövlət Proqramı” bu sahənin gələcək inkişafı üçün yeni imkanlar açır. Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərmanı ilə təsdiq edilmiş “Azərbaycan 2020: gələcəyə baxış” İnkişaf Konsepsiyasına əsaslanan Dövlət Proqramında daşınmaz tarix və mədəniyyət abidələrinin, tarixi ərazilərin, tarix və mədəniyyət qoruqlarının mühafizəsinin müasir səviyyədə təşkili, habelə bərpası, öyrənilməsi, təbliği və inkişafı üzrə tədbirlər nəzərdə tutulub. Ümumiyyətlə, son illər milli-mənəvi dəyərlərimizin daşıyıcısı olan tarixi-mədəni abidələrimizin təmir-bərpa işləri sürətlə həyata keçirilməkdədir. 2013-cü ildə “Atəşgah” məbədi Prezident İlham Əliyevin göstərişi ilə təmir və bərpa olunub. Bərpa zamanı məbədin təməli möhkəmləndirilib, izolyasiya olunub və daşları xüsusi maddə ilə yuyularaq əvvəlki görkəminə qayta-

rılıb. Burada yerləşən 26 hücrə, mərkəzi səcdəgah konservasiya edilib, həmçinin bir neçə hücrədə ocaq yerləri də aşkarlanıb. Qoruğun ərazisi xeyli genişləndirilərək ətrafı qala divarları ilə əhatə olunub. Atəşgahın içərisində yer səviyyəsi 1,5 metr aşağı endirilib ki, bununla da XVIII əsrdə olan təbəqəyə çatıb. Qeyd edək ki, abidənin tarixi çox qədimlərə, eramızın II-III əsrinə aid edilir. Bərpa işlərindən əvvəl burada aparılan arxeoloji qazıntı zamanı bu faktı təsdiqləyən müxtəlif maddi mədəniyyət nümunələri aşkar edilib.

Dövlət başçısı İlham Əliyev, Heydər Əliyev siyasətinin davamçısı kimi yenidən «İçərişəhər» mövzusunda qayıdaraq, 10 fevral 2005-ci il tarixində «Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabineti yanında «İçərişəhər» Tarix-Memarlıq Qoruğu İdarəsinin yaradılması haqqında» sərəncam imzaladı. Bununla da, İçərişəhərin tarixində sanki bir dönüş yarandı. Qurumun yarandığı vaxtdan etibarən, xüsusilə də son bir-neçə ildə İçərişəhərdə aparılan bərpa və yenidənqurma işləri yüksək sürətlə davam etdirilmişdir. Təbii ki, bu çox təqdirəlayiq bir haldır. Bütün bunların nəticəsi idi ki, 2009-cu il iyun ayında UNESCO-nun qərarı ilə «İçərişəhər» məhv olmaqda olan abidələr siyahısından çıxarılmışdır.

«İçərişəhər» DTMQİ-nin yaradılması ilə yanaşı Bakı şəhərində tarixi abidələrin qorunması istiqamətində digər mühüm addımlar da atılmışdır. Respublikamızın paytaxtı Bakı şəhərində tarixi-memarlıq abidələrini milli-mədəni sərvət kimi qoruyub saxlamaq, yetişməkdə olan nəslin vətənpərvərlik ruhunda tərbiyə olunmasında bu abidələrin rolunu gücləndirmək və ölkəmizə gələn çoxsaylı qonaqlar arasında lazımı səviyyədə təbliğini təmin etmək məqsədilə Prezident İlham Əliyev «Azərbaycan Respublikasının paytaxtı Bakı şəhərində tarixi-memarlıq abidələrinin bərpası və qorunması haqqında» 18 avqust 2006-cı il tarixli sərəncamını da imzaladı. Təbii ki, bütün bu fərman və sərəncamlar Azərbaycan xalqının maddi-mədəni irsinin daşıyıcısı olan Bakı şəhərinin qorunması üçün mühüm sənədlərdir. Gördüyümüz kimi, abidələrin qorunması və bərpası istiqamətində dövlət tərəfindən mühüm tədbirlər həyata keçirilir. Ancaq Qala divarlarından xaricdə qalan ərazidə və şəhərətrafı kənd və qəsəbələrdə onlarla tarixi-memarlıq abidəsi mövcuddur ki, onların da bərpaya və qorunmağa ehtiyacı var. Doğrudur, bu istiqamətdə də bəzi işlər görülmüşdür. Bibiheybət məscidi, Təzəpir məscidi, Buzovna qəsəbəsindəki Cümə məscidi və digər dini-memarlıq abidələrinin bərpayenidənqurma işləri buna bariz nümunədir.

Bu gün Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin tabeliyində 27 tarix və mədəniyyət qoruğu fəaliyyət göstərir. Ötən beş ildə ölkə başçısının sərəncamları

əsasında Abşeron rayonunda «Yanar dağ» Dövlət tarix-mədəniyyət və təbiət, Bakının Suraxanı qəsəbəsində «Atəşgah məbədi» Dövlət tarix-memarlıq, Ağstafa rayonunda «Keşikçidağ» Dövlət tarix-mədəniyyət və Quba rayonunda «Xınalıq» Dövlət tarix-memarlıq və etnoqrafiya qoruqları yaradılıb. Dövlət Torpaq və Xəritəçəkmə Komitəsi ilə birgə aparılan iş sayəsində yeni yaradılan qoruqların xəritələri hazırlanıb. Qoruqlara gedən magistral yollarda informasiya lövhələri və yol nişanları quraşdırılıb və bu istiqamətdə tədbirlər davam etməkdədir.

Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 6 noyabr 2007-ci il tarixli qərarı ilə Qobustan Dövlət tarixi-bədii qoruğuna Milli qoruq statusu verilib. Qobustan qoruğunun inzibati binasının tikilməsi və yeni ekspozisiyaların yaradılması işi başa çatdırılmışdır. Cingirdağ və Kiçikdaş dağlarına yeni avtomobil yolları çəkilib.

2008-ci ildə Qala Dövlət tarix-etnoqrafiya qoruğunun ərazisində Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü ilə Qala Arxeoloji-Etnoqrafik Muzey Kompleksi yaradılıb. Hacıqabul rayonunun ərazisində yerləşən «Pir Hüseyn Xanəgahı» tarix-memarlıq qoruğunda, Mədəni İrsin Qorunması Layihəsinin işçi qrupu tərəfindən «Şirvanşahlar Sarayı Kompleksi» Dövlət tarix-memarlıq qoruğunun ərazisində yerləşən məsciddə, Nardaran tarix-mədəniyyət qoruğu ərazisində yerləşən «Xan bağı» abidəsində, Zaqatala tarix-mədəniyyət qoruğunun Qala divarlarında, İlisu Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğu ərazisində yerləşən «Sumu qala» abidəsinin ətrafında, «Çıraqqala» tarix-memarlıq qoruğunda, Şəkinin Kiş kəndindəki qoruq-muzeydə bərpa və abadlıq işləri aparılıb.

2006-2010-cu illərdə təkcə qoruqlarda deyil, müxtəlif tarixi abidələrdə, ümumilikdə 40-a yaxın abidədə quruculuq tədbirləri həyata keçirilib.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Heydər Əliyev Fondu tərəfindən 7 məscid və ziyarətgah – Daşkəsən şəhər Cümə məscidi, Gəncə şəhər Şah Abbas və Həzrət Zeynəb məscidləri, Xəzər rayonu Buzovna qəsəbəsi Cümə məscidi, Mərdəkan qəsəbəsi Pirhəsən ziyarətgahı, Binə qəsəbəsi Möhsün Səlim və İmam Rza məscidləri əsaslı təmir olunmuşdur.

Müstəqillik illərində tarixən formalaşan Azərbaycan şəhərlərinin və bütöv şəhərsalma sistemlərinin qorunması problemləri ilə bağlı müxtəlif qərar və tədbirlər həyata keçirilmişdir. Nardaran kəndi (1992), Dəvəçi rayon Şabran ş. (2002), Qax r. İlisu k. (2002), Ordubad r. Arpaçay vadisi (2002), Şəki rayon Kiş kəndi (2003), Hacıqabul rayon Pir Hüseyn xanəgahı (2004) Azərbaycan memarlığı tarixi qoruğu elan edilmişdir.

Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin yaxından köməyi və iştirakı ilə son beş il ərzində 30-dan çox abidədə elmi-tədqiqat işləri aparılmış, onların bərpa, konservasiyası və istifadəsi layihəsi hazırlanmışdır. Bu işlər Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin, Tikilən Obyektlərin Birləşmiş Müdiriyyətinin sifarişi əsasında «Azərbərpa» Elmi-Tədqiqat Layihə İnstitutu tərəfindən aparılır. Belə abidələrə Şəki şəhərindəki Aşağı Karvansaray, Şəki xanovların evini, Nakam adına kitabxananı, Bərdə rayonundakı «Allah-Allah» türbəsini, Gəncə şəhərindəki «Şah Abbas» və «Uğurlu xan» karvansaralarını, Quba rayonu, Rustov kəndindəki və Xınalıq kəndindəki məscidləri, Balakən rayonundakı məscidi, Salyan şəhərindəki məscidi, Nardarandakı Xan bağı, Hacıqabul rayonundakı Pir Hüseyn xanəqahını, Lənkərandakı Dairəvi Qalanı, Bakı şəhəri Suraxanı qəsəbəsindəki «Atəşgah» məbədini, Fizuli rayonunun Babı kəndindəki Şeyx Babı türbəsini və s. abidələri göstərmək olar. Füzuli rayonunun Babı kəndindəki Şeyx Babı kompleksində aparılan arxeoloji qazıntı işləri zamanı kaşılarla bəzədilmiş sərdabələr, karvansara qalıqları, kompleksin mühafizə divarlarının qalıqları aşkar olunub. Hazırda ərəzidə qazıntı işlərinin davam etdirilməsi planlaşdırılır. Hazırlanan layihədə aşkar olunan abidələrin bərpa və ya konservasiyası, həmçinin ərəzidə abadlıq işlərinin aparılması nəzərdə tutulur ki, bu layihə əsasında artıq abidədə işlərə başlanılıb. Əvvəlki illərdən fərqli olaraq müstəqillik illərində abidələrin bərpa-konservasiya layihələri ilə birlikdə onların istifadə layihələri də hazırlanır ki, bu da abidənin uzun müddət qorunmasına zəmin yaradır.

Əlbəttə, bütün bunlar dövlət başçısının mədəniyyətimizə göstərdiyi böyük qayğının nəticəsidir. Prezident İlham Əliyev demişdir: “Milli-mənəvi dəyərlərə sadiqlik, onlara olan hörmət mütləq davam etdirilməlidir”.

Açar sözlər: abidələrin qorunması, bərpa, qoruqlar, mədəni irs, İçərişəhər.

Рахиба Алиева (Азербайджан)

Сохранение и реставрация памятников в Азербайджане в годы независимости

В статье исследуется сохранение и реставрационные работы в Азербайджане в годы независимости. Эти годы разделены 1) на период: правления Г.Алиева(1993-2003г.), 2) его продолжитель по курсу И.Алиева (с 2003 года, до сих пор). В период независимости, в Азербайджане для сохранения

исторического наследия были подписаны некоторые указы. С 1990 года в республике были построены 814 мечетей, 306 мечеть охраняется как архитектурный памятник. В эти годы в мечетях Бибиэбат, Бейляр, Аждар, Джума мечете в Бузовнах, и Шемахе, в мечете Мухаммеда, Джума, Хыдыр в Ичеришехере и др. были проведены ремонтно-реставрационные работы. А также реставрированы некоторые памятники в регионах – Суму гала, мавзолей «Аллах-Аллах», Шейх Бабы, ханегях Пир Гусейна, дом Шекихановых, каравансарай «Шах Аббаса» и др. Были организованы 27 историко-культурных заповедников.

Ключевые слова: охрана памятников, реставрация, заповедники, культурное наследие, Ичеришехер.

Rahiba Aliyeva (Azerbaijan)

Preservation and restoration of monuments in Azerbaijan during independence years

Preservation and restoration works in Azerbaijan during independence years are studied in the article. These years are divided into two periods: 1) H. Aliyev's government (1993-2003), 2) his successor I. Aliyev (since 2003 till now). Some decrees were signed for preservation of historical heritage in Azerbaijan during independence period. 814 mosques have been built, 306 mosques are protected as architectural monument in the republic since 1990. Repair-restoration works have been carried out in the mosques Bibiheybat, Beyler, Azhdar, Juma mosque in Buzovna and in Shamakhi, in the mosques Muhammad, Juma, Khidir in the Old City and etc. during these years. Also some monuments in regions – Sumu gala, mausoleum “Allah-Allah”, Sheikh Baba, khanega of Pir Husein, the Shekikhanov's house, caravanserai “Shakh Abbas” and etc. were restored. 27 historical and cultural reserves have been organized.

Keywords: independence years, care of monuments, restoration, reserves, cultural heritage, Old City.

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜ
AZƏRBAYCAN HEYKƏLTƏRAŞLIĞINDA YENİ İSTİQAMƏT:
TANINMIŞ XARİCİ SİMLƏRİN BAKIDA VƏ GÖRKƏMLİ
AZƏRBAYCAN ÖVLADLARININ XARİCDƏ
UCALDILMIŞ HEYKƏLLƏRİ

1991-ci ildə SSRİ-nin süqutu ilə Azərbaycan xalqının tarixində yeni tarixi dövr – müstəqillik dövrü başlandı. XX əsrdə ikinci dəfə xalqın əldə etdiyi müstəqillik bugünkü güclü dövlətçiliyin, cəmiyyətdəki tərəqqi və rifahın qüdrətli təməl daşına çevrildi.

Müstəqillik dövrünə qədəm qoyduğumuz 25 illik müddətdə Azərbaycan incəsənətində, o cümlədən heykəltəraşlıqda əsaslı dəyişikliklər baş vermişdir. Klassik nəslin nümayəndələri olan sənətkarlar qarşısında yeni yaradıcılıq imkanları açılmış, orta və gənc nəslə təmsil edən heykəltəraşlar ictimaiyyətə maraqlı, yenilikçi xüsusiyyətləri ilə seçilən sənət nümunələri təqdim etmişlər. Ulu öndər Heydər Əliyevin, müstəqillik və ərəzi bütövlüyümüz uğrunda canlarını qurban vermiş şəhidlərimizin, xalq qəhrəmanlarının – Koroğlunun, Babəkin, Cavad xanın, folklor surətlərinin, həmçinin görkəmli dövlət, hərbi, ictimai, elm, maarif və mədəniyyət xadimlərinin heykəlləri paytaxt Bakı ilə yanaşı digər şəhərlərin, rayon mərkəzlərinin küçə və meydanlarını, parklarını bəzəməkdədir.

Müstəqillik dövrü heykəltəraşlığı bir neçə mühüm xüsusiyyəti ilə klassik heykəltəraşlıqdan fərqlənir. İlk olaraq onu vurğulamaq lazımdır ki, monumental heykəltəraşlıq ölçü etibarilə xeyli kiçilmiş, onun bədii dominantı olduğu ərəzi nisbətən məhdudlaşmış, iriölçülü monumental əsərlər daha yığcam, çevik, şəhər mühitinə estetik təsir baxımından daha effektiv plastika nümunələri ilə əvəz edilmişdir. Buna paralel olaraq istər paytaxt Bakıda, istərsə də bölgələrdə orta və kiçik ölçülü monumental əsərlərin sayı xeyli artmışdır. Bir sıra hallarda heykəllərin pyedestalları (postamentləri) alçaldılmış, altlıq-pillə funksiyası kəsb etmiş, məkanın (bağ-park ansamblının) səki və hüdudlayıcı konstruksiyaları ilə vahid estetik kompozisiyada birləşmişlər. Həmçinin

dekorativ xarakterli heykəltəraşlıq qruplarının da sayı çoxalmışdır. Bakının mərkəzindəki Nizami küçəsində, Fəvvarələr meydanında, İçərişəhərdə, digər yerlərdə qoyulmuş dekorativ heykəl və bədii tərtibat nümunələri şəhər sakinlərinin və qonaqların çox sevdiyi bədii-estetik atributlar olmaqla əraziyə xüsusi effekt bəxş edir. Dekorativ-əyləncə xarakterli heykəllər bölgələrdə də qoyulmuşdur.

Diqqət çəkən başqa bir cəhət monumentin və onu əhatə edən mühitin daha da humanistləşdirilməsi, heykəlin, belə demək mümkünsə, «əlçatan» olması, abidə ilə insanlar arasında ünsiyyətin genişlənməsidir. Əsərlərin kiçikölçülü olması, pyedestalin pilləvari alçaq altlıqlarla əvəz edilməsi buna imkan yaratmışdır.

Müstəqillik dövrü monumental sənətinin başqa bir mühüm xüsusiyyəti təkcə ümumən kompozisiyanın deyil, həm də bilavasitə obrazın daha humanist, müəyyən mənada lirik-romantik cizgilər qazanmasıdır. Son onilliklərdə iriölçülü, əzəmətli heykəllərə xas olan möhtəşəmlik, zahiri təmtəraq kiçik abidələrə məxsus yığcamlıq, lokallıq, individualizm xüsusiyyətləri ilə əvəzlənmişdir.

Dünyanın tanınmış şəxsiyyətlərinin Bakıda heykəlləri. 90-cı illərin sonundan etibarən Azərbaycanın dünya birliyi ilə daha sıx iqtisadi və mədəni əlaqələr qurması monumental heykəltəraşlıq sahəsində də öz əksini tapmağa başladı. Bakıda və ölkənin digər şəhərlərində xarici ölkələrin böyük tarixi simalarının, elm və mədəniyyət xadimlərinin heykəlləri ucaldıldı. Eyni zamanda Azərbaycanı təmsil edən görkəmli şəxsiyyətlərin heykəlləri dünyanın müxtəlif şəhərlərində qoyuldu. Müstəqillik illərində, xüsusən son onillikdə paytaxt Bakıda Motsart, A.S.Puşkin, T.Q.Şevçenko, Atatürk, Nikola Tesla kimi tanınmış şəxsiyyətlərə heykəllər ucaldılıb. Bu heykəllər ölkəmizin dünya birliyinə inteqrasiyasının mədəniyyət sahəsindəki nailiyyətlərini əks etdirir.

Dünya şöhrətli musiqiçi, instrumental ifaçı və bəstəkar Motsartın (1756-1791) heykəli Bakının İnşaatçılar prospektindəki parkda qoyulmuşdur (2011; heykəltəraş Natiq Əliyev, memar Çingiz Fərzəliyev). Heykəl kiçik ölçülü monumental abidələrin tipik nümunəsidir. Böyük bəstəkar ayaq üstə, melodik duyğuların təsiri ilə əllərini ilhamla açaraq sanki vəcdə gəlmiş durumda təsvir olunub. Heykəl aşağıya doğru genişlənən və bordür əmələ gətirən dairəvi formalı alçaq pyedestal üzərində qoyulub. Abidənin nümayiş etdirildiyi park nisbətən hündür və maili ərazidə yerləşdiyindən heykəlin baxış imkanları məhduddur. O, yalnız yaxın məsafədən aydın nəzərə çarpır.

Tanınmış serb alimi və ixtiraçısı Nikola Teslanın (1856-1943) abidəsi də bu qəbildəndir. Kiçik həcmli monumental tipinə aid olan heykəl paytaxtın mərkəzində, Azadlıq prospekti ilə Süleyman Rəhimov küçəsinin kəsişməsində yerləşən parkda qoyulmuşdur (2013; heykəltəraş Ömər Eldarov, memar Sənan Salamzadə). Tuncdan tökülmüş heykəlin ümumi hündürlüyü 3,3 m-dir. N. Tesla kreslo üzərində əyləşərək ayağını ayağının üstünə aşırılmış durumda təsvir edilib. Arxa planda isə ixtiraçının yaratdığı dəyişən cərəyan generatorunu təcəssüm etdirən dairəvi formalı, açıq yaşıl rəngli yarışəffaf dekorativ panno yerləşir. Onun arxasında üzərində ixtiraçının adı yazılan qeyri-simmetrik yerləşdirilmiş massiv lövhə vardır. Alçaq pilləvari pyedestal üzərində qurulmuş kompozisiya yığcam xarakterli olub ölçü etibarilə yerləşdiyi parkla ahəngdarlıq təşkil edir. Pyedestalin pilləvari həlli ərazinin relyefli quruluşunu təkrar edərək ətraf mühitlə estetik bağlılıq yaradır. Əvvəllər nisbətən baxımsız olan bu sahə heykəlin qoyulması ilə əlaqədar abadlaşdırılmış və sakinlərin sevimli istirahət məkanına çevrilmişdir.

Görkəmli dövlət xadimlərinə qoyulan heykəllər içərisində Atatürkün (1881-1938) heykəli də diqqəti cəlb edir. Bakıxanov küçəsində Türkiyə səfirliyi ilə üzbəüz parkda yerləşən heykəl tuncdan tökülmüşdür (2010; heykəltəraş Ömər Eldarov). Abidənin postamenti hündür dördbucaqlı formalı qranitdəndir. Atatürkün heykəli dövlət xadimləri abidələri qrupundan olduğuna görə forma və ölçü etibarilə rəsmi xarakter daşıyır. Abidənin postamenti nisbətən hündür olub heykəlin daha əzəmətli baxılmasını təmin edir.

Heykəlin proporsiyaları sadə və statikdir; ayaq üstə durmuş vəziyyətdə təsvir edilən obraz bir ayağını azca qabağa verərək baxışlarını uzaqlara dikmişdir. Kompozisiya bütövlükdə qənaətbəxş təsir bağışlasa da bədii baxımdan o qədər də ifadəli deyil.

Böyük rus şairi A.S. Puşkinin (1799-1837) heykəli xarici şəxsiyyətlərə ucaldılmış abidələrin seriyasının ilk nümunələrindən olmaqla Azərbaycan-Rusiya dostluğunu tərənnüm edir (2001; heykəltəraş Yuri Qriqoryeviç Orexov). Şəhərin mərkəzində, böyük rus şairinin adını daşıyan küçə boyunca yerləşmiş parkda ucaldılan tunc heykəl kompozisiya həlli və pozanın romantik səciyyəsi ilə seçilir. Bu baxımdan onu Motsart və Bülbülün heykəlləri ilə müqayisə etmək olar. Şair əyninə geniş yaxalılıq uzun frak geymiş, başına silindr qoymuş vəziyyətdə təsvir olunub. Yana açdığı sağ əlində nazik əsa tutmuş obraz onu sərbəst halda, bir qədər köndələn şəkildə yerə dirəyib. Heykəlin kompozisiya həlli sərbəst, romantik və yığcamdır. Zaman etibarilə daha əvvəl qoyulmuş

Puşkin heykəli 2000-ci illərin əvvəlləri üçün xarakterik olan nisbətən hündür postament üzərində dayanmışdır. Ağ daşla üzlənmiş səkkizbucaqlı postament yan tərəfdən alçaq massiv plitəyə söykənir və onunla vahid kompozisiya təşkil edir. Heykəl yerləşdiyi ərazinin mədəni landşaftı ilə həm bədii məzmun, həm də ölçü baxımından estetik bağlılıq nümayiş etdirir.

Bakıda xarici mədəniyyət xadimlərinə qoyulmuş diqqət çəkən abidələrdən biri də görkəmli Ukrayna şairi və yazıçısı Taras Qriqoryeviç Şevçenkonun (1814-1861) abidəsidir (2008; müəlliflər Ukrayna heykəltəraşı İqor Qreçanik, memarlar Akif Abdullayev, Qönçə Manafova). Şəhərin Azadlıq prospekti ilə A.Q.Bakıxanov küçəsinin kəsişməsindəki ərazidə yerləşən, 3,5 m. hündürlükdə olan heykəl tuncdan hazırlanmışdır. Qurşaqdan yuxarı formada düzəldilmiş obraz üstündə tuncdan relyefli dolaqlar olan sütuna istinad edir. Kompozisiyanın arxa hissəsi söyüd ağacı formasında həll edilib. Gənc görünüşlü ədib qoşaladığı ovcunda məşhur əsəri olan “Kobzar” kitabını tutmuş və onu sanki tamaşaçıya göstərir. Əsərin kompozisiyası nisbətən sadə olub ideya-bədii baxımdan romantik xarakter daşıyır. Gənc Şevçenkonun dalğın baxışları, dala, bir qədər yana atılmış gur saçları, arxadakı söyüd salxımları abidəni daha təsirli və məzmunlu göstərir. Heykəl pyedestalsızdır; onu qırmızı-bənövşəyi mərmər plitələrlə üzlənmiş geniş və alçaq altlıq əvəz edir.

Azərbaycan paytaxtının mərkəzi parklarından birində Bakı-Həştərxan dostluğunu təcəssüm etdirən abidə açılmışdır (2013; heykəltəraş Natiq Əliyev). Abidə maraqlı kompozisiya həllinə malikdir. Burada monumental heykəllərin əksəriyyətindən fərqli olaraq şəxsiyyət surəti yoxdur. Əsərdə relyefli və çıxıntılı memarlıq formaları yer alıb. Kompozisiyanın əsasında ümumi gövdədən iki hissəyə ayrılmış massiv görünüşlü tunc platforma dayanır. Bu ayrıntılardan biri Bakı, digəri isə Həştərxan torpağını simvolizə edir. Bakını simvolizə edən hissə üzərində şəhərimizin əsas tarixi-memarlıq abidələri – Qız qalası, qədim məscid və minarələr öz əksini tapmışdır. Bu hissə abidənin sol yarısını tutur. Abidənin sağ yarısı isə Həştərxanın tarixi-memarlıq abidələrini əks etdirir. Burada Həştərxan kremlinin, qüllə və kilsələrin görüntüsü yer alır. Abidənin Bakı hissəsinin aşağı tərəfində dəvə karvanlarının, Həştərxan tərəfində isə atlıların mütəhərrik təsir bağışlayan relyefləri əks olunub. Bu iki şəhər məkanı abidəni iki bərabər hissəyə bölərək kompozisiyanı sanki tarazlaşdırır. Abidənin pyedestali nisbətən sadə həndəsi formada həll edilib. Bozuntul-göy rəngli mərmər plitələrlə üzlənmiş pyedestallı aşağıya doğru getdikcə genişlənən düzbucaqlı formasındadır. Pyedestalin

üstündə, bayraqşəkilli tunc lövhə üzərində «Bakı-Həştərxan dostluq abidəsi» sözləri yazılıb.

Görkəmli Azərbaycan övladlarının xarici ölkələrdəki heykəlləri.

Dünya mədəniyyəti xəzinəsinə “Xəmsə” kimi qiymətli inci bəxş etmiş dəhi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin (1141-1204) heykəllərinə təkcə respublikamızda yox, müxtəlif ölkələrdə - Rusiyada, İtaliyada, Özbəkistanda təsadüf etmək olar. Rusiya Federasiyasının Moskva, Sankt-Peterburq və digər şəhərlərində onun heykəlləri, büstləri qoyulmuşdur.

Sankt-Peterburqdakı Nizami heykəli maraqlı, romantik təsir bağışlayan kompozisiya həlli ilə diqqət çəkir (2002; heykəltəraş Göyüş Babayev). Ölməz şairin obrazı oturmuş vəziyyətdə təsvir edilmişdir ki, bu da monumental Nizami heykəlləri üçün yeni olan bir quruluşdur. Obraz ətraf detallarla bəzədilmiş, üzərindən şərq üslubunda çatmatağ salınmış və beləliklə maraqlı, zəngin kompozisiya əmələ gəlmişdir. Bu baxımdan əsər bir qədər Bakıdakı Hüseyn Cavid heykəlinin kompozisiyasını xatırladır. Tunc abidənin ümumi hündürlüyü 5 m-dir. Heykəl qəhvəyi rəngli mərmər plitələrlə üzlənmiş çoxüzlü postament üzərində qoyulub.

Nizami Gəncəvinin Romanın məşhur “Villa Borgeze” parkındakı heykəli də müasir Azərbaycan heykəltəraşlığının xaricdə ucaldılmış dəyərli nümunələrindəndir (2012; müəlliflər Səhhab Məmmədov, Əli İbadullayev). Tuncdan düzəldilən oturmuş heykəl geniş ağ mərmər plitə üzərində qurulub. Böyük şair lələkli qələm tutduğu çağ əlini plitənin nisbətən hündür dirsəkliyinə qoymuş, sol əlini sərbəst pozada dirsəklikdən aşağı uzatmışdır. Şairin düşüncəli, bir qədər dalgın baxışları sanki uzaqları seyr edir. Kompozisiya bütövlükdə lirik-romantik ahəng üzərində qurulmuşdur ki, bu da şairin yaradıcılıq dühasını ənənəvi tərzdə əks etdirir. Abidə nisbətən alçaq, planda düzbucaqlı boz daş üzərində nümayiş etdirilir [8].

Avstriyanın paytaxtı Vyana şəhərinin məşhur parklarından olan Donauparkda ölməz bəstəkar, Azərbaycan peşəkar musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) heykəli qoyulub (2006; müəllif Ömər Eldarov). Heykəl dartılmış düzbucaqlı formalı mərmər steladan və onun yuxarı hissəsinə bərkidilmiş baryefdən ibarətdir. Üzeyir bəyin yana çevrilmiş üzü, qayğılı, bir qədər dalgın baxışları kompozisiyanı lirik-romantik ab-havaya kökləyir. Baryefdən aşağıda, stelanın orta hissəsində Azərbaycan milli memarlığını əks etdirən üç stalaktit yerləşdirilmişdir. Abidənin alt hissəsində, qövsvəri mərmər çıxıntı üzərində azərbaycanca “Üzeyir Hacıbəyov. 1885-

1948” yazısı həkk edilmişdir. Abidənin sağ tərəfindəki xatirə daşı üzərində alman və Azərbaycan dillərində Üzeyir Hacıbəyli və heykəl haqqında müxtəsər məlumat öz əksini tapır.

Mədəniyyətimizi xaricdə təmsil edən abidələrdən biri də şairə Xurşidbanu Natəvanın (1832-1897) Belçikanın Vaterloo şəhərindəki heykəlidir (2016; heykəltəraş İmran Mehdiyev). Natəvan dizlərini qatlayaraq oyurmuş durumda təsvir edilmişdir. Şairə əllərini köksünə sıxmış, dalgın, kədərli baxışlarını bir qədər yana dikmişdir. Onun sol əlində kağız bükümü vardır. Orijinal kompozisiya quruluşuna malik olan abidə arxa hissədə yarıaçıq pəncərələri andıran çərçivələrlə həddəndir. Bu çərçivələrə sanki küləkdən qalxaraq havada uçan vərəqlər bənd olub qalmışdır. Bunlar şairənin poeziya dəftərinin vərəqləri, klassik Azərbaycan şeirinin inciləridir. Tuncdan düzəldilmiş heykəl altıüzlü alçaq, kiçik ölçüləri ilə daha çox altlığa bənzəyən pyedestal üzərində qoyulmuşdur.

Rusiya Federasiyası paytaxtında (Rəssamlıq Akademiyasının ərazisində) açılmış maraqlı doğuran abidələrdən biri Polad Bülbüloğlunun (təvəllüdü 1945) heykəlidir (2016; heykəltəraş Zurab Sereteli). Tuncdan hazırlanmış heykəldə P.Bülbüloğlu ifa zamanı təsvir edilib. Abidə zəngin bədii-emosional və kübar xüsusiyyətlərə malikdir. Əynində geniş yaxalıqlı axşam kostyumu, boğazında smokin qanun ifaçı sağ əlini sinəsinə qoymuş, mikrofon tutduğu sol əlini azca irəli uzatmışdır. Təqdimat mərasimində əsərin müəllifi, Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının prezidenti, SSRİ Xalq rəssamı Zurab Sereteli demişdir: “Bir çoxları məndən xahiş edir ki, onların heykəlini hazırlayım. Ancaq mən razılaşmıram, çünki heykəltəraşlıq əsərində obraz, xarakter olmalıdır. Polad Bülbüloğlu yaradıcı şəxsiyyətdir. O, məxsus olduğu böyük xalqın ənənələrini, dahi atası Bülbülün yaradıcılıq yolunu davam etdirir. Bunu qiymətləndirmək lazımdır” [3, 1]. Ümumiyyətlə Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının geniş vestibül ərazisində dünyanın bir çox dövlət, ictimai və mədəniyyət xadimlərinin heykəlləri ucaldır. Maraqlıdır ki, P.Bülbüloğlu burada heykəli qoyulmuş ilk azərbaycanlıdır.

Xarici ölkələrdə təmsil olunan müasir Azərbaycan heykəltəraşlığının əsas tərkib hissələrindən birini Qarabağ faciəsi mövzusu təşkil edir. Dünyanın müxtəlif şəhərlərində Xocalı soyqırımına həsr olunmuş abidələr qoyulmuş, obelisklər, xatirə lövhələri qurulmuşdur. İstedadlı Azərbaycan heykəltəraşı Natiq Əliyevin Meksikanın paytaxtı Mexikoda (2012), Bosniya və Herseqovinanın paytaxtı Sarayevoda (2012), Türkiyənin paytaxtı Ankarada (2014) ucaldığı abidələr buna

misal ola bilər [5, 115-116]. Bu abidələrdə insan faciəsi emosional bədii ifadə vasitələri ilə dolğun surətdə təcəssüm etdirmişdir. Ankaranın Qızılcahamam rayonunda, Xocalı muzeyi qarşısında qoyulmuş abidədə körpəsini sinəsinə sıxaraq onları təqib edən düşmənlərdən qaçmağa çalışan çarəsiz, məsum gənc ana obrazı əks olunmuşdur. Arxaya boylanaraq sol əlini qorxu içində başının üstünə qaldırmış ana sanki özünü və körpəsini addım-addım yaxınlaşmaqda olan ölümün pəncəsindən xilas etmək istəyir. Gərgin ekspressivlik, emosionallıq, coşqun dinamika əsəri xarakterizə edən əsas peşəkar xüsusiyyətlərdəndir. Tuncdan olan bu heykəl alçaq mərmər pyedestal üstündə ucalır. Heykəltəraşın Sarayevodakı abidəsi də zəngin bədii-emosional keyfiyyətlərə malikdir. Kompozisiyada dərin hüzn içində başlarını aşağı dikmiş iki qadın təsvir olunub. Ankaradakı Xocalı heykəlinin kompozisiyasına xas olan coşqun dinamizm xüsusiyyətləri burada sakit, qəmgin əhvali-ruhiyyə ilə əvəz edilmişdir.

Fərəhli haldır ki, respublikamızla yanaşı, ulu öndər Heydər Əliyevin monumental obrazı dünyanın bir çox ölkələrində, o cümlədən Rusiya Federasiyasında qoyulmuşdur. Onlardan biri də Həştərxan şəhərindədir (2010; heykəltəraş Natiq Əliyev). Tuncdan hazırlanmış heykəlin kompozisiyası sadə olmaqla bərabər həm də təbii və əzəmətlidir. Obrazın sanki hərəkətdə olan əlləri, sol ayağının azca irəli çıxması, bədənin kiçik dönmə bucağı altında verilməsi heykələ canlılıq, dinamiklik və plastiklik bəxş edir.

Qeyd edək ki, heykəl ətrafındakı park dövlətimiz tərəfindən abadlaşdırılmış, burada rekonstruksiya və yaşıllaşdırma işləri aparılmışdır. Heykəl Azərbaycanla Həştərxan vilayətinin mehriban qonşuluq və dostluq münasibətlərinin bədii simvoluna çevrilmişdir.

Heydər Əliyevin başqa bir heykəli Ukraynanın paytaxtı Kiyev şəhərində ucaldılıb (2004; heykəltəraş Natiq Əliyev, memar Vladimir Skulski). Tunc heykəlin hündürlüyü 2 m. 65 sm, qranit postamentin hündürlüyü 1 m. 60 sm-dir. Heydər Əliyev sağ əlini azca qaldırmış, sol əlini kənardakı tumba-ya söykəmiş vəziyyətdə təsvir edilib. Onun qətiyyətli, məğrur baxışları əminliklə irəliyə doğru istiqamətlənmişdir. “Abidə-əsr öz-özlüyündə Heydər Əliyevin şux və məğrur duruşlu tunc heykəlidən ibarətdir. Heykələ baxarkən onun tamaşaçısında oyanan ilk təəssürat müəllifin öhdəsinə götürdüyü bu işi layiqincə yerinə yetirməsidir” [4, 58]. Abidə Qluboçitskaya küçəsində, Azərbaycan səfirliyinin yaxınlığında yerləşir. Onun qoyulduğu park arxadan qədim İçərişəhərin qala divarlarını xatırladan hasarla əhatələnmişdir. 2013-cü ildə parkda yenidənqurma işləri aparılıb.

Yaşadığımız dövrdə Azərbaycan sürətlə dünya birliyinə inteqrasiya edir. Bunun bariz nümunəsi kimi heykəltəraşlarımızın ölkə hüdudlarından kənarında ucaldığı monumental əsərləri göstərmək olar. Lakin onların xarici ölkələrdəki əsərləri təkcə Azərbaycan mədəniyyəti təmsilçilərinin daş üzərində canlandırılmış bədii obrazları ilə məhdudlaşmır. Azərbaycan heykəltəraşları tanınmış dövlət və mədəniyyət xadimlərinə onların öz ölkələrində abidələr ucaltmaq üçün sifarişlər alır. Bu, müasir Azərbaycan heykəltəraşlığının dünya miqyasında inkişafının və nüfuz qazanmasının nişanəsidir. Natiq Əliyevin Belqrad-da, tanınmış serb yazıçısı Milorad Paviçə (tunc, qranit, 2011), Həştərxanda knyaz Vladimirə (tunc, mərmər, 2013) ucaldığı heykəllər buna misal ola bilər. Knyaz Vladimir abidəsinin kompozisiya əsasını mərmər pyedestal üzərində ucalan qədin rus dövlət xadiminin monumental obrazı təşkil edir. O, sol əlində yerə dirədiyi uzun paya üzərində xaç tutmuş, sağ əlini isə çağırış formasında yuxarıya qaldırmış və irəli uzatmışdır. Bu maraqlı plastik forma təsvir olunan surətin şəxsi keyfiyyətlərindən, dövlət idarəçiliyi təcrübəsindən xəbər verməklə, obrazın zahiri möhtəşəmliyini bir qədər də artırır.

Bu gün Azərbaycan mədəniyyəti bütün dünyada geniş təmsil olunmaqdadır. Dövlətimizin mədəni siyasətinin mühüm tərkib hissəsi olan bu proses heykəltəraşlıq sahəsində də özünü aşkar büruzə verir [10]. Azərbaycan heykəltəraşları xarici ölkələrdə monumental abidələr ucaltmaqla ölkəmizi və onun mədəniyyətini layiqincə təmsil edirlər.

Açar sözlər: Azərbaycan heykəltəraşlığı, Heydər Əliyevin heykəlləri, Zürrab Sereteli, Ömər Eldarov, heykəltəraş Natiq Əliyev.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Milli Ensiklopediyası, Bakı, 2007.
2. Əsgərova N. Heydər Əliyev obrazı heykəltəraş Ömər Eldarovun yaradıcılığında // Heydər Əliyev və Azərbaycan incəsənəti (respublika elmi konfransının materialları) Bakı, “Orxan” NPS MMC, s. 68.
3. Moskvada Polad Bülbüloğlunun heykəlinin təqdimatı olub // “525-ci qəzet”, 19 may 2016-cı il, s. 1.
4. Sadıqov S. Xalq rəssamı, heykəltəraş Natiq Əliyevin yaradıcılığında Heydər Əliyev obrazı // Heydər Əliyev və Azərbaycan incəsənəti (respublika elmi konfransının materialları) Bakı, “Orxan” NPS MMC, s. 58.

5. Salamzadə Ə.Ə., Abdullayeva R.H., Zeynalov X.A. Azərbaycan və dünya incəsənətində soyqırım mövzusu (kitab-albom). Bakı, “İndiqo”, 2015, s. 114
6. Vahabova Dilarə. Fəzil Nəcəfov (kitab-albom). Bakı, “Şərq-Qərb”, 2013, s. 37.
7. http://azertag.az/xeber/GANC_HEYKALTARAS_EMIN_QULIYEVIN_ILK_FARDI_SARGISI_ACHILMISDIR-353766
8. <http://www.aztv.az/readnews.php?lang=az&id=4693>
9. <http://www.genckitab.az/ilhamgence.shtml>
10. <http://www.trend.az/azerbaijan/society/2150204.html>

Хазар Зейналов (Азербайджан)

Новое направление в скульптуре Азербайджана периода независимости: памятники видным иностранцам в Баку и известным азербайджанцам за границей

В статье освещается одна из характерных особенностей монументальной скульптуры Азербайджана периода независимости – установление памятников видным иностранным общественным и культурным деятелям в Баку и известным сыновьям и дочерям нашей страны в странах мира. Автор перечисляет и вкратце анализирует памятники Моцарту, Пушкину, Атаютюрку, Шевченко и другим, подчеркивая не только художественно-эстетическое, но и общественное и межнациональное значение их установления. Важной составной частью статьи является освещение памятников видных общественно-политических и культурных деятелей Азербайджана, воздвигнутых за рубежом. Автор заводит разговор о памятниках Гейдару Алиеву, Низами, Узеиру Гаджибейли, Натаван и другим нашим соотечественникам, ставшим своеобразным символом азербайджанской истории и культуры в зарубежных странах.

Ключевые слова: скульптура Азербайджана, памятники Гейдару Алиеву, Зураб Церетели, Омар Эльдаров, скульптор Натик Алиев.

Khazar Zeynalov (Azerbaijan)**A new trend in Azerbaijani sculpture during independence period: monuments of prominent foreigners in Baku and famous Azerbaijanis abroad.**

One of the characteristic peculiarities of monumental sculpture of Azerbaijan during independence period - erecting monuments by eminent foreign public and cultural persons in Baku and by famous sons and daughters of our country in countries of the world is highlighted in the article. The author mentions and analyses briefly monuments of Mozart, Pushkin, Ataturk, Shevchenko, etc. by emphasizing not only artistic-aesthetic, but also public and international value of their establishment. The main component of the article is showing the monuments of Azerbaijani eminent public-political and cultural persons, which were erected abroad. The author mentions about monuments of Heydar Aliyev, Nizami, Uzeyir Hajibeyli, Natavan and other our compatriots, who became peculiar symbols of Azerbaijani history and culture in foreign countries.

Keywords: Azerbaijani sculpture, monuments of Heydar Aliyev, Zurab Tsereteli, Omar Eldarov, sculptor Natig Aliyev.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА: ОТ ПОСТМОДЕРНИЗМА К «ТЕОЛОГИЧЕСКОМУ ДИСКУРСУ»

Ещё в 1999 году американский мыслитель К.Улибер писал о «разлагающемся трупe постмодернизма» [4]. Наша же художественная элита, подчас, воспринимает постмодернизм как что-то сверх актуальное. В то же время, слышны голоса о том, что постмодернизм зашёл в тупик, что нужно нечто новое в искусстве. Наш художник Теймур Даими предлагает отказаться от модернизма и постмодернизма в пользу «теологического дискурса» Теймур Даими прежде всего позиционирует себя как гностик-нейротехнолог, а потом уже как художник и доктор философии. Он возрождает, под влиянием М.Хайдеггера, старую гностическую сказку о двух богах – «злом» и «добром». Одного он именует «подлинным бытием», а второго «сущим» или «репрессивным целым».

Художественное событие (или событие) он рассматривает или инициатическое действие.

Он пишет: «Сверхзадача инициатического действия – обретение бытия или «собственного дома» через приобщение к смыслу. Это отвечает правде художника – синхронизированной с правдой бытия – «основному предназначению человека как агента бытия заброшенного в сущее, но не являющегося (всецело) сущим, каковым он себя ошибочно считает в силу забвения бытия. Таким образом, реализуется свобода, человеческого духа – единственная подлинная цель человека/художника» [3, с. 242].

Но как происходит обретение бытия человеком-художником-нейротехнологом? «В акте трансгрессии он лучом внимания прорывается через всевозможные имманентные границы внутри сущего- сквозь все психические миры коллективного бессознательного как тела сущего – к финальной границе Великого Предела и проникает в бытие в ноуменальное» [3, с.240]. Надо сказать, Теймур Даими понимает под ноуменальным, под Абсолютом, вслед за Хайдеггером, и основываясь на собственной мистической практике, «Абсолютное Ничто», ибо как пи-

сал Хайдеггер «Бытие есть ничто». И здесь Даими смешивает и путает ислам с буддизмом. Рассуждая о джихаде и политическом исламе, Даими призывает «дать истории завершиться», поскольку это история иллюзии (буддистская «майя») и «Сансары» - «концентрационной вселенной».

Даими актуализирует эстетику смерти. Одна из инсталляций Даими представляет собой завернутый в черную материю муляж трупа, вокруг которого горят свечи.

Если этот мир «сансара», «концентрационная вселенная» (М. Серрано), то его надо покинуть. Поэтому в инсталляции «Пробуждение» Даими изображает в видеофильме, плакате и скульптуре, черепахе, которая сначала бродит по кругу («сансара»), а затем, улетает в неизвестное (компьютерная графика в видеофильме), в Нирвану.

Поэтому Теймур Даими развивает идею Гейдара Джемала о «точке не тождества» в человеке. Конечно, такая точка существует, иначе все мы растворились бы в окружающем мире. Её можно, вслед за суфиями, назвать «разумной душой». Это т.н. «правостороннее сердце», «духовное сердце». Благодаря ему мы общаемся с Божественным. Не сливаясь с ним (ведь речь идет и здесь о не тождестве). Конечно, будущее за «теологическим дискурсом» в искусстве, но не обязательно в редакции Теймура Даими.

Последнее время ощущается воздействие нейротехнологии Даими на таких художников как Фарид Расулов и, даже, на такого сложившегося и известного мастера, как Мелик Агамалов. Агамалов выставил на экспозиции «Fly to Ваку» во много раз увеличенное изображение человеческого черепа. А Фарид Расулов – панно со сломанной куклой маленькой девочки и ножницами (известный инструмент национальной оперативной магии).

Пустота затягивает. Вакуум хочет поглотить реальные частицы и превратить их в виртуальные, о которых нельзя однозначно сказать, что они существуют и которые увязли в небытии.

Поэтому и такой серьёзный художник как Мир Надир Зейналов несколько лет назад на своей персональной выставке представил целую серию даосск-чаньских работ, вроде его полотна «Неизъяснимый Путь». Надо отдать должное мэтру: Художественный уровень работ достаточно высок...

Но интенциональность, направленность...

И, наконец, художник – прикладник Фаиг Ахмед создаёт «Чёрный

Квадрат» этого нового-даосско-исламско-буддистского направления под названием «Великая Пустота».

Автор настоящего доклада тоже в 2004г. Опубликовал книгу «Свет суфизма. Огонь тантры. Ветер Дзен» [1], в чём до сих пор раскаивается. В этой книге ислам смешан с буддизмом и адвайта-ведантой, т.е. смешаны несоединимые вещи. Поэтому, как практик со стажем, я заявляю «В Исламе не может быть апологии небытия». Всё небытийное, негативное, смердящее противно Всемогущему! Аллах – Творец, Творец деятельный и ни в Нём, ни в его творении, ни в его подобии, нет никакого небытия или Ничто. Бездна, Ничто, вопреки идеям Даими, не имеет никакого отношения к Всевышнему Аллаху! Шейх Джами писал: «Всё зло от небытия и ему подобного!» Что же касается, весьма спорного, но возможного апофатического понимания божественной сущности, то не следует путать апофатику с нигилизмом. Таинственность этой сущности не означает, что она есть Ничто.

Ключевые слова: Ислам, модернизм, постмодернизм, искусство, художественная культура.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байрамов Т.Р. Свет Суфизма. Огонь Танры. Ветер Дзен. – Bakı, Təknur, 2004.
2. Теймур Даими. Пара футурологическая рефлексия: дать истории завершиться. // Müasir fəlsəfə və Azərbaycan: Tarix Nəzəriyyə, tədris. – Bakı, Elm 2011, 147-186.
3. Теймур Даими. Манифест нон-актуального: отворить дверь// Mədəniyyət: postqleyri – klassika və postmodernizm dövrü. Bakı, 2015, s. 230-252.
4. Wilber K. One Taste – Boston, Shambhala Pbl., 1999.

Tahir Bayramov (Azərbaycan)

Azərbaycan incəsənəti: post-modernizmədən teoloji diskursa doğru

Müəllifin diqqət fokusunda fəlsəfə doktoru və rəssam olan Teymur Daiminin (T. Tağıyev) iki məqaləsi dayanıb. Burada incəsənətdə yeni teolo-

ji diskursun yaranma təşəbbüsü irəli sürülür. Daiminin fikri ilə, bu diskurs gərək köhnəlmiş postmodernizmi əvəz etsin. Çıxışda müəllifin fərdi mövqeyi ifadə olunur: bu mövqə İslam və müsəlman bədii mədəniyyətinə özgə mədəniyyətlərə aid olan Absolyut Yohluq kimi ideyasını əlavə edilməyinə qəti etirazdan ibarətdir.

Müəllif nə də Teymur Daimi ilə ontologiya məsələlərində istinaq edilən Haydeqqlə razılaşmır. Bu kritik təhlil əsasında bir sıra artefakt baxılır: məsələn, Mir Nadir Zeynalov, M.Ağamalov, F.Rəsulov, Faiq Əhməd və sözü gedən Teymur Daiminin əsərləri.

Açar sözlər: İslam, modernizm, postmodernizm, incəsənət, bədii mədəniyyət.

Tahir Bayramov (Azerbaijan)

Azerbaijani art: from postmodernism to “theological discourse”

Two articles of PhD and artist Teymur Daimi (T.Taghiyev) are the focus of the author’s attention. Reason of new theological discourse in art is shown in these articles and to Daimi’s opinion, it must substitute the outdated postmodernism. Author’s own position, which expresses the protest against addition of Absolute and None ideas born from schism characteristic and alien trainings to Islamic and Muslim artistic culture, has been reflected in the paper. The author doesn’t agree with neither Daimi, nor Haydegger on ontology. Separate artifacts, for example Mir Nadir Zeynalov’s, M.Aghamalov’s, F.Rasulov’s, F.Ahmed’s and the dialogue of “theological discourse” Teymur Daimi’s own works are considered on the base of this critical analysis.

Keywords: Islam, modernism, postmodernism, art, artistic culture.

MÜASİR AZƏRBAYCAN RƏNGKARLIĞININ BƏZİ TƏMAYÜLLƏRİ SİRUS MİRZƏZADƏ YARADICILIĞI TİMSALINDA

Sirus Mirzəzadə Azərbaycan təsviri incəsənətinin görkəmli sənətkarlarından biri olaraq, özünəməxsus yaradıcılıq üslubuna və bədii dəsti-xəttə malik rəngkar rəssamlardan biridir. Dünyaya və həyata fərqli baxışı ilə seçilən rəssamın yaradıcılıq əsərləri çağdaş Azərbaycan incəsənətinin ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilmiş, onun zənginliyini, rəngarəngliyini və ideya-obraz axtarışlarının əsas vektorlarını əks etdirir.

Rəssamın yaradıcılığı və əsərləri çağdaş Azərbaycan təsviri incəsənətində özünəməxsus yer tutmuş, müasir bədii və mənəvi mühitimizin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Bununla belə, rəssamın son onilliklər ərzindəki yaradıcılığı müasir Azərbaycan rəngkarlığında baş verən bir sıra mühüm tendensiyaların güzgüsü də sayıla bilər.

Sirus Mirzəzadənin rəngkarlıq əsərlərindəki obrazlar, rəmzlər, rənglər aləmi və ideya təqdimatları sənətkarın yaradıcılıq kredosunu və həyat mövqeyini ifadə etməklə bərabər, müasir Azərbaycan təsviri incəsənətində baş verən yaradıcılıq və axtarışlar proseslərini kifayət qədər obyektiv əks etdirir.

Rəssamın həyat yoluna və yaradıcılıq təkamülünə nəzər salındıqda, məlum olur ki, ötən əsrin 90-cı illərindən başlayaraq, rəssam öz yaradıcılığının kamillik dövrünü yaşamaqla bərabər, müasir rəngkarlıqda meydana gələn və cərəyan edən əksər yaradıcı təmayüllərin iştirakçısı olmuşdur. Bu baxımdan, rəssamın son 25 il ərzindəki yaradıcılıq yoluna nəzər salmaq müasir Azərbaycan rəngkarlığının bəzi aparıcı tendensiyalarını üzə çıxarmaqda köməklik etmiş olardı.

Ustadlıq mərhələsinə qədəm qoymuş Sirus Mirzəzadə yaradıcılığının yeni mərhələsinin rüşeyimləri hələ 80-ci illərin sonundan müşahidə olunmağa başlayırlar. Bu illər ərzində rəssamın istər dəzgah, istərsə də monumental əsərlərində yeni, özünəməxsus bədii ifadə tərzini axtarışları özünü daha qabarıq əks etdirir. Bu illər ərzində rəssamın yaradıcılığında rəngkarlığın klassik realizm ənənələri

ilə bərabər, artıq yeni olan - şərti və assosiativ bədii ifadə tərzinin parallel inkişaf etməsi nəzərə çarpır. Klassik Avropa təsvir sistemindən yeni, şərtiliyə əsaslanan təsvir sisteminə keçid məhz bu qısa zaman kəsiyində meydana gəlir.

Bu dövrdən etibarən rəssamın yaradıcılıq metodunda həyatın təsvirinə “yeni yanaşma”ya üstünlük verməsi daha qabarıq özünü biruzə verir. Reallığın “olduğu kimi”, trivial “görüntü kimi” əks edilməsi metodundan imtina edərək, klassik orta əsrlər Azərbaycan miniatürlərində olduğu kimi, rəmzi düşüncəyə arxalanan və şərti, dekorativ təsvir dili ilə səciyyələnən təsvir tərzinə üstünlük verməsi güclənir.

Növbəti illər ərzində yaratdığı əsərlərin hər iki təmayülə ara-sıra üstünlük verilməsini, rəssamın dünyaya baxış və əks etmə metodunda axtarışlar mərhələsinin hələ də davam etməsini əks etdirir. Bəzi hallarda rəssam hətta, hər iki metodu bir əsr çərçivəsində “birləşdirməyə”də cəhd edir. Belə sintetik metodu rəssamın bu dövriki bəzi əsərlərində açıq-aydın görmək mümkündür.

Bu illər ərzində, bütövlükdə Azərbaycan təsviri incəsənətində olduğu kimi, Sürs Mirzəzadə yaradıcılığında da milli, klassik Şərq təsvir dilinə, onun metodlarının tətbiqinə və müasir həyat mövzularına adaptasiyasına maraq artır. Bu təmayül həmin illərdə Azərbaycan incəsənətində “milli köklərə qayıdış”, klassik mədəni xəzinəmizdən bəhrələnmə və təsviri incəsənətimizdə özünəməxsus “bədii dil” axtarışları ilə səciyyələnir. Təsadüfi deyil ki, rəssamın bu illər ərzində yaratdığı monumental-dekorativ rəngkarlıq işləri də həmin yeni “bədii dil” axtarışlarını əks etdirirlər. İlk dəfə hələ dəzğah əsərlərində klassik miniatür sənətinə, xalq yaradıcılığı olan “qurama” sənətinə müraciət edib onlardan yaradıcı tərzdə bəhrələnen rəssam, əldə etdiyi yeni “bədii dili” monumental boyakarlıq əsərlərində tətbiq etməyə başlayır.

Klassik təsviri incəsənətimizin başqa bir qolunu Qacarlar dövrü təsvir sistemi və kanonları təşkil edir. Bu üslub əsasən XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Mirzə Qədim İrəvanı və Mir Möhsün Nəvvab yaradıcılığında təzahür etmişdir. XX əsrdə bu ənənənin bir qədər transformasiya olunmuş variantda davamı görkəmli qrafik rəssamı Ələkbər Rzaquliyevin yaradıcılığında artıq müşahidə olunmuşdur.

Sürs Mirzəzadənin həmkarı İsmayıl Məmmədovla birgə 1987-ci ildə “Retro” adlı foto studiyanın divar rəngkarlığı məhz bu təsviri ənənələrimiz üzərində köklənmişdir. XX əsrin əvvəllərinə xas olan şəhər səhnələri “köhnə Bakı” obrazlarını və tipajlarını primitiv şəkildə təsvir edərək o dövrün abı-havasını foto studiyaya gələnlərə yaşada bilmişdir.

Klassik professional və xalq sənətkarlığı ənənələrindən bəhrələnmə rəssamının bu dövrdə yaradılmış digər bir iri əsərində də görünməkdədir. 1988-ci ildə Gənc Tamaşaçılar Teatrının fasad divarını bəzəyən monumental-dekorativ kaşçı pannosu artıq bütövlüklə “Qurama” sənətinin dekorativlik prinsiplərinə arxalanır. Xalq sənətkarlığının bədii tikmə, xalçaçılıq, nəqqaşlıq, kitab tərtibatı motivlərini ayrı-ayrı kaşçı lövhələrdə qurama prinsipi ilə birləşdirən rəssam, bu obrazların rəngarəng “mozaikasını” və sintezini yarada bilmişdir.

Klassik bədii irsə müraciət, onun müasir interpretasiyası bu dövrdə rəssamın dəzgah əsərlərində də nəzərə çarpır. Rəssamın “Çərxi-fələk”, “Zəncandan məktub”, “Qələbə bayramı”, “Gözəl” əsərlərində miniatur sənəti və xalq sənətkarlığının bədii ənənələri müasir bədii forma və yeni məzmunla birləşərək, vəhdət halına gətirilmişlər.

90-cı illərin əvvəlindən rəssamın yaradıcılığında yeni bir təmayül də formalaşmağa başlayır. Bədii axtarışlar və eksperimentlərin nəticəsi kimi XX əsrin əvvəllərinə aid Avropa modernizmi ilə orta əsrlər müsəlman Şərq təsviri incəsənəti formalarının sintezinə cəhd edilir. Rəssamın bu illərdə başladığı və bütün sonrakı yaradıcılıq boyu davam etdirilən “Adəm və Həvva” silsiləsi məhz bu bədii sintezin bəhrəsi sayıla bilər.

Obrazların plastik modelləşdirilməsindən, işıq-kölgənin təsvirindən tamamilə imtina etmiş rəssam dekorativ siluətlərə və lokal rənglərə üstünlük verməyə başlayır. İlk baxışda primitiv görünən belə təsvir metodu orta əsrlər müsəlman miniatur sənətində və XX əsrdə Avropanın avanqard incəsənətində müşahidə olunmuşdur. Siruz Mirzəzadə bu dövr əsərlərində artıq optik reallıq illüziyasından tamamilə imtina edərək, assosiativ və rəmzi obrazların reallığını təsbit edir. Deyilənlərə misal olaraq rəssamın “Adəm və Həvva” silsiləsindən “İlk görüş”, “Cazibəli” və digər əsərlərini göstərmək olar. Qeyd etmək lazımdır ki, “Adəm və Həvva” silsiləsinin erkən əsərləri olan bu tablolar rəssamın digər əsərləri fonunda hələ də eksperiment xarakteri daşıyırlar. Gələcək yaradıcılıq mövzularının “Ana xəttini” təşkil edən bu silsilə cəlalənaraq, transformasiya olunaraq, rəssamın özünəməxsus dəsti-xəttinin ən bariz nümunələrindən birinə çevriləcək.

90-cı illərdə Azərbaycanda dövlət müstəqilliyinin əldə olunması ilə əlaqədar siyasi və mədəni həyatda köklü dəyişikliklər baş verir. Bütövlükdə incəsənətdə olduğu kimi, təsviri incəsənət sahəsində də rəssamlar Sovet incəsənətinin rəsmi yaradıcılıq metodunun yeknəsəqliyindən imtina edərək, bir tərəfdən dünya incəsənətinin, digər tərəfdən isə, klassik Azərbaycan və Şərq incəsənətinin bədii

xəzinəsindən bəhrələnməyə, və bunun əsasında yeni üslub və dəsti-xətt axtarışlarını davam etdirirlər. Bu səpkili axtarışlar və bədii kəşflər həmin dövrdə Sirius Mirzəzadə yaradıcılığı üçün də səciyyəvi olmuşdur.

Bu dövrdə rəssamın yaradıcılığında üç istiqamət açıq-aydın görünməkdədir: bunlardan birinci istiqaməti şərti olaraq “Şərq təsvir estetikası” adlandırmaq olar. Bu qəbildən olan əsərlərə dekorativlik, şərtilik, səlis və incə siluətlər xasdır. “Cazibədar” (Üçlük. 1990), “Üç rəfiqə” (1994), “Rəssam və model” (1996), “Rəfiqələr” (1999) və b. əsərlər bu bədii xəttin bariz nümunələridir.

İkinci istiqamət klassik xalq dekorativ sənətlərində mövcud olmuş bədii xəttin inkişaf etdirilməsi üzərində qurulmuşdur. Sadə və lakonik, primitivliyə meyl edən bədii dekorativ ifadə tərzii rəssamın şərti olaraq “Qurama” adı altında birləşdiyi rəngkarlıq tablolarına xasdır.

Və nəhayət, üçüncü istiqaməti mücərrəd və assosiativ təfəkkürün, subyektiv hisslərin məhsulu olan rəngkarlıq əsərləri təşkil edirlər. Bu qrupa “Qırmızı mənzərə”(1990), “Çəhrayı yuxu” (1998), “Gözmuncuğu” (1998), “Sarı fonda” (1999) əsərləri daxildir.

Rəssamın maraq dairəsində olan və bilavasitə yaradıcılığına təsir edən amillərdən biri də Uzaq Şərq incəsənətinə pərəstişlə bağlıdır. Çin və Yaponiya qrafikasına xas lakoniklik, dekorativlik, incə xətt gözəlliyi və səlisliyi rəssamın əsərlərində klassik müsəlman Şərqinin bədii estetikası, obrazları və motivləri ilə vəhdət halına gətirilmişlər. Dünya incəsənəti xəzinəsindən daima bəhrələnen rəssamın bədii yaradıcılıq metodu bəzən təsvir etdiyi obrazdan asılı olaraq dəyişir və bu dəyişkənliyin səbəbi ifadə tərzinin daha da gücləndirilməsi istəyindən irəli gəlir. Fransa impressionizmi üslubunu, abstrakt yaradıcılığı, bəzən isə ekspressiyanı əsas yaradıcı metod kimi seçən rəssam hər dəfə müvafiq məzmunu uyğun vəhdət təşkil edən bədii forma tapmağa can atır.

Sirius Mirzəzadə yaradıcılığının digər bir maraqlı xüsusiyyətlərindən biri də rəssamı maraqlandıran mövzu və motivlərə dəfələrlə qayıtmasıdır. İllər keçməsinə baxmayaraq, rəssam dönə-dönə eyni motivlərin və obrazların yeni təsvir variantlarını yaradır. Bu, həmin obrazların rəssam təxəyyülündə “çoxpilləli”, “çoxqatlı” olması ilə əlaqədardır. Eyni obrazları başqa koloritdə, rəng çalarlarında və üslubda təsvir edən rəssam sanki həmin obrazların bütün çalarlarını əks etdirmək istəyir. Belə mövzu və motivlər əslində rəssam yaradıcılığında davamlı obrazlar “xəttini” yaradaraq, onun bədii kredosunu vur-

ğulayırlar. Deyilənlərə misal olaraq rəssamın “Ay işığında” (2006), “Ağ qız” (2009), “Eyvanda” (2008), “Şanapipiklə məhəbbət” (2009), “Şanapipiklə qız” (2009), “Rəfiqələr” (2009) və bir çox başqa motivləri göstərmək olar. Demək olar ki, rəssamın yaradıcılığında nadir mövzu və ya motiv tapmaq olar ki, sənətkar ona dəfələrlə təkrarən qayıtmasın.

Təkrar olunan belə obrazların rəssam üçün çoxmənalı və çox görüntülü olmasından irəli gələn bu fenomen digər bir şəkildə çoxsaylı “üçlük”lərin (triptix), silsilə əsərlərin yaradılmasında da özünü mütəmadi şəkildə büruzə verir.

Son illərin yaradıcılığında rəssamın yaratdığı obrazlarda bir qədər də dərinləşdirilmiş estetikliyə, incə məna çalarlarına və tərəvətli rəng həllərinə daha çox rast gəlmək mümkündür. Bunlarla bərabər rəssamın yaradıcılığında rəmzilik, məcazilik elementləri də artır, onun özü ilə və tamaşaçı ilə “apardığı dialoqun” dərinləşməsini və mürəkkəbləşməsini nümayiş etdirən əsərlərin sayı çoxalır. Rəssamın “Yay günü” (2010), “Bir öpüş” (2012), “Qara şlyapalı qız” (2013), “Eyvanda” (2014) və digər son dövrün əsərləri rəssamın ustalıq mərhələsinin astanasında olmasından xəbər verir.

Daima yeni obrazlar və özünəməxsus bədii ifadə tərzini axtaran rəssam həyatının müdriklilik mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Həyat müdrikliliyi ilə sənətkarlıq kamilliyinin kəsişdiyi məqamların getdikcə artması Sirius Mirzəzadə yaradıcılığında hələ bir çox “bədii kəşflərin” qabaqda olmasından xəbər verir.

Sirius Mirzəzadə Azərbaycan rəngkarlığının özünəməxsus sənətkarı kimi müasir təsviri incəsənətimizin zənginləşməsində xüsusi payı və xidmətləri olan rəssamlardan biridir. Ənənə ilə müasirliyin, milli bədii təfəkkürlə beynəlmilləl bədii düşüncə tərzinin maraqlı sintezini yaradan rəssam müasir Azərbaycan rəngkarlığında lövlətimizin müstəqillik əldə etməsindən bu günədək cərəyan edən aparıcı bədii təmayülləri öz yaradıcılığında əks etdirir.

Açar cözlər: Azərbaycan, müstəqillik dövrü, rəngkarlıq, təmayül, Sirius Mirzəzadə

Тельман Ибрагимов (Азербайджан)

Некоторые тенденции современной азербайджанской живописи на примере творчества Сируса Мирзаде

На протяжении последних двух десятилетий в азербайджанской живописи развиваются тенденции освобождения живописной формы от

идеологической нагрузки и ангажированных социальных тем. Поиски новой художественной и выразительности осуществляются в контексте тенденций мировой живописи а также, адаптацией традиций классической азербайджанской живописи эпохи средневековья и живописи «каджарской» эпохи.

Творчество современного азербайджанского художника Сируса Мирзазаде представляет собой яркий пример отражения основных художественных тенденций в современной живописи Азербайджана.

Ключевые слова: Азербайджан, период независимости, живопись, тенденция, Сирус Мирзазаде.

Telman Ibrahimov (Azerbaijan)

Some tendency of modern Azerbaijani paintings on the model of Siruz Mirzazadeh's creation

Tendencies of releasing pictorial forms from ideological pressure and biased social themes have been developed in Azerbaijani painting during last two decades. Search of new artistic expressions are carried out in the context of world art trends, as well as adaptation of traditions of classical Azerbaijani art of Middle Ages and the painting of “Gajar” period.

Creation of modern Azerbaijani artist Sirus Mirzazadeh presents a vivid model of reflection of main artistic tendencies in modern painting of Azerbaijan.

Keywords: Azerbaijan, independence period, painting, tendency, Sirus Mirzazadeh.

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ: ТАИР САЛАХОВ

1. Художник как стиль

Таира Салахова знают все, знают ставшие любимыми картины, периоды творчества, большое количество всемирных наград, высоких регалий, ответственных должностей и бесчисленных добрых дел. Его все знают в лицо - он знаковая фигура мирового культурного пространства. Все страны, где в почете живопись, высоко ценят его вклад в изобразительное искусство.

Салахов – личность харизматическая, и харизма эта – наивысшего качества – харизма креативности. Его талант рожден из Солнца, Логоса и Воли. Его герой – Время. Он так же ощущает себя человеком времени. Его время – не прошлое и не будущее, это миг между ними, вечность Сегодня. Потому картины Салахова современны: они созданы энергией молодости и высоким чувством стиля.

«Существуют два способа изображения предметов, - замечает великий французский художник Матисс в «Записках художника», – один – просто показать их, другой – восхититься ими». Это определение как нельзя более подходит к салаховскому отношению к живописи – восхищение изображаемым: будь то женщина, родная земля, купающиеся в свете гладиолусы или просмоленный нефтяным воздухом труженик. Это салаховский индивидуальный метод: восхищение жизнью, ее героями, энергия влюбленности в красоту.

Из многих составляющих складывается индивидуальный стиль художника, единственное в своем роде сочетание дарования, характера, трудолюбия, мышления, культуры. Стиль – само по себе понятие емкое: есть стиль эпохи, определенной школы, стиль течения, стиль неповторимой индивидуальности. Если это большой мастер, он создает свой собственный стиль, за которым обычно идут последователи. Этим и интересен XX век, что именно он дал миру большое количество художников, дарование которых не умещается в рамки одного определенного стиля,

они больше него, они сами – стиль, как, например, Жорж Брак, числящийся везде как основатель кубизма – действительно, наиважнейшего для судеб живописи XX века направления, но как далеко ушел он от кубизма к концу своей жизни и как высоко от земли витал тогда его дух!

Бюффон говорил: стиль – это человек. Гропиус считал, что «стиль, воля к форме всегда является определяющей ценностью произведения искусства». Фрэнк Ллойд Райт же определял стиль как «следствие характера. Характер – одно из наших сильных слов. В широком смысле оно применимо к любому проявлению силы». Добавим – художественной силы, которая может быть созерцательной или яростной, прозрачной, спокойной или по-салаховски крепкой и элегантной, очень стильной. Не зря Салахова называют самым «стильным» художником советской эпохи. Даже альбомы и монографии, выпущенные о нем в советское время, разительно отличаются от остальных советских книг, посвященных выдающимся мастерам живописи – их концепция и дизайн были другими: элегантными, несоветскими, современными.

Салахов вошел в большое искусство сразу, активно, мастерски овладев манерой и стилистическим мышлением европейской живописи, и все же он – глубоко национальный, азербайджанский художник, и это составляет основу его изобразительного языка. В неореализме Таира Салахова реалистический метод совершенно адекватно и синтетически соединяется с восточной художественной ментальностью. В «Женщинах Абшерона» неореалистическая трактовка художественного образа со всей ее объемно-пластической моделировкой изображения соединяется с «ковровым» принципом «абсолютной полноты поверхности» и чисто тюркской ритмизацией, так знакомой нам по «Шахской охоте» Султана Мухаммеда. Более того, Салахов решает сверхзадачу: он ритмизирует совершенно статические, по-портретному застывшие фигуры, сместив полюс формообразования на ландшафт, на фон, на костюм, что опять же доказывает силу фактора тюркско-азербайджанского художественного мышления с его излюбленным «ковровым» принципом.

Глубинная связь Салахова с родной землей, выразившаяся в многочисленных абшеронских пейзажах, новых по стилевому языку крупноформатных «нефтяных» и «морских» композициях, портретах нефтяников, рыбаков и их семей, выкристаллизовала декоративное видение сильного по рисунку, идеального по композиции и объему масс яркого

произведения. Параллельно с героикой, Салахова привлечет оптика психологизма, вместе с тем это и время, переполненное путешествиями по миру, впитыванием впечатлений, общением, громадной работой.

2. Искусство как предчувствие.

Если до предела упростить основополагающие черты стиля Салахова, то остов, на котором зиждется его искусство, будет состоять из Света, Линии, Ритма и Времени. Это некая кристаллическая решетка его аполлонического (по художественной терминологии Ницше) таланта. В его холстах есть чистота, цельность и правда – те «Три достоинства живописи», которым посвятил свой труд Гийом Аполлинер. Они чисты, будто умыты водою и буквально по-тёрнеровски купаются в свете. Они цельны и абсолютно подходят к Альбертиевому определению: ни одна черточка не может быть здесь изменена или устранена без нарушения гармонии целого. Они предельно правдивы – это и есть чистота стиля, элегантность стилевой формы, определяющейся сутью вещей.

Ведь чем же иначе можно объяснить появление исполинских размеров фантастического холста «Тебе, человечество», созданного за год до полета человека в космос? Только предвосхищением, вчувствованием в близкое будущее. Летящие в воздухе гигантские нагие полубоги – полулюди были придуманы художником еще в 1960 году, как он признается, «по какому-то наитию». Размеры холста (580 x 180), его конфигурация, неудержимая звучность органной тональности, реактивность полета – какой уж тут «соцреализм»! Картина впервые была показана 12 апреля 1961 года в Баку, а сейчас является украшением Азербайджанского Национального Музея искусств.

Рассказывают, что перед каждой республиканской выставкой наблюдалось «затишье» - «интересно, что выставит Салахов?». Его работ ждали, как откровений. У него появились последователи, все стали писать широко, свободно, «сурово». Интересно, что в то время, когда художники делали себе имя, работая в военной тематике (ведь только отгремела Вторая Мировая), Салахов никогда ее не писал. Картины Таира Салахова – продукт своего времени, но созданы они чуть впереди него, его предчувствием и духовным зрением. Художник чутко чувствует время, его биение и потребности, он угадывает его героев, ведь начиная со студенческих лет и с дипломной картины огромных размеров (165x368) «С

вахты» (1957), он находит свою тему - человек на пределе своих возможностей, героический труд, красота жизни на грани. Салахов ведь пишет не рабочих, он вводит в искусство новую тему – «нефтяную» и новое видение человека - труженика, накрепко связанного с суровой стихией, он впервые в новой эстетике изображает романтический героизм труда нефтяников.

Надо сказать, что также как и в живописи, Салахов драматичен и экспрессивен и в графике, и театрально-декорационном искусстве. Многие замечательные драматические, оперные и балетные спектакли имели огромный успех также благодаря блистательной сценографии художника.

С самых первых картин выковались главные признаки салаховского стиля – монументальность мышления, сдержанный аристократизм колорита, чуть отстраненная, панорамная точка зрения на картину, четкая метроритмическая организация и активность композиции. Здесь все абсолютно в меру, идеально по взвешенности – никакого разгула, удали – и это при таких масштабах! Удивительное сочетание характера, мышления, несгибаемой воли, доброты и деликатности! Вспоминаются слова величайшего французского художника Жоржа Брака: «Я люблю правила, которые корректируют эмоции. От сдерживаемых эмоций рождается благородство».

3. Каспий как вдохновение.

Салахова в теме нефти привлекала, по-видимому, романтическая связь с природой, героикой, родиной. Именно нефть определяет характер и цвет суровой абшеронской земли, отсюда палитра художника выдержана в серо-стальной гамме, тоновые соотношения так драматичны, «соперничают с природой», как любил говорить Гете.

Нефтяники Салахова написаны как мифические герои, монолитные глыбы: тут нет противопоставления Человек-Природа.

Вот, например, картина 1952 года «Волны», написана была на Нефтяных камнях с натуры. «Когда во время шторма там погибла бригада Каверочкина, одного из основателей этого морского города на сваях, я написал трагический пейзаж «Над Каспием» (там вертолет и ураган на море.) Мне важна достоверность – она потом переходит в художественный образ».

Настоящий художник всегда чувствует ритм времени, его суть и потребности. Потому он пишет новое время по-новому – сурово, романтично, брутально!

Мощные, стильные салаховские картины властно притягивали зрителя точным совпадением героической тематики суровых нефтяных будней с сильным волевым характером дарования художника. Оттого и формальный язык Салахова так нов, крупномасштабен, взгляд «кинематографичен» и предвещает стиль шестидесятых – «суровый стиль», одним из основоположников которого он назван в энциклопедиях мира.

Салахова интересует все, что связано с родной землей и Каспием. Неспроста творческая лаборатория художника, его мастерская находится в небольшом поселке Нардаран, прямо на берегу моря, где он пишет натюрморты, пейзажи, портреты: во всех них энергия Каспия.

Людям на холстах Салахова море близко, они не только добывают оттуда нефть и рыбу, они живут с ним. Потому отдыхающий рыбац («У Каспия», 1967) будто сливается с природой, он – часть её. Так же гармонично вписаны в неё нефтяники и их семьи в картинах «Утро на Каспии» (1986), «Женщины Абшерона» (1967), «Ожидание. Нардаран» (1999).

Через всю жизнь несёт Салахов интерес к стихии Каспия, и как кульминация нефтяной темы звучит написанный в 2007 году грандиозный триптих «Традиции и современность – Страна огней». Это эпические размышления художника о времени, о родине, её культуре и настоящем – арка длиною в полвека, протянутая от первой блистательной дипломной «нефтяной» работы «С вахты» до монументального полотна «Каспий сегодня» (центральная часть триптиха). Крайние его части – это два храма, святыни нашей истории – «Храм огнепоклонников» и одно из древнейших башенных сооружений на планете – символ Баку «Девичья Башня».

4. Пейзаж как окно в мир.

Альберт Швейцер как-то сказал: «Я твердо убеждён, что в смысле духовном мы все живы тем, что другие дали нам в решительные часы жизни». Часто самые важные вещи в нашей духовной жизни происходят как бы незначай, неожиданно. Азербайджанские пейзажи Салахова всегда удивляли меня чем-то необъяснимым, чем-то, стоящим, как он выражается, «за пределами зрительного ряда», какой-то магической силой, исходившей от холста, присутствием некоего космического взгляда.

Салахов очень много ездит по миру, всегда с блокнотом, красками и холстами. Известны многие серии его путевых пейзажей, есть любимые южные, итальянские и испанские, есть французские, мексиканские,

норвежские. Есть подмосковные, есть американские – во всех них свежесть впечатления от иной культуры, архитектуры, красота элегантно-отточенного рисунка – в них энергия твердой салаховской руки гениального рисовальщика. В абшеронских же пейзажах, даже натюрмортах-пейзажах нечто большее – это размышления в творческой лаборатории, находящейся на берегу Каспийского моря.

Он пишет глиняные кувшины в проёме окна, море, скалы и кусты – но здесь постижение философии жизни, мыслительная энергия. В картине «Утренний Абшерон» (1984, кстати, год рубежный и очень продуктивный в творчестве Салахова) художник наполняет холст таким светом, таким «аполлоническим» ясным воздухом, витальной энергией оптимизма, что ты видишь не просто море, кувшины и кусты, ты знаешь, что такое быть морем, кувшином и кустом – это взаимосвязь всего со всем, вселенское бытие, тайна жизни.

Это, наверное, некое внутреннее сознание, энергия, которую художник обозначает цветом и светом. В пейзажах это «нечто» доходит до нас не только через некую фантастичность и напряженную воздержанность цвета, не только через отстраненность и точку зрения, будто с высоты полета (что делает пейзаж, например, Шемахи и Дворца Ширваншахов нереальным, застывшим в вечности), но и через исследования конструкции изображаемого: все объекты мы видим будто изнутри – сквозь их внешнюю форму высвечивается внутренний каркас. Натюрмортное решение пейзажей делает их космичными, это некий хронотоп. Это творческий метод Салахова – смотреть на пейзаж и натюрморт, будто из Космоса, будто просвечивая их X-лучами, глазами героев его полотна «Тебе, человечество». Такой метод дает возможность видения маргинальных вещей, как например, в «Натюрморте с грушами».

Художник сочетает жанр натюрморта и пейзажа, здесь нет человека, но есть его незримая энергетика. Странная магия присуща этим картинам, написанным в мастерской в Нардаране – это в каком-то высшем смысле будто автопортрет художника, его суть, его жизнь – в жизни вещей и природы.

5. Портрет как зеркало.

Искусство всегда отвечает на фундаментальные вопросы бытия, о человеке, его месте в природе и времени. Салахов пишет эпоху и время в созидании, но более всего он решает эти проблемы в портретах.

Лицо – это всегда персона, дух времени. Лицо Фаюма, Дельфийской сивиллы Микеланджело, Венеры Боттичелли, девушек Джалаира, лицо Рембрандта – это код культуры, ключ к разгадке. Ведь как сказал Сезанн, «высшая цель искусства – это лицо!». Салахов пишет портреты из «внутренней необходимости», он – великий портретист. По характеру таланта его интересует личность с великими качествами, он пишет выдающихся людей: Караева, Амирова, Сабира, Шостаковича, Ростроповича, Раушенберга, Дали, Гессе, пишет интересные и нежные женские лица, лица любимых людей. Как он сам признается, для него портрет ценен «образом, тем, как удалось выразить суть личности и времени. И еще чем-то таким, что там, внутри, за пределами зрительного ряда». Сияющая живопись в портрете Расула Рзы (1971) светится печалью. В «Портрете Айдан» свечение возникает от впечатления, полученного от спонтанно возникшей домашней сценки, от самой модели, от виртуозно написанного белого на белом. Это, пожалуй, самый интимный портрет художника, здесь зритель чувствует всю бережность, нежность и любовь отца к дочери. Пожалуй, еще один портрет удивительно передает глубокие и нежные переживания Салахова – это портрет матери. Кроме поразительного сходства с моделью, в портрете есть некая надобразность, собирательность, высокая типизация. Это архетип Матери, излучающей спокойствие, уверенность, непоколебимость и природную Любовь.

Интересно, что как бы не был Салахов загружен работой в Суриковском институте, в Союзе Художников и Академии Художеств – каждое лето он обязательно проводит в Баку, на даче в Нардаране. Это святое время неустанного труда – время наслаждения, творчества как желания. Все его абшеронские пейзажи и натюрморты тронуты этим наслаждением: от природы, летнего зноя, морского бриза, звучности красок. Там же, на даче, летом 1984 года был написан портрет матери «Агава». Если в портрете 1980 года художник пишет мать на фоне агавы (посаженной и возвращенной ее руками), будто сливая их в единое целое, то портреты 1984 года, поразительные по колористической тонкости, композиционному переплетению линий, по постановке модели – подкупают психологизмом и необычностью ракурса. Сона-ханум смотрит куда-то вдаль, за горизонт, и одновременно глубоко внутрь себя – глаз не видно из-за поворота головы. Главную смысловую нагрузку здесь несет ракурс модели, взятый в 3/4 со спины: так в тяжелом военном детстве смотрели ее

дети на мир – из-за ее плечей, защищенные ее сильной, волевой личностью, сумевшей поставить их, пятерых детей «врага народа», на ноги и указать им путь. Она одна была им крепкой опорой и корнем.

6. Жизнь как искусство.

Выдающийся английский теоретик искусства сэра Эрнст Гомбрих писал: «На самом деле нет такой вещи, как искусство. Есть только художники». Когда в душе возникают образы картин Салахова, неминуемо видишь и саму личность художника – благородную, волевою, деликатную, настоящую. Это то единственное благородство, которое выражается огромными человеческими качествами – трудолюбием во имя призвания, служением обществу, патриии, добротой и деятельным участием в жизни окружающих. На вопрос о его подходе к творчеству художник отвечает: «Надо много знать, жить с открытым сердцем и уметь чувствовать чужую душу – в беде, радости или в упоении любимым делом». Его дочь Айдан Салахова сказала в интервью: «Одна из заповедей отца, которую мы с сестрой усвоили с детства, это умение видеть достоинства работ других художников». Будучи долгие годы первым секретарем Союза Художников СССР, Салахов много потрудился для того, чтобы представить неизвестных советскому зрителю корифеев мирового изобразительного искусства. Благодаря его волевым решениям любители искусства смогли ознакомиться с творчеством таких художников, как Пикассо, Бэкон, Томайо, Юккер, Тэнгли, Манцу, Мур, Джакометти, Розенквист, Раушенберг, Моранди, Фьюмо, Дали и другие. Он открыл советским людям окно в мир современного западного искусства. Салахов постоянно и очень много делает в различных областях культуры, он огромную часть жизни отдал своим студентам в МГХИ им. Сурикова, где многие годы руководит творческой мастерской. В интервью журналу «Америка» он говорит: «Культура – это основной вопрос взаимодействия между народами. Культура – это мир. Это процветание и узнавание».

В декабре 2012 года в Баку открылся Музей Салахова в его мастерской в Ичери Шехер, который он собирает передать в дар родному городу в день своего 85-летия.

Поистине, как выразился В. Полевой, «Салахов – это айсберг, увидеть можно только его маленькую частичку». Иногда, очень редко, он изображает зеркало (в портрете супруги «Варвара с письмом» и в «Рим.

Кафе Греко»). Оно в его картинах не зеркальное, а как еще одна, новая реальность, еще один из возможных миров, где «ты как другой».

В знаменитом римском кафе «Греко», имеющем трехвековую историю, Салахов делал наброски еще в 1986 году, но в 2002 вернулся к этому сюжету. Вообще итальянская тема всегда занимала важное место в творчестве художника, но «Кафе Греко» - одна из лучших работ мастера, влюбленного в итальянскую культуру. В его большом, красивом зале в красных тонах проводили много времени Гете, Стендаль, Гоголь, Казанова, Брюллов, Мицкевич, Лист, Вагнер. Завсегдатаями кафе были оставлявшие здесь автографы Андерсен, Д'Аннунцио, Де Кирико, Тосканини, а позже Серж Лифарь, Бродский и все, любящие Рим. Салахов изобразил посетителей кафе по одиночке, сидящими за столиками. Пространство холста будто наполнено неторопливой артистической атмосферой, в центре которой ненавязчиво, намеком, из зеркала, может, из другого времени, смотрит на нас отражение художника. Может, именно в Зазеркалье можно найти ответы на извечные экзистенциальные вопросы? Здесь, в Вечном Городе, Салахов пишет свой автопортрет – среди обычных посетителей кафе «Греко».

Как любой большой художник, Салахов своим творчеством вводит зрителя в состояние рефлексии. Но есть в его работах одно интересное качество – они обнадеживают. В этом и состоит мудрость зрелого художника: творить, с интересом к жизни, не завидуя молодости и не страшась старости, ведь все мы только путешественники во времени, и от нас зависит – сделать ли это путешествие увлекательным, скучным, или творческим, альтруистическим. Это как раз и зависит от угла зрения: что ты берешь из опыта предшественников и чему учишь идущих следом.

Посыл Салахова «Тебе, человечество» - так же, как и он сам с деликатной теплой улыбкой и искрящимися глазами – вселяет веру...

Ключевые слова: Таир Салахов, суровый стиль, Абшеронская школа, живопись, независимость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Таир Салахов. Вступительная статья Е. Зингер. – Ленинград: Аврора, 1980.
2. Таир Салахов. Вступительная статья Ю. Осмоловского. – Москва: Советский художник, 1986.

3. Таир Салахов. – Москва: Белый город, 2003.
4. Каджар Г. Нефтяники Каспия в живописи Таира Салахова. // Caspian, London, CPHltd. 2009.

Gülrəna Mirzə (Azərbaycan)

Rəssam və zaman: Tahir Salahov

Çıxışda məşhur Azərbaycan rəssamı, bizim müasirimiz Tahir Salahovun yaradıcılığı təhlil olunur. O, Sovet dövrünün yeniliyi olan “sərt üslubun” yaradıcısı idi və eyni zamanda realizmin yeni anlayışını verən rəssamlardan idi. Çıxışda ustadın fərdi üslubuna aksent edilir, hansiki bütün sovet məkanında nümunə və örnək olmuşdur. Xüsusi diqqət rəssamın 90-cı illərdə başlamış yaradıcılıq dövrünə verilir. İlk dəfə belə bir fikir irəli sürülür ki, Salahovun Abşeron mənzərələri onun yaradıcı laboratoriyası idi və məhz bunların sayəsində rəssam digər janrlarda axtarışları davam edir və Azərbaycan incəsənətinə yeni istiqamətlər və töhvələr vermişdir.

Açar sözlər: Tahir Salahov, sərt üslub, Abşeron məktəbi, boyakarlıq, müstəqillik.

Gulrena Mirze (Azerbaijan)

Artist and time: Tahir Salahov

Famous Azerbaijani artist, our modern Tahir Salahov's creation is analysed in the paper. He is a creator of the “hard-edge style” - novelty of Soviet period, at the same time is one of the artists, who have given new concept of realism. The master's individual style, which was example and model in all Soviet Union, is mentioned in the paper. Especially, the artist's new creative period, which began in 90s, is emphasized. For the first time the idea is put forward that, Salahov's Absheron views were his creative laboratory. Especially thanks to them, the searches of artist have continued in other genres and he has given new trends, contributions to Azerbaijani art.

Keywords: Tahir Salahov, hard-edge style, Absheron school, painting, independence.

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО КОВРОВОГО ИСКУССТВА АЗЕРБАЙДЖАНА

Ковровое искусство Азербайджана в последние два десятилетия, когда страна стала независимой, продолжает развиваться в установленных традициях предыдущих этапов. Надо отметить, что еще в первой половине XX столетия были заложены многие установки для плодотворного развития ковроткачества в республике. А с середины столетия начала формироваться плеяда профессиональных художников по ковру, творчество которых строилось на синтезе традиционного и новаторского.

В первые годы независимости в связи с политической и экономической нестабильностью наблюдается некоторый спад в развитии ковроткачества. Также военные действия в Нагорном Карабахе и во многих близлежащих к нему районах, традиционно являющимися центрами ковроткачества, естественно, остановили процесс производства ковров в этих регионах и тем самым разрушили целостную картину дальнейшего развития коврового искусства Азербайджана. Но, несмотря на это, продолжают свою деятельность государственные структуры, способствующие развитию ковроткачества в Азербайджане. Объединение «Азерхалча», состоящее из головного предприятия и районных производственных единиц даже в экономически тяжелые 1990-е годы и впоследствии старалось поддерживать ритм работы, налаженный с периода его создания. К сожалению, надо отметить, что уникальные азербайджанские ковры давно уже продаются за границей под именем продукции других стран. Несмотря на очень редкие приобретения из Азербайджана, торговые центры зарубежных государств скрывают их истинное происхождение, так как не продают ковры стран получивших отрицательное заключение. Поэтому главным необходимым условием для выхода из этой ситуации является поднятие имиджа азербайджанского ковра на международном рынке и возврата его былой славы. В широком смысле этого слова необходимо фактически восстановить утраченный бренд под названием «Азербайджанский ковер»

[1]. Первопричиной сложившейся такой обстановки являются проблемы качества экспортируемых ковров. «Использование искусственных нитей, замена естественных красителей на вредные и неустойчивые химические, а сложных семантик-мифологических элементов на примитивные, упрощение узлов, снижение плотности ковра и т.д. явились причиной того, что азербайджанский ковер уже с 70-х годов прошлого века получил отрицательное экспертно-оценочное заключение для международного рынка [1].

Одним из самых важных достижений Азербайджанского ковроткачества является государственная забота о его развитии. Благодаря усилиям Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева была создана законодательная база для развития ковроткачества. 7 декабря 2004 года был утвержден закон «О сохранении и развитии азербайджанского коврового искусства», а 7 февраля 2005 года был издан указ об утверждении данного закона [4]. В связи с новыми экономическими изменениями и преобразованиями, происходящими в последние годы в нашей республике, 5 мая 2016 года Президент Азербайджана Ильхам Алиев подписал распоряжение о создании Открытого акционерного общества «Азерхалча» на базе одноименного научно-производственного ковродельческого объединения, с пакетом акций, принадлежащих государству. ОАО будет осуществлять производство ковров и ковровых изделий в Азербайджанской Республике, их экспорт, организацию продажи в стране и за рубежом, применение новых технологий в производстве ковров и ковровых изделий, модернизацию материально-технической базы и ее рациональное использование, а также другую работу по развитию данной сферы [5].

Немаловажную роль в развитии и поддержании ковроткачества в республике сыграло образованное в 1996 году ООО «Азер-Ильме», которое сочетает в себе функции производства и научно-исследовательского центра.

Особым событием в культурной жизни Азербайджана стало открытие 26 августа 2014 года на территории Приморского Национального парка нового здания Государственного Музея Ковра. Надо отметить, что Азербайджанский государственный музей ковра и народно-прикладного искусства был создан в 1967 году в Баку. Он был открыт в 1972 году, и это было большим событием в культурной жизни республики.

Огромным событием стало включение в 2010 году традиционного искусства ковроткачества Азербайджана в репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО.

Базой для подготовки профессиональных художников по ковру являлся созданный в середине 60-х годов отделение ковроткачества при художественном факультете Азербайджанского Государственного института искусств, который продолжает продуктивно свою деятельность.

В 2000 году создается Государственная Академия Художеств, где на отделении декоративно-прикладного искусства также проходит подготовка по специальности художника по ковру.

Сформированное профессиональное направление в ковровом искусстве, представленное творчеством таких художников как Лятиф Керимов, Камиль Алиев, Джафар Муджири, Эльдар Микаилзаде, Айдын Раджабов и многих других является тем прочным фундаментом, на котором в современный период создается и развивается творчество большего числа художников по ковру. Надо отметить огромную заслугу в создании профессиональной школы ковроткачества Лятифа Керимова - художника по ковру, великолепного орнаменталиста, основоположника научного изучения коврового искусства Азербайджана, великолепного знатока восточного ковра, автора трехтомного фундаментального труда, под названием «Азербайджанское ковровое искусство».

Профессиональное ковровое искусство в период независимости представлено творчеством художников с разными стилевыми направлениями. В этот период продолжает творчески работать Камиль Алиев, художник, создавший большое количество ковровых композиций еще в середине 50-х годов XX столетия. Творческий почерк этого художника формировался параллельно творчеству Лятифа Керимова.

Художник создал серию оригинальных и своеобразных композиций. Все они выполнены в традициях тебризской школы ковроткачества, где преимущество в декоративном убранстве ковровых изделий отдавалось криволинейному растительному орнаменту. Широко используя стилизованные растительные мотивы в сочетании с основными элементами ворсовых ковров, художник создавал композиции, которые, в свою очередь, можно разделить по структуре построения на несколько групп: «Медальонлу», «Буталы», «Тирмели».

Работы К. Алиева наглядно демонстрируют нам его собственный художественный стиль и руку художника-орнаменталиста. Главной особенностью ковров К. Алиева является их монументальность, величественность. Созданные им ковровые композиции по-своему не орди-

нарны. Орнаментальное декорирование работ отличается плавностью линий, выразительностью рисунка; орнаментам свойственна певучесть, мягкость и изысканность формы. Композиции строятся при сочетании определенных орнаментальных элементов, каждый из которых способствует эстетическому восприятию ковра [3, с.38].

Художник строит свои композиции на основе элементов, традиционно используемых в ковровом искусстве и получивших у К. Алиева, в отличие от работ многих других авторов, особенно широкое применение. Достаточно перечислить названия его работ - «Губа-бутасы»(1990), «Сандыгча» (1999), «Буталы».

Творческий путь К. Алиева обогащен большим количеством портретных работ, где образ портретируемых изображается на фоне богато орнаментированного декора. Стиль декорирования орнаментальных ковров находит свое решение и в декоре портретных работ. Художник неизменно использует излюбленные им элементы и цветовые решения.

Портреты исполнены автором в реалистической манере изображения. Художник стремится к четкой и точной передаче черт лица портретируемого, разных деталей аксессуаров, следуя правилам станкового искусства. Этот подход к трактовке образа сохраняется на всем протяжении творческого пути К. Алиева [3, с.70]. В этот период художник создает портреты, посвященный матери художника, портрет Гейдара Алиева, портрет Мир Мовсум ага.

Особенно плодотворно в этот период продолжает работать Эльдар Микаилзаде, художник, творчество которого основано на принципах высокого профессионализма и преклонения перед классическим наследием коврового искусства. Художественный стиль его работ отражает каноны тебризской ковровой школы, и его работы по праву можно считать достойным продолжением развития этой школы на современном этапе.

Содержательная сущность ковровых произведений Э. Микаилзаде имеет под собой чисто национальную основу. Для того чтобы суметь «прочесть» его ковры, надо быть настоящим азербайджанцем, глубоко знающим свое прошлое, обладать умением выбрать из истории и культуры древнего Востока то, что принадлежит твоей нации [2, с.30].

В своем творчестве художник редко обращался к орнаментальным композициям. В большинстве случаев его работы сюжетно-тематические. К этому периоду относятся такие его работы как «Авшан»

(1995,1996), «Пиребедиль» (2009), «Бисмиллахе-рехман-рехим» (2003), «Намазлыг» (1993)

Творчество Э. Микаилзаде насыщено сюжетно-тематическими коврами посредством которых наиболее полно раскрываются творческий потенциал, глубоко содержательный и разносторонний духовный мир художника. Тематика многочисленных композиций, как и подходы к ее раскрытию, в работах Э. Микаилзаде разнообразна и интересна. Он является одним из немногих художников, затрагивающий в своем творчестве нестандартные и оригинальные темы. Достаточно перечислить названия его сюжетных ковров: «Сокровищница тайн»(1991), «Зодиак» (2000), «Спаситель» (1995-1997), «Пять столпов ислама» (1991), «Три пророка» (2004) и т.д.

Все работы Э. Микаилзаде являются подтверждением того, что ему присущ принцип не поверхностного, а глубокого, осмысленного исследования многих жизненных процессов и реалий.

Многие работы художника Айдына Раджабова созданы на канонах тебризской ковровой школы, другим присуща художественная импровизация на основе геометрических орнаментов. Его работы оригинальны как в композиционном, так и в декоративном построении.

А. Раджабов – автор многих ковровых композиций, большинство из которых находится в музеях различных городов бывшего СССР. Интересны его сюжетные работы под названием «Астрологи», «Дервиш», «Конь», «Белый верблюд, несущий солнце», «Принц, играющий в човган», «Старик-землепашец», композиции которых строятся на основе лаконичного художественного языка, а также на лаконичном цветовом решении.

Мамедгусейн Гусейнов - художник по ковру, творческий рост которого приходится на период независимости нашей республики. В своем творчестве разносторонний как в выборе темы - работы, под названием «Ислимибендлик», «Гранаты», «Суфи», «Караван», «Мир Физули», «Мерадж» («Вознесение») и т.д., а также художественного языка (композиции строятся на основе геометрического и растительного орнамента).

Молодое поколение художников по ковру представляет творчество Фаига Ахмеда, рассматривающий ковер с точки зрения мистического начала. Его работы - это совершенно новое видение и чтение орнамента, понимание предназначения ковра как искусства. Художник, исследуя орнаментальное декорировку классических ковров, ищет связь между

сознанием и тем высшим, что остается скрытым от глаз человеческих. Результат поисков - эта каждая его новая работа. Фаиг Ахмед — художник уникальный. Его работы называют по-разному: «психоделические ковры», «пиксельное искусство», «цифровые фантазии на тему восточных ковров», «3D — ткачество»... Иногда его творения словно «тают», стекая со стен, иногда, напротив — взмывают вверх языками пламени. Они могут напоминать странно завораживающие узоры в калейдоскопе, а нередко — бросать вызов самому пространству, вырываясь из плоскости [6]. Названия его работ говорят сами за себя: «Конус», «Кокон», «Восторг», «Сдвиг», «Только пустота», «Общение». По представлениям самого художника «ковёр изначально был создан как оберег, или портал в другие миры. Его симметричная структура строится на равностороннем кресте и исходит от древних шаманов, использовавших эти символы как якорь возвращения обратно в наш мир. Также ковер был способом выражения знаний, полученных в процессе мистического опыта, которые не могли быть переданы словами» [6].

Надо отметить, что в настоящее время существует много талантливых перспективных художников по ковру, творческий путь которых состоит в поиске оригинальных композиционных и орнаментальных решений. Ковровое искусство - это самый сложный вид декоративно-прикладного искусства. Орнаменты, являющиеся художественным языком коврового искусства - это закодированные элементы, несущие огромные смысловые и эстетические нагрузки. Искусство ковра воплощает в себе синтез композиционного, орнаментального, цветового решения. Перед современным ковроткачеством стоит задача грамотного соединения традиционного и нового. Ведь на основе созданных художниками новых композиций и элементов ковров обогащается ковровое искусство в целом.

Ключевые слова: ковровое искусство, художники по ковру, независимость, композиция, орнаменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамирзоева Ф. Современное положение ковроткачества в Азербайджане. //Проблемы изобразительного и декоративно-прикладного искусства, № 2(12), Баку-«Текнур», 2013, стр.21
2. Алиева К.М. О творчестве одного художника. // Гобустане, 1988, №2, стр.26

3. Садыгова А.А. Ковровое искусство Азербайджана II половины XX столетия.- Б; «Текнур», 2013. - 146с.
4. azerilme.az/ru/o-nas/
5. www.trend.az > Азербайджан > Политика
6. https://artchive.ru/.../1601~Master_preobrazhenij_Faig_Akhmed_Kovry_eto_obereg_...

Aida Sadıqova (Azərbaycan)

Azərbaycanın müasir xalça sənətinin inkişafı

Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətlərinin ənənəvi olaraq aparıcı növlərindən biri olan xalçaçılıq müasir dövrdə öz inkişafının yeni mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Klassik irsə istinad edən xalça sənəti müasir dövrdə mürəkkəb, kanonlaşdırılmış incəsənətin inkişafına yenilikçi ideyalar daxil edən bir çox peşəkar xalçaçı rəssamların yaradıcılığı ilə təmsil olunur. Evdə toxunan xalçaçılığın vəziyyətinin yaxşılaşdırılması üçün dövlət strukturları tərəfindən zəruri tədbirlər görülür ki, bu da son onilliklər ərzində respublikadakı müsbət iqtisadi və sosial dəyişiklikləri əks etdirir.

Açar sözlər: xalça sənəti, xalçaçı rəssamlar, müstəqillik, kompozisiya, ornamentlər.

Aida Sadıqova (Azerbaijan)

Development of modern carpet art of Azerbaijan

Today carpet-weaving, traditionally the one of the leading types of Azerbaijani decorative-applied arts has entered into a new stage of its development. At the present day carpet-weaving referring to the classical heritage is represented by creations of many professional carpet-weaver artists, who included novelty ideas to the development of complex, idealized art. Necessary measures are carried out by governmental authorities for improving of carpet-weaving condition at home and it reflects favourable economic and social changes in the republic during last decades.

Keywords: carpet-weaving, carpet-weaver artists, independence, composition, ornaments

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)	3
Müstəqil türk ölkələrinin boyakarlığında Qorqud surəti	
Qalimjanova Asiya (Qazaxıstan)	15
Müstəqillik illərində qazax incəsənətində dünya qavrayışının konseptual modeli	
Abdullayeva Rəna (Azərbaycan)	25
Müstəqil türk ölkələrində dizayn təhsili	
Xasyanova Leyla (Rusiya)	34
Yenidənqurma dövründə bədii təhsil. Rusiya boyakarlıq, heykəltaraşlıq və memarlıq akademiyasının yaradılması	
Məmmədova Rəna (Azərbaycan)	44
Musiqi türkologiyasının əsasları	
Kərimli Vüqar (Azərbaycan)	52
Müasir Azərbaycanda multikulturalizm və mədəni müxtəliflik	
Əmənizadə Rayihə (Azərbaycan)	60
Müstəqillik illərində Azərbaycan memarlığının inkişafı	

Əliyeva Rəhibə (Azərbaycan)	65
Müstəqillik dövründə Azərbaycanda abidələrin qorunması və bərpası	
Zeynalov Xəzər (Azərbaycan)	72
Müstəqillik dövründə Azərbaycan heykəltaraşlığında yeni istiqamət: tanınmış xarici simaların Bakıda və görkəmli Azərbaycan övladlarının xaricdə ucaldılmış heykəlləri	
Bayramov Tahir (Azərbaycan)	82
Azərbaycan incəsənəti: post-modernizmdən teoloji diskursa doğru	
İbrahimov Telman (Azərbaycan)	86
Müasir Azərbaycan rəngkarlığının bəzi təmayülləri Sirus Mizəzadə yaratıcılığı təmsalında	
Mirzə Gülrəna (Azərbaycan)	92
Rəssam və zaman: Tahir Salahov	
Sadiqova Aidə (Azərbaycan)	102
Azərbaycanın müasir xalça sənətinin inkişafı	

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин (Азербайджан)	3
Образ Коркута в живописи независимых тюркских стран	
Галимжанова Асия (Казахстан)	15
Концептуальная модель мировосприятия в казахском искусстве в годы независимости на примере творчества Рустама Хальфина	
Абдуллаева Рена (Азербайджан)	25
Дизайнерское образование в независимых тюркских странах	
Хасьянова Лейла (Россия)	34
Художественное образование в период Перестройки. Создание Российской академии живописи, ваяния и зодчества	
Мамедова Рена (Азербайджан)	44
Основы музыкальной тюркологии	
Керимли Вугар (Азербайджан)	52
Мультикультурализм и культурное разнообразие в современном Азербайджане	
Амензаде Райха (Азербайджан)	60
Развитие архитектуры Азербайджана в годы независимости	

Алиева Рахиба (Азербайджан)	65
Сохранение и реставрация памятников в Азербайджане в годы независимости	
Зейналов Хазар (Азербайджан)	72
Новое направление в скульптуре Азербайджана периода независимости: памятники видным иностранцам в Баку и известным азербайджанцам за границей	
Байрамов Таир (Азербайджан)	82
Искусство Азербайджана: от постмодернизма к «теологическому дискурсу»	
Ибрагимов Тельман (Азербайджан)	86
Некоторые тенденции современной азербайджанской живописи на примере творчества Сируса Мирзазаде	
Мирза Гюльрена (Азербайджан)	92
Художник и время: Таир Салахов	
Садыгова Аида (Азербайджан)	102
Развитие современного коврового искусства Азербайджана	

CONTENTS

Salamzade Artegin (Azerbaijan)	3
The image of Korkut in the painting of independent Turkic countries	
Galimzhanova Asiya (Kazakhstan)	15
Conceptual model of outlook in Kazakh art during independence years on the specimen of Rustam Khalfin’s creation	
Abdullayeva Rena (Azerbaijan)	25
Design education in independent Turkic countries	
Khasyanova Leyla (Russia)	34
Art education during Reconstruction. Establishment of Russia Academy of Art, Sculpture and Architecture	
Mammadova Rena (Azerbaijan)	44
Bases of musical turkology	
Karimli Vugar (Azerbaijan)	52
Multiculturalism and cultural variety in modern Azerbaijan	
Amanzadeh Rayihe (Azerbaijan)	60
Development of Azerbaijani architecture during independence period	

Aliyeva Rahiba (Azerbaijan)	65
Preservation and restoration of monuments in Azerbaijan during independence years	
Zeynalov Khazar (Azerbaijan)	72
A new trend in Azerbaijani sculpture during independence period: monuments of prominent foreigners in Baku and famous Azerbaijanis abroad	
Bayramov Tair (Azerbaijan)	82
Azerbaijani art: from postmodernism to “theological discourse”	
Ibrahimov Telman (Azerbaijan)	86
Some tendency of modern Azerbaijani paintings on the model of Siruz Mirzazadeh’s creation	
Mirze Gulrena (Azerbaijan)	92
Artist and time: Tahir Salahov	
Sadigova Aida (Azerbaijan)	102
Development of modern carpet art of Azerbaijan	

